



# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2018 №1(24)

Научное  
периодическое  
издание

Выходит 4 раза в год

**Учредитель  
и издатель**  
Российская  
академия музыки  
имени Гнесиных

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

**Адрес редакции**  
121069, Москва,  
ул. Поварская, д. 30-36  
Тел.: (495) 691-30-78  
E-mail: editor-in-chief@uz-gnesin-  
academy.ru  
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать  
30.03.2018 г.

Печать офсетная  
Формат 70×108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. — 6,0  
Уч.-изд. л. — 8,0  
Тираж 1000 экз.

Цена свободная  
Отпечатано в ООО  
«Сам Полиграфист»  
109316, Москва, Волгоград-  
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки  
имени Гнесиных, 2018

Главный редактор  
*доктор искусствоведения*  
**И.С. Стогний**

Редакционная коллегия:

**Березин В.В.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Власова Е.С.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Дауноравичене Г.** (Литва)

Доктор гуманитарных наук, профессор

**Дулова Е.Н.** (Беларусь)

Доктор искусствоведения, профессор

**Зинькевич Е.С.** (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

**Кирнарская Д.К.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Науменко Т.И.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Сусидко И.П.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Цареградская Т.В.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Шеховцова И.П.**

Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии  
музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи.

Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу  
«Пресса России» — 91258

# СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора .....	3
<b>Музыкальные архивы</b>	
<i>Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропп.</i> Переписка Р.М. Глиэра с семьёй Гнесиных. Часть первая .....	4
<b>Музыка XX века</b>	
<i>Артем Семенов.</i> Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия .....	24
<b>Древнерусское певческое искусство</b>	
<i>Зивар Гусейнова.</i> Терминология церковно-певческих рукописей XV–XVII веков .....	40
<b>Романтические мотивы</b>	
<i>Анна Зинькова.</i> Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана. Об одном композиционном принципе .....	50
<b>Из истории русской музыкальной культуры</b>	
<i>Олег Бадалов.</i> Профессор Московской консерватории Е.В. Богословский и развитие музыкальных учебных заведений Москвы начала XX века .....	70
<b>Музыкальное образование</b>	
<i>Анастасия Патошина.</i> Вклад Евгении Эдуардовны Линевой в отечественную музыкальную фольклористику и образование .....	83
<i>Наталья Хондо.</i> Добрая традиция Гнесинского дома .....	92
Книги .....	105
Сведения об авторах .....	106
About the Authors .....	107
Аннотации и ключевые слова .....	108
Abstracts .....	113
Требования к статьям .....	117

## Дорогие читатели журнала, коллеги, друзья!

Мы начинаем серию публикаций переписки Р.М. Глиэра с членами семьи Гнесиных — Евгенией, Еленой, Елизаветой, Ольгой, Михаилом и другими. В полном объеме эта обширная переписка, охватывающая более полувека, (1900–1955) публикуется впервые. В ней содержатся ценные сведения, свидетельствующие о жизни и творчестве композитора, о теплых и дружественных отношениях, сложившихся между Глиэром и семьей Гнесиных, в чьем доме композитор провел множество счастливых часов. Одним из творческих результатов прекрасного союза был ряд музыкальных посвящений, адресованных членам семьи Гнесиных.

Публикуемая переписка в основном относится к дореволюционному времени. В №1 2018 г. «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных» читателю предлагается



первая часть переписки (1900–1907), продолжение — в последующих номерах (в №2 — 1907–1914, в №3 — 1914–1955 гг.).

*И.С. Стогний*

# Музыкальные архивы

## ПЕРЕПИСКА Р.М. ГЛИЭРА С СЕМЬЕЙ ГНЕСИНЫХ Часть первая

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Выдающийся композитор Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875–1956) был близким другом замечательной семьи педагогов-музыкантов Гнесиных более шести десятилетий: их знакомство состоялось, как следует из воспоминаний Глиэра, в 1894 году, и самые тесные дружеские связи сохранялись до последних дней его жизни. И сам композитор, и «глава» Гнесинского Дома Елена Фабиановна Гнесина (1874–1967) оставили письменные воспоминания об этом общении. Они опубликованы в различных изданиях<sup>1</sup>.

На протяжении многих лет (1901–1955) продолжалась и переписка Глиэра с членами семьи Гнесиных — сестрами Евгенией, Еленой, Елизаветой, Ольгой и братом Михаилом, а также с Г.М. Ванькович и Т.В. Фигуровской, принадлежавших к этой семье. Письма, адресованные Глиэру, хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Письма к сестрам Гнесиным — в Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной (ММКЕЛФГ). До сих пор были опубликованы лишь два письма Елены Фабиановны Гнесиной к Глиэру (причем одно из них — не полностью). В настоящей публикации впервые



Р.М. Глиэр. 1909 год. С дарственной надписью к М.Ф. Гнесиной

представлена вся обширная переписка — 45 писем.

В 1900 году, когда «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных» существовало уже пять лет, сестры Гнесины

решили ввести курс гармонии — одновременно с ростом количества учащихся повышался профессионализм в преподавании, увеличивалось число учебных предметов. Эта важнейшая дисциплина музыкально-теоретического комплекса на самом высоком уровне преподавалась в Московской консерватории. Недавний ее выпускник, один из лучших учеников С.И. Танеева, Р.М. Глиэр оказался наилучшей кандидатурой на должность первого педагога нового курса<sup>2</sup>. Гнесины справедливо считали, что именно Глиэр сумеет сразу задать необходимую «планку» серьезного уровня подготовки по этому предмету. В то время Училище готовило только пианистов, и двухгодичный курс гармонии («первая» и «вторая» гармония) соответствовал продолжительности курса для учащихся-пианистов в консерватории. Дисциплина преподавалась только на двух последних курсах — на пятом и шестом<sup>3</sup>. Их ученики, весьма немногочисленные, могли рассчитывать на окончание полного, шестилетнего, курса обучения, после чего им выдавалось соответствующее свидетельство. Среди первых претендентов оказалась Мария Робертовна Ренквист (1878—1962), учившаяся по классу фортепиано у Елены Гнесиной. Именно ей в 1901 году и довелось закончить Училище со свидетельством под номером «1» (ее единственной сокурсницей, также сдавшей экзамены за полный курс, стала младшая из сестер Гнесиных — Ольга, — в отличие от старших, не учившаяся в консерватории). Но главное, что в последний год обучения Мария Робертовна

познакомилась с новым молодым учителем по гармонии — Глиэром, — который в 1904 году стал ее мужем.

Переписка Рейнгольда Глиэра с Марией Ренквист первых лет их общения была совсем недавно опубликована их правнуком<sup>4</sup>.

Брак Глиэров был счастливым и продолжился более полувека, до конца жизни композитора. У супругов родилось пять детей, причем дважды — двойняшки, что представляет собой редчайший случай (в 1905 году — Лия и Нина, а в 1913 — Леонид и Валентина; в 1907 году на свет появился сын Роман). Самая младшая дочь Глиэров, Валентина, стала крестницей Елены Фабиановны Гнесиной, что было вполне символичным. Из переписки, воспоминаний, фотоматериалов и киносъемок юбилеев 1950-х годов становится очевидным, что дружба двух семей не прекращалась и не ослабевала: это касалось и заинтересованности Глиэра в работе Гнесиных и их детища, и взаимных обращений за помощью в самых разных ситуациях, и откровенных рассказов о жизненных обстоятельствах и творческих планах... Естественно, что очень тесные, дружеские, самые теплые «домашние» отношения, сложившиеся между Р.М. Глиэром и его коллегами по Гнесинскому училищу<sup>5</sup>, после его женитьбы приобрели характер особо ценной дружбы: ведь именно в доме Гнесиных молодой Глиэр нашел свое счастье!

Р.М. Глиэр горячо откликался на постоянные призывы Гнесиных создавать репертуар для учащихся: им

было написано много фортепианных произведений (сольных и четырехручных) и хоров (женских и детских), предназначенных именно для «премьер» в исполнении учащихся Гнесинского училища. Естественно, особенно значимы факты посвящения целого ряда произведений всем сестрам Гнесиным, а также Татьяне Васильевне Фигуровской (1851–1921) — их воспитательнице и крестной Евгении Гнесиной (а, возможно, и кого-то из других сестер), постоянно жившей вместе с ними, которая нередко рекомендовала Глиэру (как и другому близкому другу Гнесиных — А.Т. Гречанинову) поэтические тексты для вокальных произведений.

Перечислим посвященные Гнесиным сочинения Р. Глиэра по опусам:

ор. 13 — Сюита для двухголосного женского хора и фортепиано (1904).

Посвящена Евг.Ф. Савиной-Гнесиной и Ел.Ф. Гнесиной;

ор. 34 — Двадцать четыре характерные фортепианные пьесы для юношества (1908). Посвящены Евг.Ф. Савиной-Гнесиной;

ор. 38 — Двадцать четыре легкие пьесы для фортепиано в 4 руки (1908). Посвящены О.Ф. Гнесиной;

ор. 41 — Шесть пьес для двух фортепиано в 4 руки (1909). Посвящены М.Ф. Гнесиной;

ор. 45 — Двенадцать легких пьес для скрипки с фортепиано (1909). Посвящены Елиз.Ф. Гнесиной-Витачек;

ор. 48 — Двенадцать пьес средней трудности для фортепиано в 4 руки (1909). Посвящены Ел.Ф. Гнесиной.

Opus 24 — Шесть детских двухголосных хоров (1905) — посвящен Т.В. Фигуровской.



*Р.М. Глиэр с учениками в Училище Е. и М. Гнесиных. 1900-е годы*

Из архивных источников явствует, что работа Р.М. Глиэра в Училище Гнесиных высоко ценилась и учениками, и коллегами.

Правда, в периоды пребывания композитора за границей (1905–1909) и в Киеве она довольно часто и надолго прерывалась. Кроме того, сочетать творческую работу с преподаванием бывало нелегко, и Гнесины, как это следует из писем, относились к этому с пониманием. Надо заметить, они всегда следили за тем, что выходило из-под пера Глиэра. В библиотеке семьи находятся 15 изданных сочинений композитора (в основном написанные в ранний период творчества), причем многие подарены самим автором с соответствующими дарственными надписями. В письмах сестер Гнесиных (в том числе и друг другу) часто встречаются упоминания о посещении концертов и спектаклей, где исполнялась его музыка.

В 1913 году Р.М. Глиэр был приглашен в Киевскую консерваторию, которую он вскоре возглавил. Но отъезд его не прервал общения с Гнесиными. Из писем, направляемых из Киева в Москву и обратно, следует, что корреспонденты испытывают неподдельный взаимный интерес ко всему, что происходит в их жизни и деятельности. В период пребывания Глиэра в Киеве появляются свидетельства его контактов и с Михаилом Гнесиным. Очевидно, что композиторы всю жизнь интересовались творчеством друг друга.

Любопытно, что новаторская идея М.Ф. Гнесина о необходимости начи-

нать курс свободного сочинения в консерватории сразу же после поступления, параллельно с курсами гармонии и контрапункта (а не после их изучения, как это было ранее), впервые была опробована на практике в Киевской консерватории именно Р.М. Глиэром. В дальнейшем этот принцип утвердился во всех музыкальных вузах страны.

И, конечно, знаменательным стал тот факт, что вскоре по возвращении в Москву, несмотря на колоссальную занятость, в 1922 году он снова становится педагогом Училища (тогда Техникума) Гнесиных, по совместительству с преподавательской деятельностью в консерватории. Эта работа, продолжавшаяся до 1929 года, была очень успешной и плодотворной. Руководя классами сочинения, фуги и инструментовки на «творческом» отделе техникума, которым заведовал М.Ф. Гнесин, (здесь обучались будущие музыковеды и композиторы), Глиэр воспитал многих блестящих и знаменитых музыкантов. Среди окончивших его класс в Гнесинском техникуме в 1920-е годы — один из крупнейших музыковедов С.С. Скребков, выдающийся педагог-теоретик В.А. Таранущенко, композитор С.Г. Корсунский.

Некоторые выпускники продолжали свое обучение у Глиэра в консерватории. Одним из талантливейших его учеников стал совсем юный Фабий Витачек (1910–1983) — сын Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек и выдающегося скрипичного мастера Евгения (Генриха) Витачека. Очень рано проявив композиторский

дар (шумный успех выпал на долю его оперы «Репка», написанной в 11 лет и поставленной в Школе Гнесиных), Ф. Витачек вышел из класса Глиэра в 1929 году сформировавшимся музыкантом, в дальнейшем всего за два года закончившим консерваторию!

На юбилеях Р.М. Глиэра и Ел.Ф. Гнесиной, праздновавшихся в 1950-е годы (в 1950 году — 75-летие композитора, его же 80-летие — в 1955-м, 80-летие Гнесиной в 1954 году) и отмечавшихся очень торжественно, со всей официальной парадностью, они, как старые друзья, все время были рядом. Это запечатлено на многочисленных фотографиях, где с ними вместе можно увидеть и М.Р. Глиэр, и М.Ф. Гнесина, и сестер Елизавету и Ольгу Гнесиных среди многих знаменитых деятелей искусства. Сохранились и документальные киносьемки юбилеев. На своих 80-летиях (праздновавшихся с интервалом в полгода) оба юбиляра выходят на сцену вместе, что выглядит очень трогательно.

Другим маленьким штрихом многолетней дружбы уже весьма пожилых людей является шкатулка с палехской лаковой росписью, воспроизводящей картину В.М. Васнецова «Аленушка». Она была подарена супругами Глиэр Ел.Ф. Гнесиной в день 56-й годовщины со дня основания Училища Гнесиных, 15 февраля 1951 года, как следует из дарственной надписи на шкатулке<sup>6</sup>. К тому же, это был год 50-летия со времени окончания обучения М.Р. Глиэр у Ел.Ф. Гнесиной. Отметим, что Елена Фабиановна была

единственным членом семьи Гнесиных, с которой Рейнгольд Морицевич общался «на ты», называя ее Аленушкой. В своих воспоминаниях он рассказывает о своих занятиях с ней игрой на фортепиано (это было дружеской помощью в первые годы работы Глиэра в Гнесинском училище), что помогло ему в дальнейших многочисленных выступлениях с авторскими концертами в качестве пианиста. Что касается Марии Робертовны Глиэр, то она была ученицей Елены Фабиановны на заре ее педагогической деятельности, продолжавшейся семь с половиной десятилетий. После кончины супруга она продолжала свое общение с ней.

Еще одним глубоко трогательным проявлением доброго отношения семьи Глиэров, которое продолжается и в наши дни, являются постоянные контакты с Гнесинским Домом внучки Рейнгольда Морицевича и Марии Робертовны Глиэров, горячей пропагандистки наследия своего деда, выпускницы Института имени Гнесиных, — Сэнты Викторovны Глиэр. Она передала в Мемориальный музей-квартиру Ел.Ф. Гнесиной ценные архивные материалы, в том числе уникальное «Свидетельство №1» об окончании Училища Гнесиных Марии Робертовны. А недавно С.В. Глиэр и ее дети оказали неоценимую поддержку, приняв участие в финансировании издания книги «Гнесинский Дом. История учебных заведений», вышедшей в 2015 году<sup>7</sup>.

Публикуемая переписка не охватывает все периоды общения Р.М. Глиэра с Гнесиными: больше всего писем

относится ко времени дореволюционной работы композитора в Гнесинском училище (в том числе во время его длительного пребывания в Германии) и его жизни в Киеве. Однако она весьма обширна, и в ней содержится очень много ценнейших сведений. Р.М. Глиэр пишет сестрам Гнесиным из Берлина, из Франции, из Киева, Крыма, Баку и Ташкента. Гнесины пишут из различных мест летнего отдыха, из Москвы. Из переписки мы узнаем о многих важных и интересных фактах, о значимых событиях (например, о дирижерском дебюте С.А. Кусевицкого с участием С.В. Рахманинова в качестве солиста), о юбилеях, узнаем интересные детали повседневной жизни, и некоторые ранее не известные сведения (например, о преподавании М.Р. Глиэра, о контактах Ел.Ф. Гнесиной с Л. Годовским и с женой Ф. Бузони, о работе Р.М. Глиэра в Ростове-на-Дону одновременно с М.Ф. Гнесиным) и многое другое. Думается, что публикация такой переписки имеет большое значение для изучения истории отечественной музыкальной культуры.

Публикаторы приносят большую благодарность директору Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) Т.М. Горяевой и его сотрудникам за предоставленные материалы и возможность их публикации.

Все письма публикуются в хронологической последовательности в современной орфографии. При этом некоторые характерные особенности

авторской орфографии и пунктуации сохранены (в том числе расстановка абзацев и авторские подчеркивания в тексте). Даты до 1918 года даются по старому стилю (если нет дробной даты).

Ниже приводятся краткие сведения о корреспондентах Р.М. Глиэра — членах семьи Гнесиных (за исключением Елены Фабиановны Гнесиной, сведения о которой легко доступны).

*Евгения Фабиановна Савина-Гнесина (1870?–1940)*<sup>8</sup> — пианистка-педагог, одна из основателей и руководителей учебных заведений имени Гнесиных. Ее роль в работе, направлении деятельности Училища-Школы Гнесиных, особенно в дореволюционный период, была определяющей. Неслучайно и переписка по вопросам учебной работы большей частью велась Глиэром именно с ней (как с главным лицом в училище, хотя его совладельцами были две другие сестры — Елена и Мария Гнесины). Ученица В.И. Сафонова, она окончила Московскую консерваторию как пианистка-педагог (именно педагогическое отделение) с малой серебряной медалью. Одновременно училась и на отделении теории, хотя и не закончила его. Поэтому в дальнейшем Евгения Фабиановна была не только прекрасным педагогом по фортепиано, но и постоянно вела занятия по теории (элементарной теории), сольфеджио, гармонии, и была первым преподавателем по этим предметам.

Ее успехи в преподавании элементарной теории музыки завоевали

широкое признание, благодаря чему в 1922 году она была приглашена вести этот предмет в Московскую консерваторию, где работала в течение двух лет.

В 1903 году Евгения Фабиановна организовала первый в Москве детский хор в музыкальном учебном заведении, которым руководила до конца 1930-х годов. Деятельность этого хора сразу привлекла внимание московских музыкантов. Именно для этого коллектива написаны многие произведения А.Т. Гречанинова и ряда других авторов. В 1911 году силами детей-участников хора Евгения Фабиановна впервые ставит оперный спектакль по специально сочиненной для них опере Гречанинова «Ёлочкин сон». Это начинание было продолжено постановками и других детских опер, а также некоторых оперных спектаклей силами взрослых учащихся, руководство которыми осуществляла также Савина-Гнесина.

При этом главной сферой ее деятельности был фортепианный класс, где она проявила себя замечательным педагогом высшего профессионального уровня<sup>9</sup>. Работа Евгении Фабиановны вызывала большое уважение у ведущих музыкантов страны. Еще со студенческих лет она являлась одной из ведущих фигур Клуба молодых музыкантов — в основном, учеников Сафонова, — собиравшегося у нее дома<sup>10</sup>. Дружба и тесные контакты с членами Клуба Г.Э. Конюсом, А.Т. Гречаниновым, Д.С. Шором, А.А. Ярошевским, Э.К. Розеновым сохранялись и дальше, оказывая влияние на развитие Гнесинских учебных

заведений. Постоянное творческое сотрудничество у нее было и с А.Б. Гольденвейзером, Б.Л. Яворским, певцом и режиссером В.Л. Нардовым и многими другими. В послереволюционные годы она активно разрабатывала новые учебные программы для Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса, в результате чего ее программа для детских музыкальных школ первой степени была принята в качестве единой государственной программы для школ РСФСР. В это же время Р.М. Глиэр также активно сотрудничал в МУЗО Наркомпроса, а в 1920–1922 годах был заведующим музыкальной секцией Московского отдела народного образования (МОНО), то есть их пути там непосредственно пересеклись!

Забываясь о полноценной и глубокой теоретической подготовке учащихся, Евг.Ф. Савина-Гнесина привлекала к работе многих выдающихся музыкантов: кроме Глиэра и Гречанинова это были Г.Э. Конюс, Ю.Н. Померанцев, Е.В. Богословский, Д.Р. Рогаль-Левицкий, певца и эвритмист Н.Г. Александрова, рано умерший композитор В.М. Алексеев и другие. В переписке с Р.М. Глиэром она обсуждает многие вопросы учебной работы и творческих планов Гнесинского училища и школы.

*Елизавета Фабиановна Гнесина-Витачек (1876–1953)* — скрипачка-педагог. Именно она была первой из семьи Гнесиных, с кем во время ее вступительных экзаменов в консерваторию познакомился Глиэр. В течение нескольких лет они учились

в классе скрипки у одного профессора — И.В. Гржимали. Роль Елизаветы Фабиановны, инициативного и яркого педагога, в истории Гнесинских учебных заведений очень велика. Основав в 1901 году сразу после окончания консерватории класс скрипки в училище, она возглавляла работу струнных отделов Училища, Детской школы, а впоследствии и Спецшколы вплоть до 1948 года, вела скрипичный класс также и в Институте им. Гнесиных (ее работа продолжалась до 1952 года). В первые десятилетия своей деятельности также преподавала сольфеджио, применив впервые в России систему швейцарского педагога Шассевана для работы с детьми. Позже была инициатором и первым руководителем ансамблевых и оркестровых классов в Училище и Школе. Елизавета Гнесина в юности писала много стихов. На одно из ее стихотворений Глиэр сочинил романс «Ты так наивна» (ор. 12 № 3).

Ольга Фабиановна Александрова-Гнесина (1881—1963) — пианистка-педагог. Единственная из сестер Гнесиных ученица Р.М. Глиэра: в течение последнего года ее обучения в Училище Гнесиных она проходила гармонию под его руководством. Сразу после обучения началась ее педагогическая работа в Гнесинском Доме, продолжавшаяся более 60 лет (она преподавала во всех учебных заведениях имени Гнесиных). Став коллегой Глиэра, Ольга Фабиановна испытывала к нему большую дружескую симпатию. Ее единственное письмо Глиэру выделяется из всех публику-

емых писем своим игриво-шутливым тоном.

Михаил Фабианович Гнесин (1883—1957) — выдающийся композитор, творческое наследие которого, оригинальное и яркое, до сих пор не получило должного признания. Выпускник Петербургской консерватории по классу Н.А. Римского-Корсакова (в последний год обучения занимался у А.К. Лядова), он быстро привлек внимание музыкальной общественности своими прекрасными вокальными произведениями на тексты символистов. Разносторонний музыкант, он много выступал со статьями (в том числе, в журнале «Музыкальный современник»), преподавал в различных учебных заведениях (училищах в Екатеринодаре и Ростове, в Техникуме и Институте им. Гнесиных, Московской, Ленинградской консерваториях), вел активнейшую просветительскую и общественную работу, занимался исследованиями фольклора и классической музыкальной культуры, глубоко изучал античность. В 1923—1935 годах он был первым руководителем творческого отдела (композиции и теории) в Техникуме им. Гнесиных, а в 1925—1935 — также деканом Педагогического факультета Московской консерватории.

Огромный вклад Михаил Фабианович внес в музыкальную культуру Ростова-на-Дону, где основал консерваторию (став ее первым ректором), три музыкальные школы, а также активно занимался просветительской работой (в том числе им было



*Ел.Ф. Гнесина (в центре) с первыми выпускницами Училища О.Ф. Гнесиной (слева) и М.Р. Ренквист. 1901 год*

организовано общество «Музыкальная библиотека имени Н.А. Римского-Корсакова» и открыта публичная музыкальная библиотека).

Тесные связи Михаила Фабиановича с Глиэром имели место и в учебных заведениях Москвы, где они вместе работали, имели общих учеников, и в Союзе композиторов (заметим, что А.И. Хачатурян и Т.Н. Хренников были учениками М.Ф. Гнесина в Гнесинском техникуме). Гнесину довелось особенно много пострадать от нападок РАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов), непримиримым врагом которой он был: как и Р.М. Глиэра, его уволили из консерватории в период рапповского руководства в 1931 году<sup>11</sup>.

*Ванькович-Гнесина Галина Мавриковна (1893–1976)* — вторая жена М.Ф. Гнесина, музыковед. Окончила Московскую консерваторию, где занималась по фортепиано у А.Б. Гольденвейзера, по теоретическим предметам — у Г.Э. Конюса и М.Ф. Гнесина. Заведовала нотным отделом Библиотеки Московской консерватории (с 1930-х годов до 1957), преподавала теоретические предметы в Музыкальном училище им. Гнесиных свыше 20 лет, везде завоевав колоссальное уважение и авторитет.

*Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропп*

ПИСЬМА

1. Елиз.Ф. Гнесина-Витачек — Р.М. Глиэру.

Без даты [1900—1913 гг.].

Из Москвы в Москву<sup>12</sup>.

Его Светлости барону Рейнгольду фон Глиэр.

Принцесса Евгения Фабиановна просит Вас пожаловать на бал 27 февраля<sup>13</sup>.

Приезд к 9 часам.

Обергофмейстерина графиня де Violon<sup>14</sup>.

В воскресенье, 18 февраля, обычный раут отменяется.

Е. де В.

2. Евз.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

19 апреля 1901 года.

Из Москвы в Москву<sup>15</sup>.

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Покорнейше прошу Вас зайти завтра после обеда, я послезавтра уезжаю, хотелось бы видеть Вас.

Ев. Гнесина

3. Ел.Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру.

[Май-июнь 1901 г.]

Из Москвы в Москву<sup>16</sup>

Милый Рейнгольд Морицович!

Мы хотим отпраздновать Олино окончание и поехать в воскресенье за город<sup>17</sup>.

Мы очень хотели иметь Вас своим спутником. Пожалуйста, поезжайте.

Между прочим, Женя<sup>18</sup> очень просит Вас зайти к нам завтра перед вечером, часов в 6, 7, или, когда Вам можно, чтобы поговорить.

До свидания, мы пришли к Вам целой компанией.

Е. Гнесина

4. Т.В. Фигуровская — Р.М. Глиэру.

10 июня 1901 года.

Из Москвы в Киев<sup>19</sup>.

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Сию минуту получила Ваше письмо и спешу исполнить Вашу просьбу. Евгения Фаб.[иановна] должна быть в настоящее время в Швейцарии и ей можно писать по следующему адресу: Швейцария,

Suisse Lucerne, Eugénie Savine

Poste restante

Они должны пробыть в Швейцарии около месяца<sup>20</sup>. Вы мне пожелали не скучать в Москве, а я Вам желаю веселиться в Киеве. А пока до свидания, будьте здоровы. Готовая к услугам

Т. Фигуровская

5. *Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.*

*10 ноября 1906 года.  
Из Москвы в Берлин<sup>21</sup>.*

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Простите, что только сейчас, почти через месяц, отвечаю Вам, хотя письму Вашему обрадовалась ужасно и имела пылкое желание ответить немедленно. Вы не можете себе представить, какое хлопотливое и трудное время пережили мы, и в частности я, не говоря уже об огорчениях, с которых прямо начался этот сезон. Я ездила в Финляндию на июль, и в начале августа мы уже вернулись. Здесь застали Олю совершенно не поправившейся, с катаром горла, и с помощью врача убедили ее поехать в Крым не на август, как обыкновенно она ездила, а до ноября. Она сначала и слышать об этом не хотела, а потом все-таки согласилась, и вот на днях только вернулась и чувствует себя хорошо; класс же ее мы все-таки несколько сократили, несмотря на ее протесты; эта четверть класса ее была распределена между всеми нами<sup>22</sup>. Еще была больна Лиза в начале августа, напугала нас ужасно, но к началу занятий, слава Богу, поправилась. Учеников поступило множество, 65 новых, даже больше теперь, кажется<sup>23</sup>. Всех их нужно было проэкзаменовать, записать, распределить, устроить удобное расписание при недостаточном помещении, и все это между делом, потому что особого времени для этого не полагается, а дела много, больше обыкновенного и много больше, чем следует. Мне неприятно сказать, сколько у меня занятых часов в неделю, да и у сестер тоже<sup>24</sup>. В первый раз я перешла меру и вовсе не потому, что хотела этого, а против моей воли вышло так, и я очень жалею об этом. Вообще школьная машина становится большая и сложная. Ванькин принят, занимается и делает успехи, а Шиф не приходил<sup>25</sup>. Александр Тихонович [Гречанинов] занимается с большим интересом; 1м курсом он более доволен, потому что с ним меньше хлопот, 2й же вышел очень неровный: тут и превосходная Корзлинская; и ужасные Брумберг с Шишовой, и опытные Киббель с Ермоловой, и беспорядочный Зёрнов, и добросовестная Ольга Ник. Орлова<sup>26</sup>; ну что уж с этим поделаешь! Шишова все-таки лучше, а Брумберг Ал. Тих. находит безнадежной. Ермолова теперь занимается, пропускает меньше, хотя все-таки прихварывает; и пишет красивые прелюдии, а Корзлинская блистает, как звезда. Она

и Ольга Николаевна держали экзамен из моего воскресного класса гармонии, у нее прекрасные способности, редкие; она обещает быть отличной пианисткой. Виолончелистов всего 4, из них два очень способных — Мамиконян, брат нашей ученицы, и крошечный Митя Орлов, братец своих братьев<sup>27</sup>. Букиник восхищен им, прямо поражается его способностями<sup>28</sup>. Мой Коля Орлов теперь у Игумнова; это гордость Консерватории. Игумнов говорил, что Коля заставляет его заниматься с собой полтора часа, потому что приносит каждый раз необыкновенное количество вещей. Я наконец представила Колю Сергею Ивановичу<sup>29</sup>; он принес ему несколько сочинений, потом Серг. Ив. слегка проэкзаменовал его и нашел, что его учить следует; он прямо сказал мне, что способности замечательные, и что хотя он в этом сезоне отказался от всех занятий и жить будет преимущественно не в Москве, но что с этим мальчиком он будет заниматься сам в каждый свой приезд; он уже начал занятия с ним. Школьная жизнь идет стройно. У нас прибавилась четвертая и прекрасная учительница — Ольга Ник. Орлова. Было два вечера, следующий вечер предполагается Шумановский; представьте; и ребятишки будут играть из Jugendalbum. Хоры будут тоже шумановские. Ал. Тих. [Гречанинов] написал два прекрасных хора<sup>30</sup> к февральскому вечеру<sup>31</sup>; один из них<sup>32</sup> под сомнением — может оказаться трудным для детей, и тогда я уступлю его женскому хору, а другой<sup>33</sup>, комический, прямо удивительный; текст очень смешной, написан хор просто и с большим вкусом, все необыкновенно удобно и красиво; предвкушаю удовольствие разучить его с детьми. Поступило много маленьких, так что младшая хоровая группа теперь очень велика, пришлось совершенно отделить одну группу от другой. Как Вы живете, Рейнгольд Морицович? Как здоровье Марии Робертовны? Что девочки? Что Вы едите? Втянулись ли Вы в берлинскую жизнь? Что Вы думаете о возвращении? Мы очень любим Вас и часто вспоминаем. Вся семья шлет Вам самый горячий привет. Алекс. Ник. [Савин] читает в университете, на женск.[их] и педагогических курсах, работает, как всегда. Татьяна Вас. [Фигуровская] хлопочет, как всегда; имеет для Вас в виду какой-то текст. Сестра Елена разучивает с Букиником сонату Рахманинова, может быть, устроится концерт для довольствия школы<sup>34</sup>. Не мстите мне и напишите скорее, чем я.

Ев. Савина

6. Р.М. Глиэр — Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

[1907 г.].

Из Биаррица (Франция) (Biarritz, Avenue Carnot Villa Cyprien) — в Москву<sup>35</sup>

Многоуважаемая Евгения Фабиановна!

Я получил Ваше письмо из Крыма и написал Вам туда свой адрес, но думал, что Вы моего письма не получили.

Вероятно, Вы теперь уже в Москве экзаменуете поступающих учеников. Мне бы очень хотелось знать, что делается в школе. Очень рад, что Александр Тихонович согласился еще год заниматься.

Мы на зиму останемся в Берлине, где будет исполняться моя 2-ая симфония, которую я, наконец, окончил<sup>36</sup>. Теперь пишу детские фортеп.[ианные] пьески. Их будет 25<sup>37</sup>. А на днях я получил корректуру тоже детских 12-ти пьес, которые написал в Германии весной<sup>38</sup>. Я очень занят сочинением, а Мария Робертовна бесчисленными хлопотами по хозяйству.

Как поживает Ваша семья? До которого курса преподает теперь Ольга Фабиановна<sup>39</sup>? Не прибавилось ли преподавание на каком-нибудь новом инструменте<sup>40</sup>?

Как учится бывший ученик Марии Робертовны<sup>41</sup>? Очень обрадуете, если обо всем напишете. Кланяйтесь всем от меня и Марии Робертовны.

Искренне уважающий Вас Р. Глиэр.

Мы здесь до 1-го октября (поздненько) и затем на прежнюю Берлинскую квартиру.

7. *Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.*

*22 августа 1907 года.*

*Из Москвы во Францию, Биарриц  
(Monsieur R. Glière, Villa Cyprien, Avenue Carnot, Biarritz)<sup>42</sup>.*

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Только что получила Ваше письмо из Biarritz'a, письмо же в Крым, очевидно, пропало, я ничего не получала. Ужасно рада узнать о Вас что-нибудь. Как это хорошо, что Вы так расписались! Кроме 2-й симфонии еще целая серия детских фортепианных пьес! Жажду услышать то и другое. Когда выйдут пьески? Школьная жизнь в прошлом году была необыкновенно полна событиями, подъем духа был у всех необычайный. И конец сезона был соответственно блестящий. У нас был замечательно удачный шумановский вечер, затем февральский вечер (с ансамблями, посвященный Аренскому<sup>43</sup>) так удался, что решено было повторить его совсем публично, в Синодальной зале, и с чувством удовлетворения могу сказать, что наша молодежь на эстраде произвела прекрасное впечатление. Вы не можете себе представить, как шагнули вперед все Ваши знакомые в один год. В заключение сезона был выпуск, который, правда, не скоро может у нас повториться — кончали Зёрнов, Корзлинская и Ендовицкая<sup>44</sup>, Гольденвейзер, Кипп, Ярошевский и Розенов<sup>45</sup> поставили им 5, 5+ и 5+; опять-таки Вы не можете себе представить, какие все они сделали успехи за этот год. Однако ловлю себя на том, что расхвасталась школой. Ендовицкая поступает в консерваторию, а Корзлинская имела в виду поехать за границу. Не известно ли Вам, предполагает ли Годовский<sup>46</sup> в этом году приехать в Москву и когда именно, а также сколько приблизительно

времени он проводит ежегодно в Берлине. Может быть, мы ему покажем наших питомиц и может быть это будет иметь какие-нибудь последствия? Коля Орлов перешел с VII-го курса на VIII-й<sup>47</sup>, и при этом в V класс гимназии! Маленький Ванькин учится хорошо, но в какой ужасной обстановке! Неудивительно, что он такой болезненный. Целая орава грязных ребятишек орет, возится и дерется в той комнате, где он играет, присмотра никакого, очень жаль этого ребенка. К тому же у него больное ухо, Мария Робертовна знает это вероятно, и до сих пор это продолжается. Осенью я его еще не видала. Мы с Ал. Ник. [Савиным] приехали на днях из Закавказья, где мы с ним бродили по дебрям и жили в самой примитивной обстановке несколько недель; перед этим были в Крыму, как Вы знаете. Елена Фаб. и Елиз. Фаб. с сыном<sup>48</sup> вернулись из Финляндии, они все вместе были там в Hangö, Маня<sup>49</sup> и Оля задержались в Петербурге, послезавтра вернутся. Оля прихварывала нервами прошлый год, в Финляндии, кажется, поправилась. Она играет сама и занимается в школе, доводит учеников до V курса, т.е. до IV-го включительно, и отлично это делает. У Елиз. Фаб. теперь большой скрипичный класс. Прибавился класс виолончели Букиника, а с нынешнего сезона будет класс истории музыки Энгеля<sup>50</sup>. Школа растет во всех направлениях. Очень ищем квартиры и увы, ничего не находим. Что же Вы ничего не пишете о своих девочках? В Biarritz'e должно быть, «большой свет» и сутолока; как это Вы ухитрились там работать? Ал. Тих. [Гречанинов] очень возился со своими классами, усердно готовился к ним и тратил на них очень много времени; в этом году ему будет легче. Будущим летом мы с Ал. Ник. поедem, вероятно, за границу, тогда увидимся, может быть, с Вами; впрочем, надеюсь, что к будущей осени Вы вернетесь в Россию. Всего хорошего. Привет Вам и Марии Робертовне от всех нас. Спасибо за весточку; хочу думать, что Вы еще напишете нам.

Евг. Савина-Гнесина

Если узнаете что-нибудь о намерениях Годовского, пожалуйста, напишите по возможности, скорее.

О Вашем берлинском успехе слышали и радовались за Вас. Еще раз всего хорошего.

8. *Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.*

8 октября 1907 года.  
Из Москвы в Берлин<sup>51</sup>

Многоуважаемый и дорогой Рейнгольд Морицович!

Великое Вам спасибо за присылку корректуры. Вы этим доставили мне огромное удовольствие. На мой вкус из этих 12 пьес<sup>52</sup> 7—8 штук одна другой лучше, а за Версеусе я посылаю Вам заочно поцелуй, с разрешения Марии Робертовны; это — перл, и я влюблена в эту изящнейшую, прелестную вещицу, она лучше всех, она прославит этот опус.

Вообще этому *opus*'у предстоит популярность, и в частности, он получит громадное распространение в нашей школе. Но детскими этих пьесок назвать нельзя, это скорее пьески «средней трудности»; большей частью они требуют педали, некоторой законченности и свободы исполнения, и если бывают дети, которые в данном случае могли бы оказаться на высоте (такие есть и у нас), то это все-таки не может считаться типичным для детей, и страшно подумать, на какое искажение будут обречены Ваши пьески, если Вы назовете их детскими. Если же Вы все-таки это сделаете, то прелюдия (очень удачная) и этюд должны быть изъяты из этого *opus*'а, как несоответствующие по трудности остальным вещам; может быть, Вы отнесете их к новой серии вещей средней трудности? Эта прелюдия, да и все более легкие вещицы являются очень ценными для не особенно подвинутых взрослых и для талантливых подростков, — художественных вещей в таком нетрудном роде очень мало. Я счастлива, что эти вещи получают крещение у нас на публичном вечере в исполнении талантливых детей. Как это будет хорошо, если Вы напишете что-нибудь для двух роялей к Рождеству, чтобы мы могли исполнить это 2 февраля! В прошлом году в концерте в Синодальном зале детская сюита Аренского произвела прекрасное впечатление (*Romance* и *Polonaise*)<sup>53</sup>; Вы знаете эту сюиту? Романс певучий без педали, а в полонезе и украшения, и гаммки, но все доступно в техническом отношении.

Можно певучую или певучие пьески написать, приближаясь к более легким из Вашего 31-го *opus*'а, а затем техническую, т. е. более блестящую, с тем миниатюрным блеском, который доступен детям; они могут играть и украшения, и быстрые недлинные пассажики, не требующие большой руки, и неширокие аккорды (без октав). Я мечтаю об этих будущих пьесах; это хорошо, что они нескоро будут напечатаны, я не хотела бы, чтобы кто-нибудь исполнил их раньше нас, — видите, какая я ревнивая, и какие во мне развиваются дурные чувства<sup>54</sup>.

Рейнгольд Морицович, относительно одной из самых удачных Ваших пьес, *Chanson populaire*<sup>55</sup>, мне ужасно хочется высказать Вам одно свое соображение и вместе с тем я этого ужасно боюсь и заранее прошу Вашего прощения за вторжение в недозволенную область. Вот это настоящая песня, с очаровательным контрапунктом, прямо хорик, и вдруг этот чисто инструментальный эпизод перед последним повторением темы! Казалось бы, что это миниатюра выиграла бы, если бы была выдержана в одном характере; впрочем, может быть, это только мне так кажется. Эта песенка мне ужасно нравится, я ее пять раз сряду сыграла с одинаковым удовольствием. Школа переполнена, отказываем; в теоретических классах необыкновенно тесно, и некоторым в этом сезоне не хватило места. Мы видимо входим в моду, к нам идут из провинциальных отделений Муз. Общества и даже из консерватории (два случая), вообще материал становится все лучше, искорки же таланта так же редки как везде и всегда. По обыкновению, трудно было воздержаться от переполнения классов, и у нас, у меня, в частности, слишком много работы.

Ал. Тих. [Гречанинов] написал нам два новых хора<sup>56</sup>, очень милых, но прошлогодняя «Совушкина свадьба» побила рекорд, необыкновенно удачная вещь. Сейчас он печатает эти новые хоры вместе с несколькими прежними, исполненными впервые у нас по рукописи. Будьте здоровы, Рейнгольд Морицович, и немедленно напишите мне, что Вы на меня не сердитесь, если Вы не сердитесь. Общий привет Вам и Марии Робертовне.

Евг. Савина-Гнесина.

Если печатание очень запоздает, может быть, Вы найдёте возможным и пьесы для 2х роялей прислать в корректуре; хорошо, если бы не позднее первых чисел января. Черкните же несколько слов.

*Продолжение в следующем номере*



*Второй выпуск Училища Е. и М. Гнесиных. 1902 год. Стоит второй слева Р.М. Глиэр; сидят: вторая слева — Евг.Ф. Савина-Гнесина, третья слева — Ел.Ф. Гнесина, крайняя справа — Елиз.Ф. Вивьен-Гнесина (впоследствии Гнесина-Витачек)*

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Глиэр Р.М. Мои встречи с Гнесиными // За тридцать лет. 1895–1925: Сборник статей. М., 1925. С. 41–45; Глиэр Р.М. Замечательный юбилей // Пятьдесят лет Государственного музыкального училища имени Гнесиных. 1895–1945. М.; Л.: Музгиз, 1945. С. 49; Гнесина Е.Ф. О друге и соратнике // Советская музыка. 1961. № 6. С. 106–109; Гнесина Е.Ф. Человек, победивший старость // Р.М. Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы. Т.1. М.; Л., 1965. С. 49–53.

2. Напомним, что в это время, по рекомендации Танеева, он был приглашен в качестве частного учителя к юному Сергею Прокофьеву и проводил лето в Сонцовке — имении этой семьи.

3. Сохранившиеся Экзаменные ведомости «Музыкального училища Е. и М. Гнесиных» содержат сведения о составе классов и полученных в конце года экзаменационных оценках в период до 1919 года. [ММКЕЛФГ, IX — 1–20]. См. публикацию: Шеховцова И.П. Экзаменные ведомости из фондов музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. М., 2004. С. 134–144.

4. Киев-Малаховка, далее всегда! (Публикация К. Новосельского) // Малаховский вестник. 2013. №№ 12–14. 5, 12, 19 апреля 2017 г.; Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури (Жизнь и творчество в контексте культуры) / [ред.-сост.: І.Є. Копоть, К.І. Новосельський]: сборник статей. Житомир: Євенок О. О., 2014. С. 30–38.

5. На момент его приглашения в училище весь педагогический состав состоял только из трех старших сестер Гнесиных — Евгении, Елены, Марии — и двух преподавателей фортепиано; в 1901 году к ним присоединились две младшие сестры, а в дальнейшем число педагогов быстро возрастало.

6. Хранится: ММКЕЛФГ, М–249.

7. Гнесинский дом. История учебных заведений. М., 2015. 704 с.

8. Даты рождения у всех сестер Гнесиных различаются в документах разного времени. В связи с этим точно установить их не всегда возможно. Так, более реальная дата рождения Елены Фабиановны — 1872 год, а не 1874, как это считается официально.

9. См.: Светозарова Н.А. Евгения Фабиановна Савина-Гнесина // Вопросы фортепианной педагогики / Сб. статей под общ. ред. В.А. Натансона. Вып. 2. М., 1967. С. 217–238. Переиздано в сб.: Семья Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. Вып. 2. М., 2011. С. 9–33.

10. См.: Кружок молодых музыкантов: воспитанники В.И. Сафонова в Доме Гнесиных (публикация В.В. Троппа и Л.В. Голубевой) // «Трудись и надейся...» Василий Сафонов: новые материалы и исследования / Ред.-сост. Л.Л. Тумаринсон. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 185–213.

11. В 1932 году они были восстановлены на работе. О М.Ф. Гнесине можно прочитать в книге: М.Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Р.В. Глезер. М.: Сов. композитор, 1961.

12. Записка. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 606. Л. 23.

13. 27 февраля — день рождения Евгении Фабиановны Савиной-Гнесиной.

14. Так в контексте шуточного послания Елизавета Фабиановна именуется себя — скрипачку.

15. Записка. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 606. Л. 23. К. 3.

16. Записка. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 607. Л. 11.

17. Имеется в виду окончание Гнесинского училища Ольгой Фабиановной Гнесиной. Оно состоялось в 1901 году, одновременно с М.Р. Ренквист-Глиэр (у О.Ф. Гнесиной было свидетельство об окончании за номером «2»).

18. Евгения Фабиановна Савина-Гнесина.

19. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 606. Л. 1.

20. В мае 1901 года Евгения Фабиановна вышла замуж за Александра Николаевича Савина (1873–1923) — историка (крупного специалиста по истории Англии), преподававшего в Московском университете (в дальнейшем — профессора). Это было их свадебное путешествие. Впоследствии они часто бывали летом в Швейцарии.

21. РГАЛИ Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 60. Лл. 4–5 об.

В начале зимы 1905 года, после рождения близнецов Нины и Лии, Глиэр с семьёй уехал в Германию, договорившись с Александром Тихоновичем Гречаниновым, что на время его отсутствия тот будет вести у Гнесиных уроки по гармонии. В Москву Рейнгольд Морицевич вернулся в начале лета 1908 года.

22. В 1905–1906 учебном году, согласно Экзаменным ведомостям [ММКЕЛФГ, IX–7], у Ольги Фабиановны Гнесиной числилось 24 ученика. В 1906–1907 уч. г. число было сокращено до 11 [ММКЕЛФГ, IX–8].

23. Согласно упомянутым ведомостям всего в Училище Гнесиных у разных педагогов в списках значилось 134 человека.

24. У Евг.Ф. Савиной-Гнесиной в 1906–1907 учебном году в Экзаменной ведомости [ММКЕЛФГ, IX–8] значатся 28 учеников. Кроме занятий фортепиано, она еще вела класс элементарной теории и, как это следует из текста письма, еще воскресный класс гармонии и хор.

25. По-видимому, речь идет об учениках Марии Робертовны Глиэр.

26. *Корзлинская Ольга Николаевна*, закончившая училище у Ел.Ф. Гнесиной в 1907 году (ей было тогда 16 лет), стала учиться у Л. Годовского в Вене и, по-видимому, успешно занималась (об этом см. публикуемое письмо №11). В 1912 году она уже была замужем (носила фамилию мужа — Пляттен, по воспоминаниям Ел.Ф. Гнесиной, ее муж был немецким коммунистом) и, вероятно, совсем быстро после этого умерла от родов. *Зёрнов Дмитрий Сергеевич* (1885–1913) — ученик Евг.Ф. Савиной-Гнесиной, талантливый композитор, был близким другом семьи Гнесиных. *Ольга Николаевна Орлова* — мать братьев Орловых, одновременно с сыновьями занималась в Училище Гнесиных. С 1905 года, еще не окончив курса, она стала сама преподавать в том же училище (о чем говорится далее в письме).

27. В Училище одновременно учились три брата Орловых: *Николай Андреевич (Коля) Орлов* (1892–1964) — пианист, ученик Евгении Фабиановны, в 1904 году уже поступивший в консерваторию в класс К.Н. Игумнова, а впоследствии сделавший мировую карьеру (эмигрировал в 1921 году); *Григорий Андреевич Орлов* — скрипач и *Дмитрий Андреевич Орлов* — виолончелист.

28. *Букиник Михаил Евсеевич* (1872–1947) — известный виолончелист, вел класс виолончели в училище Гнесиных в 1906–1907 годах.

29. *Сергей Иванович Танеев* (1856–1915) занимался композицией и контрапунктом с Н. Орловым частным образом. В 2017 году в Музее С.И. Танеева в Дюдьково была устроена выставка, посвященная Н.А. Орлову.

30. По-видимому, это: «Совушкина свадьба» и «Ноктюрн», о которых будет говориться в письмах от 8 октября и 6 ноября 1907 года. Эти два хора с написанными чуть позже «Ручейком» и «Весной» составят впоследствии сборник «Ручеек» ор. 40, который посвящен Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

31. 2/15 февраля (в праздник Сретения) — день основания Училища Гнесиных, ежегодно отмечавшийся концертом.

32. Вероятно, «Ноктюрн».

33. «Совушкина свадьба».

34. То есть в пользу школы.

35. ММКЕЛФГ, X–184. Датируется на основании упоминания сочинений, написанных в 1907 году. Судя по тому, что говорится о приемных экзаменах, письмо написано в августе. Очевидно, письмо Евг.Ф. Савиной-Гнесиной из Крыма не сохранилось, как и ответное письмо Р.М. Глиэра.

36. Вторая симфония с-moll, посвященная С.А. Кусевицкому, была окончена в 1907 году, впервые исполнена 10/23 января 1908 года в Берлине.

37. Двадцать четыре характерные пьесы для юношества, ор. 34 закончены в 1908 году и посвящены Евгении Фабиановне Савиной-Гнесиной.

38. Двенадцать детских пьес средней трудности для фортепиано, ор. 31. Вышли в свет в 1907 году в издательстве Юргенсона.

39. Ольга Фабиановна, к которой сестры относились с большой строгостью как к не получившей высшего музыкального образования, долгое время (до 1932 года) вела занятия только у младших учеников. На вопрос Глиэра имеется ответ в следующем письме.

40. В 1906–1907 учебном году к имевшимся ранее в училище классам фортепиано и скрипки прибавился класс виолончели, который вел упомянутый в предыдущем письме М.Е. Букиник. После этого только в 1913–1914 учебном году в училище возобновилось преподавание по этой специальности под руководством А.И. Могилевского.

41. Предположительно, бывший ученик — Ванькин, который упоминался в предыдущем письме и о котором рассказывается в следующем.

42. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп.1. Ед. хр. 606. Л. (к.) 7–8 об. Написано в ответ на предыдущее письмо.

43. А.С. Аренский умер 12/25 февраля 1906 года, то есть за год до упоминаемого концерта. Неудивительно, что бывшие ученицы (Гнесины занимались в его классе гармонии, причем Евгению Фабиановну он считал «талантливейшей ученицей») составили программу февральского вечера из его ансамблевых произведений.

44. *Лидия Ендовицкая*, учившаяся в классе Евг.Ф. Савиной-Гнесиной, по окончании училища поступила в Московскую консерваторию. Об О. Корзлинской и Д. Зёрнове — см. сноску 26.

45. Показательный факт — на экзамене присутствовали сразу четыре профессора консерватории: помимо *Александра Борисовича Гольденвейзера* (1875–1961), не пропустившего ни одного выпуска в Училище Гнесиных вплоть до 1940 года, *Карл Августович Кипп* (1865–1925) — один из самых значительных педагогов-пианистов, *Адольф Адольфович Ярошевский* (1863–1910) — пианист и педагог-новатор, и *Эмилий Карлович Розенов* (1861–1935) — уникальный музыкант и ученый; последние два — соученики и друзья Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

46. *Леопольд Годовский* (1870–1938) — польский пианист, композитор, педагог, один из самых знаменитых пианистов-виртуозов мира, преподавал в Берлине, а в 1909–1914 был директором Piano Meisterschule (Школы фортепианного мастерства) в Венской академии музыки. См. также последующие письма от Елены Гнесиной и ответы Глиэра на них. Впоследствии Л. Годовский слушал учеников Гнесиных и взял О. Корзлинскую в свой класс.

47. В Московской консерватории полное обучение у пианистов включало 9 курсов.

48. Сын Елизаветы Фабиановны Гнесиной — *Александр Вивьен, Шурик* (1903–1911). С 1909 года учился в Школе Гнесиных у М.Ф. Гнесиной, а затем у Ел.Ф. Гнесиной. Крестник Ел.Ф. Гнесиной. В 1911 году погиб от дифтерии.

49. Мария Фабиановна Гнесина.

50. *Юлий Дмитриевич Энгель* (1868–1927) — музыковед, критик, композитор. Его жена, *Антонина Хейфиц*, была близкой подругой Ел.Ф. Гнесиной по консерватории. Однако, Юлий Дмитриевич историю музыки в Училище не вел. В 1910–1911 годах, когда в училище появилась соответствующая дисциплина, историю музыки преподавал Е.В. Богословский.

51. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Д. 121. Л. 1–2. В верхнем углу л. 1 — приписка. См. текст после подписи.

52. Речь идет о Двенадцати детских пьесах средней трудности для фортепиано, ор. 31 (1907).

53. Вероятно, Сюита для двух фортепиано № 1 ор. 15 (Романс, Вальс, Полонез). В предыдущем письме шла речь о праздновании Дня основания учебных заведений в 1907 году, когда состоялся концерт из произведений Аренского.

54. Из переписки становится понятным, почему Двадцать четыре пьесы ор. 34 посвящены Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

55. «Народная песня» — № 5 из упомянутого ор. 31.

56. «Весна» и «Ручеек» ор. 40 — см. сноску 30.

## НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

В начале 1930-х годов, после длительного перерыва в создании симфонических произведений, Н.Я. Мясковский в течение двух лет написал четыре опуса. Это были Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии<sup>1</sup>.

Двенадцатая симфония вошла в историю как «Колхозная», хотя название, закрепившееся за нею, автору не принадлежит<sup>2</sup>. Тринадцатая встретила у современников неоднозначный прием. Один из близких учеников Николая Яковлевича, Д.Д. Кабалевский, определил сочинение как некий «срыв» в творческом пути своего учителя<sup>3</sup>. Высоко оценили симфонию Б.В. Асафьев и С.С. Прокофьев. Последний много сделал для продвижения сочинения за рубежом.

Премьеры Одиннадцатой и Четырнадцатой прошли практически незамеченными современниками. И до сих пор времени эти симфонии остаются в числе забытых сочинений композитора.

\* \* \*

Мясковский рассматривал свои сочинения как условные симфонические парные циклы. В одном из писем к исследователю своей музыки А.А. Иконникову он отмечал: «*Действительно склонностью к парному сочинению я обладал, но в гораздо более естественной форме, а именно я сочинял часто вместе: более густые психологически и менее густые*» [4, 148]. После чего привел таблицу, в которой указал, что Одиннадцатая и Тринадцатая симфонии относятся к первой категории («более густые»), а Двенадцатая и Четырнадцатая — ко второй («менее густые», соответственно).

Примечательно, что в отношении Тринадцатой и Четырнадцатой композитор сделал важное замечание: «*Одна вслед за другой без перерыва*» (подчеркнуто мной — А.С.) [Там же]:

Симфонии более густые психологически	Симфонии менее густые
4-я Симфония	5-я Симф[ония] (обе за 3 месяца)
6-я Симф[ония]	7-я С[имфония] (одна в середине другой)
8-я Симф[ония]	9-я Симф[ония] (одна вслед за другой)
	<b>10-я особняком</b>
11-я Симф[ония]	12-я внутри (обе за 1 1/2 месяца, в эскизе конечно)

13-я Симф[ония]	14-я Симф[ония] (одна вслед за другой без перерыва)
	<b>15-я и 16-я — обе особняком</b>
17-я Симф[ония]	18-я Симф[ония] (одна в середине другой)
	<b>19-я особняком</b>
20-я Симф[ония]	21 Симф[ония] (одна за другой)
22-я Симф[ония]	23-я Симф[ония] (одна за другой)

29 августа 1933 года Мясковский писал Прокофьеву: «Я набросал полностью две симфонии. Когда я Вам плакался “крокодиловыми” слезами, я корпел над первой, и она мне, действительно, не давалась, да я и сейчас не знаю, что это такое; быть может, просто чепуха, или в лучшем случае, претенциозно-глубокомысленная канитель с потугами на оригинальность. Больше я возился со 2-й штукой, в которой вышло целых 5 частей. Это довольно бесшабашная вещица, иногда с очень плохими темами (3-я часть), не оригинальная, но построенная на эмоциональном сгущении к концу» [5, 405].

Отношение к своим «детям» Мясковского — проблема особого психологического свойства. В отличие от большинства композиторов, считающих свои творения по крайней мере не худшими по сравнению с предшественниками, Мясковский много способствовал тому, чтобы не поддерживать исследовательский интерес к собственной персоне. Его резкие и несправедливые характеристики своих симфонических «девок» нередко приводят в недоумение, а иногда и просто ставят в тупик.

Так, если Тринадцатая для композитора была «внутренним освобождением» [6, 19] и «более его», то «пяти-

частная преснятина» Четырнадцатая [Письмо Прокофьеву от 21 июля 1933. 5, 403], по его мнению, была «провалом», который «не поддается уже больше исправлению» [Письмо к Прокофьеву от 1 января 1934 года. 5, 411]. Подчеркивая контраст двух симфоний, Мясковский (возможно даже намеренно) сам дал повод исследователям рассматривать их исключительно в таком ракурсе.

На первый взгляд контраст между двумя симфониями действительно очень сильный. Это проявляется на разных уровнях. Например, выбор тональностей: мрачный *b-moll* для Тринадцатой и просветленный *C-dur* для Четырнадцатой. Структура циклов: поэмность, реализованная в рамках Тринадцатой симфонии, и четкая пятичастная структура в Четырнадцатой. Темповая драматургия: в Тринадцатой — преобладание медленных темпов (единственный быстрый раздел — второй, аналог скерцо, *Agitato molto e tenebroso*), в Четырнадцатой — быстрых (первая, третья и пятая части — быстрые, вторая и четвертая — медленные). Сам круг образов, которые развиваются в этих сочинениях: исключительной силы трагические в Тринадцатой и народно-песенные, танцевальные (хотя и получающие преобразование) в Четырнадцатой.

Тринадцатая симфония	Четырнадцатая симфония
b-moll	C-dur
Одночастная	Пятичастная

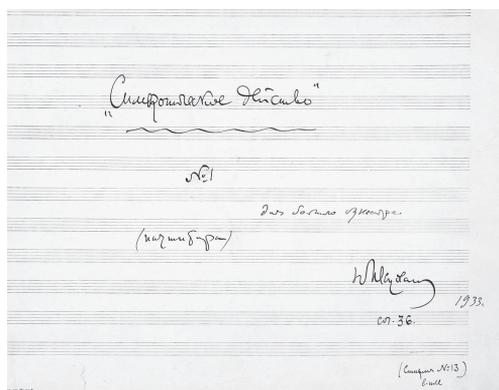
Изучение автографов, хранящихся в архиве ВМОМК имени М.И. Глинки, позволило обнаружить поразительный факт: наличие *единого авторского названия* Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. Первую композитор назвал «Симфоническим действием № 1» [7], вторую, соответственно — «Симфоническим действием № 2» [8]. То есть, несмотря на внешнюю полярность этих симфонических текстов, их издание как разных и самостоятельных сочинений, Мясковский предполагал особый путь их объединения.

Характерно, что названия «Симфоническое действие № 1» и «Симфоническое действие № 2» в обоих случаях занимают центральное положение на титульных листах, а обозначения «Симфония № 13» и «Симфония № 14», с указанием тональности, опуса и года создания, даны мелким шрифтом и располага-

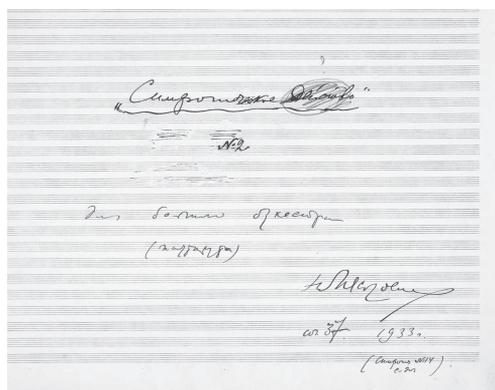
ются скромно в правом нижнем углу партитурной бумаги.

Эти же названия можно обнаружить в одном из перечней сочинений Мясковского, составленном самим композитором в конце 40-х годов [9]. Примечательно, что номера симфоний и названия опусов в нем отсутствуют вовсе: каждому сочинению присвоен порядковый номер, даны лишь общие названия на французском языке (*Symphonie*), указаны тональности и количество частей, после чего — сами подзаголовки и принадлежность к определенному инструментальному составу (*Orchestre*). При этом по отношению к Тринадцатой симфонии в скобках дается важное дополнение: «*Fragment, и т.д.?*». В других подобных списках данные названия не фигурируют.

Что же имел ввиду Николай Яковлевич, давая своим сочинениям такие подзаголовки?



Титульный лист эскиза партитуры Тринадцатой симфонии



Титульный лист эскиза партитуры Четырнадцатой симфонии

Обращение Мясковского к подобному роду названий вряд ли было случайным. Воодушевляясь А.Н. Скребиным, его идеями и творческими исканиями, в особенности «Прометеем», который он охарактеризовал как «изумительнейшее явление человеческого духа» [10, 24], Мясковский едва ли мог не знать о замысле грандиозной «Мистерии» — квазилитургического действия, синтезирующего в себе разные виды искусства. Однако будучи композитором, никогда не тяготевшим к театральной музыке (все немногие замыслы в этой жанровой сфере закончены не были), Мясковский избирает свой путь.

Объединяя два противоположных симфонических текста, композитор претворяет романтическую концепцию, плодотворно примененную, к примеру, еще П.И. Чайковским в Четвертой симфонии, симфонии «Манфред». В каком-то смысле это коллизия, близкая и той, которая возникнет спустя десять лет в Восьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Здесь трагический центр симфонии — ее четвертая часть — без перерыва переходит в финал, названный композито-

ром «Идиллией». Причем, программное обозначение финала после премьеры Шостакович снимает, видимо не желая публично конкретизировать свои художественные намерения. Вспоминается в этой связи и концепция Второй симфонии Г. Малера. Цепь исторических и художественных аналогий можно продолжать.

Предложенный Мясковским содержательный ракурс позволяет рассмотреть Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии как единое целое, своего рода симфонический диптих, в котором окончание Тринадцатой — это не завершение, а своего рода «обрыв», «недосказанное слово». Четырнадцатую же с ее эмоциональным взрывом в самом начале можно трактовать как некое «освобождение» и стремление найти новые точки опоры.

Показательно, что и во временном отношении симфонии представляют, словно, единое целое: Тринадцатая — одна из самых коротких симфоний композитора — звучит чуть более двадцати минут, Четырнадцатая — почти тридцать пять, и вместе они предстают как большой двухчастный симфонический цикл продолжительностью менее часа:

Раздел	Тринадцатая симфония			Четырнадцатая симфония		
	Темп	Время	Тональность	Темп	Время	Тональность
1	Andante moderato	7:20	b-moll	Allegro giocoso	8:05	C-dur
2	Agitato molto e tenbroso	4:08	h-moll	Andante quasi allegretto	6:35	a-moll
3	Andante nostalgico	3:49	fis-moll	Quasi presto	3:00	C-dur
4	Tempo I	5:15	b-moll	Andante sostenuto	10:00	cis-moll
5				Allegro con fuoco	7:25	C-dur
		20:32			34:55	

В пояснении к Четырнадцатой симфонии, хранящемся в РГАЛИ, композитор указывает: «<...> в целях сокращения автор допускает при исполнении возможность исключения 2-й (8 минут) или 3-й (4 мин.) части» [11]. Таким образом, число частей в парном цикле могло варьироваться от пяти до шести.

Сам Мясковский относился к подобным замыслам (единому макроциклу, развивающемуся по модели романтической симфонической драматургии) как к чему-то глубоко личному, не рассчитанному на массового слушателя. Он писал о своей Десятой, близкой по духу Тринадцатой, так: «эмоционально, романтично, одночастно, то есть длинно и на огромный оркестр — одним словом — никому!»<sup>4</sup>.

При этом не исключено, что существовал некий скрытый семантический пласт, о котором Мясковский намеренно умалчивал. Смысл Десятой, например, «разгадал» Б.В. Асафьев, углядев в симфонии программу, близкую известной литографии А. Бенуа: Евгений убегает от скачущего за ним Медного всадника. М.Г. Арановский предложил такую трактовку данной коллизии: «Идея (личность и власть) ясна и по тем временам весьма актуальна, но подана, разумеется, сквозь призму романтических традиций литературного иносказания» [12, 334]. Тринадцатая так и оказалась неразгаданной: несколькими годами позднее в своих «Автобиографических заметках», написанных по просьбе журнала «Советская музыка», композитор напишет о ней: «Она осталась страницей

моего дневника: я ее не пропагандирую» [6, 19].

Однако, при обращении к эпистолярно Мясковского, его дневникам, воспоминаниям современников, вполне возможно проследить закономерность, которая лишней раз подтверждает гипотезу о том, что композитор мыслил Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии частями некоего единого целого. Более того, он неоднократно пытался донести свой тайный замысел до близких ему людей. Закончив работу над клавиром Тринадцатой симфонии и едва приступив к первой части Четырнадцатой, композитор решает показать оба произведения Кабалевскому. Последний вспоминал: «Это было 14 июня 1933 года. Я пришел к Николаю Яковлевичу по делам Союза композиторов <...> И вот, когда закончилась “деловая часть” нашего свидания, Николай Яковлевич показал мне только что сочиненную 13-ю симфонию и еще незаконченный набросок первой части 14-й симфонии» [3, 317]. Более чем через месяц, почти закончив работу над Четырнадцатой, композитор вновь показывает обе симфонии, но уже другому своему ученику — А.И. Хачатуряну: «Намечал первую часть нового сочинения. Показал Хачатуряну Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии. Тринадцатая нравится больше» [Дневниковая запись от 24 июля 1933 года. 13, 220]. И далее — ни слова о задуманном. «Диптихи» частями единого целого не воспринимаются.

В процессе работы над оркестровкой Мясковский презентовал свои симфонии и по отдельности (сначала в партитуре

была закончена Четырнадцатая, затем Тринадцатая). Однако когда обе они были завершены, начались традиционные «разыгрывания» на фортепиано, где они чаще всего звучали вместе. В четырехручном варианте симфонии были исполнены, по предположению О.П. Ламм, в доме самого композитора вместе с дирижером Ф. Штидри: «Штидри — показ в четыре руки Четырнадцатой и Тринадцатой симфоний» [Дневниковая запись от 24 июля 1933 года. 12, 220]. На вечерних «восьмиручиях» в доме П.А. Ламма симфонии звучали неоднократно. 27 декабря 1933 года Мясковский пишет Прокофьеву: «На этих днях мы разыграли в 8 рук обе мои новые симфонии» [Письмо к Прокофьеву от 27 декабря 1933 года. 5, 410]; через три месяца — запись в Дневнике: «Консерватория. Союз. Вечером у Ламма (симфонии: Брамс — Четвертая, Глазунов — Пятая, мои — Четырнадцатая и Тринадцатая)» [Дневниковая запись от 5 марта 1934 года. 13, 229].

Дирижер В.Л. Кубацкий — первый исполнитель Четырнадцатой симфонии — также знакомился сразу с парой партитур. Однако от исполнения Тринадцатой он отказался: «Показывал В. Кубацкому две последние симфонии; хочет играть Четырнадцатую; дал полезные оркестровые советы» [Дневниковая запись от 22 апреля 1934 года. 13, 231].

Как видим, Мясковский делал неоднократные попытки исполнительски реализовать свой первоначальный замысел, всячески намекая на общность сочинений, но понимания своих намерений и концертного их воплощения он так и не по-

лучил. Быть может, разочарованием от «глухоты» современников продиктовано то обстоятельство, что композитор подчеркивает слово «действие» на титульном листе Четырнадцатой симфонии и ставит вопросительный знак, как некий приговор своему неудавшемуся, как он полагал, творческому замыслу.

\* \* \*

Общность сочинений как единого макроцикла, при должном рассмотрении становится вполне очевидной. Это проявляется, прежде всего, на уровне тематических связей. Проследим наиболее явные из них.

1. Второй элемент главной партии первого раздела одночастной Тринадцатой симфонии, помещенный в партию струнных и звучащий весьма напряженно в условиях уменьшенного лада (ц. 2) (пример 1).

В Четырнадцатой симфонии данный мотив получает развитие в крайних разделах второй части, написанной в сложной трехчастной форме. При первом появлении (в самом начале части) он довольно существенно трансформируется: становится прозрачной инструментовка (соло первого кларнета на фоне *pizzicato* струнных), меняется ладовая основа (диатоника вместо уменьшенного лада), в два раза ускоряется темп (пример 2).

Столь радикальное перевоплощение — словно новый взгляд на жизнь после пережитых страданий (Тринадцатая симфония) и катарсиса (окончание Тринадцатой — начало Четырнадцатой).

Репризное проведение — некая реминисценция, возвращающая образ из Тринадцатой симфонии (ц. 2) (пример 3).

2. Еще один важный мотив появляется в первом разделе Тринадцатой симфонии перед разработкой. Здесь подряд звучат два его варианта: первый — приглушенно в партии низких струнных *pizzicato*, второй — непосредственно дающий динамический импульс разработке — громогласно у труб и валторн (5 т. после ц. 12) (пример 4).

В тембре меди он появится в самой разработке (2 т. после ц. 19), а у струнных *pizzicato* — в конце симфонии перед кодой (2 т. до ц. 69).

В Четырнадцатой мотив появляется в аналогичных темброво-драматургических вариантах.

Во вступлении к первой части — у басовых струнных *pizzicato* (пример 5).

Затем, при переходе к разработке, жестко и призывно он звучит в октавном унисоне скрипок (по аналогии с медным проведением в Тринадцатой), но драматический всплеск не получает здесь своего развития и выполняет роль очередной, на этот раз довольно краткой, реминисценции (1 т. до ц. 14) (пример 6).

3. Очевидным является интонационное родство темы фугато из Тринадцатой симфонии с главной темой четвертой части Четырнадцатой. Наиболее отчетливо это слышно в двух флейтовых проведений (Тринадцатая — ц. 53, Четырнадцатая — ц. 3) (примеры 7, 8).

Наиболее серьезная трансформация происходит с материалом интермедии из фугато Тринадцатой симфонии. Здесь он звучит у хора труб и тромбонов, в медленном темпе, внося еще больший драматизм в скорбное фугато (ц. 57) (пример 9).

Появляясь в Четырнадцатой в разделе побочной партии первой части в своем новом облике, он вносит столь сильный контраст, что идентифицировать его довольно сложно. Диатонизируется гармоническая основа, ритмика становится более прихотливой, мелодика приобретает колорированный вид, сильно ускоряется темп — все это влечет за собой смену жанра: вместо скорбного хорала меди звучит непрехотливый танец, исполненный струнными (ц. 9) (пример 10).

Это еще один яркий пример «избавления» от эмоциональных «пут» Тринадцатой симфонии.

В дальнейшем развитии побочной партии появляются эпизоды, где легко угадывается образ из Тринадцатой симфонии, но их звучание столь непродолжительное, что воспринимаются они как очередные краткие реминисценции (4 т. до ц. 13) (пример 11).

4. Родство двух сочинений проявляет себя даже на уровне, казалось бы, малозначительного тематизма. Такими являются небольшие связки перед разработкой в первом разделе Тринадцатой симфонии (6 т. до ц. 12) и перед средним разделом четвертой части Четырнадцатой (ц. 6) (примеры 12, 13).

На первый план здесь выходит не столько интонационная, сколько фактурно-метрическая составляющая: медленное восходящее движение мелодии, с сохранением метрических точек опоры, окрашенное тембрами кларнета и бас-кларнета.

Не случайно и то, что темы главных партий в первых разделах обеих симфоний имеют одинаковую ритмическую особенность: синкопу на вторую долю.

Пример 1. Тринадцатая симфония, 1 часть, ПП-1

**Andante moderato**

V-ni I  
*p*

V-ni II  
*p*

V-le  
*pp*

V-c.  
*p*

C-b.  
*p*

Пример 2. Четырнадцатая симфония, II часть, главная тема

**Andantino, quasi allegretto**

Clar. in A  
*p*

V-c.  
*pizz.*  
*p*

C-b.  
*pizz.*  
*p*

Пример 3. Четырнадцатая симфония, 2 часть, реприза

**Andantino, quasi allegretto**

The musical score is for a woodwind and string ensemble. It is in 4/4 time and consists of 16 measures. The tempo is marked "Andantino, quasi allegretto". The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The woodwind parts include Flute I/II, Oboe I/II, Clarinet I, Bassoon I/II, and Cor I/II. The string part is labeled "Quint." and includes a double bass line. The score features various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like *f* and *mf*.

Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия

Пример 4. Тринадцатая симфония, 1 раздел, переход к разработке

The musical score is divided into two systems. The first system is marked **Andante moderato** and **Pesante**. The second system is marked **Andante moderato** and **Pesante**. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr-be), Horn (Cor.), Trombone (Trb-ni), and Double Bass. Dynamics include *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *senza sord.*, *arco*, *pizz.*, *unis.*, *non div.*, and *a2*. The score shows a transition from a slower tempo to a heavier, more dramatic one.

Пример 5. Четырнадцатая симфония. Вступление

**Allegrio giosoco**

Violin I (V-ni I) starts with a melodic line in the right hand, marked *f*. Violin II (V-ni II) plays chords in the left hand, also marked *f*. Viola (V-le) plays chords in the left hand, marked *f*. Violoncello (V-c.) and Contrabasso (C-b.) play chords in the left hand, marked *f*. The score includes dynamic markings *f*, *ff*, and *p*, and a *pizz.* instruction for the strings.

Пример 6. Четырнадцатая симфония, I часть, переход к разработке

**roco pesante a tempo**

Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) play a heavy, slow melodic line, marked *f*. The score includes the instruction *Sul G.* and dynamic markings *f* and *p*.

Пример 7. Тринадцатая симфония, фугато

**Andante nostalgico**

Flute (Fl.) and Bassoon (C-Fag.) play a melodic line, marked *p*. The score includes the instruction *I*.

Пример 8. Четырнадцатая симфония, I часть

**Andante sostenuto**

Fl. I. *p* *f* *dim.* *p*

Ob. I. *mp* *p*

Cl. I. *f* *dim.* *p*

Cl. II. *f* *p*

Fag. I. II. *f* *dim.* *p*

Пример 9. Тринадцатая симфония, фугато, интермедия

**Andante nostalgico**

senza sord.

Tr-be *ff* *p*

Cor. *ff* *p*

Tr-ni *ff* *p*

Пример 10. Четырнадцатая симфония, I часть, ПП

**Allegro giocoso**

V-ni I  
arco  
*p*

V-ni II  
arco  
*p*

V-le  
arco  
*p*

V-c.  
arco  
*p*

Пример 11. Четырнадцатая симфония, I часть, ПП

Tr-be  
*f* *p*

Cor.  
*f* *p*

Tr-ni  
*f* *p*

Пример 12. Тринадцатая симфония, переход к разработке

**Andante moderato**

Cl.  
*pp*

Cl. basso  
*p*

Пример 13. Четырнадцатая симфония, I часть, переход к среднему разделу

The image shows a musical score for two clarinet parts: Cl. I. II. (top staff) and Cl. bas. (bottom staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Cl. I. II. part starts with a *pp* dynamic and includes markings for *pp espr.* and *rit.* The Cl. bas. part also starts with *pp* and has a *pp* marking later. The score shows a melodic line in the upper clarinet and a more rhythmic, lower register line in the bass clarinet.

\* \* \*

В конечном итоге подобное переплетение образов и их трансформация не только создают крепкую связь между двумя симфониями, но и воплощают в жизнь романтическую концепцию преодоления некоего рокового начала. Нельзя не согласиться с пронизательными мыслями Арановского, считавшего симфонизм Мясковского «связующим звеном между романтическими традициями (в том числе и Скрябинным) и симфонизмом XX столетия <...> В перенасыщенной эмоциональной атмосфере индивидуалистического сознания постепенно зрела потребность вырваться из его цепких объятий и выйти на простор широких, проду-

ваемых свежим ветром, просторов объективного мира» [12, 321–322]. Этот дуализм психологического мира композитора, раздробленность его образов, природная склонность к депрессивному восприятию действительных событий и стремление усилиями строго организованной мысли вырваться, побороть то, что единственно близко нервно ранимой душе, и есть, как представляется, содержание двух не услышанных и не понятых временем «симфонических действий». По всей вероятности, тот «непрочитанный» смысл, который Мясковский вложил в замысел двух своих произведений, может оказаться далеко не последней находкой в постижении его творческого наследия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Москва: Классика-XXI, 2010. 474 с.
2. ВМОМЖ. Ф. 71. Инв. 7. № 1463-оф/375. Л. 1.
3. Кабалецкий Д. О Н.Я. Мясковском // Н. Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. Т.1. М., 1964. С. 307–333.
4. Иконников А. Художник наших дней. Н.Я. Мясковский. М.: Советский композитор, 1982. 416 с.
5. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
6. Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути / Н.Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. Т.2. М., 1964. С. 5–18.

7. ВМОМК. Ф. 71. Инв. 8. № 1463-оф/376 Л. 1.
8. ВМОМК. Ф. 71. Инв. 10. №1463-оф/378 Л. 1.
9. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 7 об.
10. *Мяковский Н.* Петербургские письма [I] / Н.Я. Мяковский: Собрание материалов в двух томах. Т.2. М., 1964. С. 24–27.
11. РГАЛИ. Ф. 2040. Ед. хр. 10. Л. 10.
12. *Арановский М.* Симфония и время / Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 303–370.
13. *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мяковского. М.: Советский композитор, 1989. 401 с.

#### REFERENCES

1. *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoj muzyke [1948 in the Soviet music]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classics-XXI»], 2010. 474 p.
2. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 7 [fund 71. Inventory 7]. № 1463-of/375. p. 1.
3. *Kabalevsky D.* О N.Y. Myaskovskom [About N.Y. Myaskovsky]. *N. Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh* [Collection of materials in two volumes.]. Vol.1. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 307–333.
4. *Ikonnikov A.* Khudozhnik nashikh dney. N.Y. Myaskovsky [An artist of our times. N.Y. Myaskovsky]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1982. 416 p.
5. Prokofiev S.S. i Myaskovsky N.Y. Perepiska [Prokofiev S.S. and Myaskovsky N.Y. Correspondence]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1977. 600 p.
6. *Myaskovsky N.* Avtobiograficheskie zametki o tvorcheskom puti [Autobiographical notes about my creative path]. N.Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh. [Collection of materials in two volumes]. Vol.2. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 5–18.
7. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 8. [fund 71. Inventory 8]. № 1463-of/376 p. 1.
8. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 10. [fund 71. Inventory 10]. № 1463-of/378 p. 1.
9. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. f. 2040. op. 2. ed. 49. p. 7. ob. [fund 2040. Inventory 2. Storage unit 49. Turnover].
10. *Myaskovsky N.* Peterburgskie pisma [Petersburg letters]. N. Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh. [N. Ya. Myaskovsky N. Collection of materials in two volumes.]. Vol. 2. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 24–27.
11. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. f. 2040. ed. 10. p. 10. [fund 2040. Inventory 10. Storage unit 10. Page 10].
12. *Aranovsky M.* Simfoniya i vremena [Symphony and time]. Russkaya muzika i XX vek [Russian music and XX century]. М. [Moscow], 1997. p. 303–370.
13. *Lamm O.* Stranitsy tvorcheskoj biografii Myaskovskogo [Pages from Myaskovsky's creative biography]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1989. 401 p.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВМОМК имени М.И. Глинки — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Одиннадцатая симфония* (ор. 34, *b-moll*, трехчастная) создавалась в период с 10 сентября 1931 года по 19 марта 1932 года, издана Музгизом в 1934 году, посвящена М.О. Штейнбергу. Премьера состоялась 6 января 1933 года под управлением К.С. Сараджева в Москве.

*Двенадцатая симфония* (ор. 35, *g-moll*, трехчастная) создавалась параллельно с Одиннадцатой, в период с сентября — октября по 31 января 1932 года, издана Музгизом в 1932 году, переиздана в 1938. Симфония написана к конкурсу, который был объявлен к Пятнадцатилетию Октябрьской революции Большим театром и газетой «Комсомольская правда» (см. об этом: [1, 150]). Премьера состоялась 1 июня 1932 года в Москве, в Большом театре под управлением А.К. Коутса.

*Тринадцатая симфония* (ор. 36, *b-moll*, одночастная), создавалась в период с 29 мая по 20 октября 1933 года, издана Музгизом в 1945 году. Премьера состоялась 15 ноября 1934 года под управлением Ф. Стока в Чикаго, в России при жизни композитора симфония была исполнена единожды, 26 декабря 1934 года под управлением Л.М. Гинзбурга на закрытом вечере, посвященном памяти А.В. Луначарского, в зале Радио. *Четырнадцатая симфония* (ор. 37, *C-dur*, пятичастная) создавалась с июня по 11 октября 1933 года, издана Музгизом в 1937 году, посвящена В.Л. Кубацкому. Премьера состоялась 24 февраля 1935 года под управлением В.Л. Кубацкого в Москве.

2. На титульном листе автографа партитуры значится подзаголовок «К 15-летию Октябрьской революции», название «Колхозная» ни в рукописи, ни в изданном варианте не фигурирует [2].

3. «О 13-й симфонии, которую впоследствии называл “страницей дневника” и не хотел пропагандировать, он говорил с какой-то колючей иронией, которую я никак не мог понять, как, сознаюсь, совершенно не понял и самой симфонии. Я был в состоянии оценить лишь интересный конструктивный замысел симфонии — “трехчастную одночастность” и некоторые детали партитуры. В целом же симфония, этот странный для Мясковского “опыт эмоциональной музыки” показался мне “срывом” на его пути, на котором уже намечались чудесные сдвиги в сторону просветления всего его творческого стиля» [3, 317-318].

4. Замечания по поводу своей Десятой симфонии в письме Прокофьеву от 12 мая 1927 года [5, 256].



## ТЕРМИНОЛОГИЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЕЙ XV—XVII ВЕКОВ

Вопросы теоретической терминологии в области церковно-певческого искусства поднимаются во многих специальных работах; в частности, в 2006 году была защищена кандидатская диссертация Е.Е. Астахиной на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Музыкальная терминология русских церковных песнопений» [1]. Вопросы терминологии начали ставиться уже в классических трудах отечественных медиевистов и в настоящее время они сохраняют свою актуальность. Однако изучение терминологии необходимо проводить на стыке наук, в данном случае с привлечением усилий филологов и музыковедов-медиевистов: *«<...> терминологические исследования — это прерогатива специалистов нескольких отраслей. Терминологическая работа филолога, равно как и логика, а также специалиста конкретной отрасли науки порознь не является работой терминоведа. Только объединение усилий специалистов названных профессий может создать новый тип деятельности — терминоведение»* [2, 29].

Формирование музыкальной терминологии закономерно обусловлено

практикой развития церковно-певческого искусства. Собственно понятие «термин» в широком смысле в настоящее время охватывает множество значений. Не включаясь в дискуссию по данному вопросу, выделим формулировку, приведенную в одной из работ А.А. Реформатского, который отмечал, что термины — это *«<...> слова специальные, ограниченные своим особым назначением; стремящиеся быть однозначными как точное выражение понятий и название вещей»* [3, 288].

Совокупность терминов в науке о церковно-певческом искусстве в их историческом и теоретическом значениях образует *специальную лексику*, которая является составной частью, с одной стороны, общемзыкальной лексики, с другой, несомненно, — лексики церковнославянской.

Разумеется, само понятие «термин» и «терминология» историчны: они предстают таковыми и в филологии, и в других науках<sup>1</sup>. Конечно, применять данные термины (а слова «термин» и «терминология» — это тоже термины) в отношении музыки Древней и Средневековой Руси, строго говоря, невозможно, поскольку они,

будучи наделены двумя необходимыми свойствами с точки зрения науки сегодняшнего дня (это *ограниченность сферы употребления* и *ограниченность сферы напоминания*), не обладают третьим важным свойством — *обязательностью дефиниции*<sup>2</sup>.

Однако, это правило действует строго в отношении терминов так называемого «научного периода», начала формирования которого в России, как известно, исследователи связывают с XVIII веком, в то время как предшествующий этап обычно относят к «донаучному периоду». А.Г. Дугин отмечает: «<...> можно согласиться использовать термин “донаучный” (период) применительно к различным дисциплинам, обнаруживаемым в обществе традиционного типа и имеющим некоторое сходство с наукой в ее современном понимании. При этом следует помнить, что такое словупотребление не несет в себе оценочного характера (в смысле “донаучное” = “еще не научное”, “не дозревшее до научности”), будучи простой констатацией и условным понятием, призванным очень приблизительно описать имеющуюся реальность, значение и смысл которой только еще предстоит распознать» [6, 69–70].

Таким образом, при рассмотрении историко-теоретических материалов, связанных с церковным пением, в рамках «донаучного периода» мы можем лишь условно говорить о формировании терминов как устойчивых наименований определенных явлений и процессов, которые не получают

в сохранившихся документах дефиниций, но функциями и последовательностью применения приближаются к терминам Нового времени (следовательно, мы можем говорить о «донаучной терминологии»). Этот пласт очень важен. В.В. Виноградов указывал: «Истории терминологии той или иной сферы нашей культуры, производственной деятельности — это вместе с тем повесть о закономерностях развития знаний о природе и обществе» [7, 6–7].

Терминология церковного пения, возможно, в силу своей принадлежности к сфере канонического искусства, отличается относительной стабильностью, небольшой вариативностью и последовательной фиксацией в рукописях. Но здесь возникает закономерный вопрос: какая лексика древнерусских нотированных рукописей может рассматриваться как терминологическая? Предположительно, к ней может быть отнесена вся лексика, которая выходит за пределы собственно гимнографических текстов и уставных указаний, с которыми, однако, она часто пересекается. Данная лексика будет активно представлена в музыкально-теоретических руководствах, традиция которых будет положена на средневековом этапе, в XV веке. Но уже в Древней Руси (в XI–XIV веках) она была включена в рядовые нотированные рукописи, и стала выполнять функцию комментатора принципов изложения песнопений; поэтому входящие в ее состав лексемы должны включаться в круг рассматриваемых терминов. В этом случае источниками информации становятся:

1. сведения, касающиеся собственно песнопений;
2. уставные указания;
3. ремарки писцов (в этот период их очень мало).

Позднее к ним прибавятся, как уже было отмечено, сведения теоретических руководств.

Выделим группы терминов из рукописей древнего периода с учетом того, что они тогда складывались на основе двух типов манускриптов — *знаменного письма* и *кондакарного письма*. Данный первый исторический пласт терминов представлен в рамках корпуса богослужебных текстов, где они выступают в функции указания жанра песнопения и принципа его музыкальной организации. Эти термины почти целиком принадлежат к группе византизмов<sup>3</sup>, проявляясь или как прямое повторение (кондак, катавасия, стихира) или как калька (самогласен, подобен, глас, песнь, ипакои). В этом случае терминами становились уже существующие слова, то есть терминология образовывалась семантическим способом<sup>4</sup>. В нотированных рукописях (знаменных и кондакарных) мы выделяем термины, отсутствующая дефиниция которых становится очевидной из контекста — и в этом мы усматриваем особенность терминов церковно-певческого искусства донаучного этапа. Их формирование подчиняется общим законам терминологии, в частности, в работе К.М. Ушаковой читаем: «а) заимствование термина из древних классических языков <...>;

б) использование русского слова или словосочетания; в) калькирование термина <...>; г) изобретение нового слова; д) образование термина-словосочетания, состоящего из слов, имеющих разное происхождение <...>» [10, 6–7].

С точки зрения содержания мы выделяем в древних рукописях, в частности, пласты терминологии *музыкально-теоретической*: глас, самогласен, подобен, строка; *жанровой*: стихира, кондак, канон, песнь, ирмос, катавасия, тропарь. Особенностью этих терминов является то, что придя из общеупотребительной лексики, став терминами, они не утратили и своего исходного значения. Например, термин «глас», обозначающий музыкальную организацию песнопений, не уничтожил слова «глас» в его общем значении («голос») и как элемента текста богослужебных песнопений (ирмос канона 6 гласа на Богоявление «Глас Словесе, светильник Света»). В данном случае появляется возможность говорить о *полисемии* терминов, она будет проявлять себя и в дальнейшем развитии певческого искусства.

Прежде чем перейти к рассмотрению терминологии музыкально-теоретических руководств, необходимо установить существенное ограничение: названия, то есть *номинации*<sup>5</sup> знамен, которыми собственно и исчерпывается текстовая информация в азбуках XV века, рассматриваться как термины не будут.

На наш взгляд, термины в данных руководствах проявляются в их заголовках. Именно здесь впервые фикси-

руется: *знаменье* (т.е. знамена, знаки), *имена* (т.е. названия), позднее появляются *азбука*, *произглавие* (т.е. заглавие) и так далее. Иными словами, термины не могут в данном случае быть равнозначны номинациям, как позднее, на наш взгляд, не становятся терминами объяснения их распева.

В азбуках XVI века, помимо перечисления, есть разделы толкования знамен двумя способами: в познавательном распеве и в рамках формирующейся системы попевок (то есть, разделы, где приведены объяснения типа распева: «крюк простыи возгласити его мало повыше строки» и др.). На наш взгляд, терминология азбук-толкований закладывается там, где вводятся обобщающие понятия в системе пения. В этом случае терминами в азбуках-толкованиях могут быть признаны, например, следующие:

*Сказание* — название руководства (уже не «азбука») — последовательно изложенный текст, представляющий связное объяснение системы пения. В дальнейшем, в XVII веке, этот термин будет активно использоваться в названиях крупных теоретических руководств («Сказание о зарембах», «Сказание о пометах» и др.).

*Строка* — термин, сохраняющий свой двойной смысл даже в рамках церковного пения (полисемия): с одной стороны, структурная единица песнопений («в начале стихов или строки», «на концы стихов или строки»), с другой — определяющая звуковысотную и гораницу двух областей, *верха* и *низа* (*ниска*).

Термин *стих* в этом контексте синонимичен, вероятно, термину *стихира*, то есть, предполагает целостное песнопение определенного жанра.

Принципиально важным в азбуках XVI века следует считать первое появление термина *попевка* («сице поется попевка сия во всех осми гласех»). Он тоже еще не получает дефиниции, но описывает ситуацию и понимается из контекста как устойчивый знаковый оборот, распевающийся в восьми гласах.

Особо активное развитие терминологии наблюдается в XVII веке — непосредственно в певческих книгах и в теоретических руководствах. И те, и другие в силу значительного объема материала нуждаются в дифференцированном рассмотрении, поэтому в данной статье внимание будет сосредоточено на терминологии музыкально-теоретических руководств, а аспекты формирования терминологии непосредственно в певческих текстах буду затронуты частично.

Развитие системы пения повлекло за собой активное формирование терминологии, призванной отразить новые элементы. Введение в оборот большого корпуса попевок определило появление целой группы терминов, начиная собственно с названия теоретического руководства — «*Кокизник*». Этот термин появляется, однако не в теоретическом, а в историческом объяснении руководства: «<...> *ученики пели для науки кокизник и подобник наузусть*»<sup>6</sup> (подчеркнуто мною — З.Г.). Следовательно, термином *кокизник* становится в XVII веке. Для термина

«попевка» возникает и синоним: *знамя мудрое*<sup>7</sup>. И сами руководства, издающие попевки в разных формах, подчас получают названия, становящиеся новыми терминами, поскольку за ними стоит некое действие, например, *согласник*<sup>8</sup> как «согласование» разных типов нотации. В «Кокизниках» формируется и терминология, связанная со строением собственно попевок: *поступка*<sup>9</sup> и *доступка*<sup>10</sup> как начальных элементов распева, а также с определением их распева — термин *ро(а) звод*. Важно и формирование понятия *ключ* в нескольких значениях. Он может использоваться как название раздела с объяснениями («Книга глаголемая кокизы. Сиречь ключ столповому и казанскому знамени»<sup>11</sup>); выноситься в название большого музыкально-теоретического руководства («Ключ знаменной» инока Христофора, «Ключ разумения» Тихона Макарьевского); а также выполнять функцию синонима по отношению к термину *путь* («Имена ключевому знамени как зовется»<sup>12</sup>), в случаях, когда речь идет о путной нотации<sup>13</sup>. Как известно, словом *ключ* изначально называлось одно из знамен нотации. И здесь мы наблюдаем полисемичность термина.

Активное развитие терминологии наблюдается в связи с необходимостью объяснения новых явлений в системе пения, в том числе фиксации в рукописи разных музыкальных интерпретаций одного текста, часто идущих подряд. Такие термины возникали, например, в результате сопоставления с уже известным (выписанным ранее) распевом

(*ин ро(а)спев, ин перевод, ино знамя*), становясь устойчивым обозначением явления вариативности по меньшей мере в пределах рукописи.

Особенно большой объем новых терминов обозначился в результате введения в нотацию нового знакового пласта — киноварных *помет*. Они постепенно появляются (на рубеже XVI—XVII веков) сначала в виде нескольких отдельных литер; затем как пометы, обозначающие характер исполнения (*указательные*) в 1630—1640-е годы XVII века<sup>14</sup>; затем в виде отказа от данных помет в пользу *степенных* помет по системе Иоанна Шайдура («Сказание о пометках», 1650-е годы<sup>15</sup>) и, наконец, окончательно представляются в рамках двенадцатиступенного звукоряда в «Извещении» Александра Мезенца. Здесь последовательно формировался ряд терминов, характеризующих такое сложное явление, как *пометы*. Хотя появление помет в рукописях датируется, как отмечалось, рубежом XVI—XVII веков, а первое их объяснение относится к 1630—1640 годам (там они определяются термином *слова* («Вопрос. Что есть слова стоят над знаменем в певчей книге?»<sup>16</sup>), собственно термин *помета* появляется позже — в одном из ранних списков руководства «Сказание о пометках»<sup>17</sup>). В пределах XVII века для термина *помета* (*пометка, подметка*) возникнет синоним *заремба*<sup>18</sup>, получивший меньшее распространение.

Трактат «Сказание о пометках» вводит, помимо собственно термина *помета*, еще ряд терминов, охватывающих

важные аспекты современного знаменного пения: *согласие*<sup>19</sup> (отдельная ступень звукоряда)<sup>20</sup>; *призна́к*<sup>21</sup> в ином, по сравнению с учением Александра Мезенца, значении и др. Они во многих отношениях подготавливают «Извещение» Александра Мезенца (1670) — важнейший трактат, с терминологической точки зрения, что отмечали еще С.В. Смоленский и М.В. Бражников<sup>22</sup>.

Язык «Извещения» Александра Мезенца представляет собой удивительный по богатству и разнообразию документ с точки зрения музыкально-теоретической терминологии (отмечу, что это касается не только знаменной, но и пятилинейной нотации). Многие из терминов исследованы в работе М. В. Бражникова [12, 257–262]. При рассмотрении документа становится очевидным, что задачей Александра Мезенца было не только объяснить явления знаменного распева терминологически, но и разнообразить данную терминологию, активно используя принцип синонимии (она, как правило, ставила целью усилить художественный акцент повествования, что в целом в терминах не приветствуется), а также

введение новых терминов. Например, в трактате нет термина *ро(а)спевщик*, он заменяется на *песнорачитель*, *знаменотворец*; термин *мастер* спровоцировал появление термина *мастеропение*, а термин *глас* — *гласотечение* или *гласоступание* и др.

Самое главное в терминологической работе комиссии Александра Мезенца — введение новых терминов, обусловленных эпохой, в которой он работал, и задачами, которые в трактате ставились. Для знаменного пения это термины: *призна́к*, *призначное* и *беспризначное знамя*, *степень*, *отъятое знамя*, *естествогласие* (в нашем понимании — *трихорд*) и др.

Выделю термины, которые характеризуют вступающую в свои права пятилинейную систему. Здесь в формулировании понятия «дробь и тонкость мерою против нотного гласоступания» важны термины *мера* как первая попытка обозначить ритм, *нотное гласоступание* как ранний термин пятилинейной нотации. Они отмечают начало нового этапа в развитии русской музыки, а вместе с ней — и музыкально-теоретической терминологии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Астахина Е.Е. Музыкальная терминология русских церковных песнопений. Автореферат дис. ... канд. филологических наук. М., 2006. 23 с.
2. Петушков В.П. Лингвистика и терминоведение // Терминология и норма. (О языке терминологических стандартов). М.: Наука, 1972. С. 102–116.
3. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М.: Учпедгиз, 1947. 176 с.
4. Филин Ф.П. Лексика русского литературного языка древнекиевской эпохи // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 80. Л.: тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Ленгорисполкома, 1949. 288 с.

5. Прохорова В.Л. Русская терминология (лексико-семантическое образование). М.: МГУ, 1996. 126 с.
6. Дугин А.Г. Эволюция парадигмальных оснований науки. М.: Арктогея, 2002. 412 с.
7. Виноградов В.В. Вопросы терминологии // Материалы Всесоюзного терминологического совещания. М.: АН СССР, 1961. 232 с.
8. Соболевский А.И. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб: Тип. Императорской Академии Наук, 1910. 287 с.
9. Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. М.: Наука, 1977. 245 с.
10. Ушакова К.М. Терминология русской риторики как учения о речи (вторая половина XVIII – первая половина XIX вв.). Дис. ... канд. филологических наук. М., 2009. 170 с.
11. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР. 2009. 448 с.
12. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972. 421 с.

#### REFERENCES

1. Astakhina E.E. Muzykalnaya terminologiya russkikh tserkovnykh pesnopeniy [Musical terminology of Russian church hymns]. Avtoreferat dis. ... kand. filologicheskikh nauk [Abstract of the a Ph.D. thesis]. M. [Moscow], 2006. 23 p.
2. Petushkov V.P. Lingvistika i terminovedenie [Linguistics and Terminology]. Terminologiya i norma [Terminology and Standards]. (O yazyke terminologicheskikh standartov [About the language of terminology standards]). M.: Nauka [Moscow: Publishing house «Science»], 1972. P. 102–116.
3. Reformatsky A.A. Vvedenie v yazykovedenie [Introduction to Linguistics]. M.: Uchpedgiz [Moscow: State Educational Pedagogical Publishing House], 1947. 176 p.
4. Filin F.P. Leksika russkogo literaturnogo yazyka drevnekievskoy epokhi [Vocabulary of the Russian literary language of the Old Kievan epoch]. Uchenye zapiski LGPI im. A.I. Gertsena [Scientific notes of the Leningrad State Pedagogical Institute named by Gertsen]. T. 80 [Vol. 80]. L.: tip. № 2 Upr. izd-v i poligrafii Lengorispolkoma [Leningrad: The Printing House of the Office of publishing houses and polygraphy of the Leningrad Executive Committee], 1949. 288 p.
5. Prokhorova V.L. Russkaya terminologiya (leksiko-semanticheskoe obrazovanie) [Russian terminology (lexical and semantic genesis). M.: MGU [Moscow: Lomonosov Moscow State University], 1996. 126 p.
6. Dugin A.G. Evolyutsiya paradigmalnykh osnovaniy nauki [Evolution of the paradigmatic foundations of science]. M.: Arktogeya [Moscow: Publishing house «Arktogeya»], 2002. 412 p.
7. Vinogradov V.V. Voprosy terminologii [Questions of terminology]. Materialy Vsesoyuznogo terminologicheskogo soveshchaniya [Materials of the All-Union Terminological

Meeting]. М.: AN SSSR [Moscow: Academy of Sciences of the Soviet Union], 1961. 232 p.

8. *Sobolevskiy A.I.* Materialy i issledovaniya v oblasti slavyanskoj filologii i arkhologii [Materials and research in the field of Slavic philology and archeology]. SPb: Тип. Imperatorskoj Akademii Nauk [Saint Petersburg: The printing house of The Imperial Academy of Sciences], 1910. 287 p.

9. *Danilenko V.P.* Russkaya terminologiya. Opyt lingvisticheskogo opisaniya [Russian terminology. Experience of linguistic description]. М.: Nauka [Moscow: Publishing house «Science»], 1977. 245 p.

10. *Ushakova K.M.* Terminologiya russkoj ritoriki kak ucheniya o rechi (vtoraya polovina XVIII – pervaya polovina XIX vv.) [Terminology of Russian rhetoric as the teaching of speech (the second half of the XVIII – the first half of the XIX century)]. Dis. ... kand. filologicheskikh nauk [Ph.D. thesis of the philological sciences]. М. [Moscow], 2009. 170 p.

11. *Azimov E.G., Shchukin A.N.* Novyy slovar metodicheskikh terminov i ponyatiy (teoriya i praktika obucheniya yazykam) [A new dictionary of methodical terms and concepts (theory and practice of teaching languages)]. М.: IKAR [Moscow: Publishing house «IKAR»]. 2009. 448 p.

12. *Brazhnikov M.V.* Drevnerusskaya teoriya muzyki [Old Russian theory of music]. L.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1972. 421 p.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БАН — Библиотека Академии Наук;  
ГИМ — Государственный исторический музей;  
РГБ — Российская государственная библиотека;  
РНБ — Российская национальная библиотека.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ф.П. Филин пишет: «Можно предположить, что в более ранние эпохи истории языка разница между словом и термином по сравнению с современной речью была менее значительной. Чем ближе к нашему времени, тем все более увеличиваются в своем составе и совершенствуются в своей структуре слова-термины» [4, 62].

2. В.Л. Прохорова отмечает: «Исследование лексики древнерусского языка вообще и лексики, соотносительной с терминологией, в частности, показывает, что специальная лексика древнерусского языка не обладает основными признаками термина.

Если как основные признаки термина современной терминологии выделяются: 1) ограниченность сферы употребления, 2) ограниченность сферы номинации, 3) обязательность дефиниции, то специальная древнерусская лексика только тяготеет к ограниченности употребления группой носителей и сферы номинации, особенно к ограниченности последней» [5, 107].

3. Кроме того, А.И. Соболевский указывал на обилие и междуславянское разнообразие пришедшей к восточным славянам христианской терминологии. (Соболевский А. И. Материалы и исследования в области славянской филологии, и археологии [8, 121].

4. В.Н. Даниленко отмечает, что «в терминообразовании активны и продуктивны <...> способы наименования: <...> семантический, синтаксический <...> и морфологический» [9, 90]. Она же пишет, что семантический способ заключается в придаче уже существующему слову нового значения или новых оттенков значения, и таким образом, общеупотребительное слово превращается в термин [Там же].

5. Номинация (от лат. *nominatio* — название, наименование). 1. Наделение названием, установление (посредством речевого акта) отношения между сущностью (предметом, ситуацией) и именем. 2. Совокупность проблем, касающихся способов наименования в форме предложения, высказывания. [11, 162].

6. Целиком высказывание выглядит следующим образом: «А старые де мастера, которые были в Московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иванне Васильевиче всеа Русии. Поп Федор Москвитин, а прозвище Крестьянин, и усолец Исая, а прозвище Лукошко, и Логин, прозвище Корова, и их ученики. Пели для науку, кокизник и подобник наизуст, потому оне согласие и знамя гораздо знали...» («Сказание о зарембах» // ГИМ. Син. 219. Л. 376 об. — 377).

По аналогии с термином *кокизник* в научном осмыслении явления возникнет термин *фитник*, хотя в рукописях фитники часто называются *фиты розводные*).

7. Сборник крюковой // РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 1015.

8. Согласник, или руководство к демественному пению. // РНБ. Сол. 690/752. Л. 107.

9. «Имена столпового знамени и *поступки*» (курсив мой — З.Г.). *Азбука певчая на крюковых нотах* // РГБ. Ф. 272 № 429. Л. 12–20.

10. «Сии подобны там же со своими *доступками* елико их не обрелоя в шестом гласе» (курсив мой — З.Г.). Согласник, или руководство к демественному пению // РНБ. Сол. 690/752. Л. 70 об.

11. Сборник крюковой // БАН. 32.16.18. Л. 313.

12. Сборник крюковой // РНБ. Вяз. О-80 (60-е гг. XVII в.). Л. 536 об.

13. Отметим применение термина и в другом значении. В рукописи РНБ Погод. 1925 после завершения Ирмология выписана таблица, озаглавленная «Ключ ирмосом всех осми гласов. Которая песнь колко ирмосов имать» (курсив мой — З.Г.). (Сборник крюковой. Л. 128 об.), цель которой — схематизированно изложить состав данной певческой книги.

14. Сборник крюковой // РНБ. Сол. 621/660. Л. 162 об.

15. «Сказание о пометках, еже пишутся в пении над знаменем». Азбуки нотные // РГБ. Ф. 379. № 1. Л. 2.

16. Сборник нотный // Сол. № 621/666. Л. 162 об.

17. Азбуки нотные // РГБ. Ф. 379. № 1. Л. 2.

18. Заремба — (от польск. *zaremba* — зарубка). Сборник нотный // ГИМ. Син. 219. Л. 369–369 об.

19. «Подобает ведати о сем, яко не красоты ради пишутся над знаменем подметки. Но указуют осмогласнаго пения силу в согласиях. Понеже в седмих согласиях человеческий глас поя изменяется, из согласия в согласие превивается. боле седмих согласей отнюдь несть во всех осми гласех». Сборник богослужебный // РНБ О-ХVII № 19, л. 60 об.

20. В дальнейшем, как известно, в науке о церковном пении *согласием* стали называть часть звукоряда в три ступени.

21. «Сия же признаки где доведется положит строка против строки». Сборник богослужебный // РНБ. О-ХVII. № 19. Л. 68 об.

22. М.В. Бражников писал: «<...> терминология азбук является отражением того уровня, на котором находилось в далеком прошлом развитие русской музыкально-теоретической мысли. В особенности это следует иметь в виду, когда речь идет о таком памятнике, как “Извещение о согласнейших пометах”, а с этой точки зрения оно представляется буквально кладом. Разумеется, терминология “Извещения”, в силу широких задач и значительного объема этого труда, не может ограничиться чисто музыкальными рамками и касается других вопросов, но и они так или иначе связаны со знаменным пением и его историей» [12, 257–258].



### ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ШУМАНА. ОБ ОДНОМ КОМПОЗИЦИОННОМ ПРИНЦИПЕ

Последнее десятилетие жизни Роберта Шумана — особый период в творческой биографии композитора. В это время появляются все вокально-симфонические произведения, которые он считал лучшими из всего им созданного. Но именно они не были поняты современниками композитора, его даже обвиняли в отходе от принципов романтизма и в творческой исчерпанности. Впрочем, частично Шуман-романтик был реабилитирован западным и отечественным музыковедением в XX веке. Исследователи обращали внимание на яркие стилистические находки в его драматических сочинениях, на жанровое своеобразие вокально-симфонических произведений.

Однако незамеченным осталось, пожалуй, главное: в музыкально-поэтическом содержании своих вокально-симфонических произведений Шуман воплотил одну из важнейших для немецкого романтизма идей — идею воссоединения с Богом.

Для позднего творчества композитора, как и для творчества его литературных предшественников, характерно пробуждение религиозного

интереса, являющееся, по мнению В. Жирмунского, «необходимым выводом из романтического восприятия жизни» [1, 157].

Романтическое восприятие жизни основано на радостном переживании божественной полноты и томлении — томлении по еще большему счастью единения с бесконечностью. Поэтому вершиной в развитии романтической мистики становится религиозная мечта о Царстве Божьем, «в котором совершится просветление всякой плоти, ни одно индивидуальное существование не будет утеряно, каждое мгновение жизни будет спасено для вечности, которая есть полнота времен» [2, 20]. Проводником на пути «религиозного перерождения», просветления должен стать поэт — «мессия природы» (Новалис), цель которого состоит в том, «чтобы человеческое сознание и воля добровольно стали божественной волей, исчезли время и пространство, и все отдельные жизни слились в одну жизнь» [1, 118].

Шуман в поздний период творчества не только не отходит от прин-

ципов романтизма, но, напротив, как романтик поднимается на новую ступень, на которой им, как прежде йенскими мистиками, завладевает вышеназванная идея. Эта идея организует композиционную логику наиболее значимых синтетических произведений Шумана («Рай и Пери», «Сцены из «Фауста»», «Геновева», «Странствие Розы»), краткому рассмотрению которых и посвящена настоящая статья.

\* \* \*

«Рай и Пери» (1843) — первый опыт Роберта Шумана в области крупных вокально-симфонических жанров. Задолго до написания этого сочинения Шуман вынашивал идею создания национальной немецкой оперы и с этой целью обращался к различным литературным сюжетам (среди них — «Гамлет» Шекспира, «Мазепа» Словацкого, «Корсар» Байрона, «Дож и догаресса» Гофмана и др.). Однако стремление композитора к созданию крупномасштабного полотна находит выход не в оперном, а в ораториальном жанре<sup>1</sup>.

Либретто «Рай и Пери» было создано на основе сюжета одноименной сказки из восточной поэмы «Лалла Рук» ирландского романтика Т. Мура<sup>2</sup>. Напомним вкратце содержание этого произведения. Итак, Пери, падший ангел, стремится вновь обрести Рай, однако заслужить прощение можно, лишь принеся к вратам Рая бесценный дар. В поисках дара Пери облетает земли Индии, Египта и Сирии. Из Индии она приносит каплю крови

воина-героя, из Египта — последний вздох жертвенной любви прекрасной девы, из Сирии — слезу раскаявшегося преступника. Лишь третий дар открывает Пери путь в райские кущи.

В сюжете «Рай и Пери» причудливо переплетаются различные идеи романтической эпохи. Например, сразу обращает на себя внимание экзотический, восточный колорит произведения Мура. Как известно, интерес к теме и образам Востока составляет характерную особенность художественного сознания романтиков. Появившиеся в первые десятилетия XIX века «восточные поэмы» Байрона и «Западно-Восточный диван» Гёте, задают начало художественному «паломничеству в страну Востока». Ориентальные мотивы заметно обогащают весьма разнообразную художественную палитру искусства XIX века, проявляясь в литературе (В. Гюго, В. Скотт, А. Дюма, А. Ламартин, Т. Готье), живописи (Д. Энгр, Э. Делакруа, Шассерио) и музыке (Ж. Бизе, Л. Делиб, Ф. Давид).

В «Рай и Пери» Шуман идеализирует Восток, подобно ранним романтикам воспринимая его как своего рода земной рай, сказочное место. В произведении Шумана *идеализация Востока* отражает одну из центральных идей романтизма — мечту о создании *универсального духовного учения*, своего рода Новой Библии, объединяющей различные религиозные и философские системы. Потому на равных выступают в тексте поэмы понятия ветхозаветного Эдема и трона Алаха, упоминаются мусульманское

туба-дерево (дерево блаженства) и христианские розовые кущи, цветок лотоса и амброзия, образ птицы Феникс причудливо соединяется с остроконечными контурами восточных минаретов.

Центральный образ в поэме «Рай и Пери» наполнен глубоким романтическим смыслом. *Пери* — душа, стремящаяся к своему последнему пределу, освобождению от *Я* и слиянию с Мировой Душой. Условием обретения свободы духа становится череда происходящих с *Пери* метаморфоз. На пути в Рай *Пери* проходит через три смерти, три этапа своего преображения. Она принимает обличья юноши-героя,

любящей девы и, наконец, постигает отречение от *Я* через слезы кающегося преступника. Лишь растворившись в любви к Богу и Свету, *Пери* обретает покой, сливается с первоначалом.

В стремлении *Пери* освободиться от земных оков и обрести Рай, заключена главная идея произведения. Она обусловила композиционную логику сочинения, формульным выражением которой становится открывающий Вступление музыкальный тезис. Он образован двумя составляющими: неустойчивой (элемент *a*) и устойчивой (элемент *b*). В примере обозначены эллипсом.

Пример 1. «Рай и Пери». Вступление



Элемент *a* соотношен в произведении с образом *Пери*, преображение которой отражается через его трансформацию. Трансформация элемента *a* (далее — тема *Пери*) охватывает все параметры музыкальной тка-

ни: рисунок мелодии, метроритм, фактуру, тембр, тональность. Процесс трансформации темы синхронен развитию сюжета, поэтому каждый новый ее вариант получает соответствующее название:

Пример 2. Тема «поднесения первого дара» (№ 10)



Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана.  
Об одном композиционном принципе

Пример 3. Тема Девы (№ 16)

3 *Allegro.*

Oh! let me on - ly breathe the air, love, That bless - sed air, that's

Графически тема постепенно вы- прямляется: витиеватый рисунок вось- мых превращается в стройные ряды четвертей и половинных.

Пример 4. Тема сомнения (№ 20)

4 *Piu lento.* ♩ = 66, THE PERI.

Re - jec - ted, re - jec - ted, and

Тема сомнения образует арку с первоначальным вариантом темы Пери. Это остановка в развитии, взгляд назад, что объясняет сходство варианта темы Пери с первым ее изложением.

За эпизодом «сомнения» (первый раздел № 20) следует Allegro «Сомненье прочь! Ужель хочу я навек расстаться с мечтой о Рае?». Завершающая строка этого раздела становится новым этапом трансформации темы:

Пример 5. Allegro. Завершающая строка (№ 20)

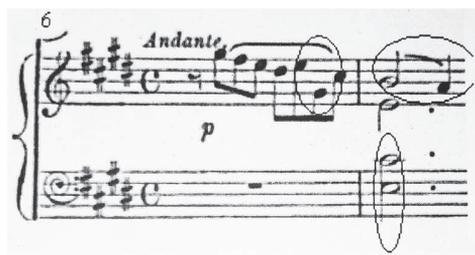
5

ri - tar - dan - do,  
Till that the guer-don have been giv'n, Till ope for me the gates of Heav'n!

Рисунок темы становится еще более прозрачным: нисходящая последовательность половинных длительностей разворачивается в октаву, одноголосие разрастается до шестиголосной хоральной вертикали.

Примечателен следующий за вокальной фразой из *Примера 5* оркестровый материал. В нем особенно проявлены два мотива (в *Примере 5* обозначены эллипсом). Первый мотив входит в состав каждого из двух элементов *темы Пери*:

Пример 6. «Рай и Пери». Вступление. Фрагмент



В элементе *а* вышеприведенной темы, этот мотив (сочетание нисходящей малой сексты и восходящей кварты) представлен мелодически, одним из звеньев движения, в гармоническом элементе *б* — вертикалью, сложенным из интервалов сексты и чистой квар-

ты. В момент упоминания о ребенке, молящемся в розовых кущах (эпизод Меццо-сопрано «Зов муэдзина», № 23) данный мотив (из элемента *а*) *темы Пери*) сопровождается текстом, который выражает главную идею сочинения: «И в Рай вернуться восхотевший».

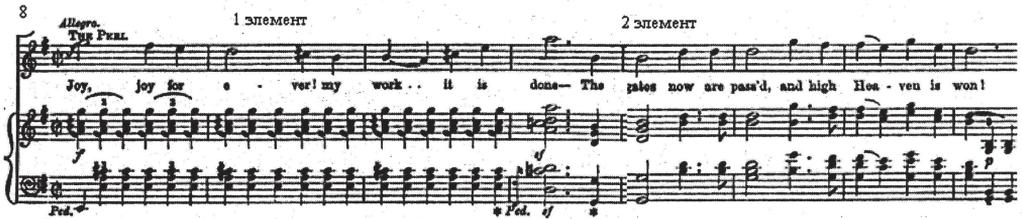
Пример 7. Эпизод Меццо-сопрано «Зов муэдзина» (№ 23)



Второй мотив оркестрового эпизода — мотив, появившийся ранее в партии Ангела.

Последний этап трансформации — данная в *G-dur* на сильном времени *тема Пери* (№ 26):

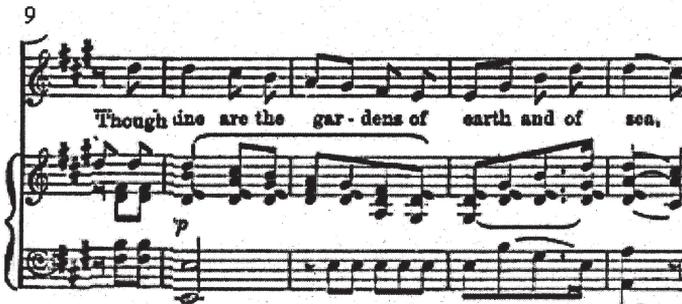
Пример 8. Тема Пери (№ 26)



Тема, изложена в форме периода из двух предложений. Мелодическая линия первого предложения («О, миг волшебный! Сбылась мечта») представлена трансформированным элементом *a*, в котором объединены

этот элемент и его вариант. Вариант впервые появляется как припев в куплетной форме второго номера сочинения («Я все облетела земные сады») и может быть назван темой стремления<sup>3</sup>:

Пример 9. Тема стремления (№ 2)



Как видно из примера, изначально тема стремления как и тема Пери разворачивалась в объеме септими. В момент преобразования Пери (пример 8) септима превращается в развернутое трезвучие *A-dur*. Новый вариант темы Пери звучит на фоне триольной аккордовой пульсации, которая в сочинении сопровождала появление Ангела.

Второе предложение — триумфальное перемещение по звукам трезвучия *G-dur* — утверждает новое состояние. Пери уподобляется Ангелу, пред ней открываются врата Рая.

Важный момент трансформации темы — ее нисходящее полутоновое смещение от *gis* к *g<sup>4</sup>*. Подобный ход может восприниматься здесь как символ погружения, умирания, освобождающего Дух от земных оков. Данный полутоновый сдвиг отражен также в тональном плане сочинения. Параллельно тому, как *gis* переходит в *g*, *E-dur* замещается *e-moll*. Последний раз *E-dur* появляется в эпизоде «Зов муэдзина»: в момент рассказа грешника о его злодеяниях тональность начинает разрушаться и совершается модуляция из *E-dur* в *G-dur*.

Как отмечалось ранее, трансформация темы *Пери* происходит и на уровне ее тембрового воплощения. Первоначально она появляется у струнных (Vn.), во втором действии тему исполняет гобой (см. триольную пульсацию деревянных духовых Fg, Cl, Ob в эпизоде с ангелом № 3). На третьем этапе воплощения тема поручается человеческому голосу, Деве, что можно объяснить с позиции романтической эстетики: непосредственным, естественным выражением *бесконечного* для романтиков являются именно женщины. «Женщины похожи на растения, с ними родилась любовь, и они родились с любовью», — пишет Новалис во «Фрагментах» [1, 69]. В любви же дается романтику мистическое озарение во всей своей радостной и божественной полноте. Именно она срывает невидимое покрывало и весь мир, подобно прекрасной возлюбленной, открывает внутреннему взору любящего свою истинную сущность.

Тема сомнения (пример 4) имеет не только метроритмическое и звуковысотное, но и тембровое сходство (Vn) с первоначальным обликом темы *Пери*. В ней завершается круг инструментальных тембровых воплощений, предшествующих появлению темы в вокальной партии *Пери* (примеры 5, 8).

Этапы трансформации темы становятся узловыми точками определяющей линии развития, в которой воплощена главная идея произведения.

Еще одним заметным проявлением формулы тяготения-разрешения в сочинении, заданной двумя составляющими музыкального тезиса, становится последовательность («каденционная форма»

по определению Э. Курта [5]) *уменьшенный септаккорд — трезвучие*. *Уменьшенный* — первый аккорд, данный в сопровождении начала повествования. Эта гармония появляется в узловых моментах музыкально-драматургического развития, связанных со стремлением, тяготением. Наибольшая концентрация в применении уменьшенного септаккорда достигается в последних двух номерах сочинения. В № 25, предвосхищающем заключительный этап трансформации темы *Пери*, уменьшенная септима влечена в тему фигурированного вступления. А в момент прощания *Пери* со всем земным (№ 26) одновременно со словами ангелов «Тебе мы рады! Блаженна будь!» трижды звучит последовательность из уменьшенных септаккордов. В третий раз мелодическая линия последовательности взлетает к звуку *g*, с которого вслед за этим начинается третья прощальная фраза *Пери*: «Прощай мой скромный земной венок! Сплетенный вчера, ты сегодня поблек».

Помимо интонационных, в музыкальном тезисе заложены также действующие в сочинении структурные закономерности. Речь идет о троекратности повторов. Вступление к «*Пери*» состоит из трех разделов, в каждом из которых трижды проводится тезис; произведение состоит из трех частей, каждая, в свою очередь, делится на три раздела (поиск дара, принятие дара, ожидание ответа у райских врат).

Более крупные части сочинения являются своеобразными вариантами тезиса. Одним из таких вариантов, более развитым, становится Вступление к «*Пери*»,

в котором выражена не только идея, но и сюжетные вехи сочинения: каждый из трех разделов Вступления содержит в себе нечто, соответствующее особенностям первой, второй и третьей частям произведения. Так, ритмический рисунок второго раздела Вступления организован синкопой. Синкопа появится во второй части сочинения (№ 10, пример 2). Третий раздел Вступления символизирует преобразование Пери — троекратный восходящий взлет *темы Пери* по звукам трезвучия.

«Рай и Пери» становится первым крупным драматическим сочинением Шумана, мечтавшего в пору его создания о немецкой опере. Здесь складываются наиболее характерные стилистические черты вокально-симфонической музыки композитора<sup>5</sup>: идея, образы, композиционные принципы. Создавая глубоко романтическое произведение, Шуман избирает в качестве литературной основы для первого и последующих своих произведений единственный способный вместить все эксперименты и поиски романтизма литературный жанр *поэмы*. Именно поэма становится для романтиков универсальной художественной формой, синтезирующей всю полноту сверхчувственного опыта. Поэма мыслилась живым организмом и призвана была запечатлеть, творимый романтиками мир: вместить все многообразие предметного мира, объятаго единой мистической сущностью. Именно таким организмом предстало произведение Шумана «Рай и Пери» — выражение индивидуальной воли художника, стремящейся к святым объятиям Софии.

\* \* \*

Спустя год после создания «Рай и Пери», Шуман начинает писать музыку к нескольким *сценам* из «Фауста» Гёте. Время создания этого произведения объемлет весь поздний период творчества композитора. Значительная часть произведения была завершена к 1850 году, несмотря на то, что Увертюра написана уже в 1853 году. Параллельно «Сценам» Шуман создает оперу «Геновева». Дневниковые записи композитора показывают, что работа над этими двумя сочинениями велась порой почти одновременно.

«Геновеву» и «Фауста» многое объединяет. В каждом сочинении существует две полярные сферы — добра и зла, — которые взаимодействуют друг с другом на всем протяжении действия. Каждой сфере принадлежат определенные музыкальные элементы. И, как следствие, звуковое пространство «Геновевы» и «Сцен» складывается из взаимодействия полярных лейт-элементов, сочетания которых создают тот или иной образ и отображают происходящие с ним изменения.

В основе музыкально-драматургического развития «Геновевы» и «Фауста» лежит та же, что и в «Пери», *идея слияния с Мировой душой*. Не случайно поэтому, Шуман использует становящийся уже константным композиционный принцип, выраженный формулой *тяготения-разрешения*. Как и в «Пери» все лейт-элементы концентрируются в открывающем произведение музыкальном тезисе, в котором отражена логика музыкально-драматургического развития.

Основой оперного либретто «Геновевы» стали два литературных источника: одноименная драма Ф. Геббеля и драма Л. Тика «Жизнь и смерть св. Геновевы». В сюжете «Геновевы» довольно ясно просматриваются различные романтические идеи.

Действие оперы происходит в «золотой век поэтической и религиозной жизни» [1] или, как писал Новалис, в «прекрасные, блистательные времена, когда Европа была единой христианской страной, когда единое христианство обитало в этой части света, придавая ей стройную человечность; единый общий интерес объединял отдаленнейшие провинции этого пространного духовного царства» [6, 134]: Зигфрид и его войско благословленные на священную войну, отправляются в поход, чтобы соединиться с силами Карла Мартеля.

Рядом с идеей «Золотого века» в сюжете «Геновевы» соседствует идея «любви — преступления» (Жирмунский), выразителем которой становится образ Голо. «Среди религиозно настроенной массы, среди героев, похожих на средневековые изваяния, рядом со святой, нареченной Христовой невестой, — пишет В. Жирмунский, — стоит человек современный, запутанный, с жадной безумной счастья» [1, 105–106].

Геновева — образ, в котором борются и примиряются добро и зло, полярные сферы произведения. Она хранит верность освященному церковью браку с Зигфридом. Однако В. Жирмунский обратил внимание на близость образов Геновевы и Голо: «<...> в судьбе Голо и Геновевы есть какое-то тай-

ное соответствие. Может быть, еще прежде, давно, в монастыре, она девишкой мечтала об этом юноше, когда, стоя ночью у окна, она грустила “о тайной, дальней, золотой земле. В своих видениях она узрела лицо Христа, который назвал ее своей невестой, и вот опять, когда она увидела этого юношу, его лицо было как лицо того Христа. Когда он поет ей под балконом, его льстивые слова чаруют ее душу; она не может сердиться на него, как должна бы; она ему “уже простила”. В тайне Геновева любит Голо, хотя как святую хотел прославить ее Тик» [1, 107]. Шуман очень тонко подметил близость образов Голо и Геновевы, что проявилось в интонационной сложности вокальных партий героев, в сопутствующем каждому из них тембру гобоя в высоком регистре, в естественности и красоте их дуэта. Образ Геновевы становится связующим для различных сюжетных линий оперы.

Идея обретения Рая в сюжете «Геновевы» не заявлена в самом начале произведения, как это было в случае с «Пери». Ее выражением становятся происходящие с внутренним миром Геновевы метаморфозы, отражающие два полярных состояния: страдание и стремление обрести душевный покой.

Композиционная логика «Геновевы» организована формулой *тяготения-разрешения*, с тождественными «Пери» воплощающими ее элементами. Выражением данной формулы в опере, а также источником всего дальнейшего развития становится открывающий Увертюру музыкальный тезис.

Пример 10. Опера «Геновева». Увертюра. Музыкальный тезис

Данный тезис складывается из двух составляющих. Первая состоит из элементов тяготения: восходящая и нисходящая секунда ( $g - as[gis] - g$ ), доминантовый нонаккорд и уменьшенный септаккорд как его самостоятельная составляющая, видоизмененный элемент ( $a$ ) темы *Пери*. Вторая — из элементов разрешения: нисходящая квинта от доминанты к тонике с последующим движением к терцовому тону (квинту также следует выделить как самостоятельный элемент).

Способ изложения музыкального тезиса в «Геновеве» аналогичен способу изложения тезиса в «Пери»: трехкратное повторение, звук разрешения каждого предыдущего звена секвенции становится новой неустойчивой вершиной последующего звена.

Взаимодействие элементов тяготения и разрешения организует звуковое пространство оперы. Элементы тяготения связаны с образами Маргареты и Голо. Элементы разрешения являются организующими в музыкальном выражении «находящихся в состоянии покоя» образов Геновевы, Зигфрида, Драго, католической церкви (хор рыцарей, благословляемых на священную войну). Энергия

уменьшенного септаккорда порождает волну, которая, все более разрастаясь, поглощает «элементы покоя», чтобы потом, разрешившись, вывести их на новый уровень развития.

Элементы тяготения зарождаются вне музыкальной характеристики Геновевы, но непосредственно связаны с ней. Впервые после увертюры первый элемент музыкальной формулы (доминантовый нонаккорд) появляется в оркестре, сопровождающем рассказ Голо о первой встрече с Геновевой. Этот элемент тяготения становится источником всего последующего развития. Постепенно уменьшенный септаккорд и входящий в его состав тритон проникают в партию Геновевы. С каждым новым этапом действия страдания и скорбь Геновевы обостряются все более, а вокальная партия героини и сопровождающая ее оркестровая ткань все более насыщаются интонацией тритона. Максимального обострения тяготение, заданное первым созвучием оперы, достигает в № 16. Этот номер становится кульминацией не только в развитии образа Геновевы, но и идеи всего произведения.

Кульминацией оперы становится момент наивысшего страдания Геновевы,

когда ей, уже почти отчаявшейся, является сияющий крест и образ Божьей Матери. «Моя последняя надежда! О, святая Дева, воззри на меня, дай мне сил вынести горечь! Здесь отдаю себя в твои руки, ты к благу меня приведешь!» — восклицает Геновева, преклонив колени. «Как наполняется звуками воздух, как радуется сердце. И скала и лес замерли от этих звуков. Как стихает боль...» — произносит Геновева. В этот момент «розовое свечение», исходящее от образа Марии, изливается на Геновеву. «Что вижу я! — восклицает она. — Открывается верх пещеры? Надо мной сверкают небеса и в блеске любимый образ». «Мир, покой тебе!» — поет хор за сценой. «Что перед твоими прекрасными небесами человек, земля, страдание? — вопрошает героиня. — Ты не дашь мне впасть в отчаяние. Ты любви поток, <...> я верую, сквозь мрак ведешь ты счастье!» (перевод мой — А.З.).

Обращает на себя внимание оркестровое вступление к номеру, которое является вариантом начала Увертюры и образует с ним музыкально-драматургическую арку. Первые четыре такта оркестрового вступления состоят из двух звеньев

секвенции, каждое из которых начинается неустойчивой гармонией (эллиптический переход от доминант квинт-секст аккорда в уменьшенный) с последующим разрешением в трезвучие, сначала *f-moll* (первое звено), а затем *c-moll* (второе звено). Таким образом, происходит поворот вспять: тоника и субдоминанта увертюры с предваряющими их уменьшенными септаккордами на доминантовом басу появляются здесь в обратном порядке<sup>6</sup>.

Кульминационное значение данной сцены подчеркивает также тембр валторны, звучащей в оркестровом вступлении к номеру. Точно так же соло валторны открывает кульминационный номер в «Пери» (№ 25).

Вершиной волны, вызванной вводно-тоновым началом первого созвучия оперы, становится эпизод, сопровождаемый ремаркой *Sie erblickt das Kreuz* («Она замечает крест»): вокальная партия коленопреклоненной Геновевы, молящей Деву Марию обратить на несчастную свой взор, и сопровождающая ее оркестровая ткань не просто построены на уменьшенном септаккорде, а представляют собой хроматическое перемещение по трем возможным в темперированном строе видам уменьшенного:

Пример 11. «Геновева», Акт IV, № 16. Сцена, песня и ария

11 (Niederknienend.)

Ietz ten Trost mir ge-raubt! O helf-ge Jung-frau,

Этот эпизод становится моментом наивысшего напряжения: вся воля, вся сила страдания и надежды Геневеви концентрируются в одной точке, в этой границе между жизнью и смертью, между земным и небесным. Своего рода «зеркальным отражением» момента наивысшего напряжения, выраженного максимальной концентрацией уменьшенного септаккорда во всех голосах партитуры, становится эпизод, сопровождаемый в тексте ремаркой *Ein rosiger Schein, von dem Marienbild ausgehend sich über Genoveva* («розовое свечение, исходящее от образа Марии, изливается на Геневеву»): на фоне тремоло струнных, исполняющих чередующиеся то-

нический квартсекстаккорд и доминантовый квартсекстаккорд натурального минора, - так утверждается неоднократно повторяемый в партии Геневеви элемент разрешения — нисходящая чистая квинта. «Мир, покой тебе», — исполняет хор за сценой. Экстатическая высота данного эпизода достигается в тональности *B-dur*: восклицание Геневеви «Всемиловитая!», соединенное с репликой хора «Покой» на фоне тонического трезвучия. Гармоническая последовательность оркестрового аккомпанемента, сопровождающего эпизод воссоединения с небесным, напоминает гармоническую последовательность в подобном эпизоде воссоединения в «Пери»:

Пример 12. «Геневеви», Акт IV, № 16. Сцена, песня и ария

12

füllt und in dem Glanz der Lie - - - be Bild!

SOPRAN.

Frie - - - den sei mit dir,

CHOR. (hinter der Scene) ALT. *pp*

TENOR. *pp*

BASS. *pp*

Frie - - - den sei mit dir,

Frie - - - den sei mit dir,

Frie - - - den sei mit dir,

*crusc.*

3a. + 3a. + 3a. + 3a. + 3a.

Из сказанного выше становится вполне явным то, что в опере, как и в «Рай и Пери», главной и организующей является идея *воссоединения с Богом*, для музыкального воплощения которой Шуман использует тот же, что и в «Пери» композиционный принцип и уже ставшие константными элементы.

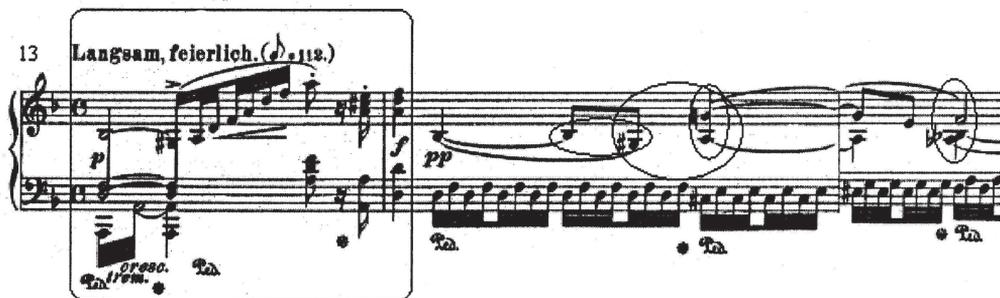
\* \* \*

Обращаясь к «Фаусту» Гете, Шуман вновь избирает сюжет, в котором герой, внутренне изменяясь, проходит некий путь, и в конце которого оказывается в Раю. Шуман использует для своего произведения ряд сцен, которые объединяет в три части. Однако композицию в целом можно представить двухчастной, где границей между частями является сцена смерти Фауста. Деление произведения на две части

позволяет осмыслить действие композиционного принципа, выраженно формулой *тяготения — разрешения* на уровне целого. Первой части в таком случае будет соответствовать этап земных странствий Фауста (первая и вторая части «Сцен»), а второй — его смерть (завершение второй части) и большая «небесная кода» (третья часть «Сцен»).

Как и в предыдущих сочинениях («Пери» и «Геновева») источником развития в «Сценах из «Фауста»» становится музыкальный тезис и две его составляющие. Первая содержит элементы тяготения (двойной доминанты терцквартаккорд на доминантовом басу *d-moll*, с входящими в состав двойной доминанты звуками *b* и *gis*; и доминанта), вторая — разрешения (трезвучие).

Пример 13. «Сцены из «Фауста»». Увертюра



Неустойчивая часть музыкального тезиса содержит в себе еще один важный элемент *стремления* — кварту *a — d*, появляющуюся вслед за группой звуков *b — gis*. Восходящая кварта *a — d*, появляющаяся в сочинении зачастую именно на данной высоте, в большинстве случаев является ор-

ганизующей для вокальной партии Фауста.

Помимо уже названных элементов, в Увертюре появляются интонации, возникающие затем в значимые моменты музыкального развития (в примере 13 обозначены эллипсом). К этим элементам следует отнести

большую, малую и уменьшенную септимы с обращениями — малой, большой и увеличенной секундой. Повторяя в произведении эти элементы, Шуман сохраняет определенную высоту звучания того или иного интервала (элемента). Этому принципу Шуман следует и в других своих вокально-симфонических произведениях.

Как видно из примера, в «Сценах из «Фауста»» лейтфункцию выполняют уже известные по «Геновеве» и «Пери» уменьшенное созвучие, переходящее в трезвучие, секунда  $g - gis (as)$ , диатоническая нисходящая последовательность  $g - f - e$ . Схожа также форма изложения музыкального тезиса.

Кроме интонационного, следует также отметить образное сходство «Сцен» с рассмотренными сочинения-

ми. Вокальная партия Гретхен и последовательность сцен с ее участием напоминают соответствующие эпизоды в «Геновеве»: сцена объяснения в любви и прощание с любимым (в вокальной партии преобладают элементы покая), страдание и молитва (в вокальную партию проникает интонация тритона), явление образа Девы Марии.

Музыкальное воплощение странствий Фауста можно сравнить с музыкальным воплощением странствия Пери в поисках дара. В партии Фауста на всем протяжении сохраняется восходящая кварта (как сохраняла свой остов тема Пери); на музыкальную характеристику, происходящего с Фаустом, влияние оказывает развитие сюжета. В дуэте с Гретхен Фауст вторит ее восторженному *Er liebt mich*:

Пример 14. Акт I. Дуэт Фауста и Гретхен

В сцене с Ариэлем в партию Фауста проникают интонации Ариэля: восходящей большой септимы, нисходящей октавы и увеличенной секунды. Вокальную партию Фауста сопровождает тремолирующий аккомпанемент оркестра и яркие секундовые гармонические сдвиги. В сцене смерти голос Фауста соединяется с воздушным, словно парящим аккомпанементом. Завершение нисходящей квинтой на фразе *jetzt den höchsten Augenblick* становится «высшим мгновением» в сочинении, подобно мгновению

самоотречения в «Геновеве» и постижению слез раскаяния в «Пери».

\* \* \*

Наиболее близким «Рай и Пери» сочинением по сюжету и композиции оказывается сказка «Странствия Розы». Как и Пери, приносящая три дара к вратам Рая и с каждым новым даром становящаяся ближе к Богу, Роза проходит три ступени духовного роста.

Шуман принял самое активное участие в разработке либретто. По просьбе

композитора М. Хорн изменил сюжет своей сказки. В первоначальном варианте Роза вновь превращалась в цветок. Таким образом, ее путь приводил к началу, замыкался двумя мирами: *природа — человек — природа*. Шуман настоял на другом окончании сюжета — теперь Роза после смерти становилась ангелом. У композитора возникает иная иерархия: *природа — человек — ангел*. В письме к Хорну в Хемниц от 9 июля 1851 года он пишет по этому поводу следующие строки: «Что, если после смерти Розы, появится хор ангелов <...> Движение ввысь — Роза, девушка, ангел — кажется мне поэтичным и к тому же перекликается с учением о более возвышенном перевоплощении существ, учением, которому мы все привержены»<sup>7</sup> [7, 158].

В организации музыкальной ткани «Странствий Розы» действует

Пример 15. «Странствие Розы», № 2. Тема «а»



Эта тема включает в развитие еще один элемент (*fis — g*), который становится самостоятельной смысловой единицей в сочинении. Прежде всего, обращает на себя внимание звук *fis*. Звук этот является любимым у романтиков, поскольку «он стоит в зените круга тональностей, своды которого возвышаются над *C-dur*» [5, 174]. Так, в «Rose vom Liebesgarten» Г. Пфизнера звук *fis* приобретает значение лейт-элемента (возвещение весны) в тембро-

тот же, что и в «Пери», принцип: три ступени духовного роста, запечатленные в музыке, заключены в универсальную формулу *тяготения — разрешения*.

«Странствие Розы» являет собой одну большую волну, в основании которой лежит простейшая каденционная форма (формула *тяготения — разрешения*) *fis — c*. Напряжение волны, создаваемой соотношением этих звуков, сохраняется на протяжении всего действия и разряжается в заключительных тактах «Странствия Розы».

Истоком интонационного развития произведения становится входящий в структуру уменьшенного септаккорда, хроматический тетракорд *a — b — h — c*, появляющийся в № 2. Крайние звуки этого тетракорда становятся организующими в вырастающей из него теме (дадим ей условное обозначение *темы «а»*):

вой окраске валторны и трубы. В произведении Шумана *fis* появляется на слове *Frulings* и тоже у валторны.

Сам Шуман в одной из своих статей рассматривает *fis* как высшую точку, вершину, от которой «через бемольные тональности — идет падение снова к безыскусственному *C-dur*» [7, 159]. Продолжением интонационного развития становится следующая тема (№ 4). Назовем ее *темой Розы*:

Пример 16. «Странствие Розы», № 4. Тема Розы



Данная тема, включающая весь комплекс элементов (тетрахорд, тема «а», звук *fis*, уменьшенный септаккорд *his — dis — fis — a*), становится вершиной напряжения. Структурно организующим для темы *Розы* является число «3» (тема состоит из трех секвенционных витков по шесть звуков), соответствующее, как и в «Пери», трем звеньям исходной сек-

венции и трем стадиям сюжетных метаморфоз. Подобно «Пери» в «Странствиях Розы» проведение темы намечает знаковые, поворотные точки действия: появление Розы в мире эльфов, завершающие такты дуэта любви Лесничего и Розы, эпизод венчания в церкви. Эпизод венчания особенно явно отражает произошедшую трансформацию темы *Розы*:

Пример 17. «Странствие Розы». Эпизод венчания



В этом фрагменте в совершенно новом качестве предстают четыре элемента темы *Розы*. Первоначально они были даны в движении, трепетно, устремленно. Здесь они (Пример 17), имитируя колокольный звон, предстают не подземным током стихий, а словно застывают в куполе собора. Звук *s* выстраивает вертикальную прямую, соединяющую небо и землю<sup>8</sup>. В центре этой вертикали, пронизываемой горизонтальным те-

чением времени (восьмые) и септаккордом *Розы*, с особым акцентом выписан звук *fis* — знак вечного стремления, которое непременно разрешится в безусловную бесконечность света *S*. Над этим миром, подобно новалисовской Музе, парит тема «а».

В «Странствиях *Розы*» встречается музыкальное построение, которое подобно модели сочинения из вступления к «Пери»:

Пример 18. «Странствие Розы», № 4. Предсказание Королевы эльфов



В этом небольшом фрагменте, насыщенном хроматикой и резкими тональными сдвигами, сжато, формульно отражен весь процесс развития от первой до последней ноты. Этот фрагмент-предупреждение Королевы эльфов является своего рода руководством, «картой» дальнейшего странствия Розы и его завершения: на словах об утрате дара, потере цветка, в восходящем хроматическом тетраорде в басовом голосе совершается переход от *fis* к *g* через исчезновение диезов, к «падению» в *C-dur*. После этого путем сопоставления мгновенно возвращается *H-dur* (восстановление настоящего времени), а упоминание Розы, которая возвратит-

ся к цветам в прежнем обличье, появляется со звуком *aïs*, определяющим первоначальное состояние Розы в мире эльфов. Так, фрагмент из монолога Королевы эльфов запечатлел собой «алгоритм» развития сочинения.

Разрешением волны, символизирующей слияние Розы с Мировой Душой, являются завершающие четыре такта сочинения. С последним словом хора ангелов — «воспарил» — появляется тоника *C-dur*. Над ней возникает звук *fis*, образующий с *c* тритон из темы Розы. После шестикратного повторения у валторны, *fis* вливается в квинтовый тон бесконечности и «безыскусственности» *C-dur*:

Пример 19. «Странствие Розы», № 24. Кода

\* \* \*

Итак, Шуман, создавая свои вокально-симфонические произведения, избирает сюжеты, в основе которых лежит идея *возвращения к Богу*. Внутренний мир героя претерпевает ряд метаморфоз, итогом которых становится момент его самоотречения, отказа от собственного «Я».

Для музыкального воплощения названной идеи композитор использует один и тот же композиционный принцип, заключенный в формуле *тяготения — разрешения*, и константные, воплощающие эту формулу, элементы музыкального языка. В «Пери», «Геновеве» и «Сценах из “Фауста”» эта формула появляется в виде тезиса во вступлении к произведению («Рай и Пери») или увертюре («Геновеве», «Сцены из “Фауста”»), который становится прообразом сочинения. Данный тезис состоит из двух частей, отражающих два начала: *движение* и *покой*. Первая часть тезиса представлена тяготеющей последовательностью звуков, которая разрешается в гармоническую вертикаль — вторую часть тезиса. В «Геновеве» и «Сценах» такая последовательность образуется потенциальной энергией уменьшенной гармонии на доминантовом басу.

Две составляющих тезиса (*устой* и *неустой*) представлены комплексом элементов, которые можно разделить на две группы: *элементы движения* (трифон, уменьшенный септаккорд, звук *gis*, тяготеющий в *g*, восходящая кварта) и *элементы покоя* (трезвучие, нисходящая квинта, нисходящая диатоническая последовательность *g — f — e*). В музыкальной сказке «Странствия Розы»

значимые для композиции элементы появляются не во вступлении к сочинению, а с началом повествования тенора («Иванов день приходит», № 2). В отличие от предыдущих сочинений, комплекс элементов не дан сразу в виде тезиса, а собирается постепенно к моменту появления Розы, где предстает в виде *темы Розы*. Только после этого в партии Королевы эльфов, рассказывающей Розе о предстоящем ей странствии, появляется формула *тяготения — разрешения*.

Композиционный принцип, выраженный формулой *тяготения — разрешения* объединяет все наиболее характерное в темо- и формообразовании музыки Шумана. В. Бобровский отмечал наличие в темах Шумана различных «интонационных моделей» и особой «каденционной модели», в которой «*движение гармоний, направленное от неустойчивости к устойчивости, создает в ядре ямбическую устремленность и способствует широкоохватному интонационному зачину*» [8, 246]. Ученый обращает внимание на то, что «*уже по ядру темы можно судить об идее всей пьесы*» [Там же]. Композиционный принцип вокально-симфонических произведений Шумана выражается как раз таким, имеющим «ямбическую направленность», ядром, которое складывается из множества «моделей»: мелодических, гармонических, ритмических, тембровых, графических (вертикальных и горизонтальных), неустойчивых (элементы стремления) и устойчивых (элементы покоя). И, как в небольших пьесах, в масштабных вокальных произведениях

по начальному тезису можно судить об идее всего сочинения.

Обращение к идее слияния с *Мировой душой* становится итогом эволюции философско-эстетических взглядов Шумана, объединяет все наиболее

характерное в образной системе композитора. Воплощение *сокровенной идеи немецкого романтизма* в вокально-симфоническом творчестве позволяет представить его закономерным завершением пути художника-романтика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
2. *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.
3. *Лосева О.* Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции (к истории немецкого музыкального романтизма): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1987.
4. *Скрёбков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
5. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
6. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М., 2003.
7. *Шуман Р.* Характеристика тональностей // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. 1. С. 158-159.
8. *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. В 2-х вып. Вып. 1. М., 1989. С. 218-243.

#### REFERENCES

1. *Zhirmunskiy V.* Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika [German Romanticism and Modern Mysticism]. SPb. [St. Petersburg], 1996.
2. *Zhirmunskiy V.* Religioznoe otrechenie v istorii romantizma [Religious renunciation in the history of Romanticism]. M. [Moscow], 1919.
3. *Loseva O.* Pozdny Shuman i ego vokalno-simfonicheskie kompozitsii (k istorii nemetskogo muzykalnogo romantizma) [Late Schumann and his vocal-symphonic compositions (to the history of German musical romanticism)]: avtoref. dis. ... kand. isk. [Abstract of the a Ph.D. thesis]. M. [Moscow], 1987.
4. *Skrebkov S.* Khudozhestvennyye printsipy muzykalnykh stiley [Artistic principles of musical styles]. M. [Moscow], 1973.
5. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera [Romantic harmony and its crisis in «Tristan» by Wagner]. M. [Moscow], 1975.
6. *Novalis.* Heinrich von Ofterdingen: Translation from German. M. [Moscow], 2003.
7. *Schumann R.* Kharakteristika tonalnostey [Characteristics of tonalities]. In the book: *Schumann R.* O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]. M. [Moscow], 1975. Vol. 1. p. 158–159.
8. *Bobrovsky V.* Tematizm kak faktor muzykalnogo myshleniya: Ocherki [Thematism as a factor of musical thinking: Essays]. V 2-kh vyp. Vyp. 1 [In 2 issues. Issue 1]. M. [Moscow], 1989. p. 218–243.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. О жанре «Рай и Пери» и других вокально-симфонических произведений Р. Шумана подробно пишет в своем исследовании О. Лосева. Музыковед приходит к заключению о создании композитором новой жанровой разновидности, которую обозначает формулой «... *per musica*», где на месте пропущенного первого звена будет стоять жанровое определение литературного опуса, положенного на музыку» [3, 17].

2. Томас Мур (1779–1852) — ирландский поэт-романтик, друг и биограф Дж. Г. Байрона. Мировую известность принесли ему «Ирландские мелодии», «Письма и дневники лорда Байрона». В 1817 году появилась восточная поэма «Лала Рук», повествующая о путешествии индийской принцессы, «тюльпаноликой» Лала Рук из Дели в Кашмир к жениху, принцу Алирису. В пути принцессу сопровождает поэт Ферраморс. Он рассказывает влюбленной в него принцессе четыре сказки: «Пророк из Хорасана», «Рай и Пери», «Заклинатели огня» и «Свет гарема». По прибытии в Кашмир Ферраморс открывает свое настоящее имя — Алирис.

3. Запев куплета связан с мечтой о Рае, поиском ответа. Еще раз он появляется во втором действии (№ 11), выполняя функцию музыкального и смыслового рефрена на уровне целого.

4. С. Скребков, анализируя музыку Р. Вагнера, обращает внимание на действие в опере «Тристан и Изольда» принципа звуковысотной остинатности, проявляющегося в том, что некоторые «остинатно неизменные» звуковые устои притягивают к себе всю массу звуков, гармоний, тональностей, их окружающих [4]. Среди наиболее часто повторяемого музыковед указывает звук *gis*. Тот же звук является одной из главных точек «вершинного» типа драматургического развития (Жирмунский) в «Пери». Именно от этой вершины неоднократно выстраивается тема *Пери* на разных этапах ее трансформации. Общим моментом в «Пери» и «Тристани» является нисходящий полутоновый сдвиг центрального тона к концу произведения — тоники главной тональности в опере и центрального звука темы *Пери*.

5. Имеются в виду избранные для анализа в данной статье произведения.

6. В начале увертюры доминантовый нонаккорд и входящий в его состав уменьшенный септаккорд звучали одновременно. Во вступлении к кульминационной сцене оперы (№ 16) первое обращение доминантового септаккорда и уменьшенный звучат уже не одновременно, а даются поочередно в виде эллипсиса.

7. Идея перевоплощения существ лежит в основе многих мистико-религиозных практик и учений. На романтиков, как известно, особое влияние оказали труды Платона и неоплатоников (Плотин, Прокл). Главное сочинение, цитируемое романтиками, — «Аврора или Утренняя заря в восхождении» (1610) немецкого мистика Якоба Беме. Согласно Беме, триединый Бог повторяется в своей троиственности в мире ангелов, в природе и в человеке.

8. Тетрахорд представлен в данном фрагменте крайними звуками (*c* и *a*) в басовом голосе.

## Из истории русской музыкальной культуры

Олег Бадалов

### ПРОФЕССОР МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ Е.В. БОГОСЛОВСКИЙ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ МОСКВЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Имя профессора Московской консерватории, автора первого в отечественном музыковедении фундаментального исследования «Всеобщая история музыки» и новаторского курса «История фортепианной музыки в связи со всеобщей историей музыки», талантливого пианиста Евгения Васильевича Богословского (1874–1941) более полувека пребывало в забвении. В последние годы начался процесс возвращения в научный обиход и культурное пространство трудов Е.В. Богословского, осуществляется работа по воссозданию целостной картины его жизни и творчества. Так, автором статьи исследованы ключевые моменты его жизненного пути; изучено влияние окружения музыканта, прежде всего С.И. Танеева, на развитие его научно-организационной деятельности; проанализирован вклад Е.В. Богословского в развитие российско-украинских культурных связей конца XIX — первой трети XX веков и украинского музыковедения [1; 2; 3]. Работу по изучению архивных материалов учеников, коллег и ближай-



Евгений Богословский, 1900 год, Москва

шего окружения Е.В. Богословского провела Т.В. Ляшенко [4]. Интерес для дальнейшего изучения творческого пути Е.В. Богословского представляют еще не исследованные аспекты его музыкально-педагогической, культурно-просветительской и научно-организационной работы в музыкальных учебных заведениях Москвы начала XX века.

Евгений Васильевич Богословский родился 26 декабря 1874 года в Нижнем Новгороде в семье учителя. Первые уроки фортепианной игры он получил от матери. Впоследствии учился в Харьковской музыкальной школе у Пелагеи Софировны Пущечниковой (1862–1935), чье имя осталось в истории музыки, прежде всего, благодаря ее переписке с П.И. Чайковским [5, 266]. Годы обучения на историко-филологическом факультете Харьковского (1892–1894) и Московского (1894–1897) университетов сформировали историзм научного мышления Богословского, проявившийся впоследствии в его работах по истории музыки. Одновременно с учебой в Московском университете Евгений Васильевич учился в консерватории, которую окончил в 1900 году по классу фортепиано у Н.Е. Шишкина, по классу теории — у С.И. Танеева.

Педагогический путь Богословского начался сразу же после окончания консерватории: он преподавал фортепиано и историю музыки в Александровском и Екатерининском институтах благородных девиц. По воспоминаниям А.Б. Гольденвейзера, «в женских

институтах в те времена довольно большую роль играло и носило серьезный характер преподавание музыки. В значительной степени это происходило оттого, что все лучшие молодые музыканты сейчас же по окончании консерватории поступали в тот или иной институт преподавателями музыки, так как педагоги, по существовавшим тогда законам, освобождались от военной службы» [6]. Время работы в Екатерининском институте совпало с пребыванием на посту институтского музыкального инспектора А.Н. Скрябина, а после — С.В. Рахманинова, с уходом которого в 1906 году Евгений Васильевич также покинул институт, не желая работать вместе с новым музыкальным руководством.

Воспоминания о педагогической деятельности в Музыкальном институте Евгении Николаевны Визлер «знаменитого музыканта, профессора Е.В. Богословского» оставила Н.И. Сац [7, 68]. Она писала, что на вступительных экзаменах в институт ее прослушивали Е.Н. Визлер, Е.В. Богословский и М.Н. Мейчик. Учебное заведение Е.Н. Визлер, по мнению В. Власова, «наравне с Гнесинским, было одним из лучших в Москве. Достаточно вспомнить, что фортепианным классом руководили М. Мейчик, Е. Богословский, В. Аргамаков, С. Самуэльсон и др.» [8, 14].

С 1905 года, находясь в должности профессора Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, Богословский стал активным

участником событий, в дальнейшем определивших направления развития отечественного музыкального образования. В то время происходили значительные изменения в жизни российского общества, в том числе и в организации музыкального образования. Но проведение этих изменений наталкивалось на ожесточенное сопротивление со стороны руководства Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО), в ведении которого находились музыкально-образовательные учреждения. Показательным фактом такого отношения стало подписание председателем дирекции ИРМО решения об увольнении из состава профессоров Петербургской консерватории Н.А. Римского-Корсакова. Представители творческой интеллигенции Москвы (С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, Е.В. Богословский, Ф.И. Шаляпин и др.) направили письмо в Дирекцию Петербургского отделения ИРМО, в котором осудили деятельность ее членов.

События, разыгравшиеся в Петербургской консерватории, вдохновили педагогический коллектив Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества бороться с Правлением за создание нормальной художественной жизни в стенах училища. По воспоминаниям А.Б. Хессина (1869–1955), который возглавлял училище с 1904 года, он *«убедился в полной несостоятельности реакционного Правления руководить воспитанием молодежи и способствовать развитию музыкально-театральной культуры училища»* [9, 128]. В со-

став Правления входили крупные предприниматели, сановники и генералы, не имеющие никакого отношения к вопросам музыкального просвещения и воспитанию творческой молодежи. Членство в Правлении училища было для них источником получения звания «коммерции-советник» и они смотрели на училище как на дело своих личных прихотей, требуя от директора и преподавателей беспрекословного повиновения.

Преодолевая сложившуюся ситуацию, Хессин, опираясь на молодых профессоров училища, способствовал созданию товарищеского суда, кассы взаимопомощи, предоставил студентам право собраний. Однако все начинания были отменены решением Правления, занятия в училище были приостановлены, а Хессин был снят с должности. Шестнадцать профессоров училища, среди которых были Б.Л. Яворский, Л.В. Николаев, Е.В. Богословский, С.А. Кусевицкий, Б.О. Сибор, Г.Э. Конюс, выступили с открытым письмом в прессе, где выразили свой протест и возмущение против действий правления, и в знак солидарности с А.Б. Хесиным оставили училище [10, 31]. Л.В. Николаев в письме к родителям охарактеризовал те события, как *«война с правлением не на жизнь, а на смерть»* [11, 197].

Учитывая сложившуюся ситуацию, Правление согласилось предоставить училищу автономию. Е.В. Богословский подготовил предложения о внесении изменений в Устав училища и ознакомил с ними Л.В. Николаева, Б.Л. Яворского



Е.В. Богословский и Л.В. Николаев.  
Москва, б.д.

и А.Б. Гольденвейзера. Приводим фрагмент письма Богословского с его разработками, согласно черновому оригиналу, хранящемуся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ):

«13-го числа этого месяца должно состояться чрезвычайное заседание действительных членов Общества, на котором будут предложены вопросы об изменении §§ устава об автономии Училища и некоторые другие. Последние события в жизни Училища показали, насколько важно для нормальной жизни его изменение принципов управления. Полная зависимость Училищного совета от Правления, отсутствие права инициативы у членов Училищного Совета, вмешатель-

ство Правления в чисто педагогические вопросы, полная подчиненность Правлению директора и инспекторов, назначаемых и сменяемых Правлением по своему усмотрению, и, как следствие этого, — отсутствие органической связи между Училищным Советом и директором, вот главные причины положения дел в Училище. Училище должно быть автономно по всем вопросам, касающимся внутренней жизни училища, решения должен постановлять Училищный Совет. Его члены должны обладать правом инициативы при постановке вопросов, предлагаемых на обсуждение совета. Директор должен быть избираем на известный срок из коллегии профессоров и утверждаем Августейшей Покровительницей. Он, как и теперь, остается посредником между Училищем и Правлением, которому представляет на утверждение решения Училищного Совета (согласно Уставу). В помощь директору следует избрать профессорский совет из представителей от каждой специальности. Этот Совет вместе с директором составляет администрацию училища. Только при подобной организации устранится конфликт между директором и Правлением, с одной стороны, между правлением и Училищным Советом, с другой, между директором и Училищным Советом, с третьей. Эти конфликты постоянно возможны при ныне действующем Уставе. Таковы основы организации, необходимые для водворения нормальной жизни в Училище <неразборчиво> существенно-необходимое введение

автономии Училища, теперь судьба этого вопроса в руках Общего Собрания. Члены Совета ждут от него решения вопроса <неразборчиво> и уверения, что оно, пойдя по этому пути, поддержит Училище и поможет ему развиться в той широте, на которую способно это в высшей степени жизненное в своих порывах учреждение» [12, л. 1–2].

В описи дел архива Е.В. Богословского это письмо ошибочно названо «Письмо Е.В. Богословского действительным членам Филармонического общества Черниговской губернии об изменении устава Черниговского музыкального училища. Черновик, без даты». Однако письмо адресовано членам Московского филармонического общества, и датируется, приблизительно, началом 1906 года. В пользу этого свидетельствует письмо Л. Николаева к родителям от 9 февраля 1906 года: «мы получили полную победу на всех позициях. Из-за этой победы я, пожалуй, буду сидеть весь пост в Москве и учить учеников» [11, 197]. 6 марта 1906 года на общем собрании членов Филармонического общества было утверждено введение в училище автономии.

Продолжение организационно-методической работы Е.В. Богословского в сфере музыкального образования относится к 1918 году, когда он стал членом Музыкального Совета — «носителя художественного авторитета и органа, объединяющего музыкальные силы Москвы, <...> регулирующего взаимоотношения музыкальных учреждений и деятелей с представителями пра-

вительственной власти» [13, 76–79]. В состав Музыкального совета, основанного 10 мая 1918 года на собрании музыкальных деятелей Москвы, были избраны А.Б. Гольденвейзер (председатель), Н.Я. Брюсова (секретарь), Е.В. Богословский (председатель комиссии по реформе специального музыкального образования), К.Н. Игумнов, А.Д. Кастальский, С.А. Кусевидский и другие [14, 53].

В период 1906–1916 годов Богословский преподавал в Московской Народной консерватории, основанной по инициативе и средствами С.И. Танеева при Обществе народных университетов. В состав организационного комитета консерватории вошли семнадцать ее учредителей, среди которых был и Е.В. Богословский. Основание Народной консерватории в Москве послужило примером для других городов. Современница Евгения Васильевича Е.И. Александрова вспоминает, что «Богословский личными свиданиями и перепиской помогал организовывать это новое дело. Так, например, в письме из Самары от 8.04.1908 года, мы читаем: “Тебя приглашают местные музыкальные люди на совещание о народной консерватории, и просят привезти программы и всякие сведения о том, как это дело поставлено в Москве”» [15, л. 34]. В Народной консерватории Богословский вел фортепианный класс и читал авторский курс лекций по истории музыки. В 1911 году Евгений Васильевич представлял Народную консерваторию на Четвертом конгрессе Международного

музыкального общества в Лондоне, где выступил с речью [16, 19]. За десять лет деятельности Народную консерваторию окончило около двух тысяч слушателей, что, несомненно, значительно повлияло на развитие музыкальной образованности населения и культурной жизни Москвы.

В 1910–1911 и 1916–1917 учебных сезонах Богословский преподавал историю музыки в Музыкальном училище Гнесиных [17, 177–178].

В 1916 году он был приглашен на должность профессора Московской консерватории, в которой провел три учебных сезона, читая свои курсы лекций по истории музыки и истории фортепианной литературы. Материалы для лекций Евгений Васильевич начал собирать еще во время обучения в консерватории, апробируя их в своей преподавательской и лекторско-просветительской деятельности с 1900 года. К началу работы в Московской консерватории он завершил целостное оформление результатов своих исследований, которые стали, по словам А.И. Кандинского, *«первым и очень ярким шагом на пути к созданию и формированию исторического взгляда, исторической науки, исторической музыкальной педагогики <...> Евгений Васильевич стоял, если можно так фигурально выразиться, у колыбели создания курса истории музыки»* [18, 7]. Так, исследование Е.В. Богословского «Общая история музыки» охватывает период от музыки народов Древнего Востока, Китая, Древней Греции до XX века. Интересно, что Евгений Васильевич создал два вари-

анта «Общей истории музыки» — русский и украинский. В украинском варианте исследования он осуществил анализ творчества Н. Лысенко, К. Стеценко, Н. Леонтовича, Л. Ревуцкого и других украинских композиторов, став одним из пионеров украинского музыковедения. В фонде 2061 РГАЛИ хранятся черновики «Общей истории музыки» Е.В. Богословского на русском и украинском языке. Они дают представление об основательности исследования и историзме мышления автора в отличие от курса А.А. Ильинского (предшественника Е.В. Богословского), представляющего собой перечисление событий музыкальной жизни, биографий композиторов, названий произведений, но не имеющего никакой музыкально-исторической концепции. Единственным сохранившимся в полном объеме трудом Евгения Васильевича является курс лекций «История фортепианной музыки в связи со всеобщей историей музыки». Это исследование состоит из 12 лекций, в которых рассматривается история западноевропейской фортепианной литературы от ее истоков до творчества Л. Бетховена включительно. Фактический материал и библиография «Истории фортепианной музыки...» свидетельствуют о громадной эрудиции автора и глубоком изучении им работ западноевропейских историков музыки<sup>1</sup>.

Существенным компонентом музыкально-педагогической работы Богословского в Москве можно считать его концертно-просветительскую деятельность. Свой путь в искусстве он начал именно как музыкант-просветитель, активно

участвуя в деятельности обществ «Кружок любителей русской музыки» супругов Керзиных и «Дом песни» Марии Олениной-д'Альгейм. В дальнейшем, Евгений Васильевич сам создавал музыкальные программы просветительской направленности, в которых органично сочетались научные комментарии и его исполнительский талант пианиста и концертмейстера. Большой популярностью у аудитории пользовались его лекции-концерты о В.А. Моцарте, Р. Шумане, П.И. Чайковском. Ориентируясь на уровень подготовки публики, Е.В. Богословский варьировал объем предлагаемого материала.

Например, программа лекции «Петр Чайковский» от 30 августа 1903 года, представленная в Чернигове, отличалась большей насыщенностью теоретической части: «Краткие биографические данные: происхождение Чайковского, его общее и музыкальное образование, Санкт-Петербургская консерватория и А.Г. Рубинштейн. Годы преподавания и композиторской деятельности в Москве: первые симфонии, оперы («Опричник», «Кузнец Вакула»), симфонические поэмы («Ромео», «Буря»), камерные и фортепианные произведения. Расцвет творчества: «Франческа-да-Римини», «Евгений Онегин», IV симфония. Перелом в судьбе Чайковского: жизнь за границей и в деревне. Оперы: «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка» и др. произведения. Последние годы жизни; артистические путешествия в России и за границей. Мировая слава Чайковского. Последние его композиции: «Пиковая

Дама», «Спящая красавица», «Иоланта», «Патетическая симфония». Смерть. Характерные черты творчества Чайковского; положение его среди других русских и иностранных композиторов. Оркестровые композиции, камерные и ф-ные произведения. Личность Чайковского. Его оперы и романсы. Заключение» [22, 5–6]. Эта же программа от 19 октября 1903 года, представленная Е.В. Богословским собранию Педагогического общества при Московском университете, была менее обширной: «Краткие биографические данные. Характерные черты творчества Чайковского. Положение его среди других композиторов. Оркестровые композиции, камерные и фортепианные произведения, оперы и романсы. Личность Чайковского. Заключение» [22, 7–8].

В программе лекции «Роберт Шуман» Е.В. Богословский знакомил слушателей с творчеством композитора, характеризовал стиль и эпоху: «Романтизм и классицизм в искусстве. Романтизм в поэзии и музыке. Особенности романтизма Шумана в связи с обстоятельствами его жизни и эпохи. Значение Шумана для нашего времени» [22, 14]. Такое наполнение теоретической части свидетельствует об историзме мышления Богословского, осознании им явлений музыкальной культуры как взаимодействующих и взаимосвязанных феноменов. «В качестве музыкальных иллюстраций Евгений Васильевич исполнял следующие произведения: «Вечером», «Порыв», «Зачем», «Басня» из «Фантастических пьес»,

ряд пьес из “Карнавала”, увертюру к “Манфреду”. *Andante* и финал из первого трио для фортепиано, скрипки и виолончели исполняли Евгений Васильевич, А.Я. Могилевский и А.А. Крейн. На этой лекции-концерте Евгений Васильевич подробно анализирует романсы Шумана. Анализ этот Дейша-Сионицкая иллюстрировала пением. Она исполняла “Я не сержусь”, “Красавицу юноша любит”, “С первой встречи нашей”, “Он прекраснейший”, “Могу ли счастью поверить”, “Сестры-подруги”, “Милый друг”, “Ты тяжкий мне нанес удар”. Уходя из концертного зала, слушатель уносил с собой живой облик бессмертного композитора и уже на всю жизнь сохранял к нему то теплое

чувство, вызвать которое и было целью лекции» [15, л. 32].

В 1920 году Е.В. Богословский заканчивает свою педагогическую деятельность в Москве. Вследствие тяжелой болезни он переезжает в Чернигов, где жила его мать. Очень быстро Евгений Васильевич занимает ключевые позиции в региональной музыкальной культуре: руководит губернским отделом культуры, создает хоровые коллективы, преподает фортепиано и цикл теоретических предметов в Черниговском музыкальном училище, занимается исследованием творчества украинских композиторов. В 1941 году в результате бомбардировки Чернигова немецко-фашистской авиацией Е.В. Богословский погиб.



Профессор Е. Богословский. Фотокопия утерянного портрета кисти И. Рашевского (1923 год).  
Архив О.П. Бадалова (публикуется впервые)

Итак, творческая деятельность Евгения Васильевича Богословского в Москве протекала в период формирования новых подходов к содержанию и формам профессионального музыкального образования, и в этом процессе сам Евгений Васильевич принимал активнейшее участие. Уникальность его

личности определялась триединством педагогической, научно-исследовательской, концертно-просветительской деятельности, благодаря чему он был причастен к появлению и развитию многих феноменов отечественной музыкальной культуры конца XIX — начала XX веков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадалов О.П. Творческая деятельность пианистов-педагогов Черниговщины как фактор развития музыкальной культуры региона // Видатні постаті науки, культури і освіти України: Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. К.: ДАКККіМ, 2008. С. 140–144.

2. Бадалов О.П. Творческая деятельность Е.В. Богословского в контексте развития музыкальной культуры России и Украины конца XIX — первой трети XX ст. // Братя Рубинштейн. Исторические уроки и плоды просвещения / Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования: сб. науч. ст. ХНУИ имени И.П. Котляревского. Вып. 30. Харьков, 2010. С. 300–308.

3. Бадалов О.П. Профессор Московской консерватории Е. Богословский в социокультурном пространстве России и Украины первой трети XX века // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции (23–25 ноября 2015 года). Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2015. С. 14–18.

4. Ляшенко Т.В. Музыкальная деятельность общественно-культурных обществ Черниговщины в контексте украинской музыкальной культуры первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2006. 18 с.

5. Чайковский П.И. Письмо к Пелагее Пушечниковой от 19 ноября (1 декабря) 1887 г. / Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XIV. Письма 1887–1888. М.: Музыка, 1974. 720 с.

6. Гольденвейзер А.Б. Из личных воспоминаний о С.В. Рахманинове [Электронный ресурс] // URL: <http://senar.ru/memoirs/Goldenweiser/#34> (дата обращения: 02.01.2017).

7. Сац Н. Новеллы моей жизни. Том I. М.: Искусство, 1984. 496 с.

8. Власов В. Встречи. М.: Советский композитор, 1979. 245 с.

9. Хессин А.Б. Из моих воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. 248 с.

10. Конюс Г.Э. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Музыка, 1965. 144 с.

11. Николаев Л.В. Статьи и воспоминания современников. Письма. Ленинград: Советский композитор. 1979. 324 с.

12. Богословский Е.В. Письмо действительным членам Филармонического общества Черниговской губернии об изменении устава Черниговского музыкального училища. Черновик, без даты. // РГАЛИ. Ф. 2061 (Е. В. Богословский). Оп. 1. Ед. хр. 23. 2 л.
13. Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Октябрь 1917–1920: Хроника. Документы. Материалы / Авт.-сост. С.Р. Степанова. Москва: Советский композитор, 1972. 336 с.
14. Культурная жизнь в СССР. Хроника. 1917–1927. Т. 1. М.: Наука, 1975. 768 с.
15. Александрова Е.И. Очерк жизни и деятельности профессора Московской консерватории Евгения Васильевича Богословского. // РГАЛИ. Ф. 2061 (Е.В. Богословский). Оп. 2. Ед. хр. 25. 11 л.
16. Report of the Fours Congress of the International Musical Society. London: Novello and company, 1912. 416 p.
17. Шеховцова И.П. Экзаменационные ведомости из фондов музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. М., 2004. С. 167–180.
18. Стенограмма научного музыкального собрания в Центральном музее музыкальной культуры им. М. Глинки, посвященного 100-летию со дня рождения Е.В. Богословского. // РГАЛИ. Ф. 2061 (Е.В. Богословский). Оп. 2. Ед. хр. 34. Л. 1–15.
19. Бадалов О.П. В круге Танеева: Евгений Богословский — забытое имя первоходца российской музыкальной науки // Навстречу 150-летию Московской консерватории. С.И. Танеев и А.Н. Скрябин. Учитель и Ученик / Международная научно-практическая конференция (25–27 ноября 2015 года. Москва).
20. Бадалов О.П. К вопросу развития российского исторического музыковедения начала XX века // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Материалы IV Всеросс. науч.-практ. конференции 28–29 октября 2016 года. / Сургутский музыкальный колледж. Сургут: Изд-во ООО «Винчера», 2016. С. 283–287.
21. Бадалов О.П. Музыкальная Шевченкиана. Н.В. Лысенко в оценке профессора Московской консерватории Е.В. Богословского // Наука, образование и инновации: сборник статей Международной научно-практической конференции 15 октября 2016 года. Екатеринбург. В 3 ч. Ч. 3. Уфа: Аэтерна, 2016. С. 168–169.
22. Программы и афиши музыкальных вечеров, концертов, лекций с участием Богословского Е.В. // РГАЛИ. Ф. 2061 (Е.В. Богословский). Оп. 1. Ед. хр. 21. 21 л.

## REFERENCES

1. Badalov O.P. Tvorcheskaya deyatelnost pianistov-pedagogov Chernigovshchiny kak faktor razvitiya muzykalnoy kultury regiona [Creative activity of pianists-teachers of Chernihiv region as a factor of development of musical culture of the region]. Vidatni postati nauki, kulturi i osviti Ukraïni: Materiali Vseukraïnskoï nauk.-prakt. konf., Kïiv, 30–31 zhovtnya 2008 r. K.: DAKKKiM [Kiev: Publishing house « DAKKKiM »], 2008. P. 140–144.

2. *Badalov O.P.* Tvorcheskaya deyatelnost Ye.V. Bogoslovskogo v kontekste razvitiya muzykalnoy kultury Rossii i Ukrainy kontsa XIX – pervoy treti XX st. [Creative activity of E. Bogoslovsky in the context of the development of the musical culture of Russia and Ukraine in the late XIX – first third of the XX century.]. Bratya Rubinshteyn. Istoricheskie uroki i plody prosveshcheniya [Brothers Rubinstein. Historical Lessons and Fruits of Enlightenment]. Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniya: sb. nauch. st. KhNUI imeni I.P. Kotlyarevskogo [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scholarly articles of the Kharkiv university of Arts named after I. Kotlyarevsky]. Vyp. 30 [Issue 30]. Kharkiv, 2010. P. 300–308.

3. *Badalov O.P.* Professor Moskovskoy konservatorii Ye. Bogoslovskiy v sotsiokulturnom prostranstve Rossii i Ukrainy pervoy treti XX veka [Professor of the Moscow Conservatory E. Bogoslovsky in the socio-cultural space of Russia and Ukraine in the first third of the 20th century]. Kulturnoe nasledie Rossii i russkoe zarubezhe v XXI veke: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prosvetitel'skoy konferentsii (23–25 noyabrya 2015 goda) [Cultural heritage of Russia and the Russian Abroad in the 21st century: materials of the International Scientific and Educational Conference (November 23–25, 2015)]. Khabarovsk: FGBOU VPO «KhGIK» [Khabarovsk: Kharkiv university of Arts named after I. Kotlyarevsky], 2015. P. 14–18.

4. *Lyashenko T.V.* Muzykalnaya deyatelnost obshchestvenno-kulturnykh obshchestv Chernigovshchiny v kontekste ukrainskoy muzykalnoy kultury pervoy treti XX veka [Musical activity of social and cultural societies of Chernihiv region in the context of Ukrainian musical culture of the first third of the XX century]: avtoref. dis. ... kand. isk [Abstract of the a Ph.D. thesis]. Kiev, 2006. 18 p.

5. *Chaykovskiy P.I.* Pismo k Pelagee Pushechnikovoy ot 19 noyabrya (1 dekabrya) 1887 g. [The letter to Pelageya Pushechnikova from November 19 (December 1) 1887]. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perezpiska [Complete Works. Literary works and correspondence]. Tom XIV. Pisma 1887–1888 [Volume XIV. Letters 1887–1888]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1974. 720 p.

6. *Goldenweiser A.B.* Iz lichnykh vospominaniy o S.V. Rakhmaninove. Elektronnyy resurs [From personal memories of S. Rakhmaninov. Electronic resource]. URL: <http://senar.ru/memoirs/Goldenweiser/#34> (data obrashcheniya [accessed date]: 02.01.2017).

7. *Sats N.* Novelly moey zhizni [Novels of my life]. Tom I [Volume I]. M.: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»], 1984. 496 p.

8. *Vlasov V.* Vstrechi [Meetings]. M.: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1979. 245 p.

9. *Hessin A.B.* Iz moikh vospominaniy [From my memories]. M.: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo [Moscow: All-Russian Theatrical Society], 1959. 248 p.

10. *Konyus G.E.* Stati, materialy, vospominaniya [Articles, materials, memories]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1965. 144 p.

11. *Nikolaev L.V.* Stati i vospominaniya sovremennikov. Pisma [Articles and memoirs of contemporaries. Letters]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [Leningrad: Publishing house «Soviet composer»], 1979. 324 p.

12. *Bogoslowsky E.V.* Pismo deystvitelnym chlenam Filarmonicheskogo obshchestva Chernigovskoy gubernii ob izmenenii ustava Chernigovskogo muzykalnogo uchilishcha [A letter to the members of the Philharmonic Society of the Chernigov Gubernia about changing the charter of the Chernigov Musical College.]. Chernovik, bez daty [Draft, without date]. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy) [Fund 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy)]. Op. 1 [Bordereau 1]. Yed. khr. 23 [Item 23]. 2 p.

13. *Muzykalnaya zhizn Moskvy v pervye gody posle Oktyabrya. Oktyabr 1917–1920: Khronika. Dokumenty. Materialy* [Musical life of Moscow in the first years after October. October 1917–1920: The Chronicle. Documentation. Materials]. Avt.-sost. S.R. Stepanova [compiled by S.R. Stepanova]. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1972. 336 p.

14. *Kulturnaya zhizn v SSSR. Khronika. 1917–1927* [Cultural life in the USSR. The Chronicle. 1917–1927]. T. 1 [Volume 1]. M.: Nauka [Moscow: Publishing house «Science»], 1975. 768 p.

15. *Aleksandrova Ye.I.* Ocherk zhizni i deyatelnosti professora Moskovskoy konservatorii Yevgeniya Vasilevicha Bogoslovskogo [Essay on the life and work of the professor of the Moscow Conservatory Evgeny Vasil'evich Bogoslovsky]. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy) [Fund 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy)]. Op. 2 [Bordereau 2]. Yed. khr. 25 [Item 25]. 11 p.

16. Report of the Fours Congress of the International Musical Society. London: Novello and company, 1912. 416 p.

17. *Shekhovtsova I.P.* Ekzamenatsionnye vedomosti iz fondov muzeya-kvartiry Yel.F. Gnesinoy [Examination sheets from the funds of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment]. Gnesinskiy istoricheskiy sbornik. K 60-letiyu RAM im. Gnesinykh: Zapiski Memorialnogo muzeya-kvartiry Yel. F. Gnesinoy [Gnesinsky historical collection. To the 60th anniversary of the Russian Gnesins Academy of Music: Notes of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment]. M. [Moscow], 2004. P. 167–180.

18. *Stenogramma nauchnogo muzykalnogo sobraniya v Tsentralnom muzee muzykalnoy kultury im. M. Glinki, posvyashchennogo 100-letiyu so dnya rozhdeniya Ye.V. Bogoslovskogo* [Transcript of the scientific musical meeting in the Central Museum of Musical Culture named after M. Glinka, dedicated to the 100th anniversary of the birth of E.V. Bogoslovskiy]. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy) [Fund 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy)]. Op. 2 [Bordereau 2]. Yed. khr. 34 [Item 34]. L. 1–15 [Sheets 1–15].

19. *Badalov O.P.* V krugе Taneeva: Yevgeniy Bogoslovskiy — zabytoe imya pervoprokhodtsa rossiyskoy muzykalnoy nauki [In the circle of Taneyev: Evgeny Bogoslovsky — the forgotten name of the pioneer of Russian musical science]. Navstrechu 150-letiyu Moskovskoy konservatorii. S.I. Taneev i A.N. Skryabin. Uchitel i Uchenik [Towards the 150th anniversary of the Moscow Conservatory. S. Taneyev and A. Scriabin. Teacher and Student]. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya (25–27 noyabrya 2015 goda. Moskva) [International Scientific and Practical Conference (November 25–27, 2015, Moscow)].

20. *Badalov O.P.* К вопросу развития российского исторического музыковедения начала XX века [On the Development of Russian historical musicology at the beginning of the Twentieth Century]. Teoreticheskie i prakticheskie aspekty obrazovaniya v sfere kultury i iskusstva: Materialy IV Vseross. nauch.-praktich. konferentsii 28–29 oktyabrya 2016 goda [Theoretical and Practical Aspects of Education in the Sphere of Culture and Art: Materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference on October 28–29, 2016]. Surgutskiy muzykalnyy kolledzh. Surgut: Izd-vo OOO «Vinchera» [Surgut: Publishing house of «Vincera»], 2016. P. 283–287.

21. *Badalov O.P.* Muzykalnaya Shevchenkiana. N.V. Lysenko v otsenke professora Moskovskoy konservatorii Ye.V. Bogoslovskogo [Musical Shevchenkiana. N.V. Lysenko in the assessment of the Moscow Conservatory professor E.V. Bogoslovsky]. Nauka, obrazovanie i innovatsii: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 15 oktyabrya 2016 goda [Science, education and innovations: a collection of articles of the International Scientific and Practical Conference on October 15, 2016.]. Yekaterinburg. V 3 ch. Ch. 3 [Ekaterinburg. In 3 parts. Part 3]. Ufa: Aeterna [Ufa: Publishing house of «Aeterna»], 2016. pp. 168–169.

22. Programmy i afishi muzykalnykh vecherov, kontsertov, leksiy s uchastiem Bogoslovskogo Ye.V. [Programs and posters of musical evenings, concerts, lectures with the participation of Evgeny Bogoslovsky]. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy) [Fund 2061 (Ye.V. Bogoslovskiy)]. Op. 1 [Bordereau 1]. Yed. khr. 21 [Item 21]. 21 p.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подробнее о научной работе Е.В. Богословского см: [19; 20; 21].



## ВКЛАД ЕВГЕНИИ ЭДУАРДОВНЫ ЛИНЕВОЙ В ОТЕЧЕСТВЕННУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ И ОБРАЗОВАНИЕ

Вторая половина XIX столетия в России отмечена активной работой по собиранию, изучению и пропаганде произведений народного музыкально-поэтического творчества. Исследователи фольклора оставляют изучение репертуара, бытовавшего в городах, и начинают записывать в деревнях подлинные народные песни. Этими публикациями собиратели *«делают общенародным достоянием новый круг местных крестьянских напевов, распространенных не повсеместно, а в отдельных областях»* [1, 81].

Впервые издаются сборники, в которых песни представлены без обработок в виде одноголосного напева без сопровождения. Появляются сборники с образцами многоголосных народных песен и теоретические работы, в которых предпринимаются попытки исследования строения народно-песенных партитур.

В 1884 году государственный деятель, сенатор и большой знаток народных песен Т.И. Филиппов подал прошение в Русское Географическое общество об открытии при нем Пе-

сенной комиссии с целью систематического исследования русского традиционного песенного творчества в различных областях России. Песенная комиссия была создана в 1886 году, и сразу же организовала экспедицию в Архангельскую и Олонецкую губернии, по результатам которой был выпущен сборник северных песен. Начиная с 1893 года, Песенная комиссия отправляла собирателей в этнографические экспедиции каждый год.

Увлечение интеллигенции крестьянской песенной культурой во второй половине XIX века нашло свое выражение не только в собирании и публикациях образцов народного песенного творчества, но и в овладении манерой пения, близкой к аутентичной. Известными певцами-любителями, исполнявшими народные песни в «крестьянском стиле», были драматург А.Н. Островский, поэт А.А. Григорьев, этнограф-беллетрист С.В. Максимов, писатель, поэт и этнограф М.А. Стахович, собиратель народных песен П.И. Якушкин.

Особую роль в изучении и пропаганде народной песни, а также



Евгения Эдуардовна Линева

в разработке методов обучения народно-певческому искусству сыграла русская певица, педагог, собирательница, исследовательница и пропагандист народной музыки Евгения Эдуардовна Линева.

Евгения Эдуардовна Паприц (в замужестве Линева) родилась в 1853 году в Брест-Литовске. Первые уроки музыки ей давала мать, учившаяся в юности пению у М.И. Глинки, который был не только выдающимся русским композитором, но также прекрасным певцом и вокальным педагогом. Позже свое музыкальное образование Линева продолжила в Петербургской консерватории, а затем переехала

в Вену и стала заниматься в классе у известной певицы Матильды Маркези (1821–1913). В 1873 году состоялся дебют молодой певицы на венской сцене с последующими гастрольными выступлениями во многих европейских городах и возвращением на родину, где она стала солисткой московского Большого театра.

Интерес к крестьянскому песенному творчеству возник у Линевой с середины 1880-х годов, когда она впервые поехала по России и Украине записывать песни.

С 1890 по 1896 годы она вместе с мужем Александром Логиновичем Линевым (1843–1918) по политическим мотивам жила в эмиграции в Англии и Америке. В эти годы Евгения Эдуардовна организовала хор, задачей которого стала пропаганда за рубежом русской музыкальной культуры — произведений русских композиторов и народных песен. Артистами хора стали студенты, политические эмигранты и иностранцы, интересовавшиеся русской музыкальной культурой. Хор гастролитовал и в европейских странах, и в Соединенных Штатах Америки (в частности, выступал в Чикаго на Всемирной выставке в честь 400-летия открытия Америки).

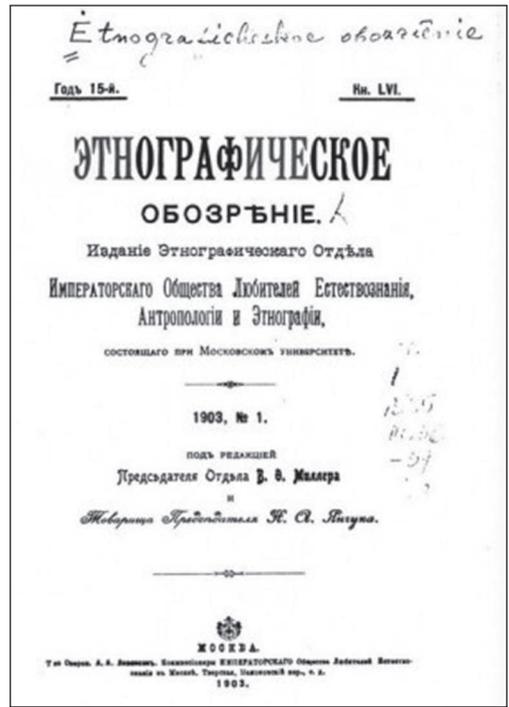
Чтобы выступления коллектива стали более понятными для иностранной аудитории, Линева избрала форму лекций-концертов, в которых рассказывала о народных исполнителях, об особенностях звучания русской народной песни. Программы концертов хора были построены как музыкально-игровые действия с песнями и пляс-

ками, артисты и сама дирижер были одеты в русские национальные костюмы. Одной из самых ярких постановок хора стала концертная программа «Русская крестьянская свадьба».

После возвращения из эмиграции в 1896 году, Евгения Эдуардовна задалась целью записывать народные песни не со слуха, а с помощью созданного американским изобретателем Томасом Эдисоном первого звукозаписывающего аппарата — фонографа. До Линевой фонографом как инструментом фиксации народных песен пользовались всего дважды: для записи былин известного сказителя И.Т. Рябина и плачей вопленицы И.А. Федосовой. Именно Евгении Эдуардовне Линевой принадлежит первенство в применении фонографа для записей русских народных песен в многоголосном исполнении.

В это время в Москве при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ) появилась группа музыкантов, которая с целью глубокого изучения крестьянского песенного творчества через несколько лет образовала Музыкально-этнографическую комиссию (МЭК). Линева и ее муж (инженер, сумевший приспособить фонограф для записей многоголосного пения) были приглашены для работы в Этнографический отдел.

Евгения Эдуардовна впервые отправилась в экспедицию с фонографом в 1897 году. Тогда, благодаря последующей расшифровке зафиксированных с его помощью народных песен, многоголосные партитуры впервые



Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии

были точно нотированы. Результаты экспедиционной работы собирательницы нашли отражение в двух сборниках под названием «Великорусские песни в народной гармонизации», вышедших в 1904 и 1909 годах [2; 3].

В 1904 году Императорское общество любителей естествознания, антропологии и этнографии присудило Линевой золотую медаль «За выдающиеся заслуги в области русской народной музыки».

Ученый подготовила публикации не только нотных партитур, но и теоретического исследования об особенностях живого бытования народных песен,

специфике их строения, опубликовала ценные сведения о самих народных певцах и особенностях их певческого мастерства.

В предисловии к первому выпуску Линева написала о важности изучения произведений традиционного песенного искусства с точки зрения их исторической ценности как памятника духовной и бытовой культуры народа. *«По богатству эпического и бытового содержания, по красоте мелодий, оригинальности голосоведения и своеобразии ритма русская народная песня стоит очень высоко между песнями других народностей, и изучению ее придают не только национальное, но общечеловеческое значение»*, — писала исследовательница [2, I]. Она подчеркивала социально-культурное, общенациональное значение народной песни для жизни русских людей всех сословий, ее существенную роль в развитии русской композиторской школы.

Евгения Эдуардовна разработала развернутый план дальнейшей работы по собиранию, изучению и практическому освоению народной музыки. В качестве первоочередной задачи она выдвинула тезис о необходимости проведения ширококомасштабных фольклорных экспедиций по всей стране для записи старинных народных песен с целью их сохранения в фонограмм-архивах: *«На собирателе лежит обязанность спасти произведения народного гения от неумолимой руки времени, сохранить песню от гибели или от искажения»* [2, III].

Сама собирательница побывала в фольклорных экспедициях с фонографом в Воронежской, Тамбовской, Нижегородской, Владимирской, Симбирской, Костромской, Новгородской губерниях, в украинских селах и на Кавказе. Ее записи народных песен до сих пор хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

Целью ее поездок был поиск носителей песенной традиции в отдаленных селах, практически не подверженных влиянию городской культуры. Наиболее интересны Евгении Эдуардовне были песни протяжные, свадебные (в том числе, свадебные плачи), плясовые и шуточные. Эпические произведения и инструментальная традиция интересовали ее в гораздо меньшей степени.

Во время экспедиционной работы Линева искала методы совершенствования качества записи на фонограф, экспериментируя с использованием двух-трех трубок-рупоров, каждая из которых предназначалась для записи отдельной голосовой партии. Несколько десятилетий спустя этот опыт был использован отечественными фольклористами, которые начали записывать народное многоголосие с помощью нескольких микрофонов.

В предисловии к первому выпуску сборника «Великорусские песни в народной гармонизации» исследователь сделала подробный анализ песенных сборников своих предшественников и пришла к выводу, что в большинстве из них главным недостатком является неточность записей - как напевов, так и текстов песен: напевы нотирова-

ны приблизительно, а тексты записаны собирателями в основном с помощью пересказа, а не во время живого исполнения. Линева выдвинула требование максимально точной записи музыкальной и поэтической составляющих народной песни в комплексе: *«Для народного певца текст немислим без напева, а напев без текста. Это правило должно быть священно и для собирателя. Если он отступает от этого правила, запись его не может быть точна, ни в музыкальном смысле, ни в литературном»* [2, V].

Важнейшей задачей фольклориста Евгения Эдуардовна считала изучение музыкального строения народной песни. Она выделила основные элементы музыкальной ткани, которые требуют анализа: голосоведение, ладовое строение песни, ее ритм и законы импровизации.

Соотношение неизменных черт и импровизации в народном исполнительстве особенно интересовали Линева: *«Очевидно, в песне народной, при большой свободе импровизации, есть свои, особые черты, иногда едва уловимые, неотъемлемо ей принадлежащие»* [3, XLV]. Ее восхищала свобода импровизации, в которой проявляется личность каждого певца и одновременно его чувство ансамбля, согласованности и общей красоты исполнения.

В работе ученого был применен метод сравнительного сопоставления напевов одной и той же песни, записанной в разных областях России с целью

выявления общих черт их ладового, ритмического и мелодического строения (этот метод изучения строения народных песен Линева называла «сравнительное песневедение»). Помимо нотной записи, для большей наглядности, она сделала диаграммы к некоторым песням, графически изображающие движение напева и протяженность каждого звука.

В качестве общих закономерностей строения русской народной песни была выделена ее многоголосная основа; наличие сольного запева, в котором выявляются лад песни, ее темп и характер, и который затем подхватывает хор; слияние всех голосов в каденциях на унисоне или в октаву.

На основе теоретического разбора музыкально-поэтических текстов и выявления фундаментальных законов строения народных песен исследовательница предположила возможность дальнейшего сравнительного изучения русского фольклора и фольклора других народов: *«Начиная с изучения местной песни, сравнения вариантов-подголосков с главной мелодией, переходя к сравнению вариантов-типов разных местностей, от соседней деревни до других отдаленных деревень и губерний, а потом к сравнительному изучению песен других национальностей, исследователь переходит с узкой тропинки национальной замкнутости на широкий путь научного исследования и беспристрастной оценки музыкальных достоинств и особенностей песен всех народов»* [2, LXXII].



Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. Титульный лист

Достижению этой цели в будущем, по мнению Линевой, могут способствовать этнографические съезды — как в самой России, так и на международном уровне, в работе которых должны принимать участие не только собиратели и любители народной музыки, но и сами исполнители.

Евгения Эдуардовна большое внимание уделяла самим носителям традиции: подробно описывала их внешность, характер, особенности речи, стиль пения, делала фотографии, дословно записывала их рассуждения о народной песне и о жизни в целом. Все это вместе дает представление и о работе самого ученого, и о той среде, в которой жила своей полнокров-

ной жизнью народная песня в начале 20-го столетия.

Помимо собирания и теоретического изучения народных песен Линева считала, что «не менее важно устройство певческих союзов для практического изучения песен народных и для выработки типа исполнения, вполне художественного, но вместе с тем в духе лучших народных певцов» [2, XXX]. Поэтому параллельно с собирательской и научно-исследовательской деятельностью она стала вести активную работу по пропаганде народной песенной культуры среди городских слоев населения. По ее инициативе при Музыкально-этнографической комиссии был организован хор народной песни, который участвовал в циклах этнографических концертов и исполнял фольклорную музыку разных народов.

С 1901 по 1905 годы Евгения Эдуардовна создала еще два хора, участниками которых стали рабочие и служащие. В репертуар этих хоров входила музыка русских композиторов и народные песни, записанные самой собирательницей и Ю.Н. Мельгуновым.

На втором Всероссийском съезде сценических деятелей в 1901 году Линева выдвинула идею о необходимости создания самодеятельных народных хоров и в деревнях, и в городах для приобщения всего населения страны к традиционной музыкальной культуре.

В 1905 году она организовала музыкально-просветительскую работу

на «Пречистенских курсах для рабочих». На основе этого опыта у нее возникла идея создания специального учебного заведения, целью которого стало бы музыкальное просвещение народа.

В 1906 году в России при Московском обществе народных университетов впервые открылась Народная консерватория. Ее преподавателями стали выдающиеся музыканты того времени: А.Г. Чесноков, С.И. Танеев, Д.И. Аракишвили, А.Б. Гольденвейзер, Ю.Д. Энгель, К.Н. Игумнов, Н.Я. Брюсова, Н.Д. Кашкин, Б.Л. Яворский, К.С. Сараджев и другие. Активное участие в работе консерватории принял и Е.Э. Линева.

В Народной консерватории были созданы общеобразовательные хоровые и специальные сольные классы. Основой музыкального развития учащихся в них стала народная песня. Идея построения профессионального музыкального образования на материале изучения фольклорной музыки впервые была высказана В.Ф. Одоевским еще в 1866 году при открытии Московской консерватории. Эту мысль позже поддерживал и С.И. Танеев, однако теоретическое изучение и практическое освоение русской народной песни и песен других народов впервые в истории отечественного музыкального образования было начато именно в московской Народной консерватории.

Линевой был создан курс «Начальные основы музыки», который являлся введением в теорию музыки, гармонию и сольфеджио. Отдельная

глава в нем была целиком посвящена исследованию строения русских народных песен на основе материалов из первого и второго выпусков «Великорусских песен в народной гармонизации», а также народной музыки других народов.

Лекционный курс был направлен на изучение истории народной песни и ее значения в жизни общества, жанровой классификации песенного фольклора, особенностей его поэтического языка, музыкального строения и специфики исполнения. Во время лекций Линева демонстрировала диапозитивы с портретами народных исполнителей и рассказывала о своих личных впечатлениях от общения с ними. Ее ученики зачитывали перед слушателями свои рефераты, посвященные проблемам записи и исследования особенностей строения народно-песенных партитур.

Изучение народной музыки включало в себя и другие виды работ: сочинение мелодий в народном стиле, импровизацию подголосков к основному напеву песни, изучение вариантов одной песни, записанной в разных местностях, игру на народных инструментах, исследование музыки русских композиторов, в творчестве которых нашла свое претворение народная музыка.

Помимо теоретических занятий, ученики консерватории осваивали песенные партитуры и практически. Студенты разучивали их в классах сольного и хорового пения, а затем публично исполняли во время проведения лекций-

концертов. Линева считала: чтобы научиться хорошо исполнять народную песню, надо «вжиться» в нее, примерно так же, как актер вживается в свою роль, понять и полюбить песню: *«Артист только тогда станет наравне, а, может быть, и возвысится над народным певцом, когда, подобно ему, будет во время исполнения наслаждаться песней, вкладывать в нее душу»* [2, XXV].

В 1912–1913 годах ряд учащихся, желавших усовершенствоваться в своем исполнительском мастерстве, создали специальную группу народной песни. Выступления этой группы встретили горячий прием у публики и были высоко оценены музыкальными критиками. В рецензии на один из концертов этого коллектива отмечалось, что практические и теоретические занятия по изучению народной песни являются единственной школой подобного рода, и *«как бы ни был скромнен масштаб ее деятельности, заслуживает самой горячей симпатии по своей идее и духу»* [4, 107]. Одной из выдающихся учениц Линевой стала знаменитая исполнительница народных песен Ольга Васильевна Ковалева (1881–1962).

В 1916 году Линева организовала «Курсы пения русских песен», рассчитанные на обучение учащихся в течение полугода. В составленных ею учебных программах были отражены все методические разработки Евгении Эдуардовны, созданные и апробированные ею за годы преподавания в Народной консерватории.

Евгения Эдуардовна Линева ушла из жизни в 1919 году в Москве. Ее имя навсегда вошло в историю отечественной фольклористики как основоположника звукозаписи народных песен и первопроходца в области нотирования музыкального фольклора посредством расшифровки записанных образцов. Ее подход к проведению фольклорных экспедиций и метод комплексного анализа собранного материала остаются актуальными и в наши дни.

Выдающийся ученый, исследователь, собирательница песен, Е.Э. Линева внесла огромный вклад в культуру России и как педагог и пропагандист русской традиционной музыки. Ее разработки в области практического освоения народных песен самостоятельными и профессиональными певцами во многом предвосхитили дальнейшее развитие методики обучения искусству народного пения в XX — начале XXI веков.

В основу педагогической работы Евгения Эдуардовна положила взаимосвязь изучения дисциплин теоретической и практической направленности. Данный принцип получил свое дальнейшее развитие в современном народно-певческом образовании на всех уровнях обучения. Он нашел отражение в области изучения народного музыкального творчества, региональных песенных стилей, осуществления нотаций народно-песенных партитур, ансамблевого и хорового исполнительства, проведения лекций-концертов определенного тематического содержания, вы-

ступлений певцов-солистов. Особенную значимость для образовательного процесса имеют сборники Е.Э. Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» в двух выпусках [2; 3] и развернутые предисловия к ним исследовательского характера, включающие анализ народно-песенного испол-

нительства и образные характеристики традиционного певческого искусства, данные непосредственно самими носителями фольклорной традиции.

Евгения Эдуардовна Линева фактически стоит у истоков профессионального народно-певческого образования в России.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус Е.В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса*. М.: Композитор, 2003. С. 59–111.
2. Линева Е.Э. *Великорусские песни в народной гармонизации*. Вып. 1. СПб: Издание Императорской Академии наук, 1904. 90 с.
3. *Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Песни Новгородские*. Вып. 2. СПб.: Издание Императорской Академии наук, 1909. 62 с.
4. *Шевченко И.И. Из истории Московской народной консерватории (1906–1918 годы)* // *Фольклор и фольклоризм*. Вып. 2. Л.: 1989. С. 80–110.

## REFERENCES

1. *Gippius E.V. Obzor vazhneyshikh sbornikov muzykalnykh zapisey russkikh narodnykh pesen s 60-kh godov XVIII veka do nachala XX veka* [Review of the most important collections of musical records of Russian folk songs from the 60s of the XVIII century to the beginning of the XX century]. *Materialy i stati k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Ye.V. Gippiusa* [Materials and articles dedicated to the 100th anniversary of the Gippius' birthday]. M. [Moscow]: Kompozitor [Composer], 2003. P. 59–111.
2. *Lineva E.E. Velikorusskie pesni v narodnoy garmonizatsii* [Great Russian songs in the national harmonization]. Vyp. 1 [Issue 1]. Spb: Izdanie Imperatorskoy Akademii nauk [St. Petersburg: Publishing of the Imperial Academy of Sciences], 1904. 90 p.
3. *Lineva E.E. Velikorusskie pesni v narodnoy garmonizatsii. Pesni Novgorodskie* [Great Russian songs in the national harmonization. Songs of Novgorod]. Vyp. 2 [Issue 2]. Spb: Izdanie Imperatorskoy Akademii nauk [St. Petersburg: Publishing of the Imperial Academy of Sciences], 1909. 62 p.
4. *Shevchenko I.I. Iz istorii Moskovskoy narodnoy konservatorii (1906–1918 gody)* [From the history of the Moscow People's Conservatory (1906–1918)]. *Folklor i folklorizm* [Folklore and folklorism]. Vyp. 2. [Issue. 2]. L. [Leningrad]: 1989. P. 80–110.

## ДОБРАЯ ТРАДИЦИЯ ГНЕСИНСКОГО ДОМА

В каждом доме есть свои сложившиеся годами традиции. Годы идут, поколения сменяют друг друга, а они продолжают жить, передаются от старших к младшим...

Одна из добрых и славных традиций нашего Гнесинского дома — многолетняя дружба композиторов и исполнителей на народных инструментах: многие композиторы-гнесинцы пишут для инструментов русского народного оркестра. К сожалению, уже нет среди нас великолепных знатоков народных инструментов: Н.И. Пейко (1916–1995), Ю.Н. Шишакова (1925–2000), А.Д. Польшиной (1926–2015), Ю.Н. Семашко (1949–1999)... Но продолжают плодотворно трудиться на этом поприще А.А. Муравлев (р. 1924), К.Е. Волков (р. 1943), Г.В. Чернов (р. 1937), А.Л. Ларин (р. 1954), В.В. Пьянков (р. 1940), В.В. Беляев (р. 1948), В.А. Панин (р. 1953), К.В. Акимов (р. 1947) и другие.

Многие исполнители на протяжении долгих лет пропагандируют современную музыку для русских народных инструментов: Ф.Р. Липс, В.А. Семенов (баян), Ю.П. Дранга (аккордеон), А.А. Цыганков, М.А. Горобцов, Н.И. Липс (домра), В.П. Круглов (домра, мандолина), А.А. Горбачев,

И.И. Сенин, В.Е. Зажигин (балалайка) и многие-многие другие.

Каждую весну в Российской академии музыки им. Гнесиных проходит фестиваль современной музыки для русского народного оркестра «Музыка России». У истоков фестиваля стоял С.М. Колобков (ректор РАМ им. Гнесиных с 1979 по 1999 годы), сейчас его замечательное дело продолжает заведующий кафедрой оркестрового дирижирования Б.С. Ворон. В течение четырех дней фестиваля выступают шесть-восемь оркестровых коллективов, представляя публике интересные разнообразные программы из сочинений современных композиторов. Первоначально внутривоспитанское мероприятие, фестиваль постепенно вышел на международный уровень: в 2017 году в его концертной программе с большим успехом выступил фольклорно-этнографический оркестр из Казахстана; особую любовь публики снискал неоднократный гость фестиваля — великолепный народный оркестр из Могилева (республика Беларусь) под руководством Н.М. Алданова.

В конце 1990-х годов в Академии возник новый этап сотрудничества композиторов и исполнителей-народников. Руководители кафедр композиции и народных инструментов — К.Е. Волков

и Ф.Р. Липс — выступили с идеей о более активном взаимодействии кафедр и привлечении для этого молодых музыкантов, студентов-композиторов и народников. Суть предложения заключалась в том, чтобы молодые композиторы занялись созданием музыки для народных инструментов, а исполнители тут же разучивали эти произведения и включали их в свой репертуар: таким образом, композиторы приобретали заинтересованных исполнителей, а у музыкантов-народников решалась проблема недостатка качественного современного репертуара.

И еще один существенный момент инициативы старших коллег — важность связи с народными истоками, народность творчества. Как неоднократно говорил Арам Ильич Хачатурян, — каждый художник в своем творчестве должен опираться в первую очередь на национальные корни. *«Я рос в атмосфере богатейшего народного быта, — писал он о формировании своего музыкального мировоззрения. — Жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов — все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание; как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои вкусы, первоначальная музыкальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества»* [1, 11–12].



Арам Ильич Хачатурян

URL: <http://avproduction.am/?id=1&ln=en&page=person>

Уроки Хачатуряна — уроки любви к родному, национальному, истинному — с большим теплом и уважением вспоминает на страницах книги «Маятник времени» ученик Арама Ильича, замечательный композитор, чуткий педагог и потрясающий человек Кирилл Евгеньевич Волков, у которого я имела счастье учиться в Академии и ассистентуре-стажировке: *«<...> это вообще был его метод — обратить внимание студента на родной музыкальный фольклор, повернуть к истокам. <...> Национальные основы творчества были стержнем педагогического кредо Хачатуряна. Без почвенности он не представлял*

себе искусства, вне зависимости от того, какими бы техниками художник ни пользовался, в какой бы манере он ни писал» [2, 85–86].

Мысль о том, что истинный творец обязательно имеет свое, национальное, лицо, постоянно подчеркивает на уроках и сам Кирилл Евгеньевич: «<...> наивысшие творческие взлеты обнаруживаются все-таки там, где композитор пишет на своем языке, на языке своего народа и пишет о том, что волнует его и его народ. <...> Истинный художник всегда певец родного народа, и чем более глубинно в этом смысле его творчество, тем более он интересен другим народам. <...> Смысл творчества — выразить глубинную суть народной жизни» [3, 58].



Кирилл Евгеньевич Волков

URL: <http://www.muzcentrum.ru/photogallery/15095->

Так стали возникать эскизы первых сочинений для народных инструментов, началась совместная работа композиторов и исполнителей над редакцией новой музыки, и уже спустя несколько месяцев в концертных программах прозвучали первые совместные опусы. Совершенно правы оказались наставники Кирилл Евгеньевич и Фридрих Робертович: в лице музыкантов-народников композиторы увидели благодарных исполнителей, с удовольствием разучивающих новые произведения.

Взаимный интерес композиторов и исполнителей-народников, с одной стороны, приводил к появлению ярких самобытных сочинений для народных инструментов и народного оркестра, а с другой — способствовал открытию новых имен талантливых молодых исполнителей, пропагандирующих музыку современных композиторов. Для народных инструментов начинают писать многие молодые композиторы: Григорий Зайцев, Ирина Минакова, Анна Стоянова и автор данной статьи. Формируется целый ряд ярких, виртуозных исполнителей на народных инструментах: М. Бурлаков, А. Севастьян, А. Гайнуллин, С. Шмельков (баян), М. Власова, С. Осокин, П. Дранга (аккордеон), В. Махан, М. Гусева, Н. Анчутина, Е. Волчков (домра), Е. Мочалова, А. Скрозникова, Е. Забавская (домра, мандолина), К. Захарато, И. Кузнецов (балалайка).

Новое творческое направление крепло, развивалось, начали появляться

отклики в прессе. «После того, как я вовлек композиторов в нашу среду, они стали бывать на наших концертах, слышали замечательных исполнителей, стали писать для домр, балалаек. И сказали о молодых “народниках”, что они — более увлеченные люди, чем скрипачи или пианисты», — отмечал Ф.Р. Липс [4].

Действительно, пианисты, органисты, скрипачи, виолончелисты и другие академические музыканты имеют богатейший классический репертуар, накопленный столетиями. Исполнители-народники, в отличие от своих академических коллег, не могут похвастаться таким богатством, поэтому они, как никто другой, заинтересованы в создании новых произведений и принимают в творческом процессе самое активное участие. Буквально каждая нота, написанная композитором, обсуждается затем в «творческой лаборатории» с исполнителем: удобно / неудобно, прозвучит / не прозвучит, какой регистр лучше, какой тембр убедительнее и т. д. Таким образом, каждое произведение проходит исполнительскую редакцию и благодаря этому становится абсолютно адаптированным к исполнению.

Чтобы поддержать такое замечательное творческое взаимодействие композиторов и исполнителей-народников, а также перевести процесс из факультативного формата в более систематический, на кафедре композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных с 2012 года была введена новая учебная дисциплина — «Инструментоведение

и инструментовка для народного оркестра».

Это оказался тот счастливый случай, когда соединились «хочу» и «надо»: необходимость нового предмета созрела как в среде композиторов (которые все чаще обращались к жанрам музыки для народных инструментов, но не всегда обладали достаточными знаниями), так и исполнителей-народников (которые уже почувствовали вкус к современной музыке и искренне мечтали о появлении новых интересных сочинений).

Мне посчастливилось стоять у истоков новой учебной дисциплины. И вот уже на протяжении шести лет я с удовольствием преподаю этот предмет студентам-композиторам. Изначально программа была рассчитана на четыре семестра, но, к сожалению, в настоящий момент курс «Инструментоведение и инструментовка для народного оркестра» продолжается лишь три семестра — с 3-го по 5-й.

Как видно из названия дисциплины, она фактически включает в себя два предмета — инструментоведение и инструментовку. В отличие от академического инструментоведения (на которое отводится весь I курс) и инструментовки (со II по IV курс), народным инструментам в учебном плане уделяется значительно меньше времени.

На протяжении трех семестров занятия распределяются следующим образом: первый семестр посвящен курсу инструментоведения, изучению народных инструментов, а второй и третий — инструментовке для русского

народного оркестра. Таким образом, если первый семестр направлен скорее на получение теоретических знаний об инструментах (хотя и в этом семестре должна быть написана одна практическая работа), то второй и третий семестр представляют собой период исключительно практической работы с разными ансамблевыми и оркестровыми составами.

Курс *инструментоведения* начинается с вводных занятий, посвященных историческому обзору исполнительства на народных инструментах, возникновению первых народных ансамблей и оркестров. Много полезной и ценной информации по вопросам истории народных инструментов и русского народного оркестра содержат учебные пособия доктора искусствоведения, профессора РАМ им. Гнесиных М.И. Имханицкого [5, 6, 7]. Вводный курс включает в себя знакомство с эволюцией оркестра, с составом современного русского народного оркестра, с принципами взаимодействия различных оркестровых групп. Затем начинается непосредственное изучение народных инструментов — как входящих в традиционный русский народный оркестр (домры, балалайки, баяны, щипковые и клавишные гусли), так и использующихся преимущественно в сольной либо ансамблевой практике (аккордеон, гитара, мандолина, звончатые гусли).

В процессе изучения каждого инструмента происходит знакомство с его историей, рассматриваются

существующие разновидности, строй, диапазон инструмента, особенности нотации, регистры, штрихи, приемы звукоизвлечения. Незаменимым помощником в вопросах изучения народных инструментов является учебное пособие «Инструментовка для русского народного оркестра» замечательного гнесинского композитора, знатока народного оркестра Ю.Н. Шишакова [8, 9, 10]. На этой книге выросло не одно поколение исполнителей-народников, а с недавних пор к ней регулярно обращаются студенты-композиторы. Первая глава «Технические и художественные возможности русских народных инструментов» посвящена домрам, балалайкам, гусям, баянам, аккордеонам, оркестровым гармоникам, гитаре, русским народным духовым инструментам, ударным инструментам. Рассматриваются как конструктивные, технические и художественные особенности инструментов, так и применение этих инструментов в русском народном оркестре.

Безусловно, говоря со студентами-композиторами о том или ином народном инструменте, нельзя не упомянуть имена наиболее известных исполнителей (особое внимание следует уделить преподавателям факультета народных инструментов РАМ им. Гнесиных — ведущего факультета народных инструментов страны). Также занятия должны включать прослушивание произведений, написанных для этого инструмента. Прослушивание сочинений происходит обязательно по нотам — так молодые композиторы

могут сопоставить свои слуховые впечатления с общепринятой нотацией для данного инструмента.

Знакомство с инструментом происходит значительно живее и интереснее, если на уроке присутствует студент-«народник». Рассказ об инструменте «из первых уст», показ характерных приемов игры, исполнение одного и того же музыкального материала разными штрихами и приемами — все это заметно обогащает представления студентов об инструменте, его художественных и технических возможностях. А непосредственный контакт студентов-композиторов с инструментом, который можно взять в руки и извлечь несколько звуков, служит мощным импульсом в процессе создания будущего произведения.

Это будущее произведение для народного инструмента и есть та самая уже упоминавшаяся практическая работа, которая является итогом занятий первого семестра курса. Будучи изначально обязательным требованием учебного курса, оно привело на практике к расширению музыкального кругозора молодых композиторов, к выходу за пределы привычной академической среды и поиску новых тембровых сочетаний. В результате многие концертные программы заиграли неожиданными красками за счет новых интересных сочинений для народных инструментов. Так, например, практически все последние концерты из цикла «Вечера премьер», которые уже много лет подряд проходят в Гостиной Дома Шуваловой РАМ им. Гнесиных

и представляют новые произведения студентов-композиторов, наряду с музыкой для академических составов включали сочинения студентов и ассистентов-стажеров академии для народных инструментов. Среди них с большим успехом прозвучали «Балканские узоры» и «Македонский напев» для баяна Александра Тришкина, «Коломыйка» для 4-струнной домры и «Сечевик» для баяна Дарьи Озеринной, «Песня без слов» и «Думка» для баяна Ирины Латышевой, «Пьеса» для баяна Карины Арсамиковой, «Insomnia» для гитары Лидии-Марии Кошевой и многие другие сочинения.

Курс *инструментовки для русского народного оркестра*, который рассчитан на II и III семестры, ставит своей целью приобретение практических навыков написания инструментовок для различных ансамблевых и оркестровых составов.

В течение II семестра идет работа над партитурами для ансамблей и оркестровых групп: студенты пишут инструментовки для группы и ансамбля домр, для группы и ансамбля балалаек, для группы баянов, для струнного народного оркестра. Огромную помощь в этой работе также может оказать упоминавшееся пособие Ю.Н. Шишакова [8; 9; 10]. Сам автор считал его в первую очередь руководством по инструментовке. Действительно, II глава посвящена инструментовке для группы домр, III глава — инструментовке для группы балалаек. Особое внимание следует уделить IV главе «Общие основы оркестрового

изложения», в которой излагаются понятия оркестровых функций — базовые вопросы начинающего инструментовщика. Очень важна V глава «Анализ инструментуемых произведений», особенно ее первый раздел «Особенности фортепианных и баянных произведений», посвященный вопросам изменения авторского текста при переложении клавира произведения для ансамбля или оркестра. Специфика инструментовки для разных ансамблевых и оркестровых составов нашла отражение в VI главе «Практическая инструментовка для различных составов оркестра и ансамблей. Переинструментовка с симфонической партитурой».

Курс занятий по инструментовке для русского народного оркестра существенно отличается от академического: если академическая инструментовка представлена в учебном плане в виде индивидуальных занятий (что, безусловно, соответствует специфике предмета), то инструментовкой для народного оркестра предполагается заниматься в формате мелкогрупповых занятий. Это создает определенные организационные сложности: общее время занятия приходится распределять на всех студентов, соответственно, каждому студенту достается от 10 до 20–25 минут внимания педагога, в зависимости от количества студентов в группе (вместо традиционных 45 минут академического урока).

Помимо написания учебных работ по инструментовке, студенты в течение II семестра также работают над

своим сочинением — на этот раз уже для ансамбля народных инструментов или для ансамбля с участием народных инструментов. Творческие задачи усложняются: помимо создания интересных (как в художественном, так и в техническом отношении) партий каждого инструмента, приходится решать вопросы взаимодействия участников ансамбля, их оптимальных сочетаний, диалогов, функциональных взаимоотношений. Тем интереснее оказывается композиторская работа, тем необычнее творческий поиск, и тем неожиданнее инструментальные составы, к которым подчас обращаются композиторы. Так, в программах концертов «Вечера премьер» в Шуваловской гостиной прозвучали Секстет «Сop brio» для флейты, домры, балалайки, бас-гитары, баяна и ударных, а также Квартет «I am not yours» для сопрано, кларнета, виолончели и аккордеона Лидии Марии Кошевой, «Прогулка», «Изморозь» и «Русалки» для трио балалаек Татьяны Рябинкиной, Дуэт для двух мандолин Алексея Мясина, Сюита «В старинном стиле» для домры и балалайки Андрея Скоробогатых, пьесы «Лета» и «Флегетон» из цикла «Реки» для домры и фортепиано Максима Трефана.

В III семестре студенты переходят к написанию инструментовок для русского народного оркестра. Приходит время применить на практике весь опыт, полученный в течение курса, поскольку любая работа по инструментовке требует аккумуляции

многих знаний, умений и навыков молодых композиторов. Так, необходимо знать художественные и технические возможности инструментов русского народного оркестра; владеть спецификой изложения музыкального материала средствами той или иной оркестровой группы; иметь представление об оркестровых функциях и о технике передачи этих функций в народном оркестре. Важно уметь чередовать туттийное и камерное звучание, то есть пользоваться красками как отдельных оркестровых групп, так и всего оркестра в целом.

Как и в предшествовавших семестрах, студенты выполняют не только учебные задания по инструментовке: в план работы III семестра также входит создание собственного произведения для русского народного оркестра. Как видим, творческие задания в пределах курса выстроены по принципу «от простого к сложному» и скоординированы с работой по инструментовке: в I семестре студенты пишут сочинение для одного инструмента, во II — для ансамбля инструментов и в III — для оркестра русских народных инструментов.

На данном этапе технические задачи, стоящие перед молодыми композиторами, становятся еще сложнее, ведь помимо решения композиционных проблем студенты сталкиваются с трудностями инструментовки. Чаще сначала возникает клави́р либо дирекцион будущего сочинения, а затем идет процесс оркестровки. Иногда студенты обладают оркестровым мышлением,

соответственно, записывают музыку сразу в виде партитуры. В любом случае, создание оркестрового произведения требует от студента-композитора максимальной концентрации внимания, глубокого погружения в музыкальную ткань, тщательной проработки всех деталей оркестровой фактуры.

В отличие от камерной музыки, написание оркестрового сочинения имеет ограниченную возможность исполнительской редакции. Действительно, можно написать сольное либо ансамблевое произведение и отредактировать его в процессе репетиций с несколькими исполнителями. Однако вносить объемную правку в оркестровую партитуру организационно значительно сложнее. Кроме того, время оркестровых репетиций обычно весьма ограничено. Поэтому партитуры и оркестровые партии должны быть максимально продуманы, детально проработаны и выверены.

И самая большая проблема, связанная с созданием студенческих сочинений для русского народного оркестра, — это проблема исполнения: практически невозможно своими силами собрать оркестр и услышать свое сочинение в оркестровом звучании. В профессиональных оркестрах существует сложившийся годами репертуар, пополняемый время от времени новыми произведениями известных композиторов; к новой музыке молодых малоопытных авторов руководители оркестров относятся настороженно. Учебные коллективы, возможно,

в какой-то степени более гибкие, но и у них есть свой план работы, свои музыкальные предпочтения, поэтому решить вопрос исполнения студенческого сочинения тоже оказывается довольно сложной, часто непосильной задачей. В связи с этим долгое время оркестровые сочинения студентов-композиторов озвучивались исключительно компьютерными средствами (правда, у одного из учебных оркестров было несколько скромных попыток познакомиться с некоторыми студенческими работами, но дальше чтения с листа на репетиции дело не пошло).

Поэтому невозможно переоценить значение беспрецедентной акции, которую организовали и провели в Воронеже в феврале 2017 года студентка кафедры оркестрового дирижирования РАМ им. Гнесиных Елизавета Корнеева и студентки ИТК-факультета Мария Басанко и Полина Фролова. Девушки поставили перед собой очень смелую задачу: собрать народный оркестр (из студентов Гнесинской академии и учащихся Воронежского музыкального колледжа), составить программу из сочинений молодых композиторов и исполнить эти сочинения силами нового коллектива.

Часть произведений была написана заранее, некоторые дописывались непосредственно к началу репетиций. Репетиционным процессом руководила Е. Корнеева, ученица профессора Б.С. Ворона по специальности «Дирижирование оркестром русских народных инструментов». Первые репетиции



*Студенты РАМ им. Гнесиных. Слева направо: Е. Корнеева, М. Басанко, П. Фролова  
Фото И. Кувалдиной*

состоялись еще в декабре 2016 года, однако основная работа происходила во время каникул, в конце января — начале февраля 2017 года. Дирижер и оркестранты не без труда погружались в новую музыку, из-за болезни некоторых исполнителей приходилось на ходу решать вопросы изменений оркестровых партий, замены одного инструмента другим и т.п. Но в этом и заключалась вся прелесть творческого процесса — непосредственного контакта композиторов, дирижера, музыкантов оркестра, которые все вместе делали одно дело.

И наконец, 6 февраля 2017 года состоялся долгожданный концерт



Учитель и ученица.  
Профессор Б.С. Ворон и Е. Корнеева  
Фото М. Басанко

«Музыка настоящего» — первый концерт I Музыкального фестиваля под многозначным названием «ВНЕ РАМОк'17» [11; 12; 13]. Действительно, это происходило вне Гнесинской академии — свой концертный зал любезно предоставил Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей. Кроме того, происходящее не укладывалось в рамки доселе известных мероприятий: существует практика сотрудничества молодого дирижера с уже существующим (профессиональным или студенческим) оркестром, но примеров создания «с нуля» студенческого оркестра, — такого никогда не было. *«Самое главное здесь — то, что эта идея родилась и воплощается в жизнь среди студентов, внутри молодежи. — говорит К.Е. Волков в своем интервью. — Она объединяет студентов разных специальностей, разных направлений обучения и разных учебных заведений — московских и воронежских. На моей памяти за*

*последние двадцать лет впервые все организуют и проводят сами студенты» [11].*

Концерт получился очень интересным и разнообразным. В I отделении прозвучали «Юмореска» для русского народного оркестра Екатерины Белоножки, «Начало зимы» для маримбы и народного оркестра Александра Швецова, Вариации для народного оркестра Алексея Мясина, «Романс» и «Ярмарка» из Сюиты для народного оркестра Павла Мелихова.

В начале II отделения на сцену вышел камерный оркестр, также собранный силами студентов. Были исполнены «Поэма» для камерного оркестра Никиты Шишкина (дирижировал автор), «Rock-concerto» Алексея Мясина, «Рождение Венеры»



Афиша концерта «Музыка настоящего»  
6 февраля 2017 г.



*Дирижеры и композиторы. Слева направо: А. Мясин, Е. Белоножко, А. Швецов, Е. Корнеева, Н. Шишкин, Л.-М. Кошечкина, П. Мелихов  
Фото И. Кувалдиной*

Лидии-Марии Кошевой. А в финале программы объединились камерный и народный оркестр, и прозвучал «Concerto grosso» Алексея Мясина, написанный специально к фестивалю для столь необычного состава.

Получился настоящий праздник единения Вдохновения, Творчества и Музыки. Композиторов, исполнителей и дирижеров переполняла радость осознания того, что задуманное осуществилось, новая музыка прозвучала, мечта стала реальностью. Теплую атмосферу поддерживали благодарные доброжелательные слушатели. *«Это, я думаю, будет вспоминаться музыкантами. Они станут большими*

*маститыми профессионалами, но это они будут вспоминать всегда — как праздник»*, — поделился своими мыслями К.Е. Волков [11].

Подобные мероприятия дают ответ на вопрос «Для чего мы это делаем?», подводят итоги и служат отправной точкой в планах на будущее. Очень радостно, что идея совместного творчества молодых композиторов, дирижеров и исполнителей продолжает жить: планируются новые концерты в Воронеже, обдумывается вопрос о проведении аналогичных мероприятий в Москве. Часть партитур (как для народного, так и для камерного оркестра) уже написана, другие

находятся в работе. В творческий процесс включились дирижеры, которые занимаются композицией факультативно. И это очень важно, ведь, по словам В.М. Келле, «музыка, которая создается нашими современниками, является показателем, или даже мерилом, нашей духовности» [11].

Словом, процесс совместного творчества набирает обороты. А не это ли служит главным подтверждением жизнеспособности славной гнесинской

традиции — традиции дружбы композиторов и исполнителей-народников?! Хочется от души пожелать успехов и процветания этому доброму делу. Пусть рождаются новые интересные произведения как молодых, так и более опытных композиторов, пусть современная музыка привлекает все новых и новых исполнителей, и пусть каждый совместный проект приносит людям радость Созидания и Творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тигранов Г.Г. Арам Ильич Хачатурян. М.: Музыка, 1987. 192 с.
2. Волков К.Е. Маятник времени. М.: Композитор, 2008. 136 с.
3. Волков К.Е. Слово о музыке. М.: Советский композитор, 1991. 64 с.
4. Липс Ф.Р. «Я спокоен за будущее баяна!» // «За кадры», газета Национального исследовательского Томского политехнического университета, № 26 (3256), 22.11.2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://za-kadry.tpu.ru/newspaper/article/view?id=3930> (дата обращения: 2.02.2018).
5. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
6. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 190 с.
7. Имханицкий М.И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 80 с.
8. Шишаков Ю.Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. Под общ. ред. А. Илюхина. Первое издание. М.: Музыка, 1964. 216 с.
9. Шишаков Ю.Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. Под общ. ред. А. Илюхина. Второе издание. М.: Музыка, 1970. 212 с.
10. Шишаков Ю.Н. Инструментовка для русского народного оркестра. Учебное пособие. Третье издание. М.: Музыка, 2005. 272 с.
11. ВНЕ РАМок'17. 6 февраля — 15 марта. URL: [https://vk.com/vne\\_ramok17](https://vk.com/vne_ramok17) (дата обращения: 2.02.2018).
12. vne\_ramok\_17. URL: [https://www.instagram.com/vne\\_ramok\\_17/](https://www.instagram.com/vne_ramok_17/) (дата обращения: 2.02.2018).
13. ВНЕ РАМок'17. URL: <https://www.facebook.com/groups/586541274873111/about/> (дата обращения: 2.02.2018).

REFERENCE

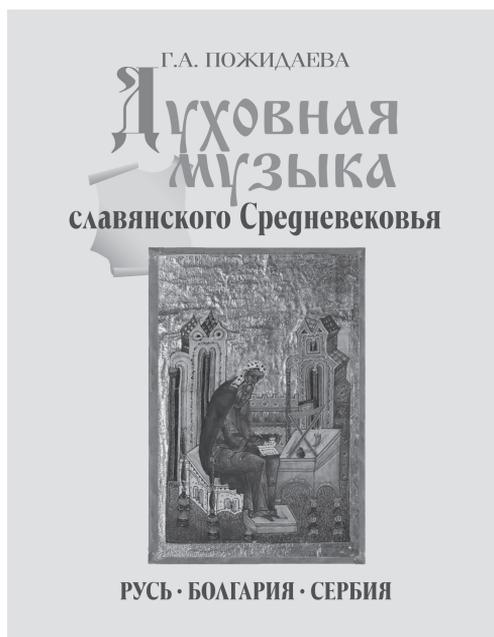
1. *Tigranov G.G.* Aram Ilich Khachaturyan [Aram Ilich Khachaturyan]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1987. 192 p.
2. *Volkov K.Ye.* Mayatnik vremeni [Pendulum of time]. M.: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 2008. 136 p.
3. *Volkov K. Ye.* Slovo o muzyke [A word about music]. M.: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1991. 64 p.
4. *Lips F.R.* «Ya spokojen za budushchee bayana!» [«I am calm for the future of accordion!»]. «Za kadry», gazeta Natsionalnogo issledovatel'skogo Tomskogo politekhnicheskogo universiteta [«For the staff», the newspaper of the National Research Tomsk Polytechnic University], № 26 (3256), 22.11.2007. Elektronnyy resurs [Electronic resource]. URL: <https://za-kadry.tpu.ru/newspaper/article/view?id=3930> (data obrashcheniya [accessed date]: 2.02.2018).
5. *Imkhanitskiy M.I.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [The history of performance on Russian folk instruments]. M.: Izdatelstvo RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Russian Gnesins Academy of Music], 2002. 352 p.
6. *Imkhanitskiy M.I.* U istokov russkoy narodnoy orkestrvoy kultury [The origins of Russian folk orchestral culture]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1987. 190 p.
7. *Imkhanitskiy M.I.* Novye tendentsii v sovremennoy muzyke dlya russkogo narodnogo orchestra [New trends in contemporary music for the Russian folk orchestra]. M.: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: Gnesin's State Musical Pedagogical Institute], 1981. 80 p.
8. *Shishakov Yu.N.* Instrumentovka dlya orchestra russkikh narodnykh instrumentov [Instrumentation for the orchestra of Russian folk instruments]. Pod obshch. red. A. Ilyukhina [Under the general editorship of A. Ilyukhin]. Pervoe izdanie [First Edition]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1964. 216 p.
9. *Shishakov Yu.N.* Instrumentovka dlya orchestra russkikh narodnykh instrumentov [Instrumentation for the orchestra of Russian folk instruments]. Pod obshch. red. A. Ilyukhina [Under the general editorship of A. Ilyukhin]. Vtoroe izdanie [Second edition]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1970. 212 p.
10. *Shishakov Yu.N.* Instrumentovka dlya russkogo narodnogo orchestra [Instrumentation for the Russian folk orchestra]. Uchebnoe posobie [Tutorial]. Tretye izdanie [Third edition]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 2005. 272 p.
11. VNE RAMok'17. 6 fevralya — 15 marta. URL: [https://vk.com/vne\\_ramok17](https://vk.com/vne_ramok17) (data obrashcheniya [accessed date]: 2.02.2018).
12. vne\_ramok\_17. URL: [https://www.instagram.com/vne\\_ramok\\_17/](https://www.instagram.com/vne_ramok_17/) (data obrashcheniya [accessed date]: 2.02.2018).
13. VNE RAMok'17. URL: <https://www.facebook.com/groups/586541274873111/about/> (data obrashcheniya [accessed date]: 2.02.2018).

## Книги

### Г.А. ПОЖИДАЕВА. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА СЛАВЯНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: РУСЬ, БОЛГАРИЯ, СЕРБИЯ. IX—XVII ВЕКА

Какова была средневековая история церковно-певческой культуры на Руси, в Болгарии и Сербии? Как был освоен и адаптирован византийский канон на Руси и создана органичная национальная певческая традиция? Почему именно в храмовом пении были заложены духовные основы и сложились важнейшие типологические черты стиля русской музыки: ее распевность и мелодичность, эпическая мощь и своеобразное многоголосие? Ответы на эти вопросы — в новой книге Г.А. Пожидаевой, доктора искусствоведения, профессора, ученого в области русской музыкальной медиавистики, «Духовная музыка славянского Средневековья: Русь, Болгария, Сербия. IX—XVII века» (М.: Композитор, СПб.: Нестор-История, 2017. — 472 с., нотн. прил., илл.). В нотно-крюковом приложении книги — неопубликованные ранее песнопения годового круга трех стран, среди которых преобладают песнопения русским святым и наиболее почитаемым на Руси праздникам.

Издание адресовано музыкантам, специалистам-смежникам, а также всем



интересующимся историей славянского искусства и культуры.

Книгу можно приобрести в интернет-магазине OZON, книжных магазинах Москвы («Библиоглобус», «Москва») и Петербурга, в указанном издательстве (тел. московского офиса +7 925 755 96 25), а также у автора (pozhideva.galina@yandex.ru).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Авдеева Анна Сергеевна** (Москва) — сотрудник Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.  
E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Потемкина Нора Александровна** (Москва) — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.  
E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Тропп Владимир Владимирович** (Москва) — кандидат искусствоведения, хранитель фондов Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.  
E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Семенов Артем Сергеевич** (Владимир) — соискатель степени кандидата искусствоведения, преподаватель Детской музыкальной школы №1 им. С.И. Танеева г. Владимира.  
E-mail: teoretic@bk.ru

**Гусейнова Зивар Махмудовна** (Санкт-Петербург) — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории.  
E-mail: zivar-g@mail.ru

**Зинькова Анна Евгеньевна** (Астрахань) — соискатель степени кандидата искусствоведения, преподаватель Детской школы искусств №2 г. Астрахань.  
E-mail: zinkova\_anna@mail.ru

**Бадалов Олег Павлович** (Сургут) — кандидат искусствоведения, преподаватель высшей квалификационной категории, заместитель директора по учебно-методической работе Детской школы искусств №2 г. Сургута.  
E-mail: oleg\_badalov@mail.ru

**Патошина Анастасия Юрьевна** (Москва) — кандидат педагогических наук, декан факультета фольклорного искусства и продюсерства, доцент кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки имени Гнесиных.  
E-mail: patoshina.au@yandex.ru

**Хондо Наталья Александровна** (Москва) — доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных.  
E-mail: khondo@mail.ru

## ABOUT THE AUTHORS

**Anna A. Avdeeva** (Moscow) — officer of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Nora A. Potemkina** (Moscow) — Ph.D., leading expert of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Vladimir V. Tropp** (Moscow) — Ph.D., curator of collections of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina\_museum@mail.ru

**Artyom S. Semyonov** (Vladimir) — applicant for the degree of Ph.D., Lecturer of the musical school №1 named after S.I. Taneev in Vladimir.

E-mail: teoretic@bk.ru

**Zivar M. Gusseynova** (Saint Petersburg) — Dr.Sc., professor, head of the Russian Music History department at the Saint Petersburg State Conservatory.

E-mail: zivar-g@mail.ru

**Anna E. Zinkova** (Astrakhan) — applicant for the degree of Ph.D., teacher of the Children's Art School №2 in Astrakhan, Russia.

E-mail: zinkova\_anna@mail.ru

**Oleg P. Badalov** (Surgut) — Ph.D., a teacher of the highest qualification category, Vice-principal of the Children's Art School №2 in Surgut, Russia.

E-mail: oleg\_badalov@mail.ru

**Anastasia Y. Patoshina** (Moscow) — Ph.D., Dean of the Faculty of Folk Art and Producing at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: patoshina.au@yandex.ru

**Natalya A. Khondo** (Moscow) — Associate Professor of the Operatic and Symphonic Conducting Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: khondo@mail.ru

## АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

### **Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропш. Переписка Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных**

В настоящей публикации содержится обширная переписка семьи Гнесиных и выдающегося композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра (1875—1956) — 45 писем, хранящихся в двух архивах Москвы: Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной (ММКЕЛФГ). В письмах раскрывается история многолетней дружбы двух музыкальных семей, повествуется о концертных поездках Глиэра, о совместной работе сестер Гнесиных и Глиэра в Училище Гнесиных, о возникновении многих сочинений Р.М. Глиэра, в том числе написанных для учеников-гнесинцев, посвященных Гнесиным, и исполнении этих произведений. Переписка охватывает большой период времени — с 1901 по 1955 год — и полностью представлена впервые.

Письма публикуются в три этапа, снабжены предисловием и подробными комментариями.

*Ключевые слова:* Р.М. Глиэр, сестры и братья Гнесины, история Гнесинского дома, переписка Р.М. Глиэра и семьи Гнесиных, совместная работа Глиэра и Гнесиных, преподавание гармонии, сочинения Р.М. Глиэра для учеников-гнесинцев, пьесы для фортепиано, сочинения для детского хора.

### **Артем Семенов. Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия**

Актуальность исследования и его научная новизна характеризуется тем, что в нем, на основании исследования неопубликованных архивных материалов, рассмотрены две симфонии Н.Я. Мясковского — Тринадцатая и Четырнадцатая — в виде единого цикла. В творческом наследии композитора много не прочитанных исследователями страниц. К числу таковых относятся симфонические работы начала 1930-х годов. Исследователи симфонического творчества Мясковского (Иконников, Ливанова) подчеркивали «непохожесть» симфоний, акцентируя внимание на их соотношении, складывающемся по принципу контраста. Изучение автографов, хранящихся в Музее имени М.И. Глинки, позволило обнаружить единое авторское название Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. Первую композитор назвал «симфоническим действием № 1», вторую — соответственно «симфоническим действием № 2». То есть Мясковский предполагал особый путь объединения этих симфонических текстов. В творчестве Мясковского можно встретить примеры разных решений симфонического жанра: симфония-элегия, симфония-баллада, симфония-сюита и, наконец, просто симфония с разным количеством частей.

Однако определение «симфонического действия» нигде, кроме вышеуказанных произведений не присутствует. Цель исследования — изучение архивных источников, выявление интонационной драматургии Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний, которая открывает скрытые до сего времени содержательные пласты. Перед нами предстает единый цикл из двух «симфонических действий» с глубокими интонационными связями и неожиданной трансформацией образов.

*Ключевые слова:* Мясковский, симфония, Тринадцатая симфония Мясковского, Четырнадцатая симфония Мясковского, симфоническое действие, цикл.

### **Зивар Гусейнова. Терминология церковно-певческих рукописей XV–XVII веков**

Статья посвящена рассмотрению процессов становления профессиональной терминологии в древнерусских нотированных рукописях, обусловленных практикой развития церковно-певческого искусства Древней и Средневековой Руси. Автор устанавливает характер формирования специальной лексики, которая является составной частью общемузыкальной и церковно-славянской лексики, а также обусловлено практикой развития церковно-певческого искусства.

Основная опора в раскрытии темы делается, во-первых, на нотированные рукописи, начиная с древнейших списков XII века, в которых зафиксированы основные термины, во-вторых, на музыкально-теоретические руководства XV–XVII веков, где сформировалась основная терминология. Автор предпринимает разносторонний анализ выявленных сведений, включающий филологический, семантический, компаративный аспекты. Это позволяет установить происхождение, смысловое наполнение и функциональную принадлежность большинства певческих терминов.

В статье делаются выводы о том, что становление музыкальной терминологии закономерно обусловлено практикой церковно-певческого искусства и фиксируется как непосредственно в структуре служб, так и в специальных музыкально-теоретических руководствах. Терминология отражает элементы пения, связанные с формированием новых стилей и теоретических позиций, характера работы с нотным текстом, установлением авторства песнопений, связи с пятилинейной системой.

*Ключевые слова:* певческая терминология, музыкальная рукопись, церковно-певческое искусство, музыкально-теоретическое руководство, канон.

### **Анна Зинькова. Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана. Об одном композиционном принципе**

Статья посвящена творчеству последнего десятилетия жизни Шумана, а именно, его опере и вокально-симфоническим произведениям. Как известно, Шуман считал эти сочинения лучшим из всего им созданного, однако эта область его творчества не была понята современниками композитора, его даже обвиняли в отходе от принципов романтизма и в творческой истерзанности.

Анализ оперы и нескольких вокально-симфонических произведений Шумана позволил по-новому взглянуть на значение его драматических сочинений в контексте и творчества композитора, и эпохи Романтизма. Последовательное воплощение в каждом из рассматриваемых произведений («Рай и Пери», «Геновева», «Сцены из «Фауста»», «Странствие Розы») сущностной для немецкого романтизма *идеи возвращения к Богу*, свидетельствует не о случайном, а о намеренном стремлении композитора передать музыкой запечатленную в поэтическом тексте концепцию, для воплощения которой Шуман использует единый для каждого сочинения композиционный принцип и комплекс константных лейтэлементов.

Обращение к вышеназванной идее становится итогом эволюции философско-эстетических взглядов Шумана, объединяет все наиболее характерное в образной системе композитора. Воплощение *сокровенной идеи немецкого романтизма* в вокально-симфоническом творчестве позволяет представить последнее законченным завершением пути художника-романтика.

*Ключевые слова:* Роберт Шуман, немецкий романтизм, вокально-симфонические произведения.

### **Олег Бадалов. Профессор Московской консерватории Е.В. Богословский и развитие музыкальных учебных заведений Москвы начала XX века**

Статья посвящена деятельности одного из известнейших музыкальных просветителей России начала XX века, профессора Московской консерватории Евгения Васильевича Богословского в музыкальных учебных заведениях Москвы. В поле зрения автора — развитие системы профессионального музыкального образования России периода начала XX века. Автором рассмотрены музыкально-педагогический, научно-просветительский, культурно-образовательный и организационный аспекты творчества Е.В. Богословского в контексте формирования основ отечественного музыковедения и дальнейшего развития системы музыкального образования, окончательно оформившейся уже в советский период.

Методологическую основу работы составляют историко-хронологический, источниковедческий, логико-обобщающий методы для выявления фактов деятельности Е.В. Богословского как преподавателя фортепианной игры и истории музыки в Екатерининском и Александровском институтах благородных девиц, музыкально-педагогическом институте Е. Визлер, музыкальной школе Гнесиных, Московском музыкально-драматическом училище при Филармоническом обществе, Московской народной консерватории и Московской консерватории Русского музыкального общества.

Научная новизна статьи обусловлена введением в научный обиход фактов о жизнетворчестве одного из ближайших сподвижников С.И. Танеева, активного деятеля культурной жизни России 1895–1919 годов Е.В. Богословского — фигуры, практически мало известной современному музыковедению; а также

использованием ранее не опубликованных архивных материалов. Результаты исследования позволили прийти к выводу о незаурядной роли профессора Е.В. Богословского в деятельности музыкальных учебных заведений Москвы, его значительном вкладе в становление отечественной системы музыкального образования и музыкальной культуры России.

*Ключевые слова:* Евгений Богословский, музыкальное образование, школа Гнесиных, Московское музыкально-драматическое училище, Московская консерватория, фортепианная культура, музыкальная педагогика.

### **Анастасия Патошина. Вклад Евгении Эдуардовны Линевой в отечественную музыкальную фольклористику и образование**

Статья посвящена научно-исследовательской и педагогической деятельности Евгении Эдуардовны Линевой — первой в России собирательницы фольклора, применившей фонограф для записи народных песен в условиях фольклорной экспедиции и автором первых нотаций записанных ею песенных образцов. Помимо собирания и расшифровки записей народной музыки, Е.Э. Линева внесла большой вклад в исследование особенностей музыкального строения народных песен.

Е.Э. Линева была не только ученым-фольклористом, но и пропагандистом русского фольклора. Одна из важных задач статьи — изучение ее педагогического опыта работы с вокалистами над исполнением народных песен.

Труды Е.Э. Линевой оказали большое влияние на развитие музыкальной фольклористики и народно-певческого образования в России в XX столетии.

*Ключевые слова:* Е.Э. Линева, музыкальная фольклористика, фонограф, импровизация, нотация народных песен.

### **Наталья Хондо. Добрая традиция Гнесинского дома**

Статья посвящена одной из важных сторон творческой жизни Гнесинской академии — многолетнему плодотворному сотрудничеству композиторов и исполнителей на народных инструментах. Описываются сложившиеся на сегодняшний день традиции взаимодействия кафедр композиции и инструментовки, баяна и аккордеона, струнных народных инструментов, оркестрового дирижирования. Обращает на себя внимание обширный круг композиторов, активно работающих в области музыки для народных инструментов и русского народного оркестра, а также исполнителей-народников, пропагандирующих сочинения современных авторов. Большое просветительское значение имеет ежегодно проводимый в академии фестиваль современной музыки для русского народного оркестра «Музыка России».

Особое внимание в статье уделено новым направлениям в сфере совместного творчества композиторов и исполнителей. Подробно рассказывается о введенной с 2012 года на кафедре композиции учебной дисциплине «Инструментоведение

и инструментовка для народного оркестра», о специфических особенностях данного курса, о его практической значимости. Приводится информация о методических разработках и учебниках, созданных преподавателями РАМ им. Гнесиных для новой учебной дисциплины, а также о многочисленных сольных, ансамблевых и оркестровых произведениях, написанных студентами-композиторами для различных народных инструментов. Значительную часть статьи составляет рассказ о необычном творческом проекте «ВНЕ РАМОк'17», проведенном по инициативе и при участии студентов-гнесинцев в Воронеже в феврале 2017 года.

*Ключевые слова:* современные композиторы, исполнители на народных инструментах, русский народный оркестр, инструментоведение, инструментовка, композиция, Российская академия музыки имени Гнесиных, Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей, фестиваль «Музыка России», фестиваль «ВНЕ РАМОк'17».



## ABSTRACTS

### **Anna A. Avdeeva, Nora A. Potemkina, Vladimir V. Tropp. The correspondence between R.M. Glière and the Gnesin's family**

The present publication contains the large correspondence between the Gnesins family and the outstanding composer Reinhold Glière (1875–1956) — 45 letters which are kept now in two Moscow archives: Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) and Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment. In these letters it is told about the long friendship between two music families, about Glière's concert tours, the collaboration of the Gnesin's sisters and Glière in the Gnesin's School; about the composing of many Glière's works, including pieces written for Gnesin's pupils, dedicated to the Gnesins, about the performance of these works. The whole correspondence which covers the large historical period (1901–1955) is presented for the first time.

The letters are published in three stages supplied with preface and detailed comments.

*Keywords:* R.M. Glière, Gnesin's sisters and brothers, the history of Gnesin's House, the correspondence between R.M. Glière and the Gnesin's family, the mutual work of Glière and the Gnesins, teaching of harmony, Glière's compositions for Gnesin's pupils, piano pieces, compositions for children's choir.

### **Artyom S. Semyonov. N.Y. Myaskovsky: the experience of creating a symphony action**

The relevance of the study and its scientific novelty is characterized in that it, based on the study of unpublished archival materials, examined two symphonies written by N.Y. Myaskovsky — the Thirteenth and Fourteenth — in a single cycle. In the creative heritage of the composer not much read by researchers pages. These include the symphonic work of the early 1930. Researchers of Myaskovsky's symphonic works (Ikonnikov, Livanova) emphasized the «otherness» of symphonies, focusing on their relationship unfolding on the principle of contrast. The study of the autographs preserved in the Museum named after M.I. Glinka, allowed to detect a single author's name of the Thirteenth and Fourteenth symphonies. The first composer called it «Symphony action №1», the second — respectively, «Symphony action №2». That is, Myaskovsky suggested a special way of combining these Symphony texts. In the works of Myaskovsky you can find examples of various creative solutions Symphony genre: symphony-elegy, symphony-ballad, symphony-suite, and finally, just a symphony with different number of parts. However, the definition of «symphonic action» no one, in addition to the above, work was not present. The purpose of the study — the study of archival sources, identifying intonational dramaturgy of Thirteenth and Fourteenth symphonies, which opens hidden until now substantial layers. Before us is a single cycle of the two «symphonic actions» with deep intonation connections and unexpected transformation of images.

*Keywords:* Myaskovsky, symphony, Thirteenth, Fourteenth, action, cycle.

**Zivar M. Gusseynova. Terminology in the church-sing manuscripts of the XV–XVII centuries**

The article is devoted to consideration of the processes of professional terminology formation in ancient singing manuscripts. The author establishes the formation principles of a special vocabulary, which is the part of the music and church-slavonic vocabulary. They appear as a result of the development of the church singing art.

The main basis in revealing the theme is, firstly, on the ancient singing manuscripts with the terms, secondly, musical-theoretical XV–XVII century manuals, where the basic terminology were formed. The author takes a versatile analysis of information, including philology, semantic, comparative aspects. They enables the identification of the origin, the semantic content and functional accessory most vocal terms.

The article conclusions are that the formation of musical terminology naturally due to the practice of the church-singing arts and recorded as directly in the structure of services and special musical and theoretical manuals. The terminology reflects the elements of singing associated with the formation of new styles and theoretical positions, the music editing, establishing authorship chants, connections with the european notation.

*Keywords:* singing terminology, musical manuscript, church singing, music-theoretical manual, canon.

**Anna E. Zinkova. Choral symphonic works of R. Schumann. About one compositional principle**

This article is dedicated to the works written during the last decade of Schumann's life, specifically the opera and choral symphonic pieces. It is well known that Schumann considered them his best works, but his exact way of composing music wasn't understood by his peers; moreover he was even accused of breaking away from Romanticism principles and being burnt out as a composer.

The analysis of his operas and a few select choral symphonic works allows us to take a fresh look at the meaning of his dramatic compositions in the context of his overall compositional history and the Romantic Era. Consistent appearance of the intrinsic idea of Romaniticism — the idea of returning to God — in all his works of that decade («Das Paradies und die Peri», «Genoveva», scenes from Goethe's Faust, «Der Rose Pilgefahrt» and) tells us that it is not an accident, but the composer's intent to convey his idea through the music and poetic verses. To express it, he uses a unified compositional principle and a complex of recurring leitmotifs for his every piece.

His addressing to the aforementioned idea is the pinnacle in the evolution of his philosophical and aesthetic views; it unites the most characteristic parts of his figurative way of composing. Conveying the inner idea of German Romanticism in choral symphonic writing is a natural conclusion of the romantic composer's path.

*Keywords:* Robert Schumann, German Romanticism, Choral Symphonic Composition.

**Oleg P. Badalov. Professor of the Moscow Conservatory E.V. Bogoslovsky and the development of Moscow musical educational institutions of early 20<sup>th</sup> century.**

The subject of the research is to understand the significance of the activity of one of the most famous musical enlighteners of Russia of the early 20<sup>th</sup> century, the founder of Russian musical historicism, the professor of the Moscow Conservatory Evgeny V. Bogoslovsky in musical educational institutions in Moscow. In the author's field of vision is the development of the system of professional music education in Russia in the early 20<sup>th</sup> century. The author examines the musical-pedagogical, scientific-educational, cultural-educational and organizational aspects of E.V. Bogoslovsky's creative work in the context of the formation of the foundations of Russian scientific musicology and the further development of the system of Russian musical education, which was already formed in the Soviet period.

The methodological basis of work consists of the historical-chronological, historiographic, logically generalized methods for elicitation of the facts of E.V. Bogoslovsky's activity as the teacher of piano and music history in the Catherine and Alexandrov institutes of noble maidens (institutakh blagorodnykh devits), Vizler's musical pedagogic college, Gnesins Musical School, the Moscow Philharmonic society's musical and drama school, and the Moscow Conservatory of the Russian Musical Society.

Scientific novelty of the article is caused firstly by introduction to scientific use of the facts about a lifelong creative work of E.V. Bogoslovsky, one of the closest fellow campaigner of S.I. Taneev and the active figure of cultural life in Russia in 1895–1919, who is almost unknown to modern musicology; and secondly — be the use of not published earlier archive materials which enrich idea of ways of development of professional musical art and pedagogics in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The results of the research allowed to come to the conclusion about an uncommon role of professor E.V. Bogoslovsky in activity of musical educational institutions in Moscow, his significant contribution to formation of native system of music education and development of Russian musical culture.

*Keywords:* Evgeniy Bogoslovsky, musical education, Gnesin school, Moscow music and drama school, Moscow Conservatory, piano culture, musical pedagogy.

**Anastasia Y. Patoshina. Evgenia Eduardovna Lineva's contribution to Russian musical folklore and education.**

The article is devoted to research and teaching activities of Evgenia Eduardovna Lineva. Lineva is the first Russian collector of folklore, who used a phonograph to record folk songs during her folklore expeditions. She is the author of the first written notations of her song samples. In addition to collecting and transcribing of recordings of folk music of E. Lineva has made a great contribution to the study of the features of the musical structure of folk songs.

E. Lineva was not only a researcher and folklorist, but also an propagandist of Russian folklore. One of the important tasks of the article — is to explore her teaching experience in training singers for performing of folk songs.

E. Lineva's works influenced a lot on the development of musical folklore and folk-singing education in Russia in the XX century.

*Keywords:* E. Lineva, musical folklore, phonograph, improvisation, notation of folk songs.

### **Natalya A. Khondo. Good tradition of the Gnesin House**

The article is devoted to one of the important aspects of the creative life of the Russian Gnesins Academy of Music — long-term productive cooperation of composers and performers on folk instruments. The current traditions of interaction between the departments of composition and instrumentation, bayan and accordion, string folk instruments, orchestral conducting are described. The wide circle of composers, actively working in the field of music for folk instruments and the Russian folk orchestra, as well as folk performers propagandizing the works of contemporary authors attracts attention. The festival of modern music for the Russian folk orchestra «Music of Russia», held annually in the Academy, has great educational significance.

Particular attention is paid to new directions in the sphere of joint creativity of composers and performers. Details are given about the discipline «Instrumentology and instrumentation for the folk orchestra» introduced from 2012 on the department of composition, about the specific features of this course, and about its practical importance. Information is provided on methodological developments and textbooks created by the teachers of the Russian Gnesins Academy of Music in the field of the history of folk instrumental performance and instrumentation for the Russian folk orchestra, as well as numerous solo, ensemble and orchestral works written by students-composers for various folk instruments. A significant part of the article is a story about an unusual creative project «VNE RAMok'17», conducted on the initiative and with the participation of students of the Russian Gnesins Academy of Music in Voronezh in February 2017.

*Keywords:* contemporary composers, performers on folk instruments, Russian folk orchestra, instrumentology, instrumentation, composition, Russian Gnesins Academy of Music, Voronezh Music College named by Rostropovich, the festival «Music of Russia», the festival «VNE RAMok'17».



## ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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 приставный 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 редколлегией 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 одностороннем либо полустороннем 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 не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

\* 1 абзац — предмет исследования;

\* 2 абзац — метод или методология исследования;

\* 3 абзац — научная новизна и выводы.

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.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- \* соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- \* полнота освещения библиографии по вопросу;
- \* наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- \* доказательность основных положений статьи;
- \* в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- \* вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.