

Ученые записки

2022
2(41)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**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.: 8(495) 691 30 78
E-mail: publishing@gnesin-
academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru/>

Подписано в печать 01.06.2022 г.
Печать офсетная. Формат 70x108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано
в ООО «Сам Подграфист»
109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2022

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

Малинковская А. В.

Доктор педагогических наук,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии, эстетики
и музыковедения, профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Торопова А. В.

Доктор педагогических наук,
доктор психологических наук,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат искусствоведения,
доцент

Щербакова А. И.

Доктор педагогических наук,
доктор культурологии, профессор

Плата за публикацию статей не взимается

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

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	3	СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА <i>Инесса Двужильная</i> Экзистенциал надежды в симфонических картинах «Атиква» Михаила Глуза	68
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ <i>Наталья Гуляницкая</i> О курсе гармонии: что и как	6		
ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Рузана Ширинян</i> Заметки о фортепианном творчестве Шуберта	16	АРХИВЫ <i>Александра Устюгова</i> Вопросы инструментальной принадлежности нотных записей из рукописи «Сборника Кирши Данилова»	79
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Александр Матусевич</i> Современная практика оперы: Проблемы режиссерской интерпретации и зрительского восприятия оперных текстов	29	ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО <i>Екатерина Лопатова,</i> <i>Сергей Лопатов</i> Инструментальный универсализм: Прошлое, настоящее и будущее (на материале интервью с М. И. Имханицким)	89
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Даниил Топилин</i> С. И. Танеев. Надрелигиозный космизм	38	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ <i>Анна Шалаева</i> Исторические аспекты вокального академического образования и педагогики в Китае XX — начала XXI вв.: Проблемы и перспективы	98
МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Ольга Москвина</i> Мотивы бидермайера в симфоническом творчестве Р. Штрауса: на примере «Альпийской симфонии»	49	<i>Сведения об авторах</i> <i>Аннотации и ключевые слова</i>	109 112
<i>Владимир Шкуровский</i> Трактовка тембров симфонического оркестра в «Трех румынских танцах» Теодора Рогальски	59	<i>Abstracts</i> <i>Требования к статьям</i>	117 122

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Как вам известно, мы стараемся каждый выпуск сделать особенным, не похожим на другие. Надеемся, что и этот номер не станет исключением: в нем широко представлены проблемы современной музыкальной культуры, образования, психологии восприятия — касается ли это учебных дисциплин, музыкального театра, исполнительской интерпретации, системы нотной записи, философско-эстетических взглядов композитора, его стилевых установок и тембровых предпочтений.

Выпуск открывает статья **Натальи Гуляницкой** «О курсе гармонии: что и как». Категория гармонии, как и любая другая, постоянно обрывает новыми коннотациями, требуя пересмотра подходов к ее изучению. Автор затрагивает целый ряд вопросов и, расширяя заявленную проблематику, рассматривает динамические процессы, запечатленные в самом понятии *гармония*, претерпевшем движение от модальности к алеаторике, но при всех инновациях сохранившем тональность. Кроме того, в поле зрения автора — концепция, именуемая «контрапунктом стилей», включающая в себя такие направления, как аванград, модернизм, постмодернизм, метамодернизм. Создание нового единства — одна из задач современного искусства, актуальная для музыкального творчества.

Как и в предыдущем выпуске, статья **Рузаны Ширинян** «Заметки о фортепианном творчестве Шуберта» предваряется предисловием Владимира Троппа, по чьей инициативе эти и другие материалы увидели (и еще увидят) свет. Статья состоит из двух частей. Первая посвящена сонатам, где каждый опус получает свою художественную оценку. Вторая часть представлена анализом Экспромтов, Музыкальных моментов и танцев Шуберта, в которых содержится буквально «пророческое» предвидение жанровых тенденций романтической фортепианной музыки. Красота и совершенство песенных мелодий, звучащих в сонатах и пьесах, идеальное соотношение частей и целого запечатлели процесс течения мысли во всем концептуальном разнообразии и кажущейся простоте музыкального языка композитора.

Александр Матусевич — один из постоянных авторов «Ученых записок», автор блестящих обзоров жизни оперных театров, в статье «Современная практика оперы: Проблемы режиссерской интерпретации и зрительского восприятия оперных текстов» рассматривает оперный жанр в условиях доминирования режиссерской модели, истоки этого явления, концепции, а также воздействие режиссерских экспериментов на публику. Автор размышляет о распространенной идее деградации и финале оперного жанра, связанном с глобальными социальными и цивилизационными переменами в европейском сознании, исчерпанностью музыкальных средств, сказывающейся, прежде всего, в искусстве пения. Активные режиссерские вторжения в оперу, согласно мысли автора статьи, с одной стороны, продиктованы кризисом

композиторской мысли, с другой — развитием самого режиссерского искусства, что, судя по всему, не так уж плохо!

Фундаментальные музыкальные концепции и творчество Танеева позволили **Даниилу Топилину**, автору статьи «*Сергей Иванович Танеев. Над-религиозный космизм*» определить специфику сакрального у Танеева, проявившуюся не в религиозно-конфессиональной направленности, а в иной сущности, вышедшей за грань православного сознания и получившей наименование *надрелигиозной*. Близость Танеева к античными философским идеям, проявившаяся в музыкальной трилогии «Орестея», будучи универсальной опорой композиторского мышления и творчества, нашла свое отражение в знаменитом фортепианном Квintете g-moll. Согласно мысли автора, «космичность» Танеева совершенно индивидуальна и не близка каким-либо иным «космизмам», включая православный, и потому вправе именоваться «надрелигиозной».

Ольга Москвина в статье «*Мотивы бидермайера в симфоническом творчестве Р. Штрауса на примере “Альпийской симфонии”*» рассматривает художественное течение, интригующее уже своим названием: оно включает в себя игру слов: «Bieder» и «Meier» (бравый господин Майер), кроме того, одну из популярных немецких фамилий, а также псевдоним (Готлиб Бидермайер, на самом деле, вымышленный персонаж), принадлежавший двум поэтам XIX века. Однако, несмотря на игру слов, направление заявило о себе весьма серьезными темами: Дом и Природа (преимущественно альпийская) — приоритетные темы бидермайера, и обе представлены в творчестве Р. Штрауса. Впечатления, испытываемые человеком, оказавшемся на вершине горы, их точное воплощение в музыке — именно этой цели посвящена статья, раскрывающая тонкости самого течения и стиля композитора.

Румынский композитор, дирижер, пианист, яркий музыкальный деятель первой половины XX века — Теодор Рогальски — представлен **Владимиром Шкуровским** в статье «*Трактовка тембров симфонического оркестра в “Трех румынских танцах” Теодора Рогальски*». Архаичные пласты румынского фольклора, к которым обращался композитор, органично сочетаясь с профессиональной техникой, позволили ему продемонстрировать мастерскую работу с музыкальными тембрами: материал народной песни получает индивидуальное оркестровое решение, звуковая ткань сочинения отличается изысканной красотой.

Мироощущение композитора, так или иначе присутствующее в смысловой палитре музыкального произведения, нередко заявляющее о себе уже в его названии, рассматривается **Инессой Двужильной** в статье «*Экзистенциал надежды в симфонических картинах “Атиква” Михаила Глуза*». Автор многочисленных песен на идиш, мюзиклов и опер, в представляемом сочинении воплощает молитвенную надежду евреев на жизнь, провозглашающую мир. Тема Холокоста, занявшая в творчестве композитора главное место, определила его обращение к культуре ашкеназов и традициям клезмерского музицирования.

Статья **Александры Устюговой** «Вопросы инструментальной принадлежности нотных записей из рукописи “Сборника Кирши Данилова”» дополняет сложившиеся представления о роли первых нотных сборников русского народного творчества, изданных в XVIII в. и послуживших ценным источником для композиторского творчества. Среди них «Сборник Кирши Данилова» занимает наиболее почетное место. Автора статьи интересует вопрос о связи анализируемых мелодий с типом записи, скорее предназначенным для скрипичного исполнения. По мнению автора, мелодии из «Сборника Кирши Данилова» не использовались для сопровождения пения, а исполнялись самостоятельно.

Екатерина и Сергей Лопатовы в материале «Инструментальный универсализм: Прошлое, настоящее и будущее (на материале интервью с М.И. Имханицким)» размышляют об искусстве игры на домре как предмете научных исследований: это история инструмента, методика преподавания, учебный и исполнительский репертуар. Обратившись в формате интервью к известному ученому, педагогу, автору многочисленных научных трудов в области исполнительства на русских народных инструментах, авторы статьи получили обстоятельные ответы на ряд вопросов, в которых М.И. Имханицкий, говоря об истории инструмента, касается как истории страны в целом, так и тех регионов, в которых звучит домра.

Высокоразвитая культура Китая, в которой вокальное искусство представляет собой огромный музыкальный пласт, имеет весьма сложную историю. Об этом читаем в статье **Анны Шалаевой** «Исторические аспекты вокального академического образования и педагогики в Китае XX — начала XXI вв.: Проблемы и перспективы». Взаимодействие национальной вокальной школы и западных академических традиций сформировало китайское профессиональное вокальное искусство, хотя в начале XX века оно опиралось на разные модели: японскую, русскую, локализованную в Харбине и Шанхае — городах русской культуры в центре китайской цивилизации, а также итальянскую и иные традиции, в конечном итоге сложившиеся в национальную школу пения в Китае.

Ирина Стогний

Актуальные проблемы музыкознания

Наталья Гуляницкая

О КУРСЕ ГАРМОНИИ: ЧТО И КАК

Как назвать статью — этот вопрос беспокоит многих авторов, особенно в ситуации, когда не только смысл, но и «мода» управляет процессом озаглавливания. С. Д. Кржижановский в книге «Поэтика заглавий» писал: «Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием <...>. Взять ли из текста одно предложение, в нем всегда отыщется *подлежащее и сказуемое*, — взять ли текст книги целиком, он тоже всегда разложим на *субъект и предикат, на тему и высказывание* (курсив автора статьи), на то, о чем говорит книга, и то, что она говорит» [4, 3].

Удается ли достигнуть этой «логически-пропорциональной» согласованности в теме и высказывании? В нашем случае «тема» — предмет курса гармонии, а «высказывание» — трактовка задач курса.

В сегодняшней ситуации, когда в поле зрения педагога и учащегося находится немало литературы, когда есть возможность выбирать и опираться на сложившееся знание и метод преподавания, казалось бы, нет смысла высказываться по этому поводу. Однако в гармониеведении остаются «локусы», места, вопросы, которые хотелось бы «выговорить», еще и еще раз обсудить...

Музыкальная практика, пройдя исторический путь развития, предложила в настоящее время огромный материал, требующий освоения и осознания, — во-первых. Во-вторых, в связи с «радикальными метаморфозами искусства» (В. В. Бычков) в XX в. сформировались и новые подходы к интерпретации музыкальных феноменов. «Время композиторов» еще не закончилось, и то, что В. Мартыновым именовалось как *Opus Posthumum* (1993), уже сменилось у него же на *Opus Prenatum* (2014); наша задача — рассматривать инновации и обсуждать новые проблемы творчества и педагогики. Среди них, например, термины и понятия, стиль и стилистика, автор и авторство, направления и течения, метод и методика, система и системность, жанр и жанровые формы,

традиция и новаторство — и это еще не все... Время покажет, над чем важно задумываться, выходя к нынешней студенческой аудитории.

Есть ли модель курса гармонии, которая могла бы удовлетворять запросы, а иногда и отвечать на вызовы сегодняшнего дня? Похоже, что пока ее нет и, возможно, не будет в ближайшее время. Тем не менее, инициативные педагоги, коих немало, ищут свои варианты ответа на волнующие вопросы. Отсюда множится индивидуализация установлений, пока еще не получивших «аккредитации» в учебных заведениях. Скорее всего, и нам не удастся обобщить свои наблюдения и представить их в достаточно внятном видении проблемы.

Итак, суммируя опыт, предлагаем тезисы *высказываний*, касающихся *предмета* — вузовского курса гармонии (музыковеды, специалитет).

* * *

О понятии «гармония»¹. Вряд ли стоит вспоминать, что «гармония», как и всякая категория, имеет содержание и объем, определение (дефиниция) и правила деления (классификация)². Эта категория вновь и вновь требует специального рассмотрения, так как, меняясь со временем, приобретает коннотации, выяснять которые представляется необходимым.

Исторически этапным трудом, из которого можно почерпнуть понятие о гармонии в далеком прошлом, является трактат Джозеффо Царлино «*Le Istitutioni Harmoniche*» (1558)³, «Основы гармоник», — учение, оказавшее воздействие на смену музыкальной парадигмы на рубеже XVI и XVII вв. В центре трактата по композиции — теория и практика *модальности* (IV часть трактата)⁴. Ученого интересует обширный круг феноменов, как то: *модусы* — их история и имена; *модусы* — их возникновение и наименование; *модусы* — их количество и структура; *модусы* — их каденции и транспозиции... В каждой главе этой книги при обсуждении избранной музыкальной темы присутствует тесная связь с литературным текстом, церковным жанром и именами авторов композиций.

Изучая интерпретацию категории «гармония», немаловажно привлекать не только слова о ней, но и саму звучащую материю (что и делает Царлино), ибо музыкальный текст наделен герменевтическими свойствами — способностью, приемами смыслового объяснения. Отсюда важно не столько множить количество вербальных определений, сколько пойти путем вслушивания в музыку, которая без слов может о многом рассказать сама.

Учитывая это, можно поставить и такой «эксперимент»: уловить смысл «гармонии» через восприятие конкретного музыкального произведения. Если мы, допустим, возьмем жанр *багателли* композиторов разного времени — например, Бетховена, Веберна, Денисова, Сильвестрова и, наконец, Д. Курляндского — и сравним их сочинения на предмет *гармонии*, то получим интересную панораму впечатлений. И эта «акция» позволит построить гипотезу относительно содержания и объема этой категории: либо *гармонии* (как

доминантного, господствующего признака), либо *антигармонии* (как антонима истинной гармонии).

Итак, категория «гармония», попадая в различную историческую среду обитания, претерпевала значительные *метаморфозы*: движение от модальности к тональности, от тональности к атональности, от серийности к сериализму, а затем — к алеаторике, микстовым структурам... Тональность (*tonality, tonalité, Tonalität, tonalidad*) при этом проявила особую жизнеспособность и, уступая путь инновациям, не исчезала из движущейся панорамы музыкальных «событий».

Гармония — что это такое?..

О методе. «Метод есть первоначально греческое слово; оно обозначает *путь к цели*; в познании — *борьбу за истину*» (курсив автора) [3, 164]⁵, — писал великий русский мыслитель И. А. Ильин.

Этот *путь* стали искать во многих постклассических учебниках⁶. Заметим, что поиск стал направляться в сторону *стилевого подхода* к содержанию курса гармонии. Традиционная модель, т.н. *общая практика*, как «наличие общих закономерностей», получивших «интернациональное значение»⁷, при этом сохранялась.

Однако, на наш взгляд, курс на основе *стилевого подхода* все же не сложился. Это связано, возможно, с *неоднозначным толкованием категории стиля*. Мы полагаем, что особое место в стилеведении по праву принадлежит А. Ф. Лосеву — его «Теории художественного стиля» [6]. «В настоящее время было бы неразумно задаваться вопросом о написании хотя бы более или менее подробной истории учений о стиле, — обобщает ученый. — Всякая такая история является при современном состоянии науки чистейшим легкомыслием. Тем не менее в истории учений о стиле имеется огромное количество разных фактов, которые имеют либо прямое хождение среди исследователей и читающей публики, либо изложены в достаточно доступной форме и находятся в пределах досягаемости для любого литературоведа и эстетика» [6, 25]. Точка зрения великого ученого не требует комментариев.

Путь к нашей цели мы полагаем на базе *хронотипологии* — метода эстетики, который позволяет рассматривать явления искусства на оси времени. (Заметим, А. Ф. Лосев обращался к понятию «стиль времени», анализируя «примеры современных классификаций художественных стилей» [6, 251–263].)

Особенно важно это в отношении искусства XX–XXI вв. — *нонклассики, неклассического искусства*. Мы ориентируемся на то, что формулируется учеными в терминах: «хронотипологические этапы трансформации искусства» и «хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания». Имеются в виду этапы: *авангард–модернизм–постмодернизм* (В. В. Бычков); *авангард–модернизм–неоавангард–постмодернизм–постпостмодернизм* (Н. Б. Маньковская). Особое место занимает т.н. *консерватизм*⁸, который, приобретая различные очертания, развивался параллельно в творчестве многих мастеров, в том числе и музыкальных. Осознав эти категории,

ставшие достаточно известными в гуманитарной науке, мы будем проектировать и наш методический «путь». Хотелось бы уделить должное внимание *постпостмодернизму*, который именуется еще и как *метамодернизм*. (Вслед за известными программными высказываниями, формируется движение в композиторском творчестве и искусствоведении⁹, что, несомненно, касается и педагогики.)

О методике. Почему выделен этот тезис?

Мы придерживаемся толкования, в основе которого лежит «трехчастное строение метода», а именно: *методика* — *метод* — *методология*. «Методика <...> совокупность приемов наблюдения и эксперимента. Метод — как способы теоретического освоения наблюдаемого и выявленного в эксперименте. Методология — как применение принципов мировоззрения к процессу познания» [8, 3], — пишет академик Ю. С. Степанов. Это положение является *междисциплинарным*, и, работая с музыкальными объектами, мы не можем обходить его стороной.

Методика как «совокупность приемов» будет явно востребована для анализа музыкальных произведений сегодняшней музыки (*today's music*). В ней наблюдаются не только общие фазовые сдвиги, но и явные эстетико-конструктивные метаморфозы даже в творчестве одного композитора, например: А. Волконского, А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Юсуповой и других.

Так, кн. Андрей Волконский выделял в своем творчестве три фазы: период первый (неоклассицизм — влияние Стравинского, Хиндемита, Бартока); период второй (додекафонный и серийный, когда написаны «*Musica stricta*», «Серенада насекомому», «Сюита зеркал»); период третий («западный», связанный с переоценкой понятия «авангард») [2, 103]. Следовательно, учитывая этот факт, необходимо менять *методику* анализа произведений и его гармонической составляющей. (Заметим и такую черту идиолекта Волконского: «Кстати, я с самого начала занятий додекафонией стал нарушать ее строгие законы и довольно свободно обращаться с ней, а затем придумал свои системы пермутаций» [2, 103].)

Творчество А. Пярта также требует особого внимания к смене хронологических ориентаций: сочинения 60-х и пост-60-х требуют дифференцированной *методики* анализа. В этом можно убедиться, сравнивая такие группы сочинений, как например: «Коллаж на тему В-А-С-Н», «*Pro et contra*» и «Зеркало в зеркале», «Покаянный канон» и другие. (Мы здесь не будем рассказывать о значении техники «тинтиннабули», о которой много написано, с тем, чтобы продемонстрировать кардинальную смену парадигмы в творчестве композитора.)

Весьма интересные стилевые метаморфозы наблюдаются у В. Сильвестрова, изменения, которые нельзя не учитывать при выборе *методики* анализа его музыкального языка, в том числе и гармонического. Сопоставим сочинения, созданные в разные периоды, например: «Триада», «Цикл из трех пьес для

фортепиано», «Три серенады для скрипки и фортепиано», «Два диалога с послесловием» — образцы серийной и «тихой музыки». Происходит реконструкция, реорганизация смыслового фонизма: дисгармония серийности преобразуется в поэтическую гармонию тональности¹⁰.

Ираида Юсупова говорит: «Я типичный концептуалист, для меня важен не язык, а контекст. Хотя концептуалисту надо знать много языков, чтобы не оказаться косноязычным, когда идея потребует от автора для своего воплощения именно тот язык, который бедняга поленился в свое время выучить»¹¹. Этот концептуальный язык Юсуповой заметно преобразуется на разных стадиях ее творческого поиска. Это движение находит выражение и в авторском лексиконе, например: «Медиаопера», «Амбиент», «Мегацикл», «Стихийная полифония», «Сэмпл-композиция» и др. Соприкасаясь с гармонией, мы должны исходить из толкования этих понятий с тем, чтобы уразуметь композиционный замысел произведения. В этом можно убедиться, если обратиться, например, к таким сочинениям, как: «Отзвуки ушедшего века» (Шесть хоров на канонические и неканонические тексты), мегацикл «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах»¹², «Эйнштейн и Маргарита, или обретенное в переводе. Медиаопера», «Портрет жены художника».

Метод анализа нам придется явно корректировать — при желании достичь адекватного результата.

Итак, завершая этот раздел наших тезисов-заметок, повторимся: *метод* и *методика* — категории, которые, сохраняя свою значимость в условиях хроно-типологического подхода, могут получать специфическую интерпретацию, направленную на раскрытие формы-содержания художественного произведения. И это нельзя обходить вниманием в разработке аппарата анализа гармонии.

«**Контрапункт стилей**» — концепция, предложенная Д. С. Лихачевым, оказывается актуальной не только для словесного, но и музыкального творчества. «Принадлежность произведений к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства», — писал ученый в книге «Историческая поэтика русской литературы» [5, 168]. Отсюда, обращаясь к музыкальным фактам в процессе изучения гармонии разных эпох и разных композиторов, мы не можем не учитывать того, что названо ученым музыкальным термином «контрапункт». Введенное в область литературоведения, это понятие осталось вне сферы внимания музыковедения. Центральная мысль ученого — не нарушение, а создание «нового единства» — имеет перспективное и ретроспективное значение. Ученый на конкретных примерах доказывает, что «видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью» [5, 169].

Как эта «особенность искусства» проявляется в музыке?

Например, произведения Березовского и Бортиянского слышатся в стиле русского барокко и в стиле классицизма; произведения Глинки и Дарго-

мыжского могут быть прочитаны и в классическом, и романтическом стилях; произведения Мусоргского — даже не в двух стилях, так как исследователи находят явные ростки современного мышления (XX в.). Особая тема — контрапункт стилей в нынешней музыке, в которой слышат и «необарокко», и «неоклассицизм», и «неоромантизм»... Эта особенность может явно звучать и на уровне *индивидуального стиля композитора*.

Так, например, Э. В. Денисов, весьма твердый в своих композиционных установках, допускал обращение к «чужому слову» (М. Бахтин), порождающему особую формосодержательную ситуацию. Это свойственно ряду его сочинений 80-х, как-то: «Партита» (1981) на материале Партиты Баха (ре минор), «Variations on choral Theme by I. S. Bach» (1984), «Пять каприсов Паганини» (1985), «Вариации на тему Генделя» (1986), «Es ist genug» на тему Баха (1986), «Вариации на тему Шуберта» (1986). Сохраняя хорошо узнаваемый музыкальный облик первоисточника, Э. Денисов *реконструирует* модель и формирует то, что можно было бы назвать «знакомый незнакомец». Яркий образец — «Вариации на тему Генделя для фортепиано», где Денисов экспериментирует, создавая органический синтез (а не симбиоз!) звуковысотных систем. С одной стороны, — это барочная тональность (от Генделя), а с другой, — сериализм (от Денисова). Нет сомнения, что звучит как бы «сочетание несочетаемого», интонационный синтез, созданный высокотехничной рукой автора. И этот стилистический «контрапункт» есть полифония «чужого слова» и «своего слова» (по Бахтину): «эти “чужие слова” перерабатываются диалогически в “свои-чужие слова”... Роль встреч, видений, прозрений, откровений, и т.п.» [1, 365].

Итак, изучая гармонию (в плане содержания) в контексте исторических событий, мы допускаем (в плане выражения) ее восприятие с точки зрения «контрапункта стилей».

О духовно-музыкальных сочинениях. Предмет курсов гармонии — это обычно «общая практика», реализуемая в *светской музыке*, в характерных для нее жанрах и образцах. Однако гармония *духовных композиций* не может оставаться за гранью изучения, так как является существенным компонентом Культуры. Мы не будем останавливаться на достижениях композиторов нашего времени, например: Г. Свиридова, Г. Дмитриева, В. Мартынова, К. Волкова, С. Трубачева, П. Карманова, А. Вискова, духовно-музыкальные композиции которых являются ныне предметом исследовательского внимания.

Была ли историческая традиция в этом направлении?

Духовно-музыкальная тематика находилась в поле зрения Николая Дилецкого — знаменитого труда «Идея грамматики мусикийской» (1679) «самого крупного русского теоретика и талантливого композитора второй половины XVII столетия» (по словам Вл. Протопопова); в этом направлении потрудился, что мало известно, и другой композитор — Степан Дегтярев (Дехтярев), сделав перевод (с итал.) теоретического пособия Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки...» (1805).

Известно, что П. И. Чайковский создал «Краткий учебник гармонии» (1874) для духовных школ, в заключении к которому написал: «Только тщательным анализом существующих сочинений и проверкою собственным музыкальным чувством можно усвоить себе трудную науку гармонизации предлагаемых правил» [9, 216]. И, снабдив учебник образцами из духовной музыки Бортнянского (в контексте своих собственных инструктивных примеров), Чайковский продемонстрировал значимость «существующих сочинений».

Известно, что отечественные духовные музыкальные произведения входили в зону *terra incognita*; и это обернулось не только незнанием своей культуры, но и ощутимым пробелом в изучении музыкального предмета.

Важно знать и помнить, что в России изначальной музыкальной базой была особая звуковысотная система. Кн. В. Ф. Одоевский обнаружил в древних рукописях «целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии», сходную с теорией западной модальности, «но имеющую свои оригинальные отличия» (из письма Одоевского к Кашперову)¹³. Дело в том, что древнее пение не исчезло с возникновением многоголосия, но сохранилось, согласно Одоевскому, «точно в том виде, как оно было, по крайней мере, за 700 лет, чем <...> не может похвалиться ни один европейский народ». И — главное: «Наше исконное песнопение есть наша святыня во всех смыслах...» [7].

Учитывая уникальность этого исторического феномена, мы можем включить в курс гармонии соответствующие темы, начиная с шагов, предпринятых Глинкой и продолженных и реализованных Новым направлением¹⁴ (не исключено, что и раньше — с Василия Титова...).

В развитии этой идеи в курсе свое место займут и музыкальные факты — в творчестве ныне живущих композиторов, — связанные с возрождением духовно-музыкальной традиционности в новом синтезе поэтики музыкально-выразительных средств. (Рассказ об этом — особая научно-педагогическая задача, которая вполне решаема в контексте самой музыки и слов о ней.)

О практических заданиях курса спецгармонии. Если строить теоретический курс гармонии на базе хронотипологического подхода, то не может не измениться его практическая сторона. Осваивать лекционный материал, распределенный на оси времени на два года — это значит и находить соответствующие формы его освоения. В центре внимания может быть форма письменного *эссе*, в котором педагог предлагает проработать положения лекции и литературы, как и прослушанных и заданных музыкальных произведений.

Разумеется, что этому необходимо научить, методически разработать — как читать, как писать, как излагать свои и чужие мысли. Здесь многое зависит и от преподавателя, который должен найти соответствующие приемы анализа на разных стадиях тематической программы. (Такой опыт есть, и он может стать достоянием других лиц и учреждений...)

А как быть с традиционными задачами по гармонизации мелодии или баса? Это острый вопрос, так как во множестве случаев задача становится если не

самоцелью, то притягательным центром учительского внимания. И это понятно не только потому, что на ее основе и поступают, и завершают, но и потому, что она имеет действительно позитивный статус... Не секрет и то, что сочиненная педагогом задача — это, по сути, его «идиостиль», который, поглощая время и труд, изучается и посылно дешифруется. Разумеется, что здесь нет готового рецепта, но коллективный разум может найти решение проблемы, сочетая и задачные упражнения, и эссеистский труд воедино.

Итак, завершая заметки в форме тезисов, которые могут быть продолжены и конкретизированы, мы должны помнить о нашем предназначении — высшем образовании. И. А. Ильин обобщал: «Академия есть высшая ступень в образовании и воспитании человека; и этим определяется ее сущность и своеобразие... Академия обращается не к ребенку и не к подростку, а к умственно созревшему человеку: она воспитывает его к *самостоятельному бытию и мышлению*. Ибо предшествующие ей ступени только подготавливают человека к последней и высшей» [3, 158].

Не к тому ли стремились и мы, формируя эти тезисы, направленные на самостоятельность мышления в различных его познавательных проявлениях и направлениях?..

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — Москва, 1979.
2. *Дубинец Е.* Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. — Москва, 2010. (От первого лица). — 384 с.
3. *Ильин И. А.* Борьба за академию // Путь к очевидности. — Москва, 2017.
4. *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. — Москва, 1931.
5. *Лихачев Д.* Историческая поэтика русской литературы. — СПб, 1997.
6. *Лосев А.* Учение о стиле / А. Ф. Лосев: общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи; вст. статья К. В. Зенкина. — Москва, СПб. 2019. — 456 с.
7. *Одоевский В.* К вопросу о древне-русском песнопении. — Москва: тип. Бахметева, 1864. — 27 с.
8. *Степанов Ю.* Методы и принципы современной лингвистики. Изд. 5-е. — Москва, 2005.
9. *Чайковский П. И.* Краткий учебник гармонии. Полное собрание сочинений. Под ред. В. В. Протопопова. Т. III а. — Москва, 1957.

REFERENCES

1. *Bakhtin M.* Èstetika slovesnogo tvorchestva [Bakhtin M. Aesthetics of verbal creativity]. — Moscow, 1979.
2. *Dubinecz E.* Knyaz` Andrej Volkonskij. Partitura zhizni [Dubinets E. Prince Andrey Volkonsky. The score of life]. — Moscow, 2010. — 384 p.
3. *Il'in I. A.* Bo`r'ba za akademiyu // Put` k ochevidnosti [Ilyin I. A. Struggle for the Academy // Path to evidence]. — Moscow, 2017.
4. *Krzhizhanovskij S.* Poe`tika zaglavij [Krzhizhanovsky S. Poetics of titles]. — Moscow, 1931.
5. *Lixachev D.* Istoricheskaya poe`tika russkoj literatury [Likhachev D. Historical poetics of Russian literature]. — Saint-Petersburg, 1997.

6. *Losev A. Uchenie o stile / A. F. Losev: obshh. red. i sost. A. A. Taxo-Godi; vst. stat'ya K. V. Zenkina* [Losev A. The doctrine of style / A. F. Losev: general ed. and comp. A. A. Tahoe-Godi; vst. article by K. V. Zenkin]. — Moscow, Saint-Petersburg, 2019. — 456 p.
7. *Odoevskij V. K voprosu o drevne-russkom pesnopenii* [Odoevsky V. To the question of the Old Russian chant]. — Moscow: tip. Baxme-teva, 1864. — 27 p.
8. *Stepanov Yu. Metody i principy sovremennoj lingvistiki. Izd. 5-e* [Stepanov Yu. Methods and principles of modern linguistics. 5th ed.]. — Moscow, 2005.
9. *Chajkovskij P. I. Kratkij uchebnik harmonii. Polnoe sobranie sochine-nij. Pod red. V. V. Protopopova. Tom III a* [Tchaikovsky P. I. A short textbook of harmony. The complete collection of compositions. Edited by V. V. Protopopov. Volume III a]. — Moscow, 1957.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ П. И. Чайковский в своих замечаниях на полях «Учебника гармонии» Н. Римского-Корсакова отметил: «NB. Сначала бы следовало определить слово г а р м о н и я» (разрядка — автора) [9, 227]. Более того, Чайковский в своих программах по гармонии начинает текст со слов: «определение гармонии» [9, 221–222].
- ² «Содержанием понятия называется совокупность существенных признаков одноэлементных или однородных предметов, отраженных в этом понятии... Объемом понятия называют совокупность (класс), которая мыслится в понятии» (А. Д. Гетманова. Логика: Учебник для студентов вузов. 13-е изд. М., 2008 (Университетский учебник)).
- ³ *Le istituzioni harmoniche* [«Основы гармоник», в четырех книгах]. Venezia, 1558; репринт издания 1558 года — New York: Broude Brothers, 1965 (Monuments of music and music literature in facsimile, II/1); репринт Venezia, 1562; 2-е, исправленное и дополненное издание, Venezia, 1573[23]; репринт 2-го издания Ridgewood, NJ: Gregg Press, 1966; 3-е издание (текст 2-го издания, с исправлением его опечаток), Venezia, 1589 [24].
The art of counterpoint. Part three of «Le istituzioni harmoniche», 1558. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca // Music theory translation series. New Haven: Yale University Press, 1968. ISBN 0-393-00833-9 (перевод 3-й книги трактата «Основы гармоник» [первой редакции] на англ. язык).
On the modes: Part four of «Le istituzioni harmoniche», 1558, translated by Vered Cohen. Edited with an introduction by Claude V. Palisca // Music theory translation series. New Haven: Yale University Press, 1983 (перевод 4-й книги трактата «Основы гармоник» [первой редакции] на англ. язык).
- ⁴ Трактат Царлино — это не только тщательно разработанная теория, но и практика в виде авторских музыкальных образцов, иллюстрирующих теоретические положения на всем пространстве трактата. (Заметим, что нынешние студенты охотно исполняют хоровые партитуры, погружаясь в музыкальную «ноосферу» XVI в.)
- ⁵ Впоследствии эти идеи получают развитие: Степанов Ю. С. Язык и Метод. К современной философии языка, 1998., где сказано: «Слово “Язык” в заголовке означает, естественно, предмет, а “Метод”, в согласии со своим греческим прототипом (méthodos, metá+hodós), “движение к цели, к познанию) в соответствии с истинным путем” “Путь” же, “Истинный Путь”, концепт, играющий столь важную роль в русской философии начиная с учения Восточных отцов, — это и есть язык, снова “Язык»» (Электронный ресурс. URL: https://vk.com/wall68636940_2809).
- ⁶ Вслед за учебниками Чайковского, Римского-Корсакова и др. поиск метода в преподавании гармонии был развит в трудах бригады Московской консерватории, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, А. Мясоедова, Е. Абызовой и др. (Мы также внесли свою лепту, издав учебное пособие «Введение в современную гармонию».)
Напомним: Н. А. Римский-Корсаков четко означил свои задачи, создав учебник по гармонии, принятый в основу обучения не только в Санкт-Петербурге, но и в Москве (Синодальное училище). Композитор писал: «Составляя это руководство, я старался, во 1-х, сделать его по возможности сжатым; во 2-х, приспособить его к прохождению курса гармонии сообразно

с тем, как это установлено в настоящее время в Санкт-Петербургской Консерватории, Придворной Капелле и других музыкальных школах; в 3-х, приспособить его по мере возможности к самообучению. Я снабдил его значительным числом гармонических образцов и задач» (цитата взята из предисловия).

(Электронный ресурс. URL: https://www.koob.ru/rimskij_korsakov_na/prakticheskij_uchebnik_garmonii).

⁷ См.: Бригадный учебник Московской консерватории (предисловие авторов).

⁸ В. В. Бычков, определяя инновационную линию — *авангард-модернизм-постмодернизм*, — замечает: «*Консерватизм* — это нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академическая и коммерческая сфера художественной культуры <...>. Здесь можно назвать немало имен достаточно крупных писателей, композиторов, кинорежиссеров, актеров, архитекторов XX в., по достоинству ставших уже классиками высокой Культуры» (Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов. — М, 2011. — С. 318).

⁹ В 2015 году в своей статье «Метамодернизм: краткое введение» (Metamodernism: A Brief Introduction) один из авторов проекта Notes on Metamodernism, английский художник Люк Тёрнер утверждает, что приставка «мета» происходит от термина Платона *μετάξυ*, обозначающего колебание между двумя противоположными понятиями и одновременность их использования (Электронный ресурс. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC>).

¹⁰ Электронный ресурс. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/41470>
<https://classic-online.ru/ru/production/4120>.

¹¹ Электронный ресурс. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>.

¹² Этот гиперцикл включает:

Прекрасная арфа в прекрасном ambiente.

Прекрасная скрипка в прекрасном ambiente.

Прекрасные голоса в прекрасных ambienteх.

Прекрасные Дидоны в прекрасном ambiente. Последний сон Пёрселла.

Прекрасные ивы в прекрасном ambiente (концерт для беспедальной арфы и струнных).

Прекрасные терменвоксы в прекрасных ambienteх.

¹³ Цит. по: прот. Василий Металлов. «Очерк истории православного церковного пения в России». — Троице-Сергиева Лавра, 1995.

¹⁴ См: Гуляницкая Н. С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). — М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. — 180 с.

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Рузана Ширинян

ЗАМЕТКИ О ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШУБЕРТА

ПРЕДИСЛОВИЕ

В продолжение публикаций из наследия **Рузаны Карповны Ширинян** (1922–2009) — в этом году замечательному музыковеду-историку исполнилось бы сто лет! — вниманию читателей предлагается ее работа, посвященная фортепианному творчеству Шуберта. Как уже отмечалось в предисловии к предыдущей публикации*, интерес к творчеству Шуберта не ослабевал у Р.К. Ширинян многие годы, и несколько дипломных работ о камерных жанрах в его музыке были защищены под ее руководством. Уже в конце своей научной деятельности Рузаной Карповной была написана статья, обобщающая ее многие размышления об этом композиторе, и объектом ее рассмотрения стало его фортепианное творчество.

Эта работа предлагается вниманию читателей в том виде, в котором она была закончена автором, чья требовательность, вероятно, не была бы удовлетворена подобным вариантом для издания. Однако, ценным представляется знакомство с этим текстом из наследия Рузаны Карповны Ширинян и его сохранение в общем наследии музыковедения хотя бы в таком, не до конца завершенном варианте (он был сделан в самом начале нынешнего столетия). Никакой редакторской правки в текст не вносилось, за исключением нескольких исправлений очевидных ошибок-опечаток и добавления уточняющей нумерации произведений по повсеместно принятому и используемому каталогу О. Дёйча (D). Эти обозначения, как и несколько явно пропущенных слов, даны в квадратных скобках. У автора отсутствует общее название статьи, поэтому нами предложен условный заголовок. Все примечания (как и подчеркивания в тексте) принадлежат автору.

* См.: *Тропп В. В.* Из неопубликованного наследия Р.К. Ширинян // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 4. С. 20–23

Нуждается в уточнении вопрос о датировке произведений Шуберта, упоминающихся в работе. Известно, что некоторые сочинения Шуберта имеют спорную датировку, многие данные уточнялись с течением времени различными исследователями. Р. К. Ширинян использует известную ранее датировку, не всегда подкрепленную современными сведениями, что нуждается в нижеследующей корректировке:

Соната A-dur D 664 (op. 120) имеет наибольший разброс в датировках — от 1817 до 1825 г.

Соната G-dur D 894 (op. 78) скорее относится к 1826, чем к 1827 г.

Соната B-dur D 617 (op. 30) датируется существенно более ранним периодом — предположительно, 1818 г.

Музыкальные моменты созданы не в один и тот же год: по крайней мере, о двух из них известно, что они написаны ранее: №3 — еще в 1823 г., №6 — в 1824 г.

В. В. Тропп,
кандидат искусствоведения

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ

Фортепианные сонаты Шуберта в сравнении с другими жанрами творчества композитора поздно овладели вниманием исполнителей и слушателей. Их немного. Всего одиннадцать, созданных в период с 1817 до 1828 год. (Столько же сонат осталось незаконченными.) Но значимость их исключительно велика. Прежде всего художественная. К тому же сонаты рассказывают об открытии новых, исторически поступательных приемов сонатной драматургии; об интенсивности эволюции музыкального мышления композитора; о соответствии сонатной драматургии Шуберта (в отдельных случаях) эстетике романтизма; наконец, о жизни души, об изменении, колебаниях мироощущения композитора.

Чтобы дать почувствовать все это, при обзоре мы нарушим хронологию создания сочинений, сосредоточив внимание на сонатах, наиболее полно и ярко отражающих подвижность мысли и художественных решений композитора.

Начать естественно с одной из ранних сонат, предположительно датированных 1820–1821 годом.

Едва ли не самая популярная *Соната A-dur* [D 664, также op. 120], с ее чистотой целомудрия, духовной «прозрачностью» образов, — свидетельница душевной ясности молодого Шуберта. Красота песенных мелодий (первая часть), выразительность слова-исповеди, одушевленного интонацией его произнесения (вторая), полнота радостного ощущения и стремительности танцевального движения; повсюду — открытость высказывания, без подтекстов. Кажется, все так просто. А понять природу этой простоты, естественности, «секреты» редкостного совершенства трудно (в отличие от более сложных сонатных опусов Шуберта).

Кажется, что соната эта эстетически двусоставна. «Неуступчивость» формы, строгой, на редкость стройной в каждой теме, каждой части, соблюдающей идеальное соотношение частей и целого, недоступной соблазнам содержания, кажется, воспитана традицией классицизма и более всего культом Моцарта («О, Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много... благотворных впечатлений оставил ты в наших душах» — из дневника Шуберта 1816 года). Тем не менее соната подчинена новому, романтическому веянию. И потому, что мелодический материал одушевлен своеобразием народной музыки, и потому, что темы, протяженные, содержательно самодостаточны. Но не только.

Одно из возможных условий романтической музыки — ее контакт с сюжетами либо «видимыми» (живописными), либо оживленными словом. Здесь этого нет. Но пластическая выразительность музыки такова, что мы *видим* образ, чувствуем движение и цельность «сюжета» ее. Четкость *рисунка* мелодии (в первой части), выразительных общих контуров и деталей ее сродни активной линии карандаша в портретных зарисовках. Тесно-насыщенный интонационный строй (второй части) обретает ясность слышимого слова, содержания в процессе его произнесения. Живость движения, подчиненная вальсу, индивидуализированная в неожиданных поворотах — образ в контексте движения массового (третья часть).

«Видимость», конкретность образа реализуется и в ощутимости «сюжетной ситуации». Ее фиксируют переходы от части к части. Так, неожиданная задумчивость последнего звучания темы первой части (в ее гармонической неустойчивости — вдруг) предугадывает содержание второй, сплошь лирически-подвижной, с красками то томно-погашенными, то яркими, взволнованными; внезапное просветление, ясность звучания темы в конце этой части — залог бездумно-радостного финала. И как просто образная дифференцированность частей реализуется в самом строе мелодий: широкие линии тем первой части, ассоциирующиеся с образом через пластику его движения; структурное однообразие тесно-выразительных «словесных» фраз при их частой интонационной изменчивости (вторая часть), струящееся сплошным потоком движение в третьей части.

Анализируя картину Пуссена «Танкред и Клоринда», М. Алпатов утверждал, что гармоничность, стройность композиции, красота образов не противоречат трагизму сюжета, но — согласно эстетике классицизма — выявляют этическую высоту его. Здесь же, у Шуберта, *прямая* связь: красота, гармония, царящие в произведении, — отражение красоты молодости, целомудрия, ясного, незамутненного видения жизни.

Соната A-dur лирична. Однако лиризм ее лишен субъективной интонации. Между авторским чувствованием и его художественной интерпретацией словно стоит некая посредствующая инстанция, образ, любуясь которым, обретает свой взгляд композитор.

Но вот — 1828 год. Перед нами *Соната B-dur* [D 960], драматичная исповедь композитора, его последнее Слово, сказанное языком музыки.

Сонату эту можно назвать монодрамой: голос и образ автора пронизывают четыре ее части, проговаривая скорбь жизни его.

Мелодичность сонаты реализуется в бесконечном длении мелодии (первая часть), в которой явственна и вокальная основа — задушевно теплое звучание, и смысл слов, формирующих мелодию в ее развитии. Монологичность же обновляет принцип слитности, уводя ее от утвержденной классицизмом диалогичности в сторону непрерывно развертывающегося, принимающего все новые смысловые оттенки тематически единого материала. Интонационные варианты, возникающие в процессе развития темы, сродни естественному ходу мысли, непредуказанному, рождающему все новые грани изначально заданного содержания. Сохраняя свою цельность, мелодия — вариантно — развертывает широкую гамму чувствований, мыслей, образов¹. (Вариантность как основа развития формы, в конечном итоге, у Шуберта не снимает структурные контуры сонатности.)

Вольность, свобода музыкальной мысли, рождающей все новые грани содержания, создающей множественность его в пределах цельного мелодического развития, представляется открытием новой перспективы жизни мелодии, в частности — в контексте сонатной формы.

Однако новаторство драматургии Сонаты В-dur этим не ограничивается. Звучание, слово «голоса» (скажем, героя) разворачивается на фоне неизменной, возникающей время от времени фигуре, отстоящей далеко, в глубоком басу, условно — темы рока, неотступность которого и породило силу скорби. Единовременный контраст личного и внеличного, живого и мертвенно-неподвижного, человеческой драмы и преследующей человека неизбежности.

Последующие части продолжают сюжет первой. Плач — символ свершения трагедии: острое, в каждой микроинтонации то нагнетающее чувство скорби, то никнувшее; и вновь параллель: равномерный шаг баса — символ беспощадной неизбежности. Это — вторая часть. Далее действие переносится на простор, сперва — ограниченный картиной танца. Но как отчетливо (хоть и мимолетно) выделена — контрастом — скорбная интонация, словно образ героя, не согласующийся с общим настроем. Далее (четвертая часть) массовость приобретает широкий размах. Начальная интонация темы финала, охватывающая карнавально-пеструю картину жизни, тонет в ряду ярких и разнообразных мелодических смен. Но, постепенно высвобождаясь из окружающего ее потока образов, обретая самостоятельность, эта интонация как бы персонифицируется. В конце концов одинокая, окруженная молчанием (пауз), повторяясь неизменно в гармониях все более «неуверенных», она остается в памяти как результирующий, конечный образ монодрамы. Стремительный каскад нейтрализованных интонаций (героя) — музыкальная ткань опустившегося «занавеса».

На протяжении своем финал блещет эпизодами, театрально-ярко представляющими бравады образов вызывающе-веселых, подчеркнуто-ярких, и их внезапных пародийных превращений в духе клоунад. Пестрота красок жизни, и на их фоне — гримаса страдания.

Трагедия конца жизни; трагедия одиночества — так читается сюжет последней сонаты Шуберта, предсмертной исповеди композитора.

Написанные на расстоянии семи-восьми лет, сонаты A-dur и B-dur очерчивают и диапазон мысли, и стремительность творческих поисков Шуберта. От юношески-светлого видения жизни — к осознанию ее трагических сторон; от привычной «колыбели» классицистских традиций к открытию новых путей сонатного мышления.

Несколько ранее, в 1827 году, была создана одна из загадочных сонат Шуберта, *G-dur'ная* [D 894, также op. 78]. Определить смысл ее причудливой драматургии, связи частей и целого нелегко. Всякое толкование будет лишено той доли вероятности, с которой можно было судить о сонатах A-dur и B-dur. Проще всего «свалить» смысловую сложность ее на пресловутую «несонатность» мышления Шуберта. Но попробуем — с риском ошибиться — вникнуть в суть явления.

Первой части композитор предпослал подзаголовок: «Фантазия». Между тем, в четкости формы ее нет ничего, что намекало бы на привычные признаки фантазийности. Думается, что причину подзаголовка следует искать в характере образов. Статика тем, верных в каждом случае изначальной ритмо-интонационной фигуре, отсутствие динамических «усилий» при переходе от одной темы к другой, удивительное чувство «остановленности» в характере каждого образа, верность негромким динамическим показателям — все говорит либо о нереальности мечтаний, либо о давности воспоминаний, об отсветах былого. Думается, что отстраненность от непосредственности сиюминутного переживания объясняет название: фантазия, как воображаемые чувства, образы.

После зыбкости ощущений, их освобожденности от «реалий» видимого мира следует часть, тематическая заявка которой состоит из интонаций, привычных до безликости — «каждодневных». Но Шуберт внезапно уводит тему в лабиринт красочных, непредсказуемо ярких гармонических сочетаний, по-гофмановски увлекая явления обычные в мир чудесных превращений.

Нечто подобное и в третьей части, танцевальной. В ответ грубоватому приотпыванию звучит изящная женственная мелодия, как бы отрицающая смысловое объединение в структурной цельности периода.

И вот — финал. Какой же выход он предлагает из этих намеков на несовместимость идеального и реального?

Музыка финала кристально чиста, темы образно наивны, чему служит набор средств, близкий к детским игровым песенкам: несложные попевки, тихие прихлопывания, бессменная ясность мажора, нехитрые танцевальные ритмы, все — в чередовании повторов. В результате же складывается ощущение нездешности, «иного мира», где всегда светло, немятежно, несуетно². И окончательно в этом убеждает конец финала: общее движение ввысь, дальше от земного притяжения, в звучаниях, близких к колокольности. Напрашивается резюме: выход из несовместности идеальных представлений о жизни с ее реалиями — в небытии³.

Композитор мог бы назвать этот опус сонатой-фантазией. Добавим: лирико-философской.

Опыт знакомства с тремя сонатами Шуберта показывает, насколько близок композитору жанр фортепианной сонаты. Близость к инструменту, «единоличное» владение им располагали к открытости высказывания. В этом смысле фортепианная соната должна была быть Шуберту дороже любых ансамблевых воплощений той же формы, где надо было соизмерять свою мысль с партиями ансамблистов. Именно нескованность привела к свободе, полноте высказывания, помогающей почувствовать живое слово композитора о себе.

Жанр сонаты открывал перед композитором возможность запечатления процесса мысли в ее разнообразии и концептуальной целостности. При свойственной Шуберту свободе и открытости высказывания сама собой возникала и возможность, и необходимость своеобразного толкования форм, драматургии сонаты. Так искренность художника соединялась с качеством, которое холодный рассудок определяет как творческий «эксперимент». Именно подвижность мысли и свобода ее высказывания привели к разнообразию типов сонатной драматургии Шуберта, исключаящему суммарное представление о мышлении его, как авторе сонат.

А теперь — беглый взгляд на жизнь фортепианной сонаты в творчестве Шуберта от ее начала.

Уже ранние сонаты удивляют своеобразием. В сравнении с его же, Шуберта, ранними симфониями, по существу — слепками с образцов классицизма, они отличаются свежестью тематизма, лишенного «общих мест», и строением, порою далеким от устоявшихся норм.

В качестве примера — *Соната H-dur* [D 575, также op. 147] (1817).

Темы первой части, лишенные «причинно-следственных» связей, следуют одна за другой по воле композитора, удивляя своей необычностью то в строении, то вызывающей близостью к образцам музыки бытовой. Самодостаточность тем-эпизодов, вольность их чередования, конструирование мелодий на основе непрерывной жизни изначально заданной микроинтонации — все это предвосхищает (издали) принципы композиции и строение ее частей в произведениях Шумана.

При отсутствии интонационных связей между эпизодами, в первой части заметна привязанность композитора к пунктирному ритму, сообщающему образам легкость, игривость. Ритм этот проникает и в тему второй части. А ощущение подвижности, полета в последующих двух частях поддерживает игра микроинтонаций, вырывающихся из ожидаемого направления движения, сочетающих устойчивость фигур и их непрерывную «игру в неожиданность».

Это был первый шаг к одной из устойчивых тенденций сонатного мышления Шуберта: поиску аргументов, так или иначе объединяющих жизнь образов.

В *Сонате a-moll* [D 537, также op. 164] мерная поступь ♩ ♩ характерна для тем как первой, так и второй части, не претендуя при этом на их образное сближение: в драматически развернутой, многообразной первой теме эта по-

ступь меняет, и не раз, облик ее; вторая тема, благодаря ровной поступи, принимает характер неизменно спокойного увещевания, далее (во второй части) выступая в образе твердой уравновешенности.

Этот тип родства, прячущегося за общим смыслом образа, никак не связан с моноинтонационностью. Он рождается как бы в преддверии целостного представления о теме, отдаленно лишь определяя ее общие контуры.

Контраст действенности и покоя, смятенности и ласки, возбужденности и смирения составляет основу каждой части, как некое постоянство душевных коллизий.

Совсем иные образы питают *Сонату a-moll* [D 845, также ор. 42], созданную в 1825 году: энергии, активной действенности. И совсем иной тип музыкального мышления определяет *развитие* начального образа, его превращения. Полная зависимость каждого побега мысли от начального музыкального импульса производит впечатление «кладки» целого из одного материала. Вся форма — при ее динамичности, контрастности, борениях и конечном торжестве (речь лишь о первой части) являет цепь вариантов начального образа или его фрагментов. Плотность формы, активность в ней всех элементов темы кажутся результатом энергии ее.

В каждом случае Шуберт находит особые основания для цельности цикла. Здесь первой части отвечает мягкая лирика второй, вариантности — вариационность. Активная игра скерцо — ответ начальному послылу сонаты. Уравновешенность финального рондо — разрешение напряженности начального образа; этому служит и форма рондо, противопоставляющая первоначальной плотности разреженность.

Окинем беглым взором сонаты, о которых шла речь. Каждая соната несет смысловую нагрузку, определяющую смену духовного настроения композитора. Каждая — четкая отметка этих смен. Не потому ли число законченных сонат сравнительно ограничено, что композитор ощущал этот жанр как возможность исповеди, потребность в которой являлась в моменты душевно-, духовно-острых перемен?

Неожиданно ярким, безоговорочно мажорным аккордом в этот ряд лирических раздумий врывается *Соната B-dur* [D 617, также ор. 30], чередующая, словно наслаждаясь ими, образы радостного движения, стремящегося к танцу, улыбочатых эпизодов, ясной, ничем не затененной лирики и, наконец, наивной мелодии игрового характера, очевидно, близкой к народной и потому всеобъединяющей. Непрерывное дление радости и покоя.

Огромный диапазон чувствований Шуберта — вот о чем заставляет задуматься эта соната, написанная в 1825 году. В сопоставлении с иными, созданными тогда же, она очерчивает границы мироощущения композитора, на одном полюсе которого — осознание полноты, яркости, красоты жизни, на другом — ощущение недоступности для себя этих вечных источников радости (*Соната G-dur*).

26 сентября 1828 года — дата завершения последней сонаты Шуберта. Но этим же числом помечены еще две: с-moll'ная и A-dur'ная. Значит, все три со-

наты — свидетельницы последних дней жизни композитора (день его смерти — 19 ноября 1828). И все три так или иначе отражали предчувствие конца. Но как по-разному!

Соната c-moll [D 958] явной обращенностью к бетховенским образам привела некоторых исследователей к мысли о влиянии на Шуберта его великого современника. Но можно ли говорить о влиянии, когда уже пройден путь, до отказа насыщенный собственной мыслью, образами, своеобразием собственного сонатного мышления?

Соната c-moll начинается, по существу, с цитаты: звучит слепок с 32-х вариаций Бетховена; далее — строгость второй темы, хоральной, классицистская стройность материала второй части, энергия движения финала — подобие тарантеллы, завершающей Сонату Бетховена № 18.

Нам представляется, что «обращение к Бетховену» вызвано стремлением овладеть свойственной ему силой духа, воли, энергией борьбы. Но эти опоры не стали определяющими в контексте целого. С одной стороны, бетховенский «волевой натиск» встретился с мягкостью, «уступчивостью» шубертовских образов, с другой — не смог противостоять темному чувству страха, его фантазмагорическим призракам, которыми заполнена разработка первой части; иначе трудно трактовать власть ползучих хроматизмов, низкого регистра в однообразии и длительности звучания.

Совсем иное в *Сонате A-dur* [D 959]. Она не чужда образов светлых, опоры на песенные интонации, близких к народным, не чужда свободы широких лирически-раздумчивых импровизаций. Но центр сонаты — *Andantino*, проникновенное *Lamento*, так органично сочетающее глубокую печаль и смирение. Оно на редкость лаконично: смысловые опоры жанров, определяющих выразительность образа, ясны. Так, равномерное покачивание аккомпанемента — память о колыбельной с ее чувством успокоения; трехдольность, с повторностью интонаций — примета вальса, с отсветом присущего ему лиризма; главенство терции, представительницы минора, неотступно от ламентозности, подчиняющей себе этот скромный набор выразительных средств. Содержание *Andantino* обретает объемность в репризе формы, когда над каждой интонацией мелодии возникает отдаленный отзвук, словно отражение, продолжение жизни ее в ином пространстве.

Каждая из названных двух сонат акцентирует чувство, владевшее тогда Шубертом: борение, скорбь.

Соната B-dur [D 960] резко отлична от своих современниц. Это целостное, [развернувшееся] на все четыре части, повествование о жизни, судьбе. В драматургии ее нет вольных отступлений, нет отхода от сути, от голоса автора. Соната, где собраны нити всех скорбей Шуберта — несостоявшихся надежд человека, непонятости, одиночества художника — обрела силу музыкального выражения одной из центральной тем романтического искусства.

Глубоко искреннее Слово Шуберта о *своем* создало тип, приемы музыкальной мысли о *всеобщем*.

ЭКСПРОМТЫ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ. ТАНЦЫ

В год, когда соната стала для композитора прибежищем глубоких раздумий о жизни, он обратился к созданию произведений, не претендующих на концепционность.

В 1827 году были созданы два цикла *Экспромтов* (D 899, или op. 90 и D 935, или op. 142), по четыре пьесы в каждом, а в следующем — Музыкальные моменты [D 780, или op. 94]. Это пьесы, обращенные к сиюминутным творческим озарениям, высказанным полно, ярко. С большой внутренней активностью (что в основном касается экспромтов) и с тонкостью обращения к мелькнувшему «моменту» лирического (или иного) образа.

В отличие от сонат, где мысль композитора часто обретала свободу высказывания, рождавшую «божественные длинноты», в новоявленных пьесах действует внушенная интуицией художника соразмерность, точность соотношения содержания — плотного, и формы — насыщенной, но недолгой.

Исторически эта ставка на момент чувствования, музыкально реализованного в относительно кратком высказывании, была если не беспрецедентной, то первой по смысловой весомости и «пророческой» для дальнейшего развития фортепианной музыки.

Казалось бы, Экспромты и Музыкальные моменты — одночастные пьесы разнохарактерного содержания — разделены лишь названием. Между тем, вчитываясь в тексты тех и других, понимаешь, что Шуберт наметил эстетическую неоднозначность внешне сходных произведений. Экспромты, образно яркие, «докладные» при их лирической направленности, обращены «ко многим», открыты для широкого общения, тем самым обретая черты *концертности*. Музыкальные моменты выражают чувство словно бы прикрито: сначала намеком, и лишь постепенно раскрывая его. Создается впечатление, что композитор, высказываясь не сразу полно, общается с узким кругом слушателей, понимающих его с «полуслова». Наверное, именно это рождает характер «камерности» — одно из проявлений романтической лирики.

Сначала — об экспромтах. В последовательности пьес каждого opus'a чувствуется отдаленный расчет на их взаимодействие. Скорее всего, по принципу «оттеняющего контраста», резко обособляющего образ каждого экспромта, что существенно для целостного исполнения цикла, но никак не стесняет автономности пьес.

Это, надеемся, извинит некоторую аналитическую вольность: в ряду обоих opus'ов взаимотяготают экспромты лирические. Мы рассмотрим мыслимый (воображаемый) «триптих» вопреки рассредоточенности анализируемых пьес: №№ 1 и 3 из op. 90 и № 2 из op. 142.

Экспромт с-moll (op. 90 № 1) начинается, взывая ко вниманию, одинокий голос; в нем — и жалоба, и характер «говорящего». Отклик «многих» (второе предложение в хоровой фактуре) рождает ощущение диалогичности: рассказ-

чик и внемлющие ему. Можно удивляться тому, как разнообразно повествование, как много событий двигают им, как много чувств в нем заложено: жалоба, гнев, решительность, постепенное смягчение — словно прощение. Вся эта сложная гамма внутренней жизни — ее событий и их освещения — проходит через бесконечный ряд вариаций и вариантов с такой естественностью образных смен, при которой теряется впечатление исходной темы и ее развития; переживается открытое высказывание, непрерывно движущееся. Слушая эту музыку, кажется, что она может быть отражена в искусстве Слова, — как само оно порою отражается в музыке «по прочтении» (Данте, Шекспира, Гете...).

Тип музыкального мышления, свободно развивающего, раскрывающего чувства и мысли в непосредственности их выявления, перехода от одного состояния к другому, дал толчок к образованию нового, монологического, типа и сонатности — шубертовского (см. I часть Сонаты B-dur, D 960).

Следующий лирический Экспромт — Ges-dur (op. 90 № 3). Прообраз его — молитвенное созерцание: по мыслимому сюжету «триптиха» оно — после напряжения драматического эпизода — естественно. По стилю же это инструментальный аналог замечательной вокальной пьесы Шуберта «Ave Maria»: та же смысловая интонация экспромта реализуется в мелодии, сходной не только интонационно, но и по непрерывности и цельности развития, охватывающего форму в ее экспозиционности, развитии и возврате к исходному настроению. (Мелодия, очерчивающая своей цельностью композицию формы, напоминает тип инструментальных мелодий Баха; так же, впрочем, как и сложение вариантов темы, образующих динамичную, исполненную напряжения, форму.)

Последняя часть «триптиха», Экспромт As-dur (op. 142 № 2), контрастна двум первым редким соединением глубоко личностного высказывания — средствами, казалось бы, ему противопоказанными: хоральной фактурой, с ее «памятью» о духовной абстрагированности, устойчивостью ритма, напоминающего о давно устоявшемся настроении сарабанды. Ни волевой эпизод, ни лирическая освобожденность (в середине формы) не в силах умерить начальное (и конечное) впечатление целомудрия, возвышенности лирики. Черты, несходные с предыдущими пьесами, умеряющие свободу их эмоционального тонууса отвечают мыслимой функции завершения.

Трудно представить себе больший контраст к лирико-драматическим экспромтам, чем тот, который составляют к ним пьесы (№№ 2, 4) того же op. 90. Контраст этот двоякий. Не лишены лиризма, они отмечены иным направлением его: непосредственной чувствительностью, высказанной звуками, близкими к романсности. Однако главенствуют в них образы, доминирующие над «внутренним» и «сокровенным». В Экспромте Es-dur (№ 2) это радость свободы в стремительном движении, словно мысль, вырвавшись на волю, резвится, убегая от предначертаний, и вдруг, неожиданно, являет блики интонаций лирических; они-то и подготавливают сокровенность средней части.

Образ Экспромта As-dur (№ 4) сложнее. Он двусоставен: трепет полетности и останавливающие фразы мелодии, «приземленной» аккордовой фактурой. Постепенное усиление мелодического начала, с его лиризмом, определяет харак-

тер середины формы. Но какое чувство освобождения, вольной игры, полета наступает в заключении Экспромта, когда трепет движения, осиянного мажором, не столь стремительного, как в Экспромте Es-dur, а с ощущением выразительности каждого взмаха (как в полете бабочки), безраздельно овладевает звучанием.

В цикле экспромтов оп. 142 мы, помимо уже упоминавшегося Экспромта As-dur, отметим блистательный финал. Это скерцо (*Allegro scherzando*), соответствующее изначальному смыслу слова: шутка. Тема, начальная и главная, на протяжении всей [пьесы] пестрит вариантами мелодическими, фактурными, ритмическими узорами, словно дразня неуловимостью образа, играющего своей подвижностью. В этом не уступают начальному образу и последующие построения. Калейдоскоп, увлекающий яркостью, неожиданностью явления все новых фигур, стремительностью движения и его озорством — вот что радует в этой пьесе.

Экспромты Шуберта открыли новые пути для жизни фортепианной музыки, свободной от устойчивых тогда жанров и форм. Движение от масштабности концепционного в своей основе жанра (соната) к подвижности небольших произведений, податливых непосредственному высказыванию, лирическому или иному, — параллель к возобладанию (примерно в то же время) поэзии в искусстве Слова, живо и свободно отвечающего на жизнь души и потому овладевшего сердцем человека эпохи романтизма.

Каково же жанровое наклонение экспромтов Шуберта?

Этюд, как произведение, образ которого связан с технически определенным типом движения (оп. 90 № 2).

Ноктюрн — лирическая пьеса, выразительность которой сконцентрирована в жизни мелодии (оп. 90 № 3).

Баллада — пьеса лирико-драматического содержания (оп. 90 № 1).

Скерцо (оп. 142 № 4) и даже —

Песня без слов (оп. 142 № 2).

Удивительное, «пророческое» предвидение жанровых наклонений ближайшей к Шуберту фортепианной романтической музыки.

Все пьесы цикла «Музыкальные моменты» обращены в сторону камерности, что сказывается, прежде всего, в преобладании лирической созерцательности. Но не только.

Различные образно, Музыкальные моменты тяготеют к лаконизму, тонкости высказывания.

Наиболее сложна по замыслу первая пьеса (C-dur). Едва намеченный мелодический посыл ускользает от своего «призыва к свету», драматизируясь в вариантах. Неожиданность интонационно-ласкового образования ведет начальный образ — в прозрачности его двухголосия — к хрупкости. И так, на протяжении всей пьесы, беглой изменчивостью, «недомолвками», бликами мелодических нюансов создается утонченно-подвижное — лирическое высказывание.

Характер каждой пьесы «объявляет» начальная интонация — *момент*, схватывающий образную суть ее. А дальше — непредсказуемость в выборе его раскрытия.

В следующей пьесе (As-dur) развитие полностью определяет значимость начального микрообраза. Непрерывное последование его вариантов вырастает в цельное, фактурно-выровненное, формально-уравновешенное построение части. В строении целого на основе жизни начальной микроинтонации — предвидение характерной особенности музыкального мышления Шумана.

Момент № 3 (f-moll) — прелестная жанровая зарисовка, на редкость органично сочетающая простодушие и изящество (если не сказать изысканность). Как это часто бывает у Шуберта, однозначно определить исходный жанр здесь нелегко: здесь слышится и марш, и песня, и танец. (Вспомним финал Сонаты D-dur, II часть [«Большой»] Симфонии C-dur.) Каждое «колено» пьесы композитор задерживает в сознании (повторяя), словно любит ее им. Но вот реприза: в ней поражает тонкость внезапной модуляции от жанра к лирике, чувственно-обостренной и вдруг светло умиротворенной (динамика репризы истает от *pp* к *ppp*). Удивительный контраст простодушия жанра (начало пьесы) и утонченного лиризма (ее конец).

Глядя на четвертую пьесу, мы видим (в ее первой части) лишь движение, выровненное единообразием этюдной фигуры. Но *слушая*, ясно ощущаем мелодию, легко бегущую сквозь струящийся звуковой поток. Ощущение легкости мелодического движения создает и средняя часть, каждая интонация которой приподнята взлетом синкопы.

На общем фоне пьес, характеризующихся фактурной призрачностью, «малой весомостью» звучания, выделяется пятый «Момент» (f-moll): плотность его фактуры, аккордовой, при постоянстве ритмического лаконизма ♩ ♩ ♩ ♩ рождает ощущение энергии, твердости, что — резко контрастируя с последней пьесой [(As-dur)] — подчеркивает наибольшую (в цикле) тонкость ее лиризма и камерную «деликатность» его выражения. Смысловой ключ пьесы — аккордовое задержание, вздох, открывающий каждую фразу; в последовании их рождается единая линия высказывания, одновременно полного и сдержанного. Это «резюме» цикла — шедевр камерного стиля Шуберта, его доверительной, негромкой беседы со слушателем.

Воспоминания современников Шуберта оставили нам свидетельство того, как часто и подолгу Шуберт на дружеских собраниях импровизировал лендлеры, вальсы, экосезы, немецкие танцы, аккомпанируя друзьям, собравшимся на веселье. «Я ведь так люблю, когда танцуют под мою музыку», — говорил он, несколько не смущаясь своей ролью «тапера».

Очевидно, что это было выражением со-чувствования, со-дружества с теми, с кем общение легко и приятно.

Эта ситуация — свидетельство *скромности* человека, безусловно сознававшего масштаб своего дарования.

Скромность (правда — необъяснимая) всегда чувствуется в его музыке. Танцы Шуберта — тому своеобразное доказательство.

В интерпретации композитора танцы не теряли свои первородные жарные очертания: протяженность и форму, характерные ритмы, типы мелодических фигур. Шуберт не подчинял их своему толкованию, не нагружал несвойственными им музыкальными подробностями. Танцы Шуберта исчисляются не единицами (как Экспромты и Музыкальные моменты), не десятками (как сонаты, если считать и неоконченные), а сотнями. Кажется, что они рождались так, как в народе, в непосредственной связи с живым действием. Поэтому собрание танцев — не только показатель его творчества, но живой историко-культурный, музыкальный памятник.

И все же невозможно лишить танцы Шуберта авторского обаяния: то сверкнет необычный гармонический оборот, то интересная модуляция или характерный ладовый контраст, то изысканный мелодический штрих — и перед нами Шуберт.

Трудно сказать о танцах Шуберта поэтичнее, красивее, чем сказал Роберт Шуман: «...маленькие гении, парящие над землей не выше, скажем, чем на высоте цветка!»⁴

Следы танцев, пожалуй, нечасто заметны в иных жанрах творчества Шуберта: это вполне автономная область его. Возможно, однако, что именно они — танцы — держали композитора в орбите музыки быта, в постоянном ощущении ее жизненности, народной музыки, без чего нет Шуберта.

Окинем беглым взглядом фортепианное творчество Шуберта и подивимся его многогранности, тому, как велик диапазон чувствований Шуберта-художника, как безграничен его творческий поиск, как разнообразны жанровые, драматургические, стилевые решения, как равно искренен Шуберт в искусстве больших обобщений и простых чувств, как органично сочетаются в нем концепционность мышления и соответствующие ему крупные циклические формы, и интерес к музыкальным «крохоткам», интерпретирующим нехитрые образы народного творчества.

И вновь слово — Шуману: «Как ни щедро время и как ни прекрасны его дары, второго Шуберта родит оно не так скоро»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Аналог этому типу мелодического развития в русской музыке — монолог Франчески из симфонической увертюры Чайковского.
- ² Вспомним, как в картине Боттичелли «Рождество» движутся в замкнутом пространстве круга, вьются ангелы над Богородицей и младенцем; как у ног ее ангелы танцуют парами. Удивительное сочетание движения и статики; наличие множества «персон» при отсутствии индивидуальности. Как в финале сонаты.
- ³ «У кого нет фантазии, пусть не пытается разгадать загадку последней части». (Шуман Роберт. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 93.)
- ⁴ Шуман Р. Из записных книжек давидсбюндлеров. Танцевальная музыка // Роберт Шуман. О музыке и музыкантах / Ред.-сост. Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1975. — Т. II. — С. 308.
- ⁵ Шуман Р. Критическое обозрение. III. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели // Роберт Шуман. О музыке и музыкантах / Ред.-сост. Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1975. — Т. II. — С. 277.

Музыкальный театр

Александр Матусевич

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ОПЕРЫ: ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ОПЕРНЫХ ТЕКСТОВ

Оперное искусство развивается уже более четырех столетий. На его пути не раз возникали различные сложности как объективного, так и субъективного характера. Менялись эпохи, эстетические установки, вкусы, вместе с ними менялась и опера. Каждая эпоха выдвигала своих реформаторов жанра — в истории остались такие имена, как Глюк, Вагнер или Берг, коренным образом повлиявшие на дальнейшее развитие оперного жанра, а первые два еще и сформулировали теоретические принципы, которые считали важнейшими для дальнейшего поступательного развития оперы. Но, на наш взгляд, текущее бытование оперы как феномена культуры представляет собой особый период, радикально отличный от всего, что было с жанром ранее.

Целью статьи является рассмотрение современного оперного жанра в условиях доминирования интерпретационной модели, где главную роль играют режиссеры, а также восприятия этих интерпретаций публикой. В этой связи ставятся задачи показать истоки режиссерского доминирования, его идейные основы и провозглашаемые концепции, а также результаты этой деятельности как в плане воздействия на жанр как таковой, так и в плане влияния на вкусы публики.

Последние сто лет можно смело охарактеризовать как драматический период в развитии жанра. Некоторые исследователи, например, Владимир Мартынов [5], Евгений Цодоков [9], [10], видят в этом драматизме не только упадок, но и исчерпанность оперной формы как таковой. Первый это связывает с так называемым «концом времени композиторов», с тем, что европейская музыкальная традиция испытывает значительные сложности с развитием в целом, что вся музыка, по выражению Мартынова, «уже написана» и принципиально нового изобрести уже невозможно, современным композиторам остается лишь стилизация и разного рода рецепции [5]. Вто-

рой полагает конечность именно самого оперного жанра, который, как любое явление, однажды родившись, пройдя интересный и внушительный путь развития, в конечном итоге достигает своего логического завершения, своего финала. Этот финал исследователь усматривает в глобальных социальных сдвигах, произошедших в европейском социуме начиная с середины XIX века, а более узко, сугубо музыкально — в оперной реформе Вагнера, который, по его мнению, фактически начал разрушать онтологические основы оперного жанра: стремление композитора к драматизации и господству вербального над музыкальным привело к деконструкции сущностного начала в опере, основанного на пении и музыкальном, а не вербально-драматическом развитии [10]. Впрочем, не все согласны с такой постановкой вопроса. Исследователь А. Новикова усматривает в реформаторских опусах Вагнера как раз не кризис, не разрушение, а вершину развития жанра, но при этом приходит к тому же выводу — после достижения максимума наступил период опустошенности, истощенности и деградации [6].

Деградация оперного жанра на протяжении XX века проявилась прежде всего в количественном сокращении новинок: композиторы стали гораздо меньше писать опер, жанр перестал быть мейнстримным в европейской музыке, каковым оставался на протяжении XVII–XIX веков. Если раньше именно новинки составляли львиную долю репертуара оперных театров, то в XX веке подавляющее большинство названий в афише любого оперного театра мира — это оперы прошлых веков, преимущественно XIX века, то есть эпохи романтизма. Такая же тенденция сохранилась и в XXI веке, разница лишь в том, что репертуар стал расширяться за счет активного освоения барочного репертуара, опер XVIII и даже XVII веков. Здесь можно согласиться с теми (и прежде всего с Мартыновым, а также с композитором К. Штокхаузенем, философом Е. Капичиной и другими), кто утверждает, что усложнение музыкального языка, приобретшее изощренные формы в XX веке вследствие все большей истощенности потенциала новизны музыкальных средств выразительности, особенно отразилось в негативном плане на музыкальных жанрах, связанных с вокалом, с пением, поскольку последние в большей степени зависят от связной мелодии — и эстетически, и технологически. *«В музыкальном формообразовании периода второй половины Авангарда, около середины XX века, происходит важнейшее событие: практически полное вытеснение из структуры произведения песенной формы с ее “природным” антропосообразным кристаллом ритма строк и каденций, т.е. формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии и танца. Во всех единично-индивидуальных замыслах текстов-произведений композиторов новой музыки устраняется красота слаженной песенной формы, что и знаменует собой коренную смену главнейшей музыкально-эстетической парадигмы музыки. В частности, устраняется “мусическая” песенная структура, как онтологический фундамент экзистенциально-антропологического начала музыки, основа классического музыкального мышления»* [4, 153]. К. Штокхаузен констатирует: *«Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со спо-*

собом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны»¹. С усложнением структуры современного музыкального языка, отягощенного сложной знаково-символической семантикой, «усложняется и музыкальное формообразование, а, следовательно, и сама сущность музыкального мышления. Оно получает мощный стимул для поиска и обновления способов собственного существования и развития» [4, 154]. Конечно, и в XX веке были композиторы, и таковые есть и сегодня (из советских — Дмитрий Кабалевский, Тихон Хренников, из современных российских — Владимир Дашкевич, Александр Журбин, Андрей Тихомиров и пр.), которые оставались и остаются верными мелодии и старым оперным формам. Однако, как писал Т. Адорно, анализируя воздействие на оперный жанр новаций нововенской школы, «все те, кто продолжает творить оперы, словно ничего не случилось, да еще, быть может, гордятся своей наивностью, заранее обрекают себя на неполноценность; а если их создания пользуются успехом, то успех этот — внутренне ничтожен, эфемерен» [1, 71]. «Композиторы-немелодисты», представители различных направлений музыкального авангарда, редко обращаются к оперному жанру, но если и обращаются, из под их пера, как правило, выходят сочинения, которые не способны удержаться в репертуаре оперных театров и удержать сколько бы то ни было продолжительное внимание публики. Такие оперы слишком сложны для восприятия, а их постановки носят разовый (проектный) характер: то, что хорошо на фестивале современной музыки, в камерных залах, в рамках разовых исполнений, оказывается совершенно невозможным в условиях репертуарного оперного театра, две тысячи мест которого нужно ежевечерне заполнять публикой.

Репертуарная бедность, отсутствие новинок, необходимость постоянно обращаться к проверенным оперным хитам, стали одной из причин постепенного усиления роли и значения эксперимента в оперном театре касательно форм представления оперы/спектакля — режиссуры и сценографии. Интерпретационные виды художественной деятельности выдвинулись на первый план, постепенно заменяя собой, если не подменяя, основную художественную деятельность в опере — композиторскую.

Вторая причина — активные режиссерские «поиски правды» в оперном театре, стремление приблизить его к драматическому театру, усилить реалистическое начало. Это во многом связано с приходом в оперный театр новой публики, разночинной, как принято говорить было в дореволюционной России, с сокращением аристократических слоев слушателей, привыкших к условностям и традициям оперного спектакля. Эти поиски начали вестись с конца XIX века как в Европе, так и в России, у нас в стране особенно известна в этой связи деятельность в музыкальном театре таких режиссеров, как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Лапицкий и другие.

Таким образом, в бытовании современного оперного театра на первый план выходит проблема интерпретации оперных текстов, а не их создания. Принципы интерпретации, в том числе художественного произведения, были сформулированы в середине прошлого века итальянским философом Эмилио

Бетти в его работе «Общая теория интерпретации» (Betti E. Teoria generale della interpretazione. Milano, 1955). Согласно его теории, интерпретация — это процесс, в котором задействованы три стороны: субъективная авторская, субъективная интерпретаторская и репрезентативная, выполняющая функцию посредника, через которого осуществляется сообщение двух первых. Каноны интерпретации Бетти должны гарантировать объективность прочтения. Канон автономии интерпретируемого объекта подразумевает, что интерпретатор должен уйти от собственной субъективности, которая может исказить корректность интерпретации, иными словами, смысл должен не привноситься в первоисточник, а считываться с него. Канон целостности, или смысловой связанности, требует от интерпретатора соотнесения части и целого для прояснения смысла толкуемого объекта. Канон актуальности понимания требует от интерпретатора способности перенесения чужой мысли в актуальность исторического контекста. Канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания, подразумевает открытость интерпретатора духу, создавшему произведение, настроенность на созвучие с мыслью автора, что предполагает *«широту горизонта интерпретатора, которая порождает родственное, конгениальное с объектом интерпретации состояние духа»*². Как нетрудно заметить, все четыре канона весьма легко нарушаются современными интерпретаторами оперных текстов.

В театре, в том числе и в оперном, согласно Бетти, применима так называемая «репродуктивная» (или «репрезентативная») интерпретация, цель которой — передача смысла, заложенного в произведении, адресату (зрителям, слушателям). Однако современная оперная режиссура зачастую подменяет изначальный авторский смысл произведения своими собственными идеями. Такой подход подвергался неоднократно критике и ранее. Так, Сьюзен Зонтаг в своем эссе «Против интерпретации» писала: *«Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь»* [3, 14].

Если первоначально активное режиссерское вторжение в оперу приносило скорее позитивные результаты, делая оперный спектакль более убедительным и менее условным (хотя оценки и здесь неоднозначны), то во второй половине XX века ситуация начала меняться коренным образом. Особенно ярко эти процессы проявились на примере Байройтского фестиваля, возрождение которого в 1951 году в условиях денацификации Германии и немецкого искусства заставило искать новые формы воплощения вагнеровских музыкальных драм, отличные от вульгарно-реалистических постановок гитлеровского периода. Именно тогда появился своего рода новый стандарт постановки вагнеровских опер — сегодня, за редчайшими исключениями (наподобие «Лоэнгрин» в Мариинском театре в постановке К. Плушников и сценографии Е. Лысика 1999 г.), невозможно найти во всем мире реалистических постановок опер тевтонского гения, трактующих их в эпическо-сказочном преломлении — повсеместно распространены ницшеанско-фрейдистские

психоаналитические квазиисследования взаимоотношений героев его опер, визуально облеченные в далекие от изначальных вагнеровских миров антуражи и одежды.

Однако вскоре «новый стандарт» коснулся не только Вагнера: сегодня практически любая опера (как правило, за исключением современной, которую театральные менеджмент опасается сразу представлять публике в актуализированном виде) претерпевает серьезные метаморфозы. Под актуализацией, как правило, понимается перемещение действия во времени, в эпоху, более близкую современности и кардинально отличную от предписанной либретто, зачастую перемещение и географическое (например, действие «Севильского цирюльника» разворачивается не в Испании, а в Италии — как в спектакле А. Тителя в московском театре Станиславского), но самое главное — искажение сюжета, придание поведению героев несвойственных им изначально мотивов, психических реакций, неоднозначной, а иногда и абсурдной логики поведения. Фактически, таким образом, на либретто классической оперы накладывается новая история, параллельный сюжет, придуманная авторами спектакля реальность, не согласующаяся не только с волей авторов опуса, логикой произведения, но и, самое главное, с эмоциональным строем музыкального материала.

Сторонники такого подхода уверяют, что только актуализация, под которой они понимают, прежде всего, внедрение в классическую пьесу современных реалий, способна привлечь в оперный театр, да и в театр вообще, современного зрителя. Они настаивают на том, что иначе театр становится лишь музеем, который неинтересен современникам. Впрочем, опровергнуть эти сентенции не сложно, исходя из элементарной логики. Да, есть публика, которая, фигурально выражаясь, ждет Джульетту в джинсах, иначе она не в состоянии поверить в чувства 14-летней героини; но есть и другая публика, и ее немало, которой эти джинсы претят. Сколько публики первого рода подобные интерпретации привлекли в оперный театр, столько же, а возможно и больше, публики второго рода они от него и отторгли.

Как утверждает известный пианист и дирижер Б. Э. Блох, *«театр представляет собой тот другой мир, где мы ищем защиту от внешнего мира, который в разные времена истории может быть и угрожающим, представлять опасность. В какой-то степени этот “другой мир” становится нашим прибежищем и убежищем. Так было, и об этом тоже очень красноречиво говорил немецкий искусствовед Марсель Райх-Раницкий, и во время гитлеровского террора в Германии, так было во времена любой диктатуры. Но даже и в хорошие, мирные времена мы ищем в театре, может быть подсознательно, “другой мир”»* [2].

Театр должен дарить зрителю иные ощущения и переживания, которых он, возможно, лишен в реальной жизни, то есть то, о чем говорит в том числе Райх-Раницкий, — обыденность ему во вред. Современные режиссеры, напротив, сознательно конструируют свою собственную реальность. Исходная пьеса (опера — ее либретто и партитура), по сути, не представляющая для них интереса, — лишь повод, творческий импульс. Замысел композитора

(а вместе с ним и либреттиста) современных режиссеров нисколько не заботит. Более того, кажется, они всеми силами стараются этот замысел разрушить. Причем настолько радикально, насколько возможно, ибо их цель — и многие это декларируют весьма открыто — состоит в том, чтобы стать автором художественной реальности: ни интерпретатором, ни сотворцом, но автором. Как образно замечает Е. Цодоков, *«режиссеры желают тем самым войти в вечность»* [10]. Они стараются заполнить собой буквально каждый миллиметр сценического пространства и сценического времени. В этом случае музыкальное звучание оказывается вторичным: своего рода саундтреком к картинке, который режиссеру порой откровенно мешает, который бы он предпочел или сократить, или заменить. Создатели некоторых современных оперных спектаклей не только сокращают партитуру, меняют порядок изложения музыкального материала, включают фрагменты других сочинений (как, например, в постановке К. Богомоловым оратории Генделя «Триумф времени и бесчувствия» в театре Станиславского использована песня Е. Крылатова «Крылатые качели»), так и вовсе «прерывают» музыкальную ткань искусственно привносимыми паузами.

Собственно, режиссер и есть подлинный герой современного оперного спектакля — не певец, и не дирижер, а именно режиссер. Ибо он теперь задает тон опере, определяет концепцию постановки (что есть его прямая обязанность), нередко и сценографии (что, в общем-то, не противоречит идее ансамблевого театра), распределяет голоса (не только артистов на конкретные роли, но даже и типы голосов в сочинениях композиторов). Так, например, режиссер Д. Черняков настаивает на участии контратеноров в его постановках, которым он поручает партии, написанные для контральто в русских классических операх XIX века.

Похоже, что противостоять этой тенденции невозможно: рынок диктует свои правила. Неравнодушные к оперному театру, например, Е. Цодоков, видит в постмодернистских экспериментах отражение глобальных социальных и цивилизационных сдвигов, которые происходили и происходят с обществом в целом [9]. Вряд ли виновниками сложившейся ситуации можно назвать режиссеров, они — лишь выразители духа времени.

Подобные постановки, в которых режиссерское волюнтаристское начало искажает смысл оперного произведения, сегодня заполнили оперные сцены всего мира, особенно в странах Европы, безусловный лидер среди которых Германия. В большей степени взвешенный традиционный подход продолжает господствовать в театрах США, которые, в отличие от европейских, как известно, содержатся не за государственный счет, а на средства частных жертвователей и, стало быть, более зависимы от их консервативных вкусов. Относительный консерватизм сохраняют и театры России и государств СНГ, хотя на столичных сценах все чаще и чаще появляются радикальные режиссерские интерпретации оперной классики.

Как уже было отмечено выше, просветительские, культуртрегерские мотивы режиссерских новаций с трудом выдерживают критику. Редкие социо-

логические обследования театральной аудитории большинства стран Европы неумолимо свидетельствуют, что массово новая публика в оперный театр не пришла, и большую часть завсегдатаев оперных театров по-прежнему составляют так называемые «седые головы», то есть люди среднего и преимущественно старшего возрастов. Впрочем, для установления этого факта исследования и не нужны — это видно невооруженным глазом: достаточно посетить европейские оперные театры. Сходная картина в театрах США и России, хотя их аудитория в среднем может быть сочтена даже более молодежной. Молодежь в своей массе не увлеклась эстетическими новациями новых творцов оперного театра — ими интересуется лишь узкий слой культурно и интеллектуально продвинутых представителей молодого поколения. Кроме того, молодежная аудитория четко делится на две группы, одна из которых однозначно высказывается за традиционный оперный театр, за нещадно критикуемый прогрессистами оперный музей.

Не стоит забывать, что в целом в оперный театр ходит лишь незначительная часть молодежи (вне зависимости от того, предпочитает она новаторские или традиционные постановки). Как известно, доля посетителей оперных театров стран с развитой оперной культурой и инфраструктурой составляет менее одного процента от населения — с уверенностью можно сказать, что в этой ничтожной доле молодежь не доминирует. Психологически для молодого поколения опера по-прежнему ассоциируется с чем-то слишком элитарным, сложным или, наоборот, слишком старомодным. 50–70 лет культуртрегерских усилий сторонников радикальной режиссуры, актуализации и всевозможных обновлений оперного жанра тут ничего принципиально не изменили. Осмелимся предположить, что без обновления оперного репертуара, без появления новых опер, но таких, которые способна воспринимать публика, невозможен массовый приток молодежи в оперные театры. Другое дело, возможно ли появление таких опер в принципе — если верить В. Мартынову, Е. Цодокову и другим, то вряд ли.

Ярким контрастом к ситуации в мировой опере служит практика современного мюзикла — родственного опере жанра, где не испытывают проблем как с новым репертуаром, так и с новой публикой. При этом в индустрии мюзикла никто и не слышал о «конце времени композиторов»: весь мелодизм, объявленный исчерпанным в академических жанрах, благополучно переключался в этот динамично развивающийся жанр, и, как ни странно, там рождаются и новые мелодии, и новые гармонические решения, творчески преломляется композиторский багаж прошлых эпох, что не мешает создавать принципиально новое, а порой и очень интересное; активно задействуется современная бытовая звуковая среда — мюзикл не чурается современных музыкальных тенденций и стилей, ничто высокомерно не объявляется второсортным и низким.

Таким образом, можно констатировать, что безраздельное господство режиссерского начала в современном оперном театре, означающее доминирование сугубо интерпретационного начала в этом виде искусства, ведет

к дальнейшему углублению кризисных явлений в его существовании и развитии. Истоки режиссерского доминирования лежат как в кризисе композиторской мысли, так и в развитии самого режиссерского искусства, его активной экспансии в музыкальный театр. Концептуальная идея этого доминирования — претензии современных режиссеров на авторство в оперном спектакле, как продукте собственной деятельности, где роль композитора, а тем более либреттиста существенно затенена. Влияние радикальных режиссерских спектаклей на публику двояко: с одной стороны, оно лишает ее возможности видеть оригиналы оперных произведений, их исходные смыслы, с другой, не достигает провозглашаемых культуртрегерских целей — привлечения большего количества зрителей в оперные театры и новой публики (прежде всего в плане возрастного ценза), по большей части остающейся невосприимчивой к новациям или даже испытывающей к ним настороженность и неприязнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. — Москва — СПб.: Университетская книга, 2018. — 445 с.
2. *Блох Б.Э.* Долой нонсенс с оперных подмостков! // Новости классической музыки, 21 мая 2020 г. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/>
3. *Зонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 352 с.
4. *Капичина Е.А.* Философия музыки: от языка к восприятию. — Луганск: Изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.
5. *Мартынов В.И.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. — Москва: Классика-XXI, 2008. — 288 с.
6. *Новикова А.К.* От сакральной музыки до оперы: язык молчания или молчание языка? // *Studia Culturae*: Вып. 2 (36): VULNUS. — С. 153–168.
7. *Просняков М.Т.* Изменение принципа композиции в современной Новой музыке // *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*. — Vilnius, 2001. — С. 75–83.
8. *Россиус Ю.Г.* Учение о ценностях в теории интерпретации Эмилио Бетти // *История философии*. — 2015. — Т. 20. — 302 с.
9. *Цодоков Е.С.* «Три в одном», или Смерть оперы // *Новости классической музыки*, 18 июля 2018 г. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-death/>
10. *Шапинская Е.Н., Цодоков Е.С.* Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба // *Культура культуры*. — 2015. — № 2. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

REFERENCES

1. *Adorno T.* Izbrannoe: sotsiologija muzyki [Favorites: sociology of music]. — Moscow — St. Petersburg: Universitetskaia kniga. 2018. — 445 p.
2. *Bloch B.E.* Doloi nonsens s opernykh podmostkov! [Down with nonsense from the opera stage!] // *Sayt Classicalmusicnews.ru «Novosti klassicheskoi muzyki» [Elektronnyy resurs] [electronic resource]*. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/> (data obrashcheniya: 21 maia 2020 goda) [accessed date: May 21, 2020].
3. *Sontag S.* Protiv interpretatsii i drugie esse [Against interpretation and other essays]. — Moscow: Ad Marginem Press. 2014. — 352 p.

4. *Kapichina E. A.* Filosofii muzyki: ot iazyka k vospriiatiiu [Philosophy of music: from language to perception]. — Lugansk: Izd-vo LGAKI im. M. Matusovskogo. 2018. — 360 p.
5. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoi real'nosti [Zone of opus posth or Birth of new reality]. — Moscow: Klassika-XXI. 2008. — 288 p.
6. *Novikova A. K.* Ot sakral'noi muzyki do opery: iazyk molchaniia ili molchanie iazyka? [From sacred music to opera: the language of silence or the silence of language?] *Studia Culturae: Vyp. 2 (36) [Iss. 2 (36)]: VULNUS.* — 153–168 p.
7. *Prośniakov M. T.* Izmenenie printsipa kompozitsii v sovremennoi Novoi muzyke [Change of principle of composition in modern New music]. *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika.* — Vilnius, 2001. — 75–83 p.
8. *Rossius Iu. G.* Uchenie o tsennostiakh v teorii interpretatsii Emilio Betti [The Doctrine of Values in the Theory of Interpretation by Emilio Betti]. *Istoriia filosofii [History of philosophy].* — 2015. — Vol. 20. — 302 p.
9. *Tsodokov E. S.* «Tri v odnom», ili Smert' opery [Three in one or the death of opera] // *Sayt Classicalmusicnews.ru «Novosti klassicheskoi muzyki» [Elektronnyy resurs] [electronic resource].* — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-death/> (data obrashcheniya: 18 iunia 2018 goda) [accessed date: June 18, 2018].
10. *Shapinskaia E. N., Tsodokov E. S.* Paradoks ob opere: kul'turnye smysly, esteticheskie tsennosti i istoricheskaia sud'ba [The Opera Paradox: Cultural Meanings, Aesthetic Values and Historical Destiny] // *Sayt Cult-cult.ru «Kultura kulury» [Elektronnyy resurs] [electronic resource].* — URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/> (data obrashcheniya: 28 fevralia 2015 goda) [accessed date: February 28, 2015].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по [7, 77].

² Цит. по [8, 147].

Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВ. НАДРЕЛИГИОЗНЫЙ КОСМИЗМ

Строгая ориентированность на Запад и убеждение в необходимости прохождения основных этапов эволюции западноевропейского музыкального мышления отечественной музыкальной культурой во многом объясняет сущность творчества С. И. Танеева как композитора-ученого. Оригинальность мировоззренческой направленности не позволяет всецело сопоставить Танеева с религиозно-философским явлением русского космизма. Проблема проясняется при рассмотрении с общекультурологических и философских позиций: с высокой точки обозрения тектонических валунов общемировой истории. Танеев — единственный среди крупных русских композиторов XIX — рубежа XIX–XX вв. опирался на культурно-цивилизационное первоначало античного времени: музыкальная трилогия «Орестея» (1894) отражает только внешнюю сторону глубокой родственности древнегреческому и древнеримскому периоду западноевропейской культуры. Фундаментальные музыкальные концепции Танеева фактически завершают классический период русской музыки, образуя «массивный свод». Дохристианская эпоха для Танеева выполняла роль универсума, источающего потенциальную энергию созидательного творчества.

Обращение к духовной тематике в кантате «Иоанн Дамаскин» ор. 1 (1884) вовсе не определяет религиозно-конфессиональную направленность композитора: сакральность у Танеева облачается именно в надрелигиозную* форму художественного выражения. Принцип, намеченный в первом крупном хоровом сочинении, далее только крепнет и принимает окончательный

* Термин введен автором настоящей статьи в связи с определением специфики мировоззрения С. И. Танеева. — *Прим. ред.*

вид в кантате «По прочтении псалма» ор. 36 (1915) — итоговом произведении. Религия Танеева — высшая нравственность и добро. Позиция в целом сопоставима с мировоззрением Л. Н. Толстого, находившегося в известном противоречии с христианством и достигшего понимания добра как, по сути, самостоятельной религии.

Вопрос о религиозности в конфессиональном плане и о ее влиянии на творческий процесс Танеева неоднократно поднимался в научной литературе. Выводы в пользу атеистического мироощущения представлены как концепционная основа классических работ Л. Л. Сабанеева [9], Г. Б. Бернандта [4], Л. З. Корабельниковой [6]. Весьма весомо звучат в данном контексте слова немецкого философа и историка русской духовности В. Шубарта, произнесенные в 1938 году: *«Недостаток религиозности, даже в религиозных системах — отличительный признак современной Европы. Религиозность, даже в материалистических системах — отличительный признак Советской России. У русских религиозно все — даже атеизм»* [16, 148–160]. И именно принципиальный выход за грань православного сознания в поздний период творчества позволяет условно соотнести Танеева с античными философско-математическими идеями толкования понятия «музыка» как древней прарасовы космичности.

На пути к вершинным произведениям Танеев входит в период масштабных исторических перемен России: нарастание общественной напряженности, формирование нелегального общества социалистов-революционеров в начале 1900-х гг. и русско-японская война 1904–1905 гг.; первая русская революция 1905 года и первая государственная дума, изменившие политическую жизнь самодержавной империи; далее — убийство П. А. Столыпина в 1911 году и Первая мировая война, начавшая полосу неотвратимых катастрофических событий. Последние сочинения Танеева воспринимаются как предостережение от наступающего хаоса и напоминание о священном культурном наследии — духовном щите человечества. Фортепианный квинтет g-moll ор. 30 (1911) и кантата «По прочтении псалма» — воплощение универсализма творческих идей Танеева; Квинтет «создавался на протяжении 1910–1911 гг. и наряду с кантатой “По прочтении псалма” относится к самым зрелым и монументальным достижениям Танеева в последний период его творчества» [4, 196].

«Камерная аскеза», в отличие от масштабных симфонических полотен и опер, позволяет добиться особой чистоты отображения подлинной художественности. Танеев находился в числе композиторов, трактовавших камерную музыку как сферу глубоко интровертивную, но с широким историко-культурным охватом: И. Брамс — С. И. Танеев — Н. К. Метнер. Антология произведений для камерного ансамбля, включающая трио, квартеты и квинтеты, приводит к вершинной точке — Фортепианному квинтету g-moll.

Если Девятую симфонию d-moll ор. 125 (1824) Бетховена сравнивают с Пергамским алтарем, ибо драматический накал «сонатно-симфонического цикла» в камне не теряет динамизма, то Квинтет g-moll — «Эрехтейон» свободного античного религиозного мироощущения, отвечающий сущности творческой личности Танеева. Квинтет высится как надбожественный утес: эмоциональ-

ное впечатление от произведения подобно преодолению тысячи ступеней духовной эволюции с достижением абсолютного нравственного предела на вершине классического периода русской музыки. Форма квинтета — статья античной скульптуры, индивидуальная концепция с соблюдением стилевого единства, нерушимости «канона Поликлета» западноевропейских формообразующих принципов. Отчасти именно от Танеева Метнер унаследовал убежденность в неиссякаемости художественного потенциала романтизма. Прослеживается линия взаимодействия Фортепианного квинтета g-moll Танеева и Фортепианного квинтета C-dur (1949) Метнера: композиционная архитектура, поистине архитектурная выверенность и скрупулезная отточка деталей, отвечающие идейно-эстетической направленности, как и единое восприятие историко-культурных событий начала XX века. Однако Метнер выстраивает масштабное панно под эгидой христианства, а Танеев — надреалигиозный храм, озаренный божественным свечением.

Четыре части Квинтета проходят полный круг сценических превращений неназванного героя, следуя античному канону: драматическое — лирическое — эпическое. Трагическое, распространенное на огромное расстояние, истончается и внешне сокрыто, однако проявляется при панорамном взгляде на концепцию произведения в целом. «Камерная аскеза» порождает «камерный гигантизм»: Квинтет по масштабам превосходит даже драматическое полотно Четвертой симфонии c-moll op. 12 Танеева (1898) и воспринимается симфонией для пяти инструментов; в ряде эпизодов прочитываются тембральные соотношения, мышление оркестровыми группами, чередование *tutti* и *solo*. Подобно Двадцать девятой сонате B-dur op. 106 Бетховена, именуемой Г. фон Бюловым «Девятой симфонией» среди сонат, Квинтет Танеева — симфония среди квинтетов.

Ощущается присутствие художественного облика Чайковского, проявляющегося в драматических порывах, отсвете меланхолической интеллигентности, интонационном родстве. Траурное es-moll'ное начало Квинтета (пример 1) отвечает мрачному вступлению Третьей симфонии D-dur (1875), знаменитому *Andante funebre e doloroso ma con moto* из Третьего квартета es-moll (1876), траурному маршу в репризе первой части Фортепианного трио «Памяти великого артиста» a-moll (1882) и вступлению Шестой симфонии h-moll (1893) Чайковского (пример 2), однако представлено в исключительно танеевской эмоциональной ауре: мудрая сдержанность и снижение уровня экспрессивной ламентозности; траурность пронизана интеллектуализмом и вполне бесстрастным принятием случившегося.

Первая часть исполнена возвышенных идеалов позднего романтизма прошлого века: экспонируются основные тематические тезисы Квинтета [6, 159–169]. Грандиозная композиция вырастает из темы вступления, далее обратившейся темой главной партии (пример 3), узнаваемой с ритмическими изменениями и в медленной части. Ритмически родственная главной, но выстроенная словно в зеркальном отражении, мажорная тема побочной партии возвращается в коде финала — прием, характерный для полномасштабных

Пример 1. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. I часть, тт. 1–3

Adagio mesto $\text{♩} = 84$

Violine I
Violine II
Viola
Violincello
Piano

Пример 2. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, вступление, тт. 12–13

p *mf*

Пример 3. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. I часть, тт. 58–60

Allegro patetico $\text{♩} = 168$

ff

Пример 4. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. II часть, тт. 107–112

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

S *S*

симфонических произведений. Вторая часть — русское скерцо с крупными мазками брамсовских двойных нот и с симфоническими тембровыми ответами в виде элегантных бросков (пример 4), напоминающих о финале Четвертого концерта для фортепиано с оркестром G-dur op. 58 Бетховена (пример 5). Лирика среднего эпизода облачена в плотную фактуру с контрапунктическими приемами: симфоническое сближение контрастных состояний подчеркивает ювелирную статью возвратившейся главной темы скерцо.

Пример 5. Л. ван Бетховен. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром. III часть, тт. 29–31

Третья часть содержит нисходящий ход (пример 6), встречающийся в драматических симфониях Чайковского (примеры 7, 8, 9). Мерный спуск пронизывающий композицию вплоть до завершения, имеет важное конструктивное значение и наводит на сопоставление с «Шествием на казнь» из «Фантастической симфонии» (1830) Г. Берлиоза (пример 10), но музыка Танеева лишена мрачного мистицизма и наделена светлой мудростью. Античный этос как нравственно-этическое плато проявляется в сбалансированном соотношении риторических фигур — катабасис и анабасис, мгновенно отсылающих к средневековому периоду становления христианской культуры в Западной Европе, однако Танеев далек от христианской сакрализации.

Пример 6. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. III часть, тт. 1–3

Пример 7. П. И. Чайковский. Четвертая симфония. I часть, тт. 381–384

Пример 8. П. И. Чайковский. Пятая симфония. I часть, тт. 487–490



Пример 9. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, тт. 334–338



Пример 10. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония». IV часть «Шествие на казнь», тт. 17–21



Строение темы главной партии финала Квintета (пример 11) напоминает о главной теме первой части Шестой симфонии Чайковского (пример 12), но Танеев совершенно лишен ламентозного тона: наблюдается лишь ритмо-интонационное сходство, только внешний графический контур.

Пример 11. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 1–2



Пример 12. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, тт. 19–21



Стремительность финала наделяется патетико-драматическим пафосом с эпическими и героическими элементами. Рельефно прочерчивается грань,

отделяющая коду финала — острое ритмическое подчеркивание и приготовление к переходу в абсолютный нравственный предел.

Подступ к коде (пример 13) вновь указывает на Чайковского: перед завершающим вступлением лирической побочной темы с пульсирующим тоническим басом в финале Большой сонаты G-dur (1878) огромный виртуозный пассаж выполняет сходную композиционную функцию перед кодой (пример 14).

Пример 13. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 304–312

The musical score for Example 13 consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *mf*, *sf*, and *cresc.*. The second system continues the piece, ending with a section marked *ff*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Пример 14. П. И. Чайковский. Большая соната. IV часть, тт. 413–424

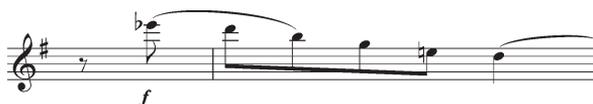
The musical score for Example 14 consists of three systems of piano and bass staves. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *sf* and *cresc.*. The second system continues the piece, ending with a section marked *ff*. The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/4.

Кода финала — эстетико-художественный венец Квинтета; русский эквивалент абсолютного платонического бытия, т.е. фактически художественное воплощение гносеологического абсолютизма Платона, подобно первой части Тридцатой сонаты E-dur op. 109 и второй части Тридцать второй сонаты c-moll op. 111 Бетховена. Ликование парадоксально сочетается с эмоциональным аскетизмом и подконтрольностью чувствований, приводящих к мыслям о культурно-цивилизационном первоначале и об античном генезисе понятия «музыка», ее значении в жизни человека, тождественному мудрости, добродетели, благородству, гармонии. Лирика коды Квинтета отображает высокие потребности души человека, созерцавшей в абсолютном платоническом бытии абсолютные сущности добра и красоты.

Возрождение побочной темы первой части в триумфальной тональности Es-dur дополняется «капителями» главной темы финала. Прежняя драматичность истончается и словно застывает как античная скульптура, образуя величественный «музыкальный антаблемент». Подтверждается мысль о «динамизме в камне»: строгость в эмоциональности и возвышенный тон свободного античного религиозно-философского мироощущения воссоединяют лирическое и драматическое. Надрелигиозный элизим поэтического будто наполнен мерцаниями абсолютных платонических сущностей в божественном присутствии — эпизоды As-dur, H-dur. Привлекает внимание развернутый общий тональный план коды: Es-dur — G-dur — As-dur — G-dur — H-dur — G-dur. Медиантовые соотношения Es–H–G напоминают о бетховенских произведениях: Пятый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur, op. 73), так называемый «Император», Девятая симфония, поздние квартеты.

Концепционно-драматургическое движение g-moll — G-dur от первой части к финалу вершится монументальным куполом: полифонические приемы в сочетании с интенсивным энгармоническим модулированием в мажорные тональности, расположенные по малым терциям, рожают впечатление величия и изысканности «Эрехтейона». Проведения ниспадающего мотива (пример 15) в контрапункте с интонацией темы главной партии подобны храмовым колоннам. Тональный план перед последним вступлением основной темы коды поражает разнообразием и великолепием: G-dur — H-dur — B-dur — Des-dur — E-dur — G-dur. Возврат к побочной теме первой части в тональности G-dur воспринимается эпическим гигантизмом. Кульминация достигается вселенским перезвоном: С. И. Танеев только на закате творчества восходит к сонму русских композиторов, отличимых стремлением к воплощению колокольных аллюзий — М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов.

Пример 15. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 418–419



«По прочтении псалма» — величественное полотно надрелигиозной нравственности с парадоксальным сочетанием западных музыкально-эстетических идеалов и стихотворного текста поэта-славянофила А. С. Хомякова; *«стихотворение, выбранное Танеевым для кантаты, содержит обобщенную философскую мысль: смысл существования человека — не пассивное преклонение перед высшими силами, не воскурение фимиама божеству; единственный “дар бесценный” — утверждение нравственного идеала в жизни, в человеческой деятельности»* [6, 226].

Трактовка жанра «По прочтении псалма» как философской кантаты — масштабного историко-культурного обобщения в западноевропейском облике на русский текст — сопоставима с поэмой «Колокола» С. В. Рахманинова, посвященной бытию русского человека, но на текст Э. По в переводе К. Д. Бальмонта; *«здесь, наряду с кантатой Танеева, должна быть названа вокально-симфоническая поэма “Колокола” Рахманинова (1913) — размышление о смысле человеческой жизни, окрашенное в трагические, безысходные тона»* [6, 223–224]. Присутствует и отдаленный отсвет вселенско-христианской оратории «Мессия» (1742) Г. Генделя [5, 333], ибо проантический этический охват отвечает высоконравственному христианскому послы, но Танеев освещает иной путь к общечеловеческим гуманистическим высям: в кантате предложена альтернатива — надрелигиозное нравственное благоединение человечества, наделенное чистотой праоснов античных миротолкований.

Западная очерченность мироздания, выраженная сбалансированным сопряжением сложнейших полифонических приемов с формообразующими принципами гармонии, в этико-художественном плане наделена специфическими русскими национальными мировоззренческими чертами — беспредельность, продиктованная бескрайностью русского мира, и, как следствие, устремление в далекий надземный космический простор, космическую бесконечность и малый интерес к «оформлению» необъятной русской территории: *«У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно»* [2, 6]. Феномен Танеева заключен именно в синтезе западной очерченности и русской беспредельности. И здесь главные истоки философского послы кантаты.

Духовно-воинственное отрицание бранных материалистических проявлений, облаченное в острый мелодизм среди плотной полифонической структуры, к концу кантаты постепенно сглаживается, выправляется, благогармонизируется. Экспрессивность и беспокойство перерастают в лирику мраморных колонн с фанфарно-гимническим воззванием к вселенскому милосердию, отмеченным неповторимой славянской чувственностью [1]. Окончание воспринимается как назидание, завещание и прощание перед надвигающимся всеобъемлющим историко-культурным коллапсом.

Русский космизм в музыкальной культуре получает оригинальное воплощение. Космичность Танеева не близка славянскому космосу, полномасштабно развившегося в творчестве Н. А. Римского-Корсакова [12]; совершенно противоположна скрябинскому и футуристическому космизмам [15, 82–84], ибо принципиально не содержит остро-личностного компонента; разумеется, противоречит и православному, т.к. социальная и религиозная принадлежность для Танеева не играют принципиальной роли для раскрытия подлинно духовных помыслов. Обозначение танеевского космизма звучит парадоксально — надрелигиозный космизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности // *Новый мир*. — 1988. — № 7. — С. 210–221. — № 9. — С. 227–240.
2. *Бердяев Н. А.* Русская идея. — СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
3. *Бердяев Н. А.* Судьба России. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. — 416 с.
4. *Бернандт Г. Б. С. И.* Танеев: Монография. — Москва: Музыка, 1983. — 288 с.
5. *Кириллина Л. В.* Гендель. — Москва: Молодая гвардия, 2017. — 479 с.
6. *Корабельникова Л. З.* Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. — Москва: Музыка, 1986. — 296 с.
7. *Корабельникова Л. З. С. И.* Танеев. История русской музыки: в 10-ти томах. — Москва: Музыка, 1994. — 9 Т. — С. 148–214.
8. *Корабельникова Л. З.* Музыка в художественной культуре Серебряного века. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 10 Б. — Москва: Музыка, 2004. — 10 Б Т. — С. 5–37.
9. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. — Москва: Классика–XXI, 2003. — 196 с.
10. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о России. — Москва: Классика–XXI, 2004. — 268 с.
11. *Сабанеев Л. Л.* История русской музыки. Музыка после Октября. Еврейская национальная школа в музыке. — Москва: Канон + РООИ «Реабилитация», 2020. — 296 с.
12. *Скрынникова О. А.* Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
13. *Соловьев В. С.* Русская идея. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. — Москва: Правда, 1989. — С. 219–246.
14. *Топилин Д. И.* «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. — 2017. — № 4 (23). — С. 61–69.
15. *Топилин Д. И.* Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 172 с.
16. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. — Москва. — 2016. — Т 8. — 368 с.

REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* (1988). Vizantiya i Rus': dva tipa dukhovnosti [Byzantium and Russia: two types of spirituality]. *Novyy mir* [New world]. — 1988. — № 7. — P. 210–221. — 1988. — № 9. — P. 227–240.
2. *Berdyayev N. A.* Russkaya ideya [Russian idea]. — St. Petersburg: Izdatel'skiy Dom «Azбуka-klassika», 2008. — 320 p.
3. *Berdjaev N. A.* Sud'ba Rossii [The fate of Russia]. — St. Petersburg: Azбуka-Attikus, 2016. — 416 p.
4. *Bernandt G. B. S. I.* Taneev: Monografiya [S. Taneyev: Monograph]. — Moscow: Muzyka, 1983. — 288 p.
5. *Kirillina L. V.* Gendel' [Handel]. — Moscow: Molodaya gvardiya, 2017. — 479 p.
6. *Korabel'nikova L. Z.* Tvorchestvo S. I. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [Creativity of S. Taneyev: Historical and stylistic research]. — Moscow: Muzyka, 1986. — 296 p.

7. *Korabel'nikova L. Z. S. I. Taneev* [S. Taneyev] Istorija ruskoj muzyki: v 10-ti tomah [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 9. — Moscow: Muzyka, 1994. — P. 148–214.
8. *Korabel'nikova L. Z.* Muzyka v hudozhestvennoj kul'ture Serebrjanogo veka [Music in the artistic culture of the Silver Age]. Istorija ruskoj muzyki: v 10-ti tomah [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 10 B. — Moscow: Muzyka, 2004. — P. 5–37.
9. *Sabaneev L. L.* Vospominanija o Taneee [Memories of Taneyev]. — Moscow: Klassika–XXI, 2003. — 196 p.
10. *Sabaneev L. L.* Vospominanija o Rossii [Memories of Russia]. — Moscow: Klassika–XXI, 2004. — 268 p.
11. *Sabaneev L. L.* Istorija ruskoj muzyki. Muzyka posle Oktjabrja. Evrejskaja nacional'naja shkola v muzyke [History of Russian music. Music after October. Jewish National School of Music]. — Moscow: Kanon + ROOI «Reabilitacija», 2020. — 296 p.
12. *Skrynnikova O. A.* Slavjanskij kosmos v operah N. A. Rimskogo-Korsakova [Slavic space in the operas of N. Rimsky-Korsakov]. — Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 2016. — 160 p.
13. *Solov'ev V. S.* Russkaya ideya [Russian idea]. Sochineniya v 2-kh tomakh [Works in 2 volumes]. Vol. 2. — Moscow: Pravda, 1989. — P. 219–246.
14. *Topilin D. I.* «Russkaya ideya» v muzykal'noj kul'ture rubezha XIX–XX vekov [«Russian idea» in the musical culture of the turn of the XIX–XX centuries]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Gnesins Russian Academy of Music]. — 2017. — № 4 (23). — P. 61–69.
15. *Topilin D. I.* Russkij kosmizm v muzykal'noj kul'ture rubezha XIX–XX vv.: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dissertacija na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Russian cosmism in musical culture of the turn of the XIX–XX centuries: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art History]. — Moscow, 2019. — 172 p.
16. *Shubart V.* Evropa i dusha Vostoka [Europe and the Soul of the East]. — Moscow: T 8, 2016. — 368 p.

Музыка XIX века

Ольга Москвина

МОТИВЫ БИДЕРМАЙЕРА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШТРАУСА: НА ПРИМЕРЕ «АЛЬПИЙСКОЙ СИМФОНИИ»

В начале XX века творческие пути многих художников, композиторов, скульпторов и поэтов формировались по двум направлениям. Первое было связано с отказом от традиционных приемов в искусстве, поиском новых решений (его стали именовать модернизмом или авангардом), второе — с сохранением академических традиций, его можно назвать «новые старые» стили. В музыке начала XX века появляется большое количество неостилей (неоклассицизм в сочинениях С. Прокофьева, неоромантизм — А. Берга, черты необарокко проявлялись у Д. Шостаковича, П. Хиндемита, неофольклоризм — у И. Стравинского). Важно отметить, что многие композиторы сочетали в своем творчестве несколько различных стилевых направлений. Например, Р. Штраус был связан не только с экспрессионизмом, но, как и многие его современники, с музыкальными стилями прошлого. Так, в «Альпийской симфонии» (ор. 64), созданной в 1915 г., композитор следует по пути ранне-романтического стиля бидермайер, в связи с чем открывается возможность использовать термин «необидермайер» по отношению к этому сочинению.

Термином «бидермайер» (нем. «Biedermeier») называют течение в искусстве, которое существовало в период с 1815 по 1848 гг. в Австрии и Германии. С. Грохотов пишет, что «бидермайер — это целая культурная эпоха со своей спецификой, наложившая отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов, писателей, работавших в те времена» [2, 19]. Название этого течения представляет собой игру немецких слов: «Bieder» и «Meier», что в переводе означает «бравый господин Майер». Майер — это одна из самых популярных немецких фамилий того времени, под которой, взяв псевдоним Готтлиб Бидермайер, выпускали свои сатирические стихи два немецких поэта-любителя, Людвиг Эйхродт и Адольф Куссмауль, в мюнхенском юмористическом журнале «Летучие листки» («Fliegende Blätter») с 1853 по 1857 гг. Вымыш-

ленный персонаж Готлиб Бидермайер постепенно оброс биографическими подробностями: вырос в бедной семье, крещен в христианскую веру, стал добропорядочным семьянином, примерным супругом и отцом, живет в неприглядной деревушке, довольствуется ремеслом сельского школьного учителя, но при всем этом радуется жизни и даже смог «обрести блаженство на земле» [2, 16]. Как подчеркивает С. Грохотов, «Эйхродту и Куссмаулю удалось воплотить в своем персонаже некое основное настроение, “духовный модус” целой эпохи¹ — между наполеоновскими войнами и революцией 1848 года» [2, 17].

Для сочинений в стиле бидермайер характерно преобладание двух тем: первая связана с воплощением семейной идиллии, домашнего уюта, детства; вторая — красоты природы, величия горных пейзажей².

Жизненный уклад начала XIX в. не мыслился без домашнего музицирования, о котором нам сообщают гравюры и картины того времени [2]. На них художники запечатлевают «почтенных отцов семейства, детей и юных девушек, играющих на фортепиано» [2, 21]. В творчестве композиторов одной из самых любимых и популярных форм становится миниатюра: небольшие камерные пьесы более всего подходят для домашнего музицирования (возникает даже термин «Hausmusik»). К сборникам миниатюр, созвучных идеям бидермайера, можно отнести «Музыкальные моменты» Ф. Шуберта, «Песни без слов» Ф. Мендельсона, «Листки из альбома» Р. Шумана и другие. Они удобны тем, что открыть их можно на любой странице, остановившись на подходящей настроению небольшой пьесе.

В начале XX века в творчестве Р. Штрауса бидермайер проявился в нескольких сочинениях для оркестра: симфонической фантазии «Из Италии» (1887 г.), «Домашней» (1903 г.) и «Альпийской» (1915 г.) симфониях. Эти сочинения воплощают две наиболее характерные темы раннеромантического стиля бидермайер — дома и природы, красноречиво сообщая о том, что Р. Штраус возродил это течение в музыке. Немаловажно и то, что, зародившись в Австрии и Германии в первой половине 19 века, направление бидермайер там же и получило развитие спустя практически сто лет³.

Рассмотрим проявление мотивов бидермайера, связанных с воплощением горных пейзажей в «Альпийской симфонии» (ор. 64) Р. Штрауса. О впечатлениях, которые послужили импульсом к созданию этого сочинения, Э. Краузе говорит следующее: «композитор черпал вдохновение из любимого мира горных пейзажей верхнебахаианской родины. Для этого не было необходимости совершать дальние экскурсии в Альпы. Из окон его загородного дома в Гармише открывался изумительный вид на Цугшпитце и на величественные горы Веттерштейн. Кроме того, свою роль в создании “Альпийской симфонии” сыграли и впечатления, вынесенные из поездок в горы Берхтесгадена, Каменного моря и другие горные местности» [3, 281]. Известно, что друг композитора, швейцарский музыковед, профессор Цюрихского университета, автор книги о Р. Штраусе (1934г.) Гизи Фриц, предложил композитору такое название для этого сочинения — «День на высоком горном хребте» [3, 282], но Р. Штраус все же предпочел название «Альпийская симфония».

Появление этого сочинения в 1915 г. было воспринято многими современниками как неожиданный отголосок завершённой ещё десять лет назад работы над жанром симфонической поэмы. Обращает на себя внимание то, что работу над «Альпийской симфонией» композитор начал ещё в 1900 г. Немецкий музыковед Франц Треннер в хронике жизни и творчества Рихарда Штрауса отмечает, что 28 января 1900 г. Р. Штраус работает над симфонической поэмой «Восход солнца» («Der Sonnenaufgang»), которая позже будет переименована в «Альпийскую симфонию» [6, 193]. По всей видимости, работа над сочинением была отложена из-за поездки композитора в Париж (с 26 февраля по 18 марта 1900 г.), где произошло знакомство Р. Штрауса с Г. Гофмансталем, которое во многом определило направление дальнейшего творчества композитора⁴. Все 15 лет работы над «Альпийской симфонией» (с 1900 г. до 1915 г.) Р. Штраус испытывал довольно двойственные чувства. С одной стороны, он не бросал начатое произведение, но с другой, все его мысли были поглощены планами о предстоящей работе с Гофмансталем, что несомненно замедляло темп работы над симфонией.

«Альпийская симфония» состоит из 22 эпизодов, что нетипично для симфонических жанров, Р. Штраус в партитуре выписывает название каждого из них⁵. Такое большое количество разделов сообщает симфонии черты цикла миниатюр, исполняемых без перерыва, что, несомненно, связывает это масштабное сочинение начала XX века с циклами миниатюр и сборниками, созданными в стиле бидермайер.

Программой основой сочинения является не литературный в традиционном смысле слова сюжет. В музыке раскрываются и «звучкопишутся» события одного дня из жизни путешественника: дорога через лес, цветистые альпийские луга, пастбища, ручей, водопад, опасные участки пути — встреча с призраком, буря. Герой наблюдает изменения, происходящие в природе в течение дня: от рассвета до заката. Музыкальные образы созвучны образительным, известным по картинам, принадлежащим к направлению «бидермайер»⁶. Иоганн Крефтнер пишет, что поколение художников бидермайера было захвачено идеей путешествий, они «предпринимали грандиозные экспедиции, вместе со своими заказчиками поднимались в горы» [1, 162].

Главный сюжетный мотив «Альпийской симфонии» — восхождение в горы — воплощен в динамичной теме с изломанным скачкообразным, преимущественно восходящим, мелодическим рисунком и чеканным ритмом, акцентирующим каждую долю. Моторика, движение, составляющие важнейшую характеристику темы, раскрывают процесс восхождения (пример 1).

Пример 1. Эпизод «Der Anstieg» («Подъем в горы»)

Der Anstieg.
Sehr lebhaft und energisch.

12

На значимость темы восхождения указывает то, что она встречается практически во всех эпизодах поэмы (с третьего по двадцать второй). В процессе развития музыкального материала тема варьируется, трансформируется, воплощая как детали пути — остановки, неровности местности, так и ощущения, охватывающие путника: восторг от подъема на вершину (гимнически-триумфальное звучание), любование горными красотами (лирический вариант темы) и восприятие трудностей на пути (скерцозное звучание). Так, в четвертом эпизоде «Eintritt in den Wald» («Вход в лес») тема звучит лирически-элегично в тональности *As-dur* (пример 2). Неизменной остается инструментовка темы — она исполняется группой струнных инструментов, однако подголоски (в четвертом эпизоде) меняют ее облик из активно-действенного в лирический.

Пример 2. Эпизод «Eintritt in den Wald» («Вход в лес»)

31 **Tempo primo, un poco moderato.**

Для воплощения различных граней образа Р. Штраус использует прием варьирования. Истоки вариационности у Штрауса можно видеть в повествовательности изложения материала⁷. Вариационный процесс, как пишет И. Стогний, «может быть уподоблен процессу изучения, исследования, научного поиска, рассматривания модели с разных точек зрения, иногда любования ее гранями и оградками» [5, 118].

Достижение вершины — кульминационной точки путешествия — запечатлено в тринадцатом эпизоде «Auf dem Gipfel» («На вершине») (пример 3).

Пример 3. Эпизод «Auf dem Gipfel» («На вершине»)

Auf dem Gipfel.

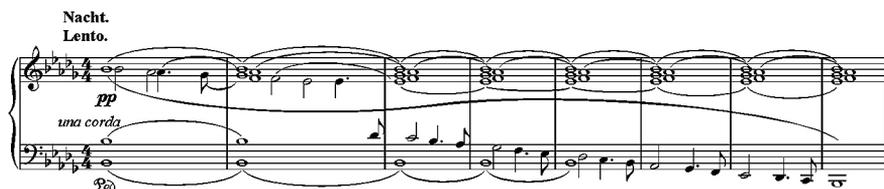


Илл. 1. Петер Фенди.
«Монах у окна»

Завершение подъема (восходящее кварто-квинтовое движение), эмоциональное переживание путника воплощено в гимническом звучании, передающем пантеистический восторг путника и благоговение перед величием природы.

Близость эстетике бидермайера сказывается в характере повествования, которое ведется от лица главного героя. Горная природа воплощена композитором глазами путника. Традиционно при изображении гор композиторы, как, например, С. И. Танеев в «Альпах», прибегают к последовательному воплощению пирамидального очертания горных контуров, так сказать, давая целостный охват (восходящим и затем нисходящим мелодическим рисунком), Штраус предлагает иной ракурс — глазами преодолевающего горные тропы героя, поэтому в тематизме присутствует и нисходящее гаммообразное движение (пример 4), демонстрирующее лишь фрагмент горного пейзажа, на котором сфокусирован взгляд путника. Подобный случай можно встретить на картине художника, относящегося к течению бидермайер, Петера Фенди (Peter Fendi) «Монах у окна» (1832 г.). На полотне горы просматриваются сквозь окно, у которого сидит персонаж картины, горы запечатлены через призму восприятия человека.

Пример 4. Первая тема гор. Эпизод «Nacht» («Ночь»)



Тихий восторг, молчаливое упоение красотами горных пейзажей воплощены в хоральной теме (пример 5), передающей трепетное замирание перед красотой горных пейзажей. В тихом звучании медных духовых (трубы и бас-тубы) проступает идея величественной божественной красоты гор: на фоне таинственных безмолвных великанов путник осознает быстротечность человеческой жизни.

Пример 5. Эпизод «Nacht» («Ночь»)

The musical score for Example 5, 'Nacht' (Night), is presented in two systems. The top system shows the horn part with a melodic line and a piano accompaniment. The bottom system shows the piano accompaniment. The score is in 4/4 time and B-flat major. The piano part starts with a 'pp marcato' dynamic and includes a 'Str.' section with triplets. Dynamics range from 'pp' to 'ppp'.

Подобное воплощение композитором своего впечатления от путешествия уже было в одном из его ранних сочинений — симфонической фантазии «Из Италии» (op. 16) в 1886 г. Подробный разбор фантазии в 1889 г. опубликовал Р. Штраус в «Allgemeine Musikzeitung», в котором подчеркнул, что суть этого произведения «в ощущениях, вызванных видом великолепных красот природы Рима и Неаполя, а не в описании этих красот» [3, 251]. Эти слова справедливо применить и по отношению к «Альпийской симфонии».

В сочинении Р. Штрауса прочитываются стилистические аллюзии на сочинения предшествующих композиторов. Они дополняют «программу» симфонии и детализируют образы природы. Например, особую роль «пейзажных приемов» в «Альпийской симфонии» играют фигурации, которые являются не только фоном, но и представляют собой своеобразный тематизм, как, например, во вступлении к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера.

В четвертом эпизоде «Eintritt in den Wald» («Вход в лес»), ц. 23, встречаются фигурации в стиле Ф. Шопена, но при этом используется расширенная тональность, которая свойственна стилю Р. Штрауса, как и в целом эпохе XX века (пример 6). Сходство с творчеством Ф. Шопена проявляется в интересе к «пейзажному» тематизму, присущему ноктюрнам композитора, а также к мелодике ораторского типа, отсылающей к балладным интонациям.

Пример 6. Эпизод «Eintritt in den Wald» («Вход в лес»)

The musical score for Example 6, 'Eintritt in den Wald' (Entry into the Forest), is presented in two systems. The top system shows the horn part with a melodic line and a piano accompaniment. The bottom system shows the piano accompaniment. The score is in 4/4 time and B-flat major. The piano part starts with a 'ff' dynamic and includes a 'ben sosten.' section. Dynamics range from 'ff' to 'pp'.



Другой тип фигураций встречается в эпизодах, связанных с водной стихией. Воплощение ручьев и водопадов, стекающих от горных ледников — характерный мотив живописи бидермейера. Так, в пятом эпизоде «Wanderung neben dem Bache» («Прогулка около ручья») фигурации передают непрерывающийся водный поток. Возникают ассоциации с ручьем Ф. Шуберта, но «штраусовский» ручей динамичнее; за счет использования необычного тембрового микста — арфа, скрипки и челеста — он получает более детализированное воплощение. Водопад в шестом эпизоде «Am Wasserfall» («Водопад») выдержан в гайдновской стилистике (пример 7) — на фоне «водных» фигураций появляется тема, наиболее специфической чертой которой является ломбардский ритм, часто применявшийся Й. Гайдном; также в эпизоде проступают черты народно-жанрового тематизма, характерного для австро-немецкого фольклора.

Пример 7. Эпизод «Am Wasserfall» («Водопад»)

Am Wasserfall.
Sehr lebhaft.

Аллюзии на бетховенский симфонизм также проявляются в «Альпийской симфонии». Можно отметить сходство трактовок композиторов грозы, бури. В девятнадцатом эпизоде «Gewitter und Sturm. Abstieg» («Гроза и буря. Спуск») Р. Штраус активно использовал разнообразные оркестровые краски

для передачи беспокойной природы. Оркестровое решение этого эпизода напоминает Четвертую часть («Гроза. Буря») Пасторальной симфонии Бетховена: Р. Штраус также использует «взлеты» флейты пикколо, тремоло струнной группы и литавр (пример 8).

Пример 8. Девятнадцатый эпизод. «Gewitter und Sturm. Abstieg» («Гроза и буря. Спуск»)

123

Sehr schnell.

2 kl. Fl. *ff*

2 gr. Fl. D *ff*

2 Hob. D *ff*

Engl. H. *ff*

Heckelph. *ff*

Es-Clar. D *ff*

2 B-Clar. *ff*

C-Clar. D *ff*

3 Fag. I, II, III *ff*

Contrafag. *ff*

4 Hörner (F) I, II, III, IV *ff*

4 Tenortuben (B) (F) *ff*

4 Trpt. (C) *ff*

4 Pos. *ff*

2 Baßtuben. *ff*

Becken. (mit Holzschlägel) *ff*

Windmaschine.

Orgel. *ff*

I. Viol. *ff*

II. Viol. *ff*

Br. *ff*

Violonc. *ff*

C. B. *ff*

Eine Alpensinfonie

Таким образом, в творчестве Р. Штрауса оживляется раннеромантическое течение бидермайер. В масштабном сочинении «Альпийская симфония» композитор обращается к одной из самых главных тем романтизма — теме пути, странствий. С. Грохотов, подчеркивая важность этой темы для бидермайера, так характеризует настроение путника, который предвкушает путешествие: «его душу переполняет радость — он молод, он вырвался на свободу из-под опеки родных и своего мастера, его ждут новые места, приключения <... >; мир открывается ему с самой солнечной стороны» [2, 83]. Радость и упоение красотами горной природы, но с некоторыми испытаниями на пути, воплотил Р. Штраус в своем сочинении. В горных пейзажах, «одухотворенных присутствием человека» [1, 158], находят отголоски ключевые идеи эстетики бидермайера, подкрепленные современными Р. Штраусу тенденциями в виде стилизаций и аллюзий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бидермейер. Из коллекции князя Лихтенштейнского. Австрийское искусство первой половины XIX века. Каталог выставки. — Москва, 2009. — 304 с.
2. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». — Москва: Классика-XXI, 2006. — 240 с.
3. Краузе Э. Рихард Штраус: образ и творчество. — Москва, 1961. — 611 с.
4. Москвина О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса : специальность 17.00.02 «Искусствоведение» : автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2013. — 24 с.
5. Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса // Семантика музыкального языка: ред. И. Стогний. — Москва: Тр. РАМ им. Гнесиных, 2006. — Вып. 3. — С. 118–127.
6. Trenner F. Richard Strauss chronik zu Leben und Werk. — Wien, 2003. — 824 p.

REFERENCES

1. Bidermeier. Iz kolleksiï kniazia Likhstenshteinskogo [From the collection of the Prince of Liechtenstein]. Avstriiskoe iskusstvo pervoi poloviny XIX veka [Austrian art of the first half of the 19th century]. Katalog vystavki [Exhibition catalogue]. — Moscow, 2009. — 304 p.
2. Grokhotov S. Shuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Al'bomu dlia iunoshestva» [Schumann and environs. Romantic walks through the «Album for Youth»]. — Moscow: Klassika-XXI, 2006. — 240 p.
3. Krauze E. Richard Strauss: obraz i tvorchestvo [Richard Strauss: image and creativity]. — Moscow, 1961. — 611 p.
4. Moskvina O. Principy` narrativnosti v simfonicheskix sochineniyax R. Shtrausa : special`nost` 17.00.02 «Iskusstvovedenie» : avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The principles of narrative in the symphonic works of R. Strauss : specialty 17.00.02 «Art criticism» : abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. — Moscow, 2013.
5. Stognii I. Semantika variatsionnogo protsessa v fortepiannykh sonatakh I. Bramsa [The semantics of the variational process in the piano sonatas of I. Brahms]. Semantika muzykal'nogo iazyka [Semantics of the musical language]: red. I. Stognii [ed. I. Stogniy]. — Moscow: Tr. RAM im. Gnesinykh [Proceedings of the RAM im. Gnesinykh], 2006. — Issue. 3. — P. 118–127.
6. Trenner F. Richard Strauss chronik zu Leben und Werk. — Wien, 2003. — 824 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее об этом см.: [2].
- ² На выставке в Пушкинском музее (2009 г.), посвященной направлению «бидермайер» (собрание из коллекции Князя Лихтейнштейнского), было представлено как большое количество детских портретов, так и пейзажей, на которых запечатлена австрийская и итальянская природа [1].
- ³ Подробнее о проявлении черт бидермайера в «Домашней симфонии» Р. Штрауса см.: [4].
- ⁴ Гуго фон Гомансталь — австрийский писатель, поэт и драматург. На протяжении нескольких десятилетий писал либретто для опер Р. Штрауса.
- ⁵ Названия эпизодов «Альпийской симфонии»:
 1. Nacht (Ночь)
 2. Sonnenaufgang (Восход солнца)
 3. Der Anstieg (Подъем в горы)
 4. Eintritt in den Wald (Вход в лес)
 5. Wanderung neben dem Bache (Прогулка около ручья)
 6. Am Wasserfall (Водопад)
 7. Ercheinung (Видение, призрак)
 8. Auf blumige Wiesen (На цветистых лугах)
 9. Auf dem Alm (На альпийском пастбище)
 10. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen (Блуждания сквозь лесную чащу и мелкий кустарник)
 11. Auf dem Gletscher (Ледник)
 12. Gefahevoll Augenblicke (Опасный момент)
 13. Auf dem Gipfel (На вершине)
 14. Vision (Видение)
 15. Nebel steigen auf (Туман опустился)
 16. Die Sonne verdüstert (Постепенно солнце потускнело)
 17. Elegie (Элегия)
 18. Stille vor dem Sturm (Затишье перед бурей)
 19. Gewitter und Sturm, Abstieg (Гроза и буря)
 20. Sonnenuntergang (Заход солнца)
 21. Ausklang (Заключение)
 22. Nacht (Ночь)
- ⁶ Альпийские пейзажи можно встретить на полотнах Йозефа Хёгера (Josef Höger) «Вид с альпийских лугов Реттенбаха на Мертвые горы» или «Вид на Фойеркогель у Райтендорфа» из серии «Виды Залькаммергута» (1836 г.). На фоне альпийских гор Фридрих Гауэрман (Friedrich Gauer mann) изображает «Отдых в Тауэрнхаусе» (1851г.), а действие его картины «Купание коней в озере» (1844г.) разворачивается на альпийском ландшафте. Яркое правдоподобное впечатление остается от пейзажа Томаса Эндера (Thomas Ender) «Ледник Фогельмайер Оксенкар в Рауризкой долине высокого Тауэрна» (1834г.).
- ⁷ Подробнее см.: [7].

Владимир Шкуровский

ТРАКТОВКА ТЕМБРОВ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В «ТРЕХ РУМЫНСКИХ ТАНЦАХ» ТЕОДОРА РОГАЛЬСКИ

Теодор Рогальски — румынский композитор, дирижер и пианист польского происхождения (1901–1954). Блестящая профессиональная школа, — сначала в Бухарестской консерватории в классе Альфонсо Кастальди и Димитрие Куклина, а позже в парижской Schola Cantorum в классе профессора Венсана д'Энди (композиция) и Мориса Равеля (оркестровка) — сформировала неповторимый творческий почерк композитора, отмеченный в симфонических произведениях интересом к фольклору, внимание которому он уделял с раннего детства.

Рогальски стал одним из музыкальных деятелей, сыгравших важную роль в музыкальной жизни Румынии первой половины XX века. Будучи членом художественной комиссии Румынского общества радиовещания (1936–1949), он имел доступ к записям Марии Тэнасе, Марии Лэтэрецу, Иоаны Раду, Родики Бужор, Григоре Киазим, считавшихся «золотым поколением» исполнителей народной румынской музыки. Рогальски активно сотрудничал с Симфоническим оркестром Румынского радио в качестве дирижера и композитора, а в последние годы жизни занимал должность профессора оркестровки Бухарестской консерватории им. Чиприана Порумбеску.

В 1950 году Рогальски создал основанную на румынских и арумынских¹ фольклорных темах симфоническую сюиту «Три румынских танца». Ставший «лебединой песней» композитора, цикл был опубликован посмертно только в 1957 году в Государственном издательстве литературы и искусства [6].

А. Хоффман в «Romania libera» (21 сентября 1958 года, N. 4339) отметил, что «Три румынских танца» стали классикой национального симфонического репертуара Румынии, неповторимый оркестровый колорит которых совмещает в себе тонкий лиризм и особый динамизм [4].

Премьера «Трех румынских танцев» состоялась в 1951 году в исполнении Бухарестского филармонического оркестра под управлением самого автора. Международный успех произведение обрело в 1958 году (после смерти композитора), прозвучав в первом выпуске Международного фестиваля имени Джордже Энеску под руководством К. Сильвестри. Популярность танцев на время затмила даже рапсодии Дж. Энеску.

Неофольклоризм, имевший прогрессивное значение для музыкального искусства XX века, в творчестве Рогальски сказывается в обращении к наиболее архаичным пластам фольклора, в глубоком проникновении в принципы народного музыкального мышления и их органичном соединении с достижениями композиторской техники.

Сюита написана для тройного состава симфонического оркестра: две флейты и флейта пикколо, два гобоя и английский рожок, два кларнета in A/B и бас-кларнет, два фагота и контрафагот, четыре валторны, три трубы, три тромбона, туба и струнная группа. Состав оркестра дополнен расширенным составом ударных инструментов — литаврами, двумя том-томами, треугольником, тамбурином, малым и большим барабанами, тарелками, там-тамом, челестой, а также фортепиано и арфой.

Особенности трактовки групп инструментов заданы как фольклорным тематическим материалом, так и авторским видением. Так, деревянные духовые выполняют солирующую функцию, имитируя звучание народных инструментов (попеременно солирующие гобой и флейта в ц. 4, дуэт флейт и гобоев в ц. 2 первой части; солирующий в низком регистре кларнет в ц. 8 второй части; солирующая флейта в ц. 4 третьей части). При этом они нередко усиливают звучание меди, дублируют партии струнных, внося дополнительную краску в оркестровую палитру и обогащая ее.

Инструменты медной группы получают в танцах разнообразную трактовку, участвуя в проведении тем (первая тема второго танца, порученная солирующей трубе), ритмического аккомпанемента, подражающего звучанию народного оркестра (средняя часть *Piu Mosso*, репризный раздел сложной трехчастной формы второго танца, начало третьего танца), а также в туттийных разделах (второй и третий танцы).

Группа ударных инструментов обращает на себя внимание не только расширенным составом, но и особыми приемами игры (например, два том-тома *a mano*² во второй части). Примечательно, что и клавишные инструменты — фортепиано и челеста — зачастую выполняют мягкую «ударную» функцию, подчеркивая доли такта.

Арфа, изобилующая многочисленными исполнительскими приемами — глиссандо, тремоло, трели — создает яркое колористическое сопровождение (вторая и третья части).

Композитор разнообразно использует возможности струнной группы. Virtuозные партии скрипок во всех частях цикла иллюстрируют приемы, свойственные игре румынских народных музыкантов — лэутаров. В гармонических комплексах посредством струнных инструментов достигается баланс

между группами оркестра в туттийных фрагментах. Например, в ц. 5 первой части цикла основная мелодия дублируется параллельными септаккордами, в чем ощущается аналогия с построением оркестровой вертикали «Болеро» учителя Т. Рогальски М. Равеля.

Симфоническая сюита состоит из трех частей, основанных на фольклорных темах Трансильвании, горной местности Пинд и Олтении.

В основу первой части легли три народные танцевальные темы южных регионов Трансильвании (Сибиу), записанные фольклористом Акимом Стоя [4]. Танец решен композитором в сложной трехчастной форме, в которой материал первой части содержит две фольклорные темы, а второй части — одну.

Первый танец, представленный в смешанном тембре флейты пикколо, двух флейт и двух гобоев в кварто-квинтовом изложении, звучит в сопровождении воздушной фигурации первых скрипок (пример 1).

Пример 1. Т. Рогальски. «Три румынских танца».
Первая часть. Тема первого танца

The musical score is for the first part of 'Three Romanian Dances' by T. Rogalski. It is in 2/4 time and features a woodwind ensemble (flute piccolo, flutes, oboes, bassoons) playing a melody in *mf*, and strings (violin I, violin II, viola, violoncello, contrabass) providing accompaniment. The woodwinds play a melodic line with grace notes and slurs, while the strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and performance instructions such as 'arco unis.', 'div. pizz.', and 'arco unis.'

В процессе развития он обретает новое тембровое звучание: переходит к октавному унисону первых скрипок и флейты пикколо, в то время как фигурацию аккомпанемента исполняют деревянные духовые (флейты и кларнеты).

В отличие от преимущественно одноголосного изложения первого танца, во втором преобладает терцовое дублирование и красочные выразительные подголоски. В его тембровую палитру вводится английский рожок, кларнет, фаготы, валторны и скрипки. В третьем танце преобладающие тембры струнной группы звучат полно и сочно за счет изложения темы двойными нотами *non divisi* у скрипок, тройными нотами у альтов *pizzicato* и *col legno* на открытых струнах виолончелей и контрабасов.

Народные танцы, лежащие в основе части, формируют своеобразную «сюиту в сюите». Ее оркестровая драматургия определяется ясностью, максимальной естественностью письма и экономией использования оркестровых средств. Автор сознательно отказывается от тембров бас-кларнета, медной группы, «низких» ударных, арфы, челесты и фортепиано. Даже валторны в данной части приближены к тембрам деревянных духовых инструментов, с которыми они в ней и ассоциируются.

Вторая часть цикла (решена в сложной трехчастной репризной форме) основана на двух темах арумьнского фольклора горной области Пинд. Напевная тема «Гайда» сосредоточена в ее крайних частях, на материале танца молодых юношей «Сингасто» построена средняя.

Некоторые особенности арумьнской музыки, по словам исследователя фольклориста Джордже Марку, составляют «подавленная меланхолия», «резкость диссонансов», «обобщенная модальная организация, обычно включающая увеличенную секунду», и «непредсказуемость ритмических акцентов» [4].

Характер танца с первых же тактов вступления (пример 2) задается мерно раскачивающимся ритмическим движением, подготовленным двумя том-томами *a tano* и тамбурином. На фоне свистящих флажолетов скрипок и педали низких кларнетов вступает тема «Гайды» у солирующей трубы в средне-низком регистре с сурдиной *wa-wa* (с т. 10), имитирующей волюнку (гайда — одна из разновидностей волюнки).

Звучание первой темы танца носит мистический колорит, обретая по ходу развития части драматическую силу. Музыковед Н. Белою отмечает, что румынский фольклорный напев дал композитору возможность раскрыть внутренний, потаенный мир, создавая впечатляющую по интенсивности и максимальной концентрации музыкальную картину [3, 31].

Далее тема переходит к смешанному тембру английского рожка и первых скрипок (ц. 2), к которым постепенно добавляются родовые и видовые инструменты группы деревянных духовых (кроме бас-кларнета и фаготов), труба и скрипки, в сопровождении тремолирующих аккордов фортепиано и реплик солирующей трубы в низком регистре.

Окончание репризного раздела первой части (ц. 4) характеризуется первым за все произведение вступлением медной группы оркестра, обо-

Пример 2. Т. Рогальски. «Три румынских танца».
Вторая часть. Тема первой песни

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for 2 Clarinets in Sib, 2 Trombones in Do, Tom-toms, Tambourine, Violini I, and Violini II. The second system includes parts for Cl. (Sib), Tr. (Do), Tom-t. I, Tamb., Piano Celeste, VI. I, and VI. II. The tempo is marked $J = 100$. The score features various musical notations, including trills (tr), accents (>), and dynamic markings such as *p* and *ff*.

значающим общее оркестровое *tutti ff*. Тема дается в плотном интервально-аккордовом удвоении, партии инструментов отмечены использованием различных исполнительских приемов — *flutterzunge* у флейт и валторн, *glissandi* у гобоев, кларнетов, труб и тромбонов, тремоло ударных и струнных. Звучность, возникающая в результате *crescendo*, создает ощущение фантастического шествия.

Середина сложной трехчастной репризной формы (*Piu mosso*) контрастирует с крайними разделами своим прихотливым характером. Ей присущ смешанный ритм 7/8 (4+3) и типичный для фольклора района Добруджа (балканского региона Румынии) доминантовый лад гармонического минора, содержащий увеличенную секунду между второй пониженной и третьей ступенью (*a-b-cis-d-e-f-g*). Оркестровка середины более прозрачна, большое внимание в ней уделяется «дуэтам» различных оркестровых групп. Мелодическую линию танца вначале ведут два кларнета со скрипками, затем две флейты с гобоем, сменяющиеся дуэтом гобоев со скрипками и флейтового семейства со скрипками, флейтами и кларнетом со скрипками. Деревянные духовые в сочетании с определенным музыкальным материалом создают иллюзию звучания народных инструментов (пример 3).

Пример 3. Т. Рогальски. «Три румынских танца».
Вторая часть. Средний раздел. Тема танца молодых юношей «Сингасто»,
Piu mosso, 5–16 тт.

The musical score is for the 'Singasto' dance theme, marked 'Piu mosso' and 'p' (piano). It is a full orchestral score with the following parts: 2 Clarinetts in Bb, Clarinet Basso in Bb, 2 Fagotti, 2 Corni in F, Tambourine, Tambouro piccolo, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with a 'Piu mosso' marking above the first measure and a 'p' marking below the first measure of each part.

В репризе первый танец, в четырех-октавном изложении, проводится тут-тийно (ц. 7). Особая мощь оркестрового звучания достигается использованием инструментов в самых «сильных» регистрах. Здесь автор более экономен в отношении особых исполнительских приемов: исчезают *flutterzunge*, арфа и фортепиано исполняют роль ритмического аккомпанемента. Заключительное проведение основной темы танца у засурдиненной трубы (ц. 8) создает своего рода тембровую репризу, которой предшествует ее звучание у солирующего кларнета в низком регистре, «расцвеченного» выразительными реприками флейты.

Манера оркестрового письма во второй части, в отличие от первой, более насыщена, в ней задействована вся медная группа оркестра. Колористические решения достигаются различными приемами звукоизвлечения (флажолетами струнных, выразительными эффектами исполнения на трубе с сурдиной, разновидностями тремоло, трелей) и игрой в определенных регистровых условиях (в подчеркнута высокой или, наоборот, низкой tessiture инструментов), различной формой построения *tutti* (с интервальными удвоениями в первой кульминации, ц. 4, и октавными во второй кульминации, ц. 7).

Последний танец переносит слушателя в совершенно другое образно-психологическое пространство. Танец решен как свободное рондо: красочный калейдоскоп чередующихся тем-эпизодов подчеркивает праздничную атмосферу народного гуляния.

Темы заимствованы у известного румынского цыганского композитора и скрипача-виртуоза Григораша Динику, поэтому они поручаются главным образом скрипкам, максимально точно передающим аутентичную инструментальную манеру звучания народного оркестра (пример 4).

Пример 4. Т. Рогальски. «Три румынских танца».
Третья часть. Рефрен, Più vivo 1–10 тт.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The title is "Пример 4. Т. Рогальски. «Три румынских танца». Третья часть. Рефрен, Più vivo 1–10 тт." The score is for the third part, "Рефрен, Più vivo 1–10 тт." (Refrain, Più vivo 1-10 measures). The tempo is marked "Più vivo". The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The woodwind section includes 2 Flutes (Fagotti), 2 Bassoons (Contrafagotti), 2 Horns in F (Horn in F), and 3 Trombones or Tubas (3 Tromboni o Tuba). The percussion section includes Timpani (La-Mi), Tamburino, Tamburo piccolo, and Gran Cassa. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The harp (Arpa) is also present. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *secco*, *étouffez*, *près de la table*, *arco*, and *pizz.* The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Б. Котляров отмечает, что «в формировании выразительных качеств румынского исполнительского стиля особую роль сыграло скрипичное искусство, характеризующееся высокой культурой звука и развитым чувством музыкальной фразы. <...> Другая характерная их особенность — ритмическая острота игры народных музыкантов — лэутаров (наряду с богатством тоновых качеств), яркий динамизм и импровизационность, проявляющиеся в быстрой смене

образов и настроений, <... > подчинение единой эмоциональной дисциплине ведущего творческого начала» [1, 236].

Партии скрипок в танце отмечены большой виртуозностью, мастерством не только в отношении техники (партия изобилует специфическими скачками, *pizzicato* в левой руке в сочетании с движением смычка и т.д.), но и стиля, манеры исполнения. Выбор основной тональности части с учетом большого количества открытых струн скрипки доказывает намерение композитора подчеркнуть виртуозность и выразительность инструментов струнной группы.

Каждый раздел формы отличается индивидуальной особенностью оркестровки, обусловленной драматургией. Так, значительную роль в построении вертикали вступления и частей формы, основанных на его материале, играют деревянные и медные духовые инструменты со скрипками. Особая мощь достигается концентрированностью звучания мелодико-гармонического комплекса, преимущественно в среднем регистре в тесном, кварто-секундовом расположении аккордов. В аккомпанементе танца важную роль играет ритмический рисунок, порученный низким деревянным духовым, низким струнным, валторнам, семейству фаготов и группе ударных инструментов оркестра.

В звучании рефрена важную роль играет лейттема скрипки. Он представлен как в виде «чистой краски» (группа скрипок — *Piu vivo*, ц. 1, начало ц. 4), так и в виде смешанного звучания в сочетании с кларнетами, флейтами, а также с гобоями, в различных интервальных соединениях (15 т. после ц. 1, 9 т. после ц. 4). Обращает внимание дуэтное проведение темы рефрена — у солирующей скрипки и кларнета (ц. 7).

Эпизоды отличает господство тембров семейства деревянных духовых инструментов — флейт, гобоев, кларнетов и их видовых; солирующие или в сочетании с первыми скрипками (цц. 3, 4, 6), они выгодно оттеняют эффектные туттийные разделы формы.

В сюите «Три румынских танца» Теодор Рогальски продемонстрировал блестящий синтез интуиции и практических навыков оркестрового письма, что позволило ему мастерски осуществить тонкую, индивидуализированную работу с тембрами оркестровых групп и солирующих инструментов. В то же время изысканный вкус художника обеспечил идеальное соотношение между музыкальным материалом народной песни и ее оригинальным оркестровым решением, определяющим звуковую палитру партитуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — Москва: Музыка, 1973. — С. 285–299.
2. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке. Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. — Кишинев: Штиинца, 1972. — С. 96–110.
3. Beloiu N. Consideratii asupra orchestratiei dansului simfonic rominesc. — București: Muzica. — № 9. — 1957. — P. 23–31.

4. Folclor musical românesc. Theodor Rogalski — Trei dansuri românești (1950). — URL: <https://folclormuzical.wordpress.com/2013/06/18/rogalski/> Режим доступа: 18.01.2022
5. *Manolache L.* Theodor Rogalski. — București: Ed. Muzicală, 2006. — 134 с.
6. *Rogalsky Th.* Trei dansuri rominești. — Bucuresti: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. — 78 p.

REFERENCES

1. *Kotlyarov B.* O nekotorykh osobennostyakh ispolnitelskogo stilya moldavskogo narodnogo skripichnogo iskusstva [Some peculiarities of the performing style of the Moldavian folk violin art]. Problemy muzykalnogo folkloro narodov SSSR [Problems of musical folklore of the peoples of the USSR]. — Moscow: Muzyka, 1973. — P. 285–299.
2. *Raylyanu L.* Tendentsii neofolklorizma v moldavskoy simfonicheskoj muzyke [Trends of neo-folklorism in Moldavian symphonic music]. Internatsionalnye svyazi iskusstva MSSR s khudozhestvennymi kulturami bratskikh respublik [International links between the art of the MSSR and the artistic cultures of the fraternal republics]. — Kishinev: Shtiintsa, 1972. — P. 96–110.
3. *Beloiu N.* Consideratii asupra orchestratiei dansului simfonic rominesc [Considerations about orchestration of the Romanian symphonic dance]. — Bucharest: Muzica. — № 9. — 1957. — P. 23–31.
4. Folclor musical românesc. Theodor Rogalski — Trei dansuri românești (1950) [Romanian musical folklore. Theodor Rogalski — Three Romanian dances (1950)]. — URL: <https://folclormuzical.wordpress.com/2013/06/18/rogalski/> (Accessed date: April 19, 2022).
5. *Manolache L.* Theodor Rogalski. — Bucharest: Ed. Muzicală. — 2006. — 134 p.
6. *Rogalsky Th.* Trei dansuri rominești [Three Romanian dances]. — Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. — 78 p.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Арумыны были пастухами, торговцами и земледельцами, покинувшими территорию современной Румынии и мигрировавшими на юг Дуная. Эта диаспора, распространившаяся по Балканскому полуострову (Албания, Греция, Сербия, Македония, Болгария), сохранила свою культуру и язык (диалект румынского языка).
- ² *A tapo* — легкий удар рукой.

Современная музыка

Инесса Двужильная

ЭКЗИСТЕНЦИАЛ НАДЕЖДЫ В СИМФОНИЧЕСКИХ КАРТИНАХ «АТИКВА» МИХАИЛА ГЛУЗА

В начале XX века Хьюм Томас Эрнест¹ утверждал, что искусство должно стремиться к созданию образа («компактный образ»), что интеллектуальные люди, воспринимающие продукт искусства, «получают удовольствие не столько от чувственного восприятия образа, сколько от постижения авторской мысли, воспринимая искусство как знание, как язык миропонимания»². Художественные образы формируют драматургию произведения, высвечивают авторскую позицию, личностное видение поставленной проблемы, особенно в музыкальных произведениях, раскрывающих вечные общечеловеческие темы. В этих опусах композитор художественно претворяет свой экзистенциальный опыт через раскрытие экзистенциалов³, ценностно значимых для человека модусов бытия, которыми выступают смерть, страх, вера, свобода, надежда, любовь, одиночество...

Названные феномены, активно разрабатываемые в области философии культуры XX века, стали органичной частью экзистенциального искусствоведения⁴ не случайно, ибо искусство, в том числе и музыкальное, смогло придать экзистенциалам художественную форму, раскрыть на глубинном уровне внутреннее содержание произведения⁵.

Экзистенциалы, как ценностно-пережитые мироощущения композитора, выступают своего рода квинтэссенцией смысла музыкального произведения, который автор иногда декларирует в мемуарной литературе, в интервью. Нередко доминирующие экзистенциалы заявляют о себе в названии произведения, как, например, в симфонических картинах «Атиква» («Надежда») российского композитора Михаила Глуза⁶. На примере данного опуса рассмотрим раскрытие средствами музыкального искусства экзистенциала «надежда».

Произведение написано в 2014 году к концерту в Ростове-на-Дону, который проходил в рамках международного проекта «Мужество помнить!». Ме-



Михаил Семенович Глуз

роприятие было посвящено памяти уничтоженных евреев в Змиёвской балке в июле 1942 года⁷.

Три симфонические картины⁸, созданные в расчете на исполнительское искусство известного российско-канадского кларнетиста Юлиана Милкиса, по сути предстали как инструментальный концерт в трех частях. Однако в интервью с автором статьи композитор отметил возможность их обособленного звучания; каждая картина по-своему раскрывает один из знаковых экзистенциалов человеческого бытия — экзистенциал надежды. Еще в начале XX века

ему была посвящена серия работ французского философа-экзистенциалиста, драматурга, театрального и музыкального критика Габриэля Оноре Марселя (1889–1973). По мнению исследователя, в современном мире произошла потеря духовных ценностей и превращение жизни человека в выполнение предписанных ему функций. Он предсказывал два пути существования общества: путь надежды или путь отчаяния⁹. Актуальным этот выбор остается и для современности. Человек, воспринимающий жизнь как дар свыше, склонен к выбору первого варианта. Этим путем шел и М. Глуз. Одну из главных задач своего творчества как композитора, общественного деятеля и организатора он видел в сохранении памяти об уничтоженной в период Второй мировой войны ашкеназской культуре, о погибших шести миллионах европейских евреев, умерщвленных только по национальному признаку; в том числе 2,6–2,7 миллионов евреев СССР (осталось в живых не более 100–120 тысяч). Однако на территории советского государства, вплоть до его распада в начале 1990-х, тема Холокоста замалчивалась. Особое место она заняла в творчестве М. Глуза, автора сочинений, обращенных к культуре ашкеназов. Среди них — многочисленные песни на идиш (в том числе «Молитва», стихи А. Хайта; «Уходит гетто в облака», стихи А. Хайта и А. Левенбука), мюзиклы «Танго жизни», «Шалом-Шагал», «Ломир алэ инэйнем!» («Давайте все вместе!»), оперы «Тевье из Анатовки», «А голдэне хасэне» («Золотая свадьба»), поставленные Камерным еврейским музыкальным театром (КЕМТ), в котором с 1977 года М. Глуз работал главным дирижером, а в 1984–1989 годы — художественным руководителем.

Три картины «Атиква» явились яркой работой композитора, раскрывающей тему Холокоста. Они объединены одним названием, значимым для еврейской культурной традиции. Со слова «Ха-Тиква» [hatik'va] (надежда) начинается национальный гимн Израиля. Как отмечают исследователи, оно выражает надежду евреев на возвращение, после двух тысяч лет изгнания, на землю своих предков, на провозглашение евреев свободной и суверенной

нацией¹⁰. Описывая экзистенциал надежды, Г. Марсель также отмечал, что «единственная подлинная надежда — это надежда, которая устремлена на то, что от нас не зависит, которая движима смирением, не гордыней» [5, 93]. Надежда устремлена в будущее, она погружает человека в иррациональное состояние благодати, упраздняющее тоску и отчаяние. Музыка М. Глаза в полной мере создает этот контент. Беседа с композитором, состоявшаяся 26 января 2021 года, а также консультации музыкантов, занимающихся клезмерской музыкой¹¹, позволили рельефнее выявить художественные образы музыкальных картин и доминантный экзистенциал.

Первая картина, «Поминальная молитва»/«Kaddish»¹², — это молитва о миллионах евреях, уничтоженных в период Холокоста, об исчезнувшем еврейском местечке¹³ с его самобытной культурой.

Определим первую тему этой картины¹⁴ как эпиграф всего произведения. Композитор вводит слово, что и обуславливает исполнительский состав: мужской хор, симфонический оркестр и солирующий кларнет. М. Глаз использует текст молитвы «Осе шалом бимромав» («Сотворивший мир в небесах»), часть известного кадиша субботней службы, который находится в конце Амиды¹⁵:

Осе шалом бимромав
Ху ясе шалом алейну
Вэаль коль Исрээль
Вэймру, имру Амэн
Ясе шалом, ясе шалом
Шалом алейну вэаль коль.

Творящий мир в небесах,
Мир подари нам и спасенье.
Дай народу Твоему!
И воскликнем все: аминь!
Даруй нам мир, даруй нам мир,
Даруй нам мир и народу Твоему [9].

Молитва вышла за пределы синагогальной службы и обрела свою вторую жизнь в многочисленных песнях, провозглашающих мир. Одна из известных версий принадлежит израильскому композитору, пианистке и дирижеру Нурит Нирш¹⁶ (пример 1).

Пример 1. Молитва «Осе шалом бимромав», музыка Нурит Нирш¹⁷

Andante religioso
mp

O. seh sha. lom bim. ro. mav, hu ya. 'a. seh sha. lom a. ley. nu

5
ve. 'al kol Yis. ra. el, ve. 'im. ru, im. ru, A. men.

Музыкальное решение молитвы М. Глаз видит иначе: сурово, аскетично, отрешенно, как тему вечности; она звучит в октавной дублировке мужского хора на фоне тремоло виолончелей. В мелодическую линию вплетаются аскетично-утвердительные и экспрессивно-вопросительные фразы, начинающиеся с движения по септаккорду и завершающиеся скольжением по хроматической гамме (пример 2).

Пример 2. М. Глуз. «Атиква». Картина 1. «Поминальная молитва». Первая тема, цц. 1–2

Tenori

Coro

Bassi

O - sch shalom bim.ro mav, hu ya -sch shalom, shalom a -

lei.nu v'al kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' ru, v'i.m'ru, A -

me.in. V'al kawl Yis.ra.cil, v'al kawl Yis.ra.cil, v'i.m' ru, v'i.m'ru, A -

Вторая музыкальная тема — автоцитата, она заимствована композитором из музыки к спектаклям 1989 года Московского государственного театра «Ленком» «Поминальная молитва» (режиссер М. Захаров) и Национального академического драматического театра им. Ивана Франко (Киев) «Тевье-Тевель» (режиссер С. Данченко) по пьесе Г. Горина, созданной по мотивам классика еврейской литературы, писателя Шолом-Алейхема¹⁸. Мелодия стала лейттемой театральных пьес, по мысли композитора, «олицетворением еврейской души, еврейской сущности» (из беседы с композитором от 26.01.2021). В своем первоначальном виде она появляется у солирующих скрипки и кларнета, по природе — вокальная, отличается выразительными фразами с использованием мелизматике, придающей «томную оттяжку». Еврейский колорит ощутим и в ее ладовом оформлении (g-фрейгиш¹⁹) (пример 3).

Пример 3. М. Глуз. «Атиква». Картина 1. «Поминальная молитва». Вторая тема, ц. 3

Grave

mp

В динамизированной репризе тема звучит в октавной дублировке деревянных духовых и струнных смычковых инструментов с выразительным контрапунктом хора басов в варианте вокализации.

Третья музыкальная тема, отличающаяся экспрессивным характером, становится тематической основой контрастной середины (ц. 6, *Più mosso, feroce*) и воспринимается как припев песни. Вокальную мелодию озвучивают высокие струнные и деревянные духовые инструменты, активным аккомпанементом к ней выступают пульсирующие у контрабасов четвертные, а также спускающиеся короткие акцентные фразы с интонацией вопроса у валторн.

Кода первой картины решена средствами прозрачной фактуры: солирующий кларнет интонирует выразительную мелодию с мерцающей терцией, меняющей минорную ладовую основу на мажорную, как знак надежды, истаивающей в переливах арфы.

Возвращаемся к размышлениям Марселя об экзистенциале: «Надежда возлагается на то, что не зависит от нас, на убеждение, что есть в реальности нечто, способное победить несчастье, что существует Абсолютное, Трансцендентное, несущее нам благо и спасение. Надежда возможна только в том мире, где есть место чуду»²⁰. Нередко это чудо является во сне. Именно так назвал вторую картину цикла М. Глаз («Сон» [«Сны»]/«Dreams»), которая для композитора была связана с мечтой. Ее художественный образ запечатлен в выразительной теме маримбы²¹, излагающей в неторопливом темпе (пример 4).

Пример 4. М. Глаз. «Атиква». Картина 2. «Сны»

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The first system shows the Piano (Pr.) and Marimba (Mar.) parts. The tempo is marked as quarter note = 50. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The marimba part has a solo section in the right hand with an 'express.' marking, while the left hand is mostly silent. The second system continues the piano part with a more active bass line and a melodic line in the right hand. The marimba part continues with a rhythmic pattern in the right hand and a melodic line in the left hand.

Музыкальная тема развивающего типа звучит как ответ на вопросительные фразы, прозвучавшие ранее у фагота, английского рожка, виолончели. Очевидны здесь традиции клезмерского музицирования, где нередко солирующим инструментом выступал кларнет со свойственным ему широким диапазоном звучания и экспрессивным типом интонирования. Характерна

для клезмерского музицирования и однообразно застывшая гармония, выдерживаемая в пульсирующем аккомпанементе на протяжении длительного времени. Музыканты-клезмеры (Белла Либерманн, Исаак Лоберан) выявили в авторской музыке мелодические обороты из «Арабского танца»²² (1926) еврейского кларнетиста Нафтуле «Нифти» Брандвейна (1884–1963), одного из наиболее влиятельных фигур в истории клезмерской музыки; он родился на Украине, но как музыкант сформировался в США (Нью-Йорк). В мелодии соло маримбы (кларнета — в концерте 2014 г.) (см. пример 4) очевидны интонации начальных тактов «Арабского танца» (пример 5).

Пример 5. Нафтуле Брандвейн. «Арабский танец» (1926)



В произведении российского композитора музыкальная тема, попадающая в условия умеренного темпа, имеет несколько иное ритмическое оформление. Вместе с тем отметим, что в беседе с автором статьи (26 января 2021 г.) композитор не раз подчеркивал, что произведение Н. Брандвейна не было знакомо ему: *«Это что-то ассоциативное, на генетическом уровне, я идиш-культуру обожаю, она живет во мне, <... > хотя интерес к еврейской музыке возник поздно, когда я <... > начал работу в Камерном еврейском музыкальном театре. Я слушал пение на идиш артистов ГОСЕТа, ездил с ними по местечкам и собирал песни, я изучил сборник Береговского²³, который мне помогал».*

Клезмерское музицирование заложено и в структуре этой картины. Основной темы и двух вариаций выступает гибкая импровизация солирующего кларнета, характерная для маленьких еврейских ансамблей предвоенного еврейского местечка, она узнаваема и как музыкальный код современной действительности.

Композитор смог реализовать свою мечту. Он стал одним из организаторов Московского международного фестиваля искусств имени Соломона Михоэлса, в рамках которого проходили концерты, спектакли, демонстрация фильмов, конкурс исполнителей народной еврейской музыки, способствующие расширению представления о многовекторности еврейской культуры в современном мире²⁴.

Экзистенциал надежды получает свое оригинальное раскрытие и в третьей картине, названной М. Глузом «Лехаим!»/«To Life!». Ивритское слово «лехаим», хорошо известное не только в еврейской среде, на русский язык переводится словосочетанием «за жизнь» и является одним из обязательных тостов. Оно несет глубокий смысл, заключающийся в благословлении другого человека на хорошую жизнь, в надежде, что его жизнь будет благополучной, счастливой, в гармонии с Богом.

На фоне остигатного ритмического аккомпанемента ударных инструментов с синкопированным ритмом разворачивается танцевальная тема солирующего кларнета (пример 6).

Пример 6. М. Глаз. «Атиква». Картина 3. «Лехайм» (ц. В²⁵)



В теме явно обнаруживаются интонации еврейской народной песни «Хава нагила» (ивр. הָבֵה נִגְלֵה — букв. «давай возрадуемся») (пример 7), текст для которой в 1918 году написал Авраам Цви Идельсон²⁶:

Давай возрадуемся, давай возрадуемся, давай возрадуемся и возвеселимся!
 Давай возликуем, давай возликуем, давай возликуем и возвеселимся!
 Пробудитесь, пробудитесь, братья, пробудитесь, братья, с радостным сердцем!
 Пробудитесь, пробудитесь, братья, пробудитесь, братья, с радостным сердцем!

Пример 7. Еврейская народная песня (хасидская мелодия), текст А. Идельсона «Хава нагила»²⁷



М. Глаз создает собственную мелодию в духе зажигательного нигуна. Ориентальный колорит музыки проявляется не только в ладовой основе *fis-фрейгиш*, характерной акцентной ритмике, формирующей коллективный танец, вариантно-вариационном принципе преобразования начального мелодического ядра (в основе формообразования — пять колен танца, каждое последующее звучит ярче благодаря динамической шкале и плотности фактуры), но и в исполнительской интерпретации — способах артикуляции кларнетиста.

Дойдя до своей экстаической точки, хасидский танец обрывается на генеральной паузе. Каденция солиста не выписывается композитором, остается во власти исполнителя-кларнетиста (проведем параллели с импровизацией солиста клезмерского ансамбля). В рамках концерта 2014 года кларнетист Юлиан Милкис в своей каденции, близкой джазовым импровизациям, возвращает кларнетовую тему первой картины (ц. 4), лейттему из «Поминальной молитвы», включает мотивы заводной одесской песни «Купите бублички». Отметим высокий художественный и технический уровень

импровизации музыканта с мировым именем, достойного преемника своего учителя, американского джазового кларнетиста и дирижера, «короля свинга» Бенни Гудмена. В последних тактах оркестр, подхватывая импровизацию солиста, провозглашает в зоне каданса энергичный начальный мотив музыкальной темы третьей картины (темы «Хава-нагила») как уверенность в пробуждении сердец.

Таким образом, экзистенциал надежды находит свое выражение во всех трех симфонических картинах «Аतिकвы», которые стали для автора музыки надеждой о возрождении в России традиций ашкеназской культуры. Не случайно композитором были избраны мелодии солирующего кларнета, напоминающие о клезмерском музицировании и представляющие коллективный портрет ашкеназов. «Надежда есть порыв, призыв к Высшему Существо, от Которого лучится к нам Любовь», — писал Г. Марсель [4, 92]. В симфонических картинах М. Глуза — это хор, написанный на текст традиционного кадиша («Осе шалом бимромав», первая картина), это интонации популярной израильской песни «Хава нагила» (третья картина), это название всего произведения — «Атиква», которое совпадает с названием гимна Израиля, государства, появившегося после Холокоста в 1948 году и ставшего родным домом для любого еврея мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Береговский М. Я.* Еврейская народная инструментальная музыка / Общ. ред. текста, примеч. и заключ. ст. М. Гольдина; Ред. евр. текста В. Ю. Чернин; Предисл. М. Я. Береговского. — Москва: Сов. композитор, 1987. — 279 с.
2. *Бурханов А. Р.* Экзистенциал надежды в теистической философии Габриэля Марселя [Электронный ресурс] // Молодой ученый. — 2011. — № 5 (28). — Т. 1. — С. 240–245. — URL: <https://moluch.ru/archive/28/3158/> (дата обращения: 20.09.2021).
3. *Кедрова М. О.* Проблема символического в философии искусства Герберта Рида [Электронный ресурс] // Историко-философский альманах. — Вып. 4. — 2012. — С. 145–153. — URL: (1) (PDF) Проблема символического в философии искусства Герберта Рида | Marina Kedrova — Academia.edu (дата обращения: 20.09.2021).
4. Клезмер [Электронный ресурс]. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Клезмер> (дата обращения: 06.09.2021).
5. *Марсель Г.* Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему // Трагическая мудрость философии: избр. работы / Пер. с фр. [и вступ. ст., с. 6–48] Г. Тавризян. — Москва: Изд-во гуманист. лит., 1995. — С. 72–106.
6. *Смирнова Т. Н.* Экзистенциалы тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX — начала XXI века : специальность 090013 «Философия и история религии» : диссертация на соискание степени кандидата философских наук. — Екатеринбург: Уральский гуманитарный институт, 2020. — 147 с. — URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93333/1/urfu2177_d.pdf (дата обращения: 20.09.2021).
7. *Ступин С. С.* Антропологические аспекты языка искусства // Художественная культура. — 2020. — № 3 (34). — С. 44–59. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (дата обращения: 23.03.2021).
8. *Хайдеггер М.* Бытие и Время / Пер. с нем. В. В. Библихина. — Москва: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
9. Четыре песни Израиля [Электронный ресурс] // Еврейская культура и традиция. — URL: <http://callofzion.ru/pages.php?id=604> (дата обращения: 12.09.2021).

REFERENCES

1. *Beregovsky M. Ya. Yevreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka* [Jewish Folk Instrumental Music] / Obschch. red. teksta, primech. i zaklyuch. t. M. Goldina [General Editorship of the Text, Annotation and Conclutory Article by M. Goldin]; Red. evr. teksta V. Yu. Chernin. Predisl. M. Ya. Beregovskogo [Editorship of the Hebrew Text by V. Yu. Chernin; Introduction by M. Ya. Beregovsky]. — Moscow: Sov. Kompozitor, 1987. — 279 p.
2. *Burkhanov A. R. Ekzistentsial v teisticheskoi filosofii Gabrielya Marselya* [Elektronny resurs] [The Existential in Gabriel Marcel's Theistic Philosophy (Electronic Resource)] // *Molodoy ucheny* [«Young Scholar» Publishing House]. 2011. No. 5 (28). Vol. 1. P. 240–245. — URL: <https://moluch.ru/archive/28/3158/> (access date: 20.09.2021).
3. *Kedrova M. O. Problema simvolicheskogo v filosofii iskusstva Gerberta Rida* [Elektronny resurs] [The Issue of the Symbolic in Herbert Read's Philosophy of Art (Electronic Resource)] // *Istoriko-filosofskiy almanah* [The Historical-Philosophical Almanac]. — Issue 4. — 2012. P. 145–153. URL: (1) (PDF) *Problema simvolicheskogo v filosofii iskusstva Gerberta Rida* | Marina Kedrova — Academia.edu (access date: 20.09.2021).
4. *Klezmer* [Elektronny resurs] [Klezmer (Electronic Resource)]. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Клезмер> (дата обращения: 06.09.2021).
5. *Marcel G. Ontologicheskoe tainstvo i konkretnoe priblizhenie k nemu* [The Ontological Mystery and the Concrete Approach towards it] // *Tragicheskaya mudrost' filosofii: izbr. raboty* [The Tragic Wisdom of Philosophy: Selected Works / Per. s fr. [i vstup. st., s. 6–48] G. Tavrizyan [Translation from the French (and Introductory Article) by G. Tavrizyan]. — Moscow: Izd-vo gumanit. lit., 1995. — P. 72–106.
6. *Smirnova T. N. Ekzistentsialy tishiny, molchaniya i shuma v muzyke vtoroy poloviny XX — nachala XXI veka : special'nost' 090013 «Filosofiya i istoriya religii» : dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata filosofskix nauk* [Existentials of Quietude, Silence and Noise in the Music of the Second Half of the 20th and the Early 21st Centuries : specialty 090013 «Philosophy and History of Religion» : dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences]. — Ekaterinurg: Uralskiy gumanitarny institute, 2020. — 147 p. — URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93333/1/urfu2177_d.pdf (access date: 20.09.2021).
7. *Stupin S. S. Antropologicheskie aspekty yazyka iskusstva* [The Anthropological Aspects of the Language of Art] // *Khudozhestvennaya kultura* [Artistic Culture]. 2020. No. 3 (34). P. 44–59. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (access date: 23.03.2021).
8. *Heidegger M. Bytie i Vremya* [Sein und Zeit] / Per. s nem. V. V. Bibikhina. [Translation from the German by V. V. Bibikhin]. — Moscow: Ad Marginem, 1997. — 452 p.
9. *Chetyre pesni Izrailya* [Elektronny resurs] [Four Songs of Israel (Electronic Resource)] // *Evreyskaya kultura i traditsiya*. [Jewish Culture and Tradition]. — URL: <http://callofzion.ru/pages.php?id=604> (access date: 12.09.2021).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хьюм Томас Эрнест (1883–1917, Западная Фландрия) — английский поэт, теоретик искусства и литературный критик. Немногочисленные стихи Хьюмана, по мысли переводчика Анатолия Кудрявицкого, «остроумны и лаконичны, почти лишены эмоций, но замечательны филигранной отделкой — аллитерациями с неожиданными рифмами, свободной формой, а главное — оригинальными образами» (цит. по: Хьюм, Томас Эрнест. URL: Хьюм, Томас Эрнест — Википедия ([wikipedia.org](https://ru.wikipedia.org/wiki/Хьюм_Томас_Эрнест)), дата обращения: 09.04.2022).
- ² Цит. по: [3].
- ³ Экзистенциал как феномен бытия был исследован философами-экзистенционалистами; первые термин употребил в контексте осмысления культуры М. Хайдеггер в работе «Бытие и время» (1927) [8].

- ⁴ «Предметом исследования экзистенциального искусствознания выступают многообразные способы репрезентации антропологических смыслов в искусстве, художественные аналогии антропокультурных явлений и процессов, играющих существенную роль в индивидуальном бытии человека» [7, 46].
- ⁵ Методологические инструменты выявления экзистенциалов в музыкальном произведении определены в кандидатской диссертации Т. Н. Смирновой [6]. Автор видит экзистенциал как «экзистенциальную ценность, лежащую в основании художественного творчества», для воплощения которой требуются определенные художественные приемы.
- ⁶ Михаил Семенович Глуз (1951–2021) — народный артист России, композитор, основатель и генеральный директор Международного культурного центра им. С. Михоэзла (1989–2021). Выпускник класса композиции (учился с 1970 по 1975 годы) профессора Г. И. Литинского Российской академии музыки им. Гнесиных.
- ⁷ Подробнее о Гала-концерте «Мировые премьеры» в Ростове-на-Дону 22 декабря 2014 года (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HFDEPF8FzFg> (дата обращения: 12.09.2021)) см. в публикации: Горюнова И. Э. Культурный феномен личности и творчества Михаила Глуза в контексте многонациональной культуры // Национальный театр в контексте многонациональной культуры: сб. материалов XII Междунар. Михоэзловских чтений. М. «Три квадрата», 2022.
- ⁸ Жанровое определение сочинения — «симфонические картины» — принадлежит композитору (беседа с автором статьи от 26 января 2021 г.), оно и будет фигурировать при анализе произведения. Партитура произведения (Архив М. С. Глуза, г. Москва) была любезно предоставлена для работы композитором.
- ⁹ Подробнее см. [2].
- ¹⁰ Иезекииль 37:11: «И сказал Он мне: сын человеческий! кости сии — весь дом Израилев. Вот, они говорят: “иссохли кости наши, и погибла надежда наша, мы оторваны от корня”» [Электронный ресурс]. URL: <https://bible.by/verse/26/37/11/> (дата обращения: 09.01.2022).
- ¹¹ Помощь в выявлении в произведении М. Глуза музыкального материала, содержащего явно выраженные традиции культуры ашкеназов, оказывали Белла Либерманн (Кёльн, основатель и участник клезмерской группы «Голоса Кёльна») и Исаак Лоберан (Вена, собиратель еврейской музыки, автор книг о клезмерской музыке).
- ¹² Кадиш (Каддиш) (в перев. с арамейского «освящение») — молитва, в которой происходит прославление Всевышнего и признание справедливости Его дел. Существует несколько вариантов текста молитвы (*Хаци-диш*, *Кадиш ятом*, *Кадиш шалем*, *Кадиш дерабанан*), но только *Кадиш дерабанан* является траурным, текст молитвы читает близкий родственник умершего. Молитва облегчает страдания души покойного, отводит от нее суровые наказания за грехи, помогает ей подняться в духовном мире, стать ближе ко Всевышнему. Кадиш читают только в миньян, группе из десяти и более совместно молящихся взрослых евреев.
- ¹³ Местечко, штетл (англ. /'ʃtɛtəl/) — место и социальный принцип компактного проживания ашкеназских евреев восточноевропейских общин в исторический период до Холокоста.
- ¹⁴ Первая картина написана в трехчастной форме с контрастной серединой и динамизированной репризой; первая часть — песенная форма (куплет и припев).
- ¹⁵ Амида («стояние», иврит) — одна из основных молитв в иудаизме, центральный элемент ежедневного богослужения. В Талмуде обычно называется «молитва» (тфила).
- ¹⁶ Электронный ресурс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yg3gijuqWYo> (дата обращения: 12.03.2021).
- ¹⁷ Электронный ресурс. URL: <https://www.noty-bratstvo.org/sites/default/files/Oseh%20shalom.pdf> (дата обращения: 12.03.2021).
- ¹⁸ Действия в спектакле разворачиваются в начале XX века, в еврейском местечке Украины, в период антисемитских настроений и массовых еврейских погромов. Бедный молочник Тевье пытается устроить судьбу своих пяти дочерей. Фраза из поминальной молитвы Тевье поражает своей глубиной: «Мы... Евреи... Это... Конечно... Народ избранный ... Тобой! Но хоть иногда, Господи, выбирай хоть кого-нибудь другого!» (фрагмент из спектакля 1993 года М. Захарова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8OsK7Sk-P5A> (дата обращения: 12.09.2021)).

- ¹⁹ Фрейгиш — лад еврейской музыки, широко используемый в клезмерской традиции. Звукоряд представляет собой сцепление двух тетраордов: нижнего — с увеличенной секундой, верхнего — минорного. Вторая пониженная ступень определяет связь лада со словом «фригийский». На этом отличия заканчиваются, так как лад по своей природе модальный. Его остовом является не тоническое трезвучие (мажорное), а мелодический звукоряд, по которому нередко музыканты настраивали свои инструменты: I–II–III–II–I–VII–VI–VII–I ступени (подробнее см.: [1, 47], [4]).
- ²⁰ Цит. по: [2].
- ²¹ В условиях концерта 2014 года тема была отдана соло кларнета.
- ²² Арабский танец. URL: [https://music.youtube.com/watch?v=gNTIBnj_QvE&list=PL6r8DLIP1FG1GQpFmyDPWS-OclmmK3C8_\(дата обращения 12.09.2021\)](https://music.youtube.com/watch?v=gNTIBnj_QvE&list=PL6r8DLIP1FG1GQpFmyDPWS-OclmmK3C8_(дата обращения 12.09.2021)).
- ²³ Речь идет о книге: Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка [1].
- ²⁴ Информацию о десяти Московских международных фестивалях искусств имени Соломона Михоэлса (1998–2010) можно почерпнуть на сайте Международного Культурного Центра им. С. Михоэлса. URL: <http://mikhoelscenter.ru/-----1998---.html> (дата обращения 12.09.2021).
- ²⁵ В третьей картине композитор меняет принцип нумерации — с цифровой на буквенный.
- ²⁶ Авраам Цви Идельсон написал текст на мелодию хасидского нигуна, уникального паралитургического жанра музыки восточноевропейских евреев, представляющего певческую форму одноголосного музицирования мужчин а саррелла, по сути одновременного звучания многих исполнительских версий одного напева на слоги «бим-бим-бам», «бом-бири-бом», «ярл-дир-дай» и другие.
- ²⁷ «Хава нагила». Электронный ресурс. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B2%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B0 (дата обращения 18.09.2021).

Александра Устюгова

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ ИЗ РУКОПИСИ «СБОРНИКА КИРШИ ДАНИЛОВА»

В XVIII веке были записаны и опубликованы первые нотные сборники русских народных песен, былин, духовных стихов: «Сборник Кирши Данилова» (1740–1760), «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (1770–1774), «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского (1776–1795), «Собрание русских народных песен с их голосами, положенное на музыку Иваном Прачем» Н. А. Львова — И. Г. Прача (1790) и другие. Народные напевы из рукописных и печатных сборников впоследствии послужили ценным источником для творчества русских композиторов, а также оказали влияние на музыкально-исполнительскую практику XVIII века.

«Сборник Кирши Данилова»¹, занимает особое место среди письменных памятников русской музыкальной традиции. В нем содержатся хронологически наиболее ранние нотные записи исторических и шуточных песен, былин и духовных стихов. Исследователи отмечают, что в песнях Кирши Данилова нет нравоучений и героического пафоса в изображении древности в отличие от современных ему литературных и агиографических сочинений [13, 224]. Более двух столетий сборник привлекает внимание исследователей, музыкантов, композиторов, вызывая самые противоречивые суждения и споры о подлинности собранных в нем мелодий.

Кирша Данилов (Кирилл Данилов, 1703–1776) — уральский мастер завода Демидовых, певец, сказитель, музыкант, известен как составитель первого сборника русских былин, песен и духовных стихов. Он называл «старинами» песни о богатырских подвигах и об исторических событиях XVI–XVII веков. Последняя строка одной из старин образно характеризует назначение сделанных им записей: «добрым людям на послушание, веселым молодцам на потешенье» [4, л. 6 об.].

До наших дней сохранилась рукопись «Сборника Кирши Данилова» (80-е годы XVIII века) без титульного листа с указанием автора и названия. В связи с этим возникает вопрос об авторстве рукописи. Со слов первого издателя А. Ф. Якубовича (1804 год), рукопись принадлежала Кирше Данилову [1, 255].

Б. Н. Путилов полагал, что сборник был записан на Урале в 1740–1760-х годах и хранился у П. А. Демидова² [8, 373]. Известно, что в 1768 году П. А. Демидов послал письмо Ф. Миллеру, в котором были ноты и текст песни «Никите Романовичу дано село Преображенское», полностью совпадающие с рукописью сборника. П. А. Демидов сопроводил отправку песни следующим комментарием: «Я достал от сибирских людей, понеже туды всех разумных дураков посылают, которые прошедшую историю поют на голосу, которою при семъ к вашему высокородию посылаю» [10, 195]. Письмо свидетельствует о том, что отдельные нотные записи песен из сборника существовали уже в 1768 году.

В 1804 году «Сборник Кирши Данилова» был опубликован А. Ф. Якубовичем в Москве под названием «Древние русские стихотворения». В этом издании ноты отсутствовали, они были включены в публикацию 1818 года под редакцией московского учителя музыки Д. И. Шпревича (Шпревица)³.

Принадлежность нотных записей Кирше Данилову до сих пор остается предметом дискуссий. Можно выделить следующие основные гипотезы: 1) автором являлся Кирша Данилов; 2) мелодии были сочинены или отредактированы Д. И. Шпревичем; 3) ноты были записаны тремя неизвестными авторами.

Специалисты Российской национальной библиотеки, проводившие экспертизу рукописи, установили, что текст записан скорописью нескольких почерков⁴. Б. М. Добровольский считал, что нотные записи «Сборника Кирши Данилова» отражают репертуар одного музыканта и были «сделаны одним лицом, но переписывались <...> малограмотными писцами-графиками: музыкально грамотные писцы, так же, как и совсем не знающие нот и потому просто срисовывающие их, неточностей, типичных для данной рукописи (ошибки в расположении знаков на нотном стане, пропуски тактовых черт), не допустили бы» [5, 412]. Е. И. Якубовская высказала противоположную точку зрения: записи нот изначально были сделаны тремя разными авторами [10, 393–394]. На наш взгляд, мелодии сборника имеют интонационное и содержательное единство. Цельный характер изложения рукописи указывает на то, что напевы были записаны одним лицом. Нотные начертания соответствуют современной западноевропейской нотации в отличие от традиций церковного искусства, от способов изложения кантов и псалм XVIII века. По всей видимости «Сборник Кирши Данилова» был создан в 1740–1760-х годах одним автором, а позже был переписан тремя нотописцами, чем объясняются разные почерки в рукописи 1780-х годов. Отчетливо прослеживается три основных почерка, отличающихся графикой начертания скрипичного ключа, размера, знака репризы и нот. Несмотря на все дискуссии об авторстве, за ним прочно закрепилось имя Кирши Данилова.

В музыкальной науке неоднократно обсуждался вопрос инструментальной принадлежности мелодий из «Сборника Кирши Данилова». Отечественные исследователи Н. Ф. Финдейзен (1926), Т. Н. Ливанова (1953), Л. С. Гинзбург (1957), Б. Ф. Смирнов (1961), Б. Н. Путилов (1966), Б. М. Добровольский (1977), Ю. В. Келдыш (1983) считали, что некоторые нотные записи Кирши Данилова могли исполняться на скрипке или гудке.

Л. С. Гинзбург предполагал, что *«мелодии многих песен, в дальнейшем вошедших в сборники русских народных песен XVIII века (В. Трутковского, Н. Львова, К. Данилова), исполнялись народными музыкантами либо на различных инструментах (например, на гудке), либо в ансамбле с голосом или другими инструментами, либо в виде сольных наигрышей»* [3, 39]. Б. Ф. Смирнов поддерживал гипотезу Л. С. Гинзбурга об инструментальной принадлежности (в том числе, скрипичной) ряда нотных тестов из «Сборника Кирши Данилова» [12, 5]. Т. Н. Ливанова, анализируя особенности нотной записи мелодий, выявила, что *«составитель сборника записал их не прямо с голоса, а предварительно подобравши на каком-либо инструменте; этим объясняется группировка нот, часто слишком высокая тесситура, чрезмерная устойчивость тонального строя (преобладание тональности ре и т. д.)»* [7, 90].

«Сборник Кирши Данилова» содержит 71 нотную запись, из числа которых можно выделить одну основную мелодию, сопровождающую девять песен. Мелодии представлены от небольших попевок в четыре такта до развернутых напевов, они обладают интонационным родством, что в целом создает ощущение единства стиля изложения. В. М. Беляев писал, что нотные записи из «Сборника Кирши Данилова» — *«это не столько записи мелодий целиком, в их окончательно отлившейся форме, сколько записи попевок и их мелодических вариантов, употребляемых исполнителями по выбору»* [2, 10]. Все нотные записи одноголосные, что отличает их от публикаций сборников XVIII–XIX веков, в которых представлены народные мелодии с композиторской гармонизацией и корректурой.

Б. Н. Путилов, исследовавший сборник в отношении русского фольклора, считал, что в нем преобладает допетровская история: *«другими словами, Кирша Данилов опирался на традиционный песенный репертуар XVI–XVII вв. и на еще более старый репертуар былинного эпоса»* [9, 34]. Составитель сборника стремился запечатлеть и сохранить историческое прошлое, своеобразие русской музыкальной старины. Возможно, мелодии, имевшие инструментальный характер изложения, могли исполнять русские скрыпотчики⁵.

Древнерусское смычковое исполнительство — искусство устной традиции. До нашего времени не сохранилось записей гудочных и скрипичных наигрышей. На наш взгляд, нотные записи из «Сборника Кирши Данилова» позволяют составить представление о смычковом репертуаре исполнителей на скрыпели⁶ и скрыпке⁷ в музыкальной культуре Руси XVI–XVII веков.

«Сборник Кирши Данилова» характеризуется преобладающей тональностью — D-dur, в ней записана 51 мелодия из 71, две — в A-dur и оставшиеся — в d-moll (зачастую с повышенной седьмой ступенью). Тональности

(D-dur, A-dur, d-moll), употребляемые в сборнике, являются наиболее удобными для игры на скрипке, это касается как расположения пальцев левой руки, так и интонирования. Поскольку большая часть напевов записана в одной тональности D-dur, можно предположить, что мелодии подбирались на народной скрипке и в достаточно упрощенном виде, чтобы их было легко сыграть и записать в нотках.

Диапазон мелодий — в пределах октавы, они изложены в высокой тесситуре:

- 27 нотных записей в диапазоне a^1-a^2 ;
- 19 — в диапазоне a^1-h^2 ;
- 10 — cis^2-h^2 ;
- 9 — cis^2-h^2 ;
- 3 — cis^2-a^2 ;
- 2 — в диапазонах cis^2-cis^3 и a^1-b^2 ;
- 1 — в диапазонах d^2-a^2 , a^1-g^2 и a^1-fis^2 .

Исполнение мелодий голосом в том виде, в котором они записаны в «Сборнике Кирши Данилова», представляется затруднительным из-за высокой тесситурности и мелодического рисунка. Метрическая схематичность нотных записей, явно противоречащая свободной, неравносложной ритмике былинного стиха, по мнению Ю. В. Келдыша, заставляет сомневаться в принадлежности мелодий для пения [6, 56–57].

На наш взгляд, диапазон мелодий позволяет их сыграть на трехструнной скрипке со строем $d^1(III)-a^1(II)-e^2(I)$ в первой позиции. Подавляющее большинство мелодий можно исполнить, используя только две верхние струны: $a^1(II)$ и $e^2(I)$. Исключительно редко, лишь в шести нотных записях из 71 требуется участие третьей струны $d^1(III)$. Соответственно изменяется высота звучания этих мелодий, они записаны в следующих диапазонах: g^1-g^2 , f^1-a^2 , fis^1-h^2 , g^1-a^2 , d^1-a^2 , gis^1-a^2 (см. примеры 1, 3).

Пример 1. «Бориса Шереметева»

из рукописи «Сборника Кирши Данилова», 1780 год⁸ [4, л. 71 об.]



В нотных записях применены обозначения штрихов *legato* и *martele*, что косвенно подтверждает исполнение мелодий на скрипке. Пятнадцать мелодий содержат записи штриха *legato*, и только один напев «Волх Всеславьевич» совмещает штрихи *legato* и *martele* (см. пример 2). «Сборник Кирши Данилова» является единственным письменным источником XVIII века, в котором отражены исполнительские штрихи в нотной записи народной мелодии.

Пример 2. «Волх Всеславьевич»
из рукописи «Сборника Кирши Данилова», 1780 год [4, Л. 9]



Рассмотрим несколько мелодий из «Сборника Кирши Данилова», имеющих ярко выраженный скрипичный характер: «Бориса Шереметева» (пример 1), «Волх Всеславьевич» (пример 2), «Три года Добрынюшка стольничал» (пример 3), «Саловья Будимеровича» (пример 4), «Иван Гаденович», «Садко богатый гость» и «Садков корабль стал на море». В их изложении — свойственные смычковым инструментам с квинтовым строем мелодический диапазон (a^1-h^2) и «позиционный» охват (см. таблицу 1).

Таблица 1. Анализ нотных записей
из рукописи «Сборника Кирши Данилова» XVIII в.

№п/п	Название мелодии	Тональность	Диапазон	Штрихи	Струны скрипки	Номер листа в рукописи
1	Саловья Будимеровича	D-dur	cis2–h2	detacher	a1 (II), e2 (I)	Л. 1
2	Волх Всеславьевич	D-dur	cis2–cis3	detacher, legato, martele	a1 (II), e2 (I)	Л. 9
3	Три года Добрынюшка стольничаль	D-dur	gis1–a2	detacher	d1(III), a1 (II), e2 (I)	Л. 12 об.
4	Иван Гаденович	D-dur	cis2–h2	detacher	a1 (II), e2 (I)	Л. 20
5	Садко богатый гость	D-dur	a1–a2	detacher	a1 (II), e2 (I)	Л. 58 об.
6	Бориса Шереметева	D-dur	fis1–h2	detacher	d1(III), a1 (II), e2 (I)	Л. 71 об.
7	Садков корабль стал на море	D-dur	cis2–h2	detacher	a1 (II), e2 (I)	Л. 78

Пример 3. «Три года Добрынюшка стольничаль»
из рукописи «Сборника Кирши Данилова», 1780 год [4, Л. 12 об.]



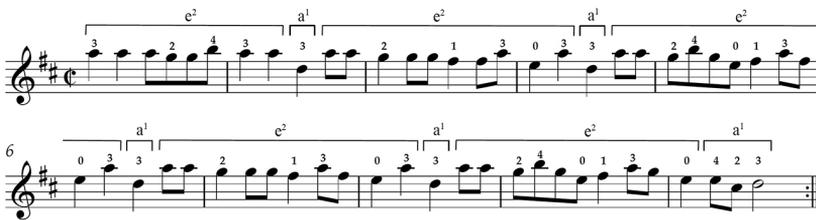
Мелодии записаны будто для игры на народной скрипке в тональности D-dur. Мы полагаем, что соотношение интервальной структуры анализируемых нотных примеров обнаруживает полное аппликатурное соответствие⁹ игре в первой позиции на трехструнной скрипке со строем $d^1(\text{III})-a^1(\text{II})-e^2(\text{I})$. Нами предложен аппликатурный вариант исполнения мелодии «Саловья Будимеровича» в квинтовом строе на трехструнной скрипке (см. пример 5).

Пример 4. «Саловья Будимеровича»
из рукописи «Сборника Кириши Данилова», 1780 год [4, л. 1]



В рассматриваемых нотных записях группировка нот типично инструментальная, мелодии изложены одnogолосно. Нотные записи мелодии и тексты расположены отдельно друг от друга. В рукописи «Сборника Кириши Данилова» и в опубликованных ее версиях подтекстовки к напевам нет. В музыкальной науке были предприняты попытки реконструкции напевов и их подтекстовки Е. Э. Линевой, В. М. Беляевым, А. Н. Александровым, В. В. Коргузаловым и Б. М. Добровольским.

Пример 5. Скрипичный аппликатурный вариант мелодии «Саловья Будимеровича» из «Сборника Кириши Данилова» (с указанием игровой струны)



Таким образом, можно выделить следующие детали нотных записей, которые свидетельствуют об их инструментальном скрипичном характере:

- одnogолосное изложение мелодий;
- отсутствие подтекстовки нот;
- инструментальная группировка;
- высокая тесситура;
- скрипичные штрихи: *detacher*, *legato*, *martele*;
- использование удобных для игры на скрипке тональностей: D-dur, A-dur, d-moll;
- аппликатурное соответствие игре в первой позиции на трехструнной скрипке со строем $d^1(\text{III})-a^1(\text{II})-e^2(\text{I})$.

На наш взгляд, мелодии из «Сборника Кирши Данилова» не использовались для сопровождения пения, а исполнялись самостоятельно между прочтением или пением былин и исторических песен. Можно предположить, что эти нотные записи могли играть на скрипели или народной скрипке с квинтовым строем в XVI–XVII веках. Исполнение их на гудке маловероятно, поскольку данные мелодии требуют игры на каждой струне (как правило, задействованы две верхние струны a^1 — e^2 , а иногда и третья струна). Грушевидный гудок имел плоскую подставку, которая затрудняла игру на струнах в отдельности. Плоская подставка включала прямую линию расположения насечек для струн, что обеспечивало возможность игры по всем струнам одновременно, поскольку они находились в одной плоскости. Преобладание высокой тесситуры в изложении мелодий также указывает на их принадлежность скрипке, а не гудку, который имел более низкий регистр и соответственно строй. Если некоторые мелодии транспонировать в другую тональность или перенести на октаву вниз, в таком случае они могли бы исполняться на гудке виолончелеобразного типа. На нем была возможность играть на каждой струне в отдельности благодаря подставке с изогнутой линией насечек для размещения струн. Однако ряд мелодий записаны в квинтовом строе, и их нельзя было сыграть на гудке, поскольку он имел унисонно-квинтовый или октавно-квинтовый строй.

«Сборник Кирши Данилова» является хронологически первой письменной фиксацией устно бытующих мелодий русского фольклора. Автор сохранил до наших дней не только интонационно-ритмическое своеобразие народных мелодий, но что особенно важно, запечатлел способ их исполнения (нотная запись штрихов). Плясовые наигрыши, сопровождавшие былины, шуточные и сатирические песни, могли исполняться русскими скрипотчиками. Собрание записей Кирши Данилова расширяет наши представления о русской культуре, открывает перспективы для музыкальной реконструкции и возрождения традиционного инструментального репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байдин В. И.* Кирша Данилов: опыт реконструкции биографии, истории рода и сборника «Древние российские стихотворения» // Россия и мир: панорама исторического развития: сборник научных статей, посвященный 70-летию исторического факультета Уральского государственного университета им. А. М. Горького. — Екатеринбург: НПМП «Волот», 2008. — С. 255–269.
2. *Беляев В. М.* Сборник Кирши Данилова: Опыт реставрации песен. — Москва, 1969. — 227 с.
3. *Гинзбург Л. С.* Народные истоки виолончельного искусства в России // История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX. — Москва: Музгиз, 1957. — С. 9–63.
4. *Данилов К.* Сборник былин, песен и духовных стихов («Сборник Кирши Данилова»). Рукопись. 80-е годы XVIII в. — СПб. РНБ. Отдел рукописей. — Ф. 550. Ф. XIV.62. — 101 л.
5. *Добровольский Б. М.* О нотных записях в «Сборнике Кирши Данилова» // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Лит. Памятники. — Москва: Наука, 1977. — С. 405–413.

6. *Келдыш Ю. В.* История русской музыки. Том первый. Древняя Русь XI–XVII века. — Москва: Музыка, 1983. — 381 с.
7. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. — Т. 2. — Москва, Музгиз, 1953. — 476 с.
8. *Путилов Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Литературные памятники. — Москва: Наука, 1977. — С. 361–404.
9. *Путилов Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в. // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. — Москва, Л.: Наука, 1966. — С. 28–35.
10. Сборник Кирши Данилова: изд. Публ. 6-ки по рукописи, пожертв. в Б-ку кн. М. Р. Долгоруковым. Под ред. [и с предисл.] П. Н. Шеффера. — Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук. — 1901. — 284 с.
11. *Свободов В. А.* Проблема строя в западноевропейском и славянском инструментарии // Славянская этномузыкология: Направления, методы, концепции: тезисы докладов Международной научной конференции. — Минск, 1996. — С. 110–113.
12. *Смирнов Б. Ф.* Народные скрипичные наигрыши: Записанные на родине М. Глинки. Под общ. ред. С. В. Аксюка; Предисл. автора. — Москва: Сов. композитор, 1961. — 80 с.
13. *Ткаченко В. В.* Допетровская Русь в исторической памяти XVIII века : специальность 07.00.02. «Отечественная история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Москва. — 2020. — 359 с.
14. *Устюгова А. В.* Из истории становления древнерусского скрипичного исполнительства XVII века // Музыка и время. — 2019. — №3. — С. 14–19.
15. *Якубовская Е. И.* «История на голосу...»: о напевах Сборника Кирши Данилова // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. — СПб., 2000. — С. 381–401.

REFERENCES

1. *Bajdin V. I.* Kirsha Danilov: opy't rekonstrukcii biografii, istorii roda i sbornika «Drevnie rossijskie stixotvoreniya» [Kirsha Danilov: the experience of reconstructing the biography, the history of the family and the collection «Ancient Russian Poems»] // Rossiya i mir: panorama istoricheskogo razvitiya: sbornik nauchny'x statej, posvyashhennyj 70-letiyu istoricheskogo fakul'teta Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta im. A. M. Gor'kogo [Russia and the world: a panorama of historical development: a collection of scientific articles dedicated to the 70th anniversary of the Faculty of History of the Ural State University. A. M. Gorky]. — Ekaterinburg, 2008. — P. 255–269.
2. *Belyaev V. M.* Sbornik Kirshi Danilova: Opy't restavracii pesen [Collection of Kirsha Danilov: The Experience of Restoring Songs]. — Moscow, 1969. — 227 p.
3. *Ginzburg L. S.* Narodny'e istoki violonchel'nogo iskusstva v Rossii [Folk origins of cello art in Russia] // Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Kn. 2. Russkoe violonchel'noe iskusstvo do 60-x godov XIX [History of the cello art. Book. 2. Russian cello art until the 1960s.]. — Moscow, 1957. — P. 9–63.
4. *Danilov K.* Sbornik by'lin, pesen i duxovny'x stixov. Rukopis`. 80-e gody` XVIII v. [Collection of epics, songs, and spiritual verses. 80s of the XVIII century]. — Sankt-Peterburg. RNB. Department of Manuscripts. — F. 550. F. XIV.62. — 101 p.
5. *Dobrovol'skij B. M.* O notny'x zapisyax v «Sbornike Kirshi Danilova» [About musical notations in the «Collection of Kirsha Danilov»] // Drevnie Rossijskie stixotvoreniya, sobranny'e Kirsheyu Danilovy'm. Lit. Pamyatniki [Ancient Russian poems collected by Kirshe Danilov. Lit. Monuments]. — Moscow, 1977. — P. 405–413.
6. *Keldy'sh Yu. V.* Istoriya russkoj muzyki. Tom pervyj. Drevnyaya Rus` XI–XVII veka [History of Russian music. Volume one. Ancient Russia XI–XVII centuries]. — Moscow, 1983. — 381 p.

7. *Livanova T. N.* Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyax s literaturoj, teatrom i by'tom. Issledovaniya i materialy. T. 2 [Russian musical culture of the 18th century in its relations with literature, theater, and everyday life. Research and materials. T. 2]. — Moscow, 1953. — 476 p.
8. *Putilov B. N.* «Sbornik Kirshi Danilova» i ego mesto v russkoj fol'kloristike [«Collection of Kirsha Danilov» and its place in Russian folklore] // *Drevnie Rossijskie stixotvoreniya, sobranny'e Kirsheju Danilovy'm.* Literaturny'e pamyatniki [Ancient Russian poems collected by Kirshe Danilov. literary monuments]. — Moscow, 1977. — P. 361–404.
9. *Putilov B. N.* «Sbornik Kirshi Danilova» i tradicii russkogo fol'klorizma XVIII v. [«Collection of Kirsha Danilov» and the traditions of Russian folklorism of the XVIII century] // *Rol' i znachenie literaturny' XVIII veka v istorii russkoj kul'tury.* K 70-letiyu so dnja rozhdeniya chlena-korrespondenta AN SSSR P. N. Berkova [The Role and significance of 18th-century Literature in the History of Russian Culture. On the 70th Anniversary of Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences P. N. Berkov]. — Moscow, 1966. — P. 28–35.
10. *Sbornik Kirshi Danilova: izd. Publ. b-ki po rukopisi, pozhertv. v B-ku kn. M. R. Dolgorukovy'm.* Pod red. P. N. Sheffera [Collection of Kirsha Danilov: ed. Pub. b-ki according to the manuscript, victims. in B-ku book. M. R. Dolgorukov. Ed. P. N. Sheffer]. — Sankt-Peterburg, 1901. — 284 p.
11. *Svobodov V. A.* Problema stroja v zapadnoevropejskom i slavyanskom instrumentarii [The problem of instrument tuning in Western European and Slavic instruments] // *Slavyanskaja e'tnomuzykologija: Napravleniya, metody, koncepcii: tezis' dokladov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Slavic Ethnomusicology: Directions, Methods, Concepts: Abstracts of the International Scientific Conference]. — Minsk, 1996. — P. 110–113.
12. *Smirnov B. F.* Narodny'e skripichny'e naigry'shi: Zapisanny'e na rodine M. Glinki. Pod obshh. red. S. V. Aksyuka; Predisl. Avtora [Folk violin tunes: Recorded in the homeland of M. Glinka. Under total ed. S. V. Aksyuka; Foreword author]. — Moscow, 1961. — 80 p.
13. *Tkachenko V. V.* Dopetrovskaya Rus' v istoricheskoi pamyati XVIII veka : special'nost' 07.00.02. «Otechestvennaya istoriya» : dissertaciya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata istoricheskix nauk [Tkachenko V. V. Pre-Petrine Russia in the historical memory of the XVIII century : specialty 07.00.02. «Domestic history» : dissertation for the degree of Candidate of Historical Sciences]. — Moscow, 2020. — 359 p.
14. *Ustyugova A. V.* Iz istorii stanovleniya drevnerusskogo skripichnogo ispolnitel'stva XVII veka [From the history of the formation of ancient Russian violin performance of the 17th century] // *Muzyka i vremya* [Music and Time]. — 2019. — №3. — P. 14–19.
15. *Yakubovskaya E. I.* «Istorija na golosu...»: o napevax Sbornika Kirshi Danilova [History in the voice...]: about the melodies of the Collection of Kirsha Danilov] // *Drevnie russijskie stixotvoreniya, sobranny'e Kirsheju Danilovy'm* [Ancient Russian poems collected by Kirshe Danilov]. — SPb., 2000. — P. 381–401.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Рукопись «Сборника Кирши Данилова» 80-х гг. XVIII в. хранится в отделе рукописей РНБ (шифр F. XIV.62). При написании настоящей статьи мы обращались к оригинальной рукописи XVIII века. В сети интернет на официальном сайте РНБ размещена оцифрованная копия рукописи сборника в сокращенном варианте (URL: https://expositions.nlr.ru/literature/drevrus/show_Manuscripts.php. дата обращения: 10.10.2021).
- ² Демидов Прокофий Акинфиевич (1710–1786) — владелец крупных горнопромышленных предприятий, благотворитель и меценат.
- ³ В 1818 году рукопись была повторно издана в Москве под названием «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым и вторично изданные с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизданных, и нот для напева».

- ⁴ «Экспертное заключение по результатам проведения экспертизы книжных памятников № 30 от 13 марта 2020 года», Санкт-Петербург, РНБ. (URL: <https://old.knram.rusneb.ru/uploads/copies/13243/conclusion/OP-30.pdf> дата обращения: 10.10.2021).
- ⁵ Скрыпотчики были первыми профессиональными музыкантами, которые играли на смычковых инструментах. Первые упоминание о них находим в русских письменных источниках начала XVII века. В 1626 году на свадьбе царя Михаила Федоровича среди прочих музыкантов, тешивших государя в Грановитой палате, названы скрыпотчики [14, 15–16].
- ⁶ Скрыпель — древнерусский смычковый инструмент скрипичного типа, бытовавший в XVI веке.
- ⁷ Скрыпка — русский народный смычковый инструмент XVII века с восьмеркообразным корпусом, ярко выраженной талией и лукообразным смычком.
- ⁸ Нотные примеры приводятся по рукописи «Сборника Кириши Данилова» 80-х гг. XVIII века (СПб. РНБ. Отдел рукописей. Ф. 550. F. XIV.62. 101 л.).
- ⁹ В. А. Свободов исследовал проблемы изучения стиливых фактурно-аппликатурных особенностей музыкального текста в его взаимосвязи с интервальной структурой строя музыкального инструмента [11, 99]. В данной статье мы руководствовались его методом реконструкции аппликатурных стереотипов в соотношении с интервальной структурой инструментального строя.

Исполнительское искусство

Екатерина Лопатова, Сергей Лопатов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРВЬЮ С М. И. ИМХАНИЦКИМ)

В настоящее время академическое исполнительство на домре сумело достигнуть значительных высот: появилась целая плеяда ярких музыкантов, владеющих как трех-, так и четырехструнной домрой, на качественно новый уровень вышла методика преподавания игры на этом инструменте. Все чаще академическое искусство игры на домре становится предметом научных исследований: в современных диссертационных работах подробно рассматривается не только история становления этого инструмента [4], но и пути взаимодействия с родственными инструментами [5], репертуар, методика обучения. Рассказать о развитии трех- и четырехструнной домры в XX веке и в настоящее время, о применении некоторых балалаечных научных работ в современной домровой методике мы попросили заслуженного деятеля искусств РФ, доктора искусствоведения, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Михаила Иосифовича Имханицкого. Будучи автором свыше 350 научных и научно-методических работ, он по праву считается одним из ведущих специалистов в области академического исполнительства на русских народных инструментах. В прошедшем 2021 году Михаил Иосифович отметил свое 75-летие. Он согласился побеседовать в формате интервью и ответил на вопросы.

Е. Л.: Михаил Иосифович, по вашему мнению, какая из двух разновидностей домры имела более серьезную поддержку на государственном уровне в 1920-е годы? Были ли у Г. Любимова¹ покровители среди партийного руководства?

М. И.: Безусловно, в данный период деятели искусства очень поддержали Г. Любимова. Этим обусловлено внимание к его идее, предполагающей исполнение на грифном ладовом инструменте русской и зарубежной скрипичной музыки (сольной и квартетной). Строй четырехструнной домры, иден-

тичный скрипичному, открывал перед музыкантом возможность исполнения огромного репертуара — от произведений И. Гайдна до сочинений Д. Шостаковича. По мнению Г. Любимова, на созданной им домре исполнение подобной музыки было возможным без интонационных искажений. Несмотря на ошибочность убеждений Г. Любимова², его музыкально-просветительская деятельность позволяла широким слоям населения активно знакомиться с шедеврами мировой инструментальной классики. В первое десятилетие после Октябрьской революции Г. Любимов имел серьезную поддержку на государственном уровне. Идею же В. Андреева изначально в Москве не приняли.

Е. Л.: С чем это было связано в первую очередь?

М. И.: Прежде всего, это было связано с тем, что В. Андреев занимался популяризацией классики посредством ее адаптации для русских народных инструментов. Ввиду отсутствия оригинального репертуара для домры и балалайки некоторые соратники³ В. Андреева были вынуждены при обращении к инструментальным сочинениям русских и зарубежных композиторов упрощать фактуру, ориентируя аранжировки на самые разнообразные начинающие любительские оркестры страны. Это часто, к сожалению, шло в ущерб конечному художественному результату. Сказанное несколько не уменьшает заслуг В. Андреева, которому приходилось преодолевать огромные сложности на пути достижения своей цели.

Е. Л.: Проблему нехватки репертуара Г. Любимов сумел решить, создав инструмент со скрипичным строем. В чем состояла главная ошибка музыканта?

М. И.: Главным заблуждением Г. Любимова было отношение к балалайке как к бесперспективному инструменту, который, согласно убеждению музыканта, совершенно не нужно вводить в состав оркестра. По мнению Г. Любимова, на смену домре, якобы полностью изгнанной из народного обращения именно «Петровскими реформами», пришла балалайка, по характеристике Г. Любимова, *«располагающая гораздо меньшими возможностями в музыкальном отношении, представляющая собой не что иное, как испорченную и опошленную домру, доказывающая своим появлением, что искусство инструментальной музыки стало падать в народе»*⁴.

Между тем коллектив, созданный Г. Любимовым, так и не стал разнотембровым, что значительно ограничило его звуковыразительные возможности. Хотя музыкант много экспериментировал в этом направлении: вводил в состав своего оркестра реконструированный, с ладами, смычковый инструмент — азербайджанскую кеманчу, аналогичный среднеазиатский смычковый инструмент гиджак (он распространен также в Туркмении, Узбекистане, Таджикистане), украинскую лиру, туркменский тюйдук (духовой инструмент в виде продольной флейты), реконструированный армянский духовой инструмент дудук, наряду с возрожденным им старинным русским инструментом — щипковыми портативными гуслими⁵». Идея создания оркестра народов СССР в 1930-е годы была популярна — не только для большего сплочения различных народов Советского Союза, но и с целью объединения в стройное целое музыкальных инструментов различных народов СССР»⁶.

Но нельзя не сказать о том, что музыкант, способствуя «продвижению» четырехструнной домры, шел не всегда честным путем, порой бравируя своим революционным прошлым перед партийным руководством.

Е. Л.: Кто же первым начал «войну» между трех- и четырехструнниками?

М. И.: Именно Г. Любимов начал писать разгромные статьи, направленные против созданных В. Андреевым инструментов. С 1919 года он начинает яростную кампанию по дискредитации В. Андреева — как непримиримый борец с царским режимом (Г. Любимов — участник революции 1905 года, заключенный царской охранки, после побега — вновь арестованный, политический каторжанин, революционер, отбывавший наказание в Сибири).

Очень многое здесь поэтому было окрашено в политические тона, так как по высказываниям музыканта понятно, что он критикует бывшего солиста Его Императорского Величества, в период 1914–1917 годов якобы содержавшегося практически лишь за счет особых средств Его Императорского Величества, и удостоенного Императором особых наград и почестей. В февральско-мартовском журнале «Горн» за 1919 год (№ 2–3 журнала) Московского пролеткульта (с 1922 г. журнал стал журналом Всероссийского пролеткульта) Г. Любимов подчеркивал применительно к своему домровому оркестру: *«Государство должно принять меры к тому, чтобы вместо фальшивых тренькающих балалаек, наводняющих деревню и рабочие районы города, в народ проникали инструменты художественные»* [3, 105].

Конечно, «принять меры» против самого В. Андреева никто уже не мог, но все андреевское начинание это дискредитировало сильно, особенно следующие слова об В. Андрееве в этой статье — *«обласканный с престола и щедро одаренный из “особых сумм”»*.

Но главное — обо всем андреевском проекте в той же статье было сказано следующее: *«Самые экскурсии эти в область музыкального просвещения в подавляющем большинстве выливались в уродливые формы. Примером этого может служить “просветительская” деятельность попечительства о народной трезвости и насаждение так называемых “великорусских оркестров” по рецепту г. Андреева»* [3, 99]. Хотелось бы также заметить, что если до октября 1917 года само обращение «господин» носило уважительный характер, то в начале 1919 года словосочетание «господин Андреев» в пролетарском журнале уже подразумевало, что время таких «господ» окончилось.

Негативное отношение в это время появляется не только к В. Андрееву, но и его сподвижникам. Особенно жесткой критике подвергся тот репертуар для любительских оркестров, автором которого был один из ближайших соратников В. Андреева Владимир Трифонович Насонов. В той же статье «Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении и масс» журнала «Горн» Г. Любимов писал о русских инструментах, реконструированных и усовершенствованных В. Андреевым: *«беда в том, что вместе с собой инструменты эти привнесли в репертуар “великорусского” оркестра <... > в этом-то репертуаре и заключается главное зло деятельности г. Андреева <... >. При оркестре г. Андреева существовало издательство, выбрасывающее на нотный рынок огромное коли-*

чество тетрадок в желтой обложке с трогательной надписью “Лепта народному искусству” <... >. В первых выпусках, главным образом, русские народные песни в аранжировке некоего Владимира Насонова под редакцией В. Андреева <... >. Тема каждой песни разнообразится вариациями дешевого гармонического типа <... >. Головокружительный успех, который имели желтые тетрадки, побудил г. Насонова продолжить свою деятельность в области создания репертуара <... > и он выпускает ряд синих тетрадок <... > здесь автор свободнее общается с самой темой <... > искажает ее самым беспощадным образом <... > Вот в сущности все, что дал г. Андреев бесчисленным “великорусским” оркестрам, насажденным его рукой по всей русской земле <... > как много пошлого, рыночно-дешевого внесла его деятельность в сознание музыкантов-самоучек <... > какие кучи мусора брошены из этих желтых и синих тетрадок в доверчивые души жаждущих приобщиться к искусству людей» [3, 99–105].

С точки зрения Г. Любимова, миниатюры, составляющие значительную часть репертуара оркестров с балалайками и трехструнными домрами, не имели достаточной художественной ценности и подходили лишь для исполнения в летних парках и садах. Сподвижники В. Андреева, в свою очередь, обвиняли Г. Любимова в фальсификации домры, которая, по их мнению, являлась копией мандолины. Но все же дискуссия трех- и четырехструнников, хоть и была ожесточенной, оказалась для обеих сторон весьма полезной, способствуя их творческому росту. При этом право на существование сумели доказать как исполнители на трех-, так и на четырехструнных домрах.

В 1930-е годы в Советском Союзе особую популярность приобрели четырехструнные домры и мандолины. Вот характерный пример, который подтверждается имеющимися документами. План фабрики им. А. Луначарского в Ленинграде на 1935 год, уже после кончины Г. Любимова: домр 3-струнных и оркестровых балалаек (т. е. от балалайки альт до контрабаса) — 5 000 штук, домр 4-струнных — 10 000 штук, мандолин — 35 000 штук (правда, балалаек прим выпускалось больше, но показательно сравнить выпуск трехструнных домр, с одной стороны, и четырехструнных домр с мандолинами, с другой). Кроме того, планируется и выпуск 10 000 детских мандолин «для детей школьного возраста» (наподобие мандолины пикколо, равные домрам пикколо, с настройкой по квинтам)⁷. Такие указания были «спущены» из Москвы.

Однако к началу 1930-х годов Г. Любимов, утратив мощную государственную поддержку, умерил свою критическую деятельность в отношении дела В. Андреева. С 1927 года оркестр снял с государственной дотации и перевел на хозрасчет. Сам же Г. Любимов был поглощен теперь не только активной концертной деятельностью (в составе квартета и оркестра), но также мощной просветительской и педагогической работой. С 1926 по 1932 годы музыкант преподавал на рабфаке (инструкторско-педагогическом факультете) Московской консерватории: руководил оркестром, классом ансамбля, читал курс методики, музыкальной этнографии, лекции по инструментоведению, принимал деятельное участие в работе секции инструментоведения ГИМН⁸.

Е. А.: Каким образом складывалось взаимодействие трех- и четырехструнной домры в предвоенные годы?

М. И.: Авторитет андреевцев к 1930-м годам был в значительной степени восстановлен. Зато в советской печати к началу 1930-х годов стали появляться статьи от «андреевцев», о содержании которых говорят уже их заголовки: «Нужны ли нам четырехструнные домры?», авторами которой значатся Н. Фомин, А. Дудиц, П. Каркин, И. Волгин⁹; «Четырехструнники не соответствуют эпохе»¹⁰; «Балалайка или “любимовская” домра?»

После смерти Г. Любимова в 1934 году распался возглавляемый им квартет, а сподвижники музыканта оказались не столь активны, как «андреевцы». При этом в Москве увеличивались негативные настроения против четырехструнной домры, чему способствовала деятельность А. Илюхина, заведующего с 1948 года открывшейся кафедрой народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных и А. Лачинова, назначенного примерно в то же время директором Музыкального училища им. Октябрьской революции¹¹. Эти музыканты в первую очередь сумели убедить чиновников в том, что художественную ценность имеет именно трехструнный инструмент, а прибавление к нему еще одной струны является недопустимым. Так, постепенно в столице на главенствующие позиции выходила трехструнная домра.

На Украине, напротив, широкое распространение получил инструмент четырехструнной конструкции. Значительному росту профессионального мастерства исполнителей на данной разновидности домры способствовала деятельность профессора Киевской консерватории М. Гелиса, уникального специалиста, который, наряду с домрой, преподавал балалайку, баян, цимбалы, бандуру, гитару и концертину, а кроме того обучал инструментовке, методике, вел сольфеджио, руководил классами ансамбля и оркестра. Воспитанники этого музыканта стали лауреатами Всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах 1939 года. На указанном творческом состязании в их исполнении звучал, в частности, финал Скрипичного концерта Ф. Мендельсона, обращение к которому требует весьма высокого уровня технической подготовки.

Е. А.: Складывается парадоксальная ситуация: на Всесоюзном смотре 1939 года победу одерживают четырехструнники, но затем на лидирующие позиции снова выходят исполнители на трехструнной домре. С чем это связано, по вашему мнению?

М. И.: Обучение на четырехструнной домре началось в музыкальном вузе лишь с 1939 года, в Киевской консерватории, благодаря усилиям М. Гелиса (существовавшие ранее рабочие факультеты при консерваториях и музыкально-драматические институты в Харькове и Киеве были направлены на подготовку руководителей художественной самодеятельности, то есть выполняли роль, которую впоследствии стали осуществлять институты культуры). На Всесоюзном смотре того же 1939 года (фактически это был смотр-конкурс) было представлено 10 домристов-четырёхструнников и только три трехструтника [6, 28]. Конечно, у четырехструнной домры как сольного инструмента

были бóльшие возможности в исполнении музыкальной классики, ряд четырехструнников-конкурсантов получили уже специальное музыкальное образование у М. Гелиса. Кстати, он же и был членом жюри этого конкурса, что играло немаловажную роль, восемь обучающихся в его классе стали призерами этого состязания (это не только домристы — С. Якушкин, Г. Казаков, А. Троицкий, но и баянисты, гитарист, исполнитель на концертино) [2, 312].

В развитие исполнительства на домре в 1941 году внесла свои коррективы Великая Отечественная война. Согласно объявлению Президиумом Верховного Совета СССР 22 июня 1941 года всеобщей мобилизации, все юноши 15 июля 1941 года были призваны в действующую армию РККА, а профессорско-преподавательский состав Киевской консерватории был эвакуирован в Свердловск, где М. Гелис продолжил свою педагогическую работу. Несмотря на то, что музыкант не слишком долго пребывал на Урале, его творческая деятельность способствовала не только значительному повышению профессионального уровня уральских домристов, но и усилению интереса широких слоев населения к музицированию на русских народных инструментах.

Тем не менее уже в 1948 году вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», после которого, в русле начавшейся кампании «борьбы с космополитизмом», с носителями прозападных тенденций, произошло разделение инструментов на представителей «национального» и «инонационального» происхождения. Исполнительство на инструментах, имевших явно иностранный генезис, стало рассматриваться, согласно одной из типичных для этого времени формулировок, как *раболепство некоторых перед Западом и его культурой*. Подобными инструментами были определены, наряду с аккордеоном, шестиструнной гитарой, концертино также мандолина и четырехструнная домра ввиду ее схожести с «итальянской» мандолиной [2, 366]. Таким образом, культурная политика советского государства во многом способствовала «продвижению» именно трехструнной разновидности домры.

Вот характерная выдержка одного из партийных решений от 26.02.1949 г. о реорганизации учебного процесса в Московском музыкальном училище им. Октябрьской революции: *«изгнать из училища все то, что чуждо русскому национальному народному искусству, как например, немецкие аккордеоны, английские концертины, испанские гитары, псевдо-народные 4-х струнные домры и пр.»*¹².

Е. Л.: Хотелось бы более подробно узнать об оригинальном репертуаре для трехструнной домры и балалайки, созданном в 1930–1940-е годы.

М. И.: Следует подчеркнуть, что в довоенные годы трехструнная домра воспринималась преимущественно как оркестровый инструмент, у которого практически не было своего репертуара. Безусловно, уже в тот период В. Дителем были созданы сочинения для оркестра, которые со временем подтвердили свою художественную ценность и не потеряли актуальности сейчас. Ярким примером может стать обработка русской народной песни «Коробейники», вошедшая в «золотой» репертуар оркестра русских народных инструментов.

Еще одним выдающимся автором оригинальной музыки стала несколько позднее В. Городовская. Отмечу, что активным инициатором создания произведений для балалайки являлся Н. Осипов, в творческом сотрудничестве с которым С. Василенко создал свой концерт для балалайки и оркестра (1930) и сюиту для балалайки и баяна/фортепиано в пяти частях (1945). Концерт С. Василенко стал одним из наиболее ярких произведений крупной формы для балалайки с оркестром, и вплоть до настоящего времени он часто звучит в концертной и педагогической практике. Нередко звучат также те или иные части из сюиты композитора.

Отдельно следует сказать о талантливом домристе, концертмейстере группы домр оркестра имени Н. Осипова Алексее Сергеевиче Симоненкове. Именно благодаря ему Н. Будашкин написал свой концерт для трехструнной домры с оркестром *g-moll*, ставший первым оригинальным произведением для этого инструмента.

Несмотря на появление оригинальной музыки для трехструнной домры, четырехструнный инструмент в вопросах репертуара еще долгое время оставался более выигрышным.

Е. Л.: Михаил Иосифович, когда, по вашему мнению, окончательно утвердить свое право на существование смогли обе разновидности домры?

М. И.: Несомненно, такой отправной точкой стал Всесоюзный конкурс 1972 года, на котором первой премии были удостоены А. Цыганков и Т. Вольская. Именно тогда стало очевидно, что развиваться должны обе разновидности домры, хотя еще и не было исполнителей-универсалов, в равной степени владеющих трех- и четырехструнным инструментом. Тем не менее о синтезе домрово-балалаечной методики в то время уже возможно было говорить. Так, Т. Вольская окончила ассистентуру-стажировку в классе выдающегося балалаечника Е. Блинова, а Р. Белов (наставник А. Цыганкова в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных), в свою очередь, являлся выпускником П. Нечепоренко, которого называли «Ойстрах с балалайкой».

Е. Л.: По вашему мнению, проявляется ли в настоящее время взаимодействие трех- и четырехструнников, а также домристов и балалаечников в вопросах выбора репертуара?

М. И.: Рассматривая репертуар, отмечу, что домристы все чаще обращаются к произведениям французских клавесинистов. Это, безусловно, весьма полезно для них с точки зрения технического роста и формирования художественного вкуса. Подобная практика давно существовала в классе П. Нечепоренко, который создал множество переложений подобной музыки для балалайки. Сочинения Л. Дакена, Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо звучат на струнном инструменте без интонационных искажений.

Говоря о современном оригинальном репертуаре, отмечу, что в настоящее время все чаще создаются сочинения, имеющие редакцию для обеих разновидностей домры и балалайки. Ярким примером здесь может служить творчество А. Цыганкова, который написал Концерт-симфонию в редакциях для домры и балалайки, а также Этно-фьюжн концертино, предполагающее исполнение на трех- и четырехструнной домре. При этом появились исполнители, в рав-

ной степени владеющие обеими ее разновидностями. В первую очередь здесь следует упомянуть Екатерину Николаевну Мочалову, которая совмещает в своей концертной практике трех-, четырехструнную домру и даже мандолину. Сказанное позволяет утверждать, что инструментальный универсализм все чаще заявляет о себе в настоящее время.

Е. Л.: Михаил Иосифович, огромное вам спасибо, что уделили время и ответили на вопросы интервью!

Резюмируя сказанное, отметим, что в саратовском и уральском регионах в настоящее время появляются новые конструкции домр, совмещающие трех- и четырехструнную ее разновидности, издаются методические работы, которые, несомненно, окажутся полезными для исполнителей на обоих видах инструмента. Многие из того, что было разработано в балалаечной методике, имеет перспективы быть успешно примененным домристами. Один из авторов данной статьи (Е. Лопатова), будучи выпускницей профессора А. Горбачева, без труда подтвердит это личным примером. Речь в данном случае идет о работе левой руки, позиционных переходах и аккордовой технике, принципах достижения качественного звукоизвлечения и многом другом. На современном этапе развития следует отметить достаточно высокий уровень методических работ музыкантов-исполнителей на домре, что подтверждает наличие глубоких интеграционных связей в домровой и балалаечной педагогике. При этом вполне возможно, что в будущем появится комплексная методика, ориентированная на обе разновидности домры. Все это позволяет утверждать, что инструментальный универсализм активно проявляет себя в столичных, региональных центрах и может стать актуальной тенденцией в будущем развитии исполнительства на русских народных инструментах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975. — 280 с.
2. *Имханицкий М.И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М.И. Имханицкий. — Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 352 с.
3. *Любимов Г.* Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс // Журн. «Горн». — 1919. — № 2–3.
4. *Махан В.В.* Домра в России: истоки и возрождение: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2017. — 290 с.
5. *Мочалова Е.Н.* Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2018. — 148 с.
6. *Пересада А.С.* Справочник домриста. — Краснодар: Краснодарское изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. — 400 с.

REFERENCES

1. *Vertkov K.A.* Russkie narodnye muzykalnye instrumenty [Russian folk musical instruments]. — L.: Muzyka. 1975. — 280 p.

2. *Imkhanitskiy M. I.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh: uchebnoe posobie dlya muzykalnykh vuzov i uchilishch [The history of performance on Russian folk instruments: a textbook for music universities and colleges]. — Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinykh. 2002. — 352 p.
3. *Lyubimov G.* Narodny'e orkesty' i ix znachenie v muzy'kal'nom prosveshhenii mass [Folk orchestras and their significance in the musical education of the masses] // «Gorn». — 1919. — № 2–3.
4. *Maxan V. V.* Domra v Rossii: istoki i vrozhdzenie: special'nost` 17.00.02 «Muzy'kal'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Mahan V. V. Domra in Russia: origins and Revival: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. — Moscow, 2017.
5. *Mochalova Ye. N.* Mandolinnoe i domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: puti razvitiya i vzaimodejstviya: special'nost` 17.00.02 «Muzy'kal'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Mochalova E. N. Mandolin and domrov performing art: ways of development and interaction: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art Studies]. — Moscow, 2018.
6. *Peresada A. S.* Spravochnik domrista [Domrist's Handbook]. — Krasnodar: Krasnodarskoe izd.-poligraf. proizvodstvennoe predpriyatie, 1993. — 400 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Любимов Григорий Павлович (1882–1934, настоящее имя — Караулов Модест Николаевич) — российский музыкант, дирижер и этнограф.
- ² Тембр, *vibrato*, мельчайшие отклонения от полутонов, усиление при этом ладовых и гармонических тяготений, возможные лишь на инструментах с нетемперированной звуковой шкалой, являются важнейшей составляющей в интонационной палитре скрипача.
- ³ Сам В. Андреев никогда аранжировок классики не делал, писали его сподвижники. Но если Н. Фомин создавал аранжировки классики талантливо и профессионально, будучи воспитанником Н. Римского-Корсакова, как и Ф. Ниман, то В. Насонов, ориентируя их на начинающие любительские оркестры, существенно упрощал и видоизменял фактуру, не всегда на должном уровне была у него и художественная сторона выбираемых для аранжировок песен.
- ⁴ Г. Любимов. «Из прошлого народной музыки». Журнал «Горн», 1918. Кн. 1. С. 63.
- ⁵ Щипковые портативные гусли исполнитель держал на коленях, количество струн доходило до 36, перебирались струны пальцами. По традиции, идущей от выдающегося инструментоведа и историка русских народных инструментов К. Верткова, их долгое время называли «шлемовидными гусли». М. И. Имханицкий считает подобное наименование ошибочным, подробнее см. [2, 123–126].
- ⁶ В. Гудков. «Создадим оркестр народов СССР». Журнал «Народное творчество», 1938, № 6. С. 39.
- ⁷ А. Новосельский. «Производство щипковых инструментов». Журнал «Колхозный театр», 1935, № 22.
- ⁸ До 1931 г., ГИМН — Государственный институт музыкальной науки в Москве.
- ⁹ Журнал «За пролетарскую музыку». Москва, 1931, № 11.
- ¹⁰ Н. Пономарев. «За пролетарскую музыку». Москва, 1931, № 11.
- ¹¹ Ныне — Московский государственный институт музыки имени А. Шнитке.
- ¹² В. Горлинский. От школы к институту. М., 1998. С. 77.

Музыкальное образование

Анна Шалаева

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ В КИТАЕ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Китай за 2000 лет до начала европейской цивилизации уже обладал высоко развитой культурой в различных областях науки и искусства¹. Музыка, являясь любимым древнейшим искусством китайского народа, играет важную роль в духовной жизни Китая. Вокальное искусство Китая — это огромный музыкальный пласт культурно-исторического наследия, одна из ведущих сфер современного музыкального и театрального искусства, ставшая предметом творческих экспериментов, дискуссий и достижений.

Развитие профессионального вокального искусства XX века формировалось в результате взаимодействия западных традиций академического пения и национальной вокальной школы Китая. Предпосылки для становления профессионального вокального искусства в Китае были заложены в эпоху Средневековья²: уже тогда появляются первые трактаты о вокальной педагогике, учителя пения и китайских певцах того времени (Хан Фей Цзы, ок. 280–223 гг. до н.э., «Вай чу шуо») [7, 145], создаются первые вокально-поэтические сборники. Стоит отметить, что именно с этой эпохи (III в. — начало XII в. [11, 48]) началось проникновение на территорию Китая музыки соседних стран, прежде всего Индии, стран Средней Азии и Восточной Европы. С установлением торговых и культурных связей Китая с азиатскими и европейскими странами в столицу Сунского государства Кайфын съезжаются молодые люди из различных регионов Азии, чтобы получить классическое музыкальное образование в первой в истории Китая «Консерватории грушевого сада», которая размещалась в грушевом саду³ дворца императора Мин Хуан (VIII в. н.э.) [16, 58]. Там обучали одновременно пению, танцам, игре на музыкальных инструментах, театральному искусству и пантомиме [16, 59].

В начале XX века музыкальное образование, в частности вокальное, выстраивалось по японской модели. Так, к примеру, в первой женской гимназии

в Шанхае, основанной в 1902 году, уроки пения проводились преподавателем из Японии Шэнь Сингуном. Стоит отметить выдающихся китайских деятелей, которые привнесли огромный вклад в вокальное образование и в целом оказали значительное влияние на музыкально-образовательную систему Китая. Это Чэнь Сингун, автор первого сборника «Собрание материалов по пению для школ» в истории Китая и Ли Шутун, первый исполнитель в истории Китая, участвовавший в иностранной постановке «Дамы с верблюдами» в Токио [13, 111].

Усиление влияния европейских традиций в вокальной музыке и формирование профессионального певческого искусства с 1920 года было связано с учреждением первых в стране специальных музыкальных организаций: в Пекине и Шанхае появляются более 20 институтов искусств. На начальном этапе развития вокального образования в Китае молодые певцы с целью совершенствования в области западной вокальной музыки уезжали за границу. После окончания обучения, вернувшись к себе на родину, они работали в институтах искусств, формируя китайскую вокальную школу. Становление современной китайской вокальной школы невозможно представить себе без имени дирижера, педагога и композитора **Сяо Юмэя**.

После обучения в вузах Японии (Токийском университете и Токийском университете искусств) и Германии (Лейпцигском университете и Лейпцигской консерватории, Берлинском университете и частной консерватории Штерна в Берлине), Сяо Юмэй становится первым китайским ученым, получившим докторскую степень. [14, 10]. Сяо Юмэй издает в 1920–1927 гг. вокальные сборники народных песен и учебники: «Собрание настоящей музыки» (1922 г.), «Собрание новых песен» (1923 г.), «Учебник пения по новой системе обучения» в трех тетрадах (1924 г.).

Сяо Юмэй, ставший директором Шанхайской консерватории в 1927 году, подчеркивал, что ключом к успеху при обучении вокалу являются высококвалифицированные педагоги. *«С 1927 по 1937 год в консерватории работало более 40 педагогов, из них 28 были специально приглашены из других стран. Примечательно, что большую часть иностранцев составляли русские музыканты: И. Шевцов, Б. Захаров, В. Шушмин, З. Прибыткова, С. Аксаков, Б. Лазарев и А. Черепнин»* [14, 55]. С этой целью приглашались преподаватели из других стран, а также китайские певцы, получившие вокальное образование за границей.

20-е — 40-е гг. XX века — время первой волны русской эмиграции в Китай и Маньчжурию, после Октябрьской революции и гражданской войны многие представители русской творческой интеллигенции были вынуждены жить и работать в чужой стране.

Первым городом в Китае, в котором «переплелись Восток и Запад» [4, 152], стал Харбин, центр культуры, русского просвещения. Основателем китайского вокального пения называли белорусского баса В. Г. Шушлина, который считался эталоном певца и педагога. В 1924 году он приехал с концертом в Харбинскую «Русскую оперу». Восторженный успех у харбинской публики, среди которой были и русские соотечественники, а также высокая оценка исполнительского таланта певца «задержали» его в Китае

на 33 года: сначала он работал преподавателем сольного пения в Высшей музыкальной школе им. А. Глазунова в Харбине, а затем с 1929 года, по приглашению ректора Шанхайской консерватории Сяо Юмэя, — преподавателем сольного пения в недавно открывшейся консерватории в Шанхае, совместно с коллегами из России — Н. Славяновым, В. Селивановым и И. Марглинским. Знаменитый китайский композитор Хэ Лютин называл В. Шушина *«основоположителем китайского вокального пения»* [8, 381] не случайно, поскольку именно В. Шушин одним из первых познакомил Китай с русской вокальной школой, а *«внедрение в китайское вокальное образование таких понятий, как “акустический резонанс”, “маска”, “прикрытый звук” и других вокальных терминов европейской системы обучения пению, а также различных вокальных методик осуществилось благодаря его деятельности»* [15, 93–94]. Он воспитал целую плеяду знаменитых певцов, которые впоследствии передали полученные знания своим ученикам: знаменитый *«китайский соловей» Чжоу Сяоянь*, бас с мировым именем *Сы Игуи* и многие другие, сумевшие воспитать плеяду артистов европейского уровня. *«Первооткрывателя»* западной музыки в Китае чтят и по сей день: в 30-е годы в Шанхае В. Шушиным была открыта школа, которая и в настоящее время носит его имя.

В период русской эмиграции (1923–1949) Харбин стал центром опереточного жанра. Как русские эмигранты, так и китайские слушатели стремились посетить оперетту и услышать знаменитые мотивы Кальмана, Оффенбаха, Легара. На Харбинской сцене тогда блистала А. И. Лысцова, получившая от харбинской прессы признание и восхищение ее прекрасной дикцией, звонким и полетным голосом, танцевальной непринужденностью и подвижностью.

Стоит отметить многих талантливых артистов, выступавших в Харбине, таких как Т. Н. Невская (артистка оперетты и драмы), В. Ф. Лаврецкая, М. В. Осипова-Закржевская (с 1920 года жила в Харбине, где в 1921 году открыла школу вокального искусства), Н. Н. Орловский, Л. И. Розен (артист оперетты), А. С. Савицкая и многие другие. Особой любовью у публики пользовалась многогранная певица Н. Н. Энгельгардт, эмигрировавшая в Харбин в 1922 году; она выступала на сцене не только в качестве блестящей артистки оперы и оперетты, но также являлась режиссером труппы Харбинского симфонического общества (1943 г.). Примадонна Харбинской оперетты З. А. Битнер впоследствии основала *«русскую оперетту»* с Л. И. Розеном [12].

Крупнейшей русской колонией с 1922 по 1949 гг. становится Шанхай [5, 177]. После 1931 года туда переезжает русская музыкальная интеллигенция в связи с оккупацией Японией Маньчжурии и Харбина. *«В многонациональном Шанхае иностранное влияние было более сильным и интенсивно проникало в русскую колонию»* [4, 152].

Основанная в 1928 году Шанхайская консерватория способствовала развитию вокального искусства в Китае. Значительной фигурой в становлении профессионального вокального исполнительства в Китае являлась **Чжоу Сяоянь** (1917–2016 гг.). Вокальное восхождение она начала в 1936 году в классе профессора Шушина в Шанхае. *«Профессор Шушин учил меня петь диа-*

фрагмой, и, хотя я не успела освоить этот метод, но я поняла из уроков этого русского преподавателя, что петь — это не просто открывать рот, а обязательно использовать научный подход. Это оказало огромное влияние на мою дальнейшую вокальную деятельность» [19, 57]. После получения образования в Парижской русской консерватории имени С. В. Рахманинова под руководством итальянского баритона Бернарди, а также Перуджа и Магнети она вернулась в Китай.

В 1988 году при Шанхайской консерватории Чжоу Сяоянь создала Оперный центр, целью которого стал культурный международный обмен и сотрудничество с оперными театрами мира. Она воспитала плеяду выдающихся мастеров: Лю Цие, американский тенор китайского происхождения, первый вокальный исполнитель КНР, получивший высокую международную награду; Вэй Сун, лирико-драматический тенор, директор Шанхайского Большого театра; Чжан Цзяньи, тенор, исполнитель итальянских и французских лирических партий; Ляо Чанйон, баритон, один из самых известных китайских оперных певцов международного уровня, получивший Гран При на международном оперном конкурсе П. Доминго [18, 58].

В ряду других иностранных преподавателей, стоявших у истоков китайской вокальной школы, можно назвать Н. Славинову (сопрано), Милдред Уайнта (сопрано из США), Герберта Кейва (певец из Англии) [6, 233].

В 1936 году в Китае и Японии гастролировал «король певцов» Федор Шаляпин, как окрестила его японская газета «Осака Асахи симбун». Сразу по прибытии 22 февраля ему был устроен триумфальный прием русскими эмигрантами, стоял настоящий ажиотаж, все были в предвкушении услышать легенду. «У всех на устах одно: “Едет Шаляпин!”» [5, 110]. Ему предстояло дать два концерта (11-й и 12-й за все время гастролей) в Шанхае в зале кинотеатра «Гранд-театр». Из материалов местной китайской газеты после первого концерта Шаляпина: «...Резонанс великолепного голоса наполнил всю аудиторию, тембр нес радость и удовлетворение всем и каждому из 1800 присутствующих, и артист Шаляпин был как всегда настоящим Шаляпиным. Его нежные модуляции волнообразно достигали самых дальних мест балкона, в то время как на первых местах партера присутствующие испытывали на себе магнетизм искрящихся и пылающих глаз, легчайшее движение глаз или кустистых бровей, выражающих каждый нюанс музыки...» («North China Daily News», 26.02.1936) [5, 303].

Период русской эмиграции оказал существенное влияние на становление культурной жизни Китая, в частности на вокальное искусство. Воздействие Запада особенно ощущалось в эти годы как со стороны русской белоэмиграции, так и представителей других стран. Благодаря творческой русской интеллигенции, а также гастролям русских певцов и театральных коллективов Китай впервые познакомился с высококлассными образцами балетного и оперного искусства, опереттой, драматическим театром.

После 1949 года продолжает укореняться система вокального музыкального образования при содействии специалистов из СССР. В частно-

сти, были открыты консерватории и музыкальные институты в Тяньцзине, Ухани, Шэньяне, Сиане и Чэнду, а также музыкальные училища в различных городах Китая.

После основания КНР в музыкальном сообществе страны развернулась дискуссия о принципах организации вокального образования в стране. Отклик получили статьи Хэ Люйтина (ректора Шанхайской консерватории) «Проблема “иностранного голоса”» («Вестник литературы и искусства, № 5, 1949) и появившаяся в ответ публикация Фен Цаньвэня (декана музыкального факультета Аньхойского художественного института) «Один небольшой совет по проблеме “иностранного голоса”» («Вестник литературы и искусства», № 6, 1949) [20, 85]. Хэ Люитин отмечал, что *«иностранцы уже давно осмыслили, проанализировали и систематизировали опыт и выработали на этой основе системный метод воспитания вокалистов»* [18, 57]. Реплика ректора Шанхайской консерватории была воспринята культурным сообществом Китая как угроза сохранению национальных традиций в пении и, по словам Фэн Цаньвэнь, *«как опасность слепого поклонения Западу»* [18, 56]⁴.

Вокальный педагог Линьинского университета Ян Бо указывает на *«зависимость далеких от политики принципов вокального искусства, — дикции, использования резонаторов, — от официальной идеологии китайского государства»* [17, 156]. Дискуссии продолжаются до сих пор. Ян Бо указывает, что долгом любого китайского преподавателя является продолжение национальных традиций вокального исполнительства, которое, безусловно, остается в приоритете; западная же вокальная традиция никак не является угрозой к обесцениванию национального искусства Китая. Напротив, она *«может быть безболезненно и эффективно интегрирована в нее»* [17, 157].

В 1956 году председатель Мао Цзедун, сославшись на идеологические представления в сфере музыкальной культуры, во время проведения Всекитайской музыкальной недели отметил, что *«китайцы все же должны пользоваться возможностями, открытыми перед ними западной культурой, но при этом не забывать о формировании собственного народного стиля»* [15, 94]. И, наконец, в 1957 году на национальной вокальной методической конференции, проходившей в Пекине, участники утверждают во мнении *«о необходимости поиска гармоничного синтеза западной и восточной школ пения»* [15, 94].

Крупнейший отечественный синолог Л. П. Делюсин определял десятилетие «культурной революции» в Китае как период, принесший значительный урон культуре и искусству [2, 27]. Вокальная педагогика, развитие которой во многом было связано с освоением западной школы пения, оказалась в чрезвычайно трудной ситуации. Под запрет попала вся европейская и русская музыка, а также музыка китайских композиторов, написанная до 1966 года. Музыка периода культурной революции (1966–1976 гг.) иллюстрировала политические воззрения и идеалы китайского вокального искусства. Только к концу 70-х гг. — благодаря отмене запрета на западную музыку в связи с нормализацией международных отношений с США, Россией и странами Запада — музыкально-педагогическое образование стало интенсивно развиваться.

Гастроли мировых исполнителей в КНР в 70-х гг. XX в. (П. Доминго, Л. Паваротти, М. Кабалье) внесли значительный вклад в развитие музыкально-исполнительского искусства, способствовали повышению уровня китайского вокального образования. С основными принципами техники *bel canto* китайскую аудиторию познакомил прибывший из США Сы Игуй⁵. Понятие *bel canto* в современном Китае имеет несколько другое, «искаженное» значение, поскольку китайские певцы пытаются синтезировать китайскую и западную технику оперного исполнения. Современные исследователи находят *bel canto* «в средневековом соборном пении, в ренессансной колоратуре, в “экспрессивном пении” тосканской школы, в фигурированном, колоратурном вокальном искусстве барочной оперы, создавшем школу *bel canto*» [9, 248]. Разработанные итальянскими педагогами Ф. Ламперти, Д. Гальвани и др. методические принципы воспитания голоса, которые входят в понятие *bel canto*, заключаются в постановке «звука на опоре», в грудно-брюшном типе дыхания и в выработке вибрационных ощущений в области «маски»⁶ [9, 248]. Бедринец С. Б. в статье «Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля *belcanto*» подчеркивает, что безусловным фактором, мешающим успешному освоению западного стиля китайскими певцами, является фонетическая природа китайского языка, которая предполагает пение и говорение «в традиционной манере как бы “сквозь зубы”, “на улыбке”, практически не открывая рта» [1, 456]. Однако благодаря настойчивой и упорной работе в Китае появилось новое поколение профессионалов в области вокального искусства.

Плеяда основоположников новой вокальной культуры Китая XX столетия представлена следующими именами: Чжоу Шуань, Ин Шаннэн, Хуан Юкун, Юй Ицюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Чжао Мэйбо, Чжан Цюань, Шень Сян, Го Шучжэнь, Ли Цуанцян.

С 1980-х гг. начинается активная интеграция китайского вокального искусства в мировую культуру. Принятые правительством Китая образовательные программы по получению китайскими студентами вокального образования за рубежом дали возможность молодому поколению завоевывать высшие награды на международных конкурсах. Гуан Ян (меццо-сопрано) и Шень Ян (бас-баритон), последователи ученицы В. Шушлина Чжоу Сяоянь, — победители конкурса в Кардиффе BBC «Кардиффские голоса»; Ляо Чаньюн (бас-баритон) — победитель Всемирного конкурса оперных певцов Пласидо Доминго «Опералия» и конкурса им. Королевы Сони (1996), ученик Чжоу Сяоянь; Дильбер Юнус (лирико-колоратурное сопрано) была удостоена второй премии и Серебряной медали на Международном конкурсе им. Мирьям Хелин в Хельсинки (1984); У Би Ся (колоратурное сопрано) — первой премии на Международном конкурсе вокалистов в г. Бильбао (2000), второй премии и Серебряной медали на конкурсе П. И. Чайковского в Москве (2002); обе — последовательницы ученика В. Шушлина Шэнь Сян [10].

В связи с вышеизложенными историческими фактами развития вокального академического искусства и образования в Китае автор статьи выделяет их основные проблемы и перспективы:

1. Проблема внедрения западных вокальных школ в систему китайского образования.

Многие высококвалифицированные китайские специалисты после обучения за границей, возвращаясь к себе на родину, формировали собственную китайскую вокальную школу, в которой пытались совмещать китайскую и западноевропейскую техники пения. Однако внедрить западные методики обучения так и не удалось по причине применения в Китае единой стандартизированной модели вокального образования, отрицающей опыт других вокальных школ.

2. Проблема качества китайского образования.

Низкий уровень мастерства и профессионализма китайских педагогических кадров — острая и насущная проблема современного Китая. Для ее решения необходимо активное участие молодых педагогов Китая в вокально-исполнительской, научной деятельности; приобретение умений и навыков за рубежом, активная самостоятельная работа повысят качество образования в целом.

Как отмечает Яо Вэй в статье «Проблемы развития вокального профессионального образования в современном Китае», «в 1998 году в сфере высшего образования появилось около 410000 педагогов. В 2010 году эта цифра возросла до 1,3 млн.» [16, 154]. При этом уже с конца XX века наметилась тенденция увеличения набора студентов на все специальности в высшей школе: «в 2019 году количество выпускников магистратуры и докторантуры в стране достигло 640 тыс. человек, что на 35 тыс. человек (5,8%) больше, чем в предыдущем году (среди них 63 тыс. докторов наук и 577 тыс. магистров)»⁷, что также свидетельствует о доступности ранее элитарного искусства и возведение его в ранг массовости.

3. Проблема развития музыкальных направлений в вокальном искусстве.

Современная музыкальная культура предъявляет к исполнителю требования к владению различными стилями — мюзикла, оперетты, джаза, блюза, рок-оперы⁸, поэтому в современное академическое образование необходимо внедрять программы освоения различных техник исполнения. В Китае есть певцы, владеющие народным, эстрадным и академическим стилями — У Би Ся (Wu Bi Xia), Тан Цзин (Tan Jing), но таких успешных и разносторонне образованных в сфере вокального исполнительства певцов совсем немного. Поэтому в Китае необходима модернизация музыкального искусства путем открытия соответствующих стилевых музыкальных направлений на вокальных кафедрах в консерваториях и крупных университетах Китая.

4. Проблема языковой практики в ВУЗах.

Исполнение европейского репертуара актуализирует проблему языковой практики. Несмотря на проведение программ образовательного обмена между ВУЗами Китая и странами Европы и Америки, интегрировать языковые программы по изучению иностранных европейских языков на музыкальные факультеты консерваторий Китая не удастся и по сей день.

В настоящее время необходима модернизация программы повышения квалификации преподавательского состава в консерваториях и крупных универ-

ситетах Китая в области языкознания и введение курсов английского, немецкого, французского и итальянских языков в первые два года обучения.

Панорамное видение становления профессионального вокального искусства в Китае в XX — начале XXI вв. с использованием культурно-исторических методов позволяет выделить главные проблемы и найти рациональные пути их решения. Современное китайское вокальное искусство, несомненно, развивается как основе традиционного, так и западноевропейского академического искусства. Китайское вокальное искусство выходит на принципиально новый художественный уровень развития, однако остается самобытным национальным феноменом, образовавшим синтез традиционных китайских и западноевропейских традиций в академическом пении. На сегодняшний день продолжается процесс формирования единого стиля академического пения, специфика которого заключается в слиянии двух традиций и, наконец, выходе его в полноценное «китайское бельканто».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бедринец С. Б.* Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля belcanto // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы VII международной научно-практической конференции. Выпуск 7. — Благовещенск. Хэйхэ, 22–23 мая 2017 г. — С. 454–458.
2. *Бондарева В. В.* Отечественные и зарубежные исследователи о роли, сущности и хронологии «культурной революции» 1966–1976 гг. в Китае // Альманах современной науки и образования. — 2015. — № 10 (100). — С. 24–29.
3. *Гайдай П. В.* Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России и Китая // Гуманитарный вектор. — 2011. — № 1 (25). — С. 25–28.
4. *Говердовская Л. Ф.* Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. [Новое изд.], Перепеч. — Москва: Ин-т Дальнего Востока, 2004. — 188 с.
5. *Горбунов Н. И.* Федор Шаляпин в Японии и Китае. — Москва: ИМЛИ РАН, 2002. — 396 с.
6. *Ду Сывэй.* Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» : автореферат диссертации на соискание уч. степени канд. педагогических наук. — Москва, 2008. — URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-pevcheskikh-umenii-u-vokalistov-v-vysshihkh-uchebnykh-zavedeniyakh-kr> (дата обращения: 1.12.2020).
7. *Ли Эр Юн.* Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе // Этносоциум. 2015. — № 4 (82). — С. 144–148.
8. *Лю Баося В. Г.* Шушлин и вокальное образование в Китае // Управление в социальных и экономических системах: материалы XIX международной научно-практической конференции, г. Минск, 18 мая 2010 г. / Минский ин-т управления; редкол.: Н. В. Суша [и др.]. — Минск, 2010. — С. 381–382.
9. *Сладкопевец Р. В.* Бренд «бельканто» в итальянской вокальной школе // Вестник МГУКИ № 4 (54). 2013. — С. 245–248.
10. *Сун Яньин* Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Львов, 2016. — 183 с.
11. *У Ген-Ир* История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. — СПб: Планета музыки; Лань, 2011. — 544 с.

12. *Хисамутдинов А. А.* С любовью к искусству: Русские артисты в Китае (Материалы к словарю) / Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2017. — 64 с. — URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (дата обращения: 14.12.2020).
13. *Ху И Цзюань* Музыкальное образование в Китае конца XIX и начала XX века // *Весник Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта*. — 2009. — № 4 (54). — С. 108–114.
14. *Чжан Кэу.* Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород, 2017. — 22 с.
15. *Шалаева А. А.* Об интеграции методических принципов вокальных школ в практике зарубежных преподавателей вокального искусства в системе высшего музыкального образования Китая // *Культура и искусство*. — 2020. — № 1. — С. 92–98. — DOI: 10.7256/2454-0625.2020.1.30508. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30508
16. *Шнеерсон Г. М.* Музыкальная культура Китая. — [Предисл. Д. Кабалевского]. — Москва: Музгиз, 1952. — 251 с.
17. *Ян Бо.* Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2016. — 186 с.
18. *Ян Бо.* Проблемы становления профессиональной школы пения в Китае периода образования КНР в зеркале музыкальной периодики // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. — 2016. — № 2. — С. 55–61.
19. *Ян Бо.* Чжоу Сяоян: у истоков профессионального певческого искусства Китая // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. — 2016. — № 1 (39). — С. 57–59.
20. *Яо Вэй.* Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: диссертация на соискания ученой степени кандидата педагогических наук. — Астрахань, 2015. — 196 с.

REFERENCES

1. *Bedrinec S. B.* Osobennosti osvoenija kitajskimi studentami ispolnitel'skogo stilja belcanto // *Rossija i Kitaj: istorija i perspektivy sotrudnichestva. Materialy VII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii [Peculiarities of mastering the belcanto performing style by Chinese students // Russia and China: history and prospects of cooperation. Materials of the VII international scientific-practical conference]*. Vypusk 7. — Blagoveshensk. Hjejhje, 22–23 maja 2017 g. — P. 454–458.
2. *Bondareva V. V.* Otechestvennye i zarubezhnye issledovateli o roli, sushhnosti i hronologii «kul'turnoj revoljucii» 1966–1976 gg. v Kitae // *Al'manah sovremennoj nauki i obrazovanija [Domestic and foreign researchers on the role, essence and chronology of the «cultural revolution» 1966–1976. in China // Almanac of modern science and education]*. — 2015 — № 10 (100) — P. 24–29.
3. *Gajdaj P. V.* Dialog kul'tur kak vedushhaja tendencija v sovremennom muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii Rossii i Kitaja // *Gumanitarnyj vektor [Dialogue of Cultures as a Leading Trend in Modern Music and Pedagogical Education in Russia and China // Humanitarian vector]*. — 2011. — № 1 (25). — P. 25–28.
4. *Goverdovskaja L. F.* Obshhestvenno — politicheskaja i kul'turnaja dejatel'nost' ruskoj jemigracii v Kitae v 1917–1931 gg. [Socio-political and cultural activities of the Russian emigration in China in 1917–1931] [Novoe izd.], Perepech. — Moscow: In-t Dal'nego Vostoka, 2004. — 188 p.
5. *Gorbunov N. I.* Fjodor Shaljapin v Japonii i Kitae [Fyodor Chaliapin in Japan and China]. — Moscow: IMLI RAN, 2002. — 396 p.
6. *Du Syvej.* Formirovanie pevcheskix umenij u vokalistov v vy'sshix uchebny'x zavedeniyax KNR: special'nost' 13.00.08 «Teoriya i metodika professional'nogo obrazovanija»: avtoreferat dissertacii na soiskanie uch. stepeni kand. pedagogicheskix nauk [Formation of singing skills among vocalists

- in higher educational institutions of the People's Republic of China : specialty 13.00.08 «Theory and methodology of vocational education» : abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. — Moscow, 2008. — URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-pevcheskikh-umenii-u-vokalistov-v-vysshikh-uchebnykh-zavedeniyakh-kr> (data obrashheniya 1.12.2020).
7. *Li Jer Jun*. Vokal'nye ispolnitel'skie tradicii na territorii Kitaja v istoricheskoy retrospektive // *Jetnosocium [Vocal performing traditions in China in historical retrospective // Ethnosociety]*. — 2015. — № 4 (82). — P. 144–148.
 8. *Lju Baosja V. G.* Shushlin i vokal'noe obrazovanie v Kitae // *Upravlenie v social'nyh i jekonomicheskikh sistemah: materialy HIX mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Shushlin and vocal education in China // Management in social and economic systems: materials of the NIH international scientific and practical conference]*, g. Minsk, 18 maja 2010 g. / Minskij in-t upravljenija; redkol.: N. V. Susha [i dr.]. — Minsk, 2010. — P. 381–382.
 9. *Sladkopevec R. V.* Brend «bel'kanto» v ital'janskoj vokal'noj shkole // *Vestnik MGUKI [Belcanto brand in the Italian vocal school // Vestnik MGUKI]*. — 2013. — № 4 (54). — P. 245–248.
 10. *Sun Jan'in*. Integraciya evropejskix tradicij peniya v vokal'nyu shkolu Kitaya : special'nost' 17.00.03 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Integration of European singing traditions into the vocal school of China : specialty 17.00.03 «Musical Art» : dissertation for the degree of Candidate of Art History]. — L'vov, 2016. — 183 p.
 11. *U Gen-Ir*. Istorija muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija): Uchebnoe posobie [History of music in East Asia (China, Korea, Japan): Textbook]. — SPb: Izdatel'stvo «planeta muzyki»; Izdatel'stvo «Lan'», 2011. — 544 p.
 12. *Hisamutdinov A. A.* S ljubov'ju k iskusstvu: Russkie artisty v Kitae (Materialy k slovarju) [With love for art: Russian artists in China (Materials for the dictionary)] / Vladivostok: Izd-vo Dal'nevostochnogo universiteta, 2017. — 64 p. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (data obrashheniya 14.12.2020).
 13. *Hu I Czjuan'*. Muzykal'noe obrazovanie v Kitae konca XIX i nachala XX veka // *Vesnik Vitebskaja dzjarzhaŭnaga ŭniversitjeta [Music education in China in the late 20th and early 20th centuries // Bulletin of Vitebsk State University]*. — 2009. — N 4 (54). — P. 108–114.
 14. *Chzhan Kjeu*. Syao Yumej i ego rol' v stanovlenii sovremennogo kitajskogo muzykoznanija: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Xiao Yumei and his role in the formation of modern Chinese musicology: specialty 17.00.02 «Musical Art» : abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History]. — Nizhnij Novgorod, 2017. — 22 p.
 15. *Shalaeva A. A.* Ob integracii metodicheskix principov vokal'nyh shkol v praktike zarubezhnyh prepodavatelej vokal'nogo iskusstva v sisteme vysshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaja // *Kul'tura i iskusstvo [On the integration of methodological principles of vocal schools in the practice of foreign teachers of vocal art in the system of higher musical education in China // Culture and Art]*. — 2020. — № 1. — P. 92–98. — DOI: 10.7256/2454-0625.2020.1.30508. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30508.
 16. *Shneerson G. M.* Muzykal'naja kul'tura Kitaja [Musical culture of China] [Predisl. D. Kabalevskogo]. — Moscow: Muzgiz, 1952. — 251 p.
 17. *Jan Bo*. Dinamika razvitiya professional'nogo sol'nogo peniya v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Dynamics of development of professional solo singing in China: education, pedagogical and performing principles : specialty 17.00.02 «Musical art» : dissertation for the degree of Candidate of Art History]. — Nizhegorodskaja gosudarstvennaja konservatorija im. M. I. Glinki. — Nizhnij Novgorod, 2016. — 186 p.
 18. *Jan Bo*. Problemy stanovlenija professional'noj shkoly peniya v Kitae perioda obrazovanija KNR v zerkale muzykal'noj periodiki // *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury [Problems of the formation of a professional school of singing in China during the formation of the PRC in the mirror of musical periodicals // Dom Burganova. Culture space]*. — 2016. — № 2. — P. 55–61.

19. *Jan Bo*. Chzhou Sjaojan: u istokov professional'nogo pevcheskogo iskusstva Kitaja // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija [Zhou Xiaoyang: at the origins of China's professional singing art // Actual problems of higher musical education]. — 2016. — № 1 (39). — P. 57–59.
20. *Jaо Vjeј*. Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemax vy'sshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaya i Rossii : special'nost' 13.00.01 «Obshhaya pedagogika, istoriya pedagogiki i obrazovanija» : dissertaciya na soiskaniya uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk [Training of vocal art specialists in the systems of higher musical education in China and Russia : specialty 13.00.01 «General pedagogy, history of pedagogy and education» : dissertation for the degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. — Astrahan', 2015. — 196 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Китайская философская система представлений о музыке легла в основу музыкального развития Дальнего Востока.
- ² Эпоха Средневековья в Китае относится к периоду III в. н.э. — 1911 г [11, 23].
- ³ Специальная школа для подготовки музыкантов, актеров и танцовщиков династии Тан.
- ⁴ Как отмечает П. В. Гайдай, «Замкнутость и закрытость Китая в историческом прошлом, его многовековое сопротивление вестернизации проявились в неоднократном признании европейских музыкальных инструментов (в первую очередь, фортепиано) «чуждыми» и даже «враждебными» китайской цивилизации элементами» [3, 122].
- ⁵ Сы Игуй — ученик русского преподавателя вокального мастерства в Китае В. Г. Шушлина, один из десяти басов мирового уровня.
- ⁶ Проникновение в китайскую систему образования понятия «маска» имеет непосредственное отношение к преподавательской деятельности в Китае В. Г. Шушлина с 1929–1966 гг.
- ⁷ Данные предоставлены Министерством Образования КНР за 2019 год [сайт]: URL: http://ru.moe.gov.cn/documents/reports/202106/t20210608_536648.html [дата обращения 21.11.2021].
- ⁸ К примеру, в России в 1927 году открылся первый Московский театр оперетты, главным направлением в котором были оперетты и мюзиклы, а с 1980 года в Институте культуры в Петербурге начала функционировать первая в России кафедра эстрадно-джазового исполнительства.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ГУЛЯНИЦКАЯ Наталья Сергеевна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

Natalia S. GULYANITSKAYA (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnessins Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation.

natasergul@yandex.ru



ШИРИНЯН Рузана Карповна (1922–2009, Москва)

Доктор наук, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ruzana K. SHIRINYAN (1922–2009, Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Music History Department at the Russian Gnessins Academy of Music.



МАТУСЕВИЧ Александр Петрович (Москва)

Музыкальный обозреватель, печатается в изданиях «Культура», «Новости классической музыки».

Alexander P. MATUSEVICH (Moscow)

Music Reviewer, published in the publications «Kultura», «Novosti klassicheskoi muzyki».

matusevic@yandex.ru



ТОПИЛИН Даниил Игоревич (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Daniil I. TOPILIN (Moscow)

PhD. in Art History, Associate Professor of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

d.i.topilin@gmail.com



МОСКВИНА Ольга Олеговна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

Olga O. MOSKVINA (Moscow)

PhD. in Art History, Associate Professor of the Performing Arts Production Department at the Russian Gnessins Academy of Music.

moskvina_o@inbox.ru



ШКУРОВСКИЙ Владимир Михайлович (Москва)

Доцент кафедры оркестрового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных, художественный руководитель и главный дирижер Русского народного оркестра ПАМ им. Гнесиных «Душа России», Русского народного оркестра Музыкального училища им. Гнесиных, лауреат и участник все-российских и международных конкурсов и фестивалей.

Vladimir M. SHKUROVSKY (Moscow)

Associate Professor of the Orchestral Conducting Department at the Russian Gnessins Academy of Music, Artistic Director and Principal Conductor Russian Folk Orchestra «Soul of Russia» of the Russian Gnessins Academy of Music, Russian Folk Orchestra of the Gnessins Music College, Laureate and Participant of All-Russian and International Competitions and Festivals.

shkurovsky@mail.ru



ДВУЖИЛЬНАЯ Инесса Федоровна (Минск)

Кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки.

Inessa F. DVUZHILNAYA (Minsk)

PhD. in Art History, Associate Professor, Doctoral Student of the Music Theory Department at the Belarusian State Academy of Music.

inessa2z@mail.ru

**УСТЮГОВА Александра Викторовна (Красноярск)**

Кандидат искусствоведения, преподаватель скрипки, теоретических дисциплин КГБОУ СПО «Красноярский педагогический колледж №1 им. М. Горького».

Alexandra V. USTYUGOVA

PhD in Art History, Lecturer of Theoretical Disciplines, Violin at the Regional State Budget Educational Institution of Secondary Vocational Education «Krasnoyarsk Pedagogical College № 1 named M. Gorky».

uav80@mail.ru

**ЛОПАТОВА Екатерина Сергеевна (Саратов)**

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Ekaterina S. LOPATOVA (Saratov)

PhD. in Art History, Lecturer of Folk Instruments Department at the L. V. Sobinov Saratov State Conservatory.

rina.cotter@gmail.com

**ЛОПАТОВ Сергей Васильевич (Саратов)**

Заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств.

Sergey V. LOPATOV(Saratov)

Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Teacher of the Saratov Regional College of Arts.

rina.cotter@gmail.com

**ШАЛАЕВА Анна Анатольевна (Китай)**

Доцент факультета искусств Университета Цзинганшань, лауреат международных конкурсов.

Anna A. SHALAEVA (China)

Associate Professor of the Faculty of Arts of Jingtangshan University, Laureate of International Competitions.

shalaeva.anna@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая

О КУРСЕ ГАРМОНИИ: ЧТО И КАК

Статья доктора искусствоведения, профессора Н.С. Гуляницкой — некое высказывание, точка зрения, предметом чего является современный курс гармонии. Стиль времени, метаморфозы эстетического сознания, новые пути «метода-методики-методологии» — все это, как и нескончаемый поток самих музыкальных событий, заставляет постоянно анализировать состояние традиционной дисциплины. Автор делает попытку осознать наболевшие проблемы и сформулировать их форме тезисов как кратких описаний насущных задач.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Гармония, метод, понятие, система, форма-содержание, стиль, хронотипология, теория и практика

Рузана Шириня

ЗАМЕТКИ О ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШУБЕРТА

Публикация неизданной при жизни статьи замечательного музыковеда-историка обобщает некоторые сущностные черты фортепианной музыки Шуберта. Рассматривая и сопоставляя ряд сонат, автор опровергает тезис о «несонатности» мышления композитора и доказывает значение — в течение всей его творческой эволюции — сонатного жанра как «исповедального», что отражается в разнообразии и свободе типов драматургии при концептуальной целостности произведений. В разделе «Экспромты. Музыкальные моменты. Танцы» определяются жанровые наклонения и внутренние драматургические связи в отношении как целостных опусов, так и отдельных миниатюр.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Шуберт, соната, драматургия, жанр, экспромты, музыкальные моменты

Александр Матусевич

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ОПЕРЫ: ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ОПЕРНЫХ ТЕКСТОВ

Целью работы является рассмотрение современного оперного жанра в условиях доминирования интерпретационной модели, где главную роль играют режиссеры, а также восприятия этих интерпретаций публикой. В этой связи ставятся задачи показать истоки режиссерского доминирования, его идейные основы и провозглашаемые концепции,

а также результаты этой деятельности как в плане воздействия на жанр как таковой, так и в плане влияния на вкусы публики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Опера, режиссура, оперный театр, интерпретация

Даниил Топилин

С.И. ТАНЕЕВ. НАДРЕЛИГИОЗНЫЙ КОСМИЗМ

В данной статье предпринята попытка соотнести фигуру отечественного композитора-ученого С.И. Танеева с универсальным явлением русского космизма: связь прослеживается в творческом интересе Танеева к античному периоду как культурно-цивилизационному первоначалу человеческой истории и особом отношении композитора к христианской вере. Автор выделяет два знаковых сочинения Танеева, Фортепианный квинтет op. 30 g-moll и кантату «По прочтении псалма» op. 36, как вершинные воплощения творческих идей и одновременно проявление космичности в особой форме. Танеев освещает путь к общечеловеческим гуманистическим высям: в кантате предложена альтернатива — надрелигиозное нравственное благоединение человечества, наделенное чистотой праоснов античных миро-толкований. Русский космизм в музыкальной культуре получает оригинальное воплощение; обозначение танеевского космизма звучит парадоксально — надрелигиозный космизм.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

С.И. Танеев, надрелигиозная нравственность, надрелигиозный космизм, русский космизм, вершинные произведения, «камерная аскеза», универсализм творческих идей

Ольга Москвина

МОТИВЫ БИДЕРМАЙЕРА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШТРАУСА: НА ПРИМЕРЕ «АЛЬПИЙСКОЙ СИМФОНИИ»

В статье рассматривается проявление эстетики бидермайера в симфонических сочинениях Р. Штрауса на примере «Альпийской симфонии» (op. 64).

Автор статьи отмечает, что Р. Штраус в своих сочинениях (симфоническая фантазия «Из Италии» op. 16, «Домашняя симфония» op. 53, «Альпийская симфония» op. 64) отражает два тематических направления. Одно из них связано с семейной идиллией, домашним уютом, детством; второе — воспеванием красот природы, упоением величия горных пейзажей. Эти темы доминировали в творчестве художников, композиторов и поэтов в начале XIX века, которые относят к течению «бидермайер».

На основе анализа музыкальных сочинений Р. Штрауса автор статьи приходит к выводу, что композитор возрождает в «Альпийской симфонии» эстетику бидермайера, обратившись к его сюжетным мотивам. Композиция «Альпийской симфонии» представляет собой синтез сонатной, вариационной и циклической форм. Наличие 22-х разделов, воплощающих красоты горного пейзажа, нетипично для симфонических жанров. Столь большое количество эпизодов сообщает симфонии черты цикла миниатюр, исполняемых без перерыва — одной из самых популярных форм музыкальных сочинений первой половины XIX века.

Близость эстетике бидермайера сказывается в характере повествования симфонии, которое ведется от лица главного героя. Горная природа воплощена композитором глазами путника. Подобное воплощение композитором своего впечатления от путешествия уже было в одном из его ранних сочинений — симфонической фантазии «Из Италии» (op. 16) в 1886 г.

Таким образом, создав целую серию музыкальных картин на сюжеты бидермайера (детали горного пейзажа, разные водопады и ручьи, восход и заход солнца), Р. Штраус возрождает это течение в музыке. В этом масштабном сочинении композитор обращается к одной из самых главных тем романтизма — теме пути, странствий. В музыкальных пейзажах находят отголоски ключевые идеи эстетики бидермайера, подкрепленные современными Р. Штраусу тенденциями в виде стилизаций и аллюзий.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Р. Штраус, Альпийская симфония, бидермайер, необидермайер, симфоническая поэма, жанр, миниатюра, цикл, образы природы

Владимир Шкуровский

ТРАКТОВКА ТЕМБРОВ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В «ТРЕХ РУМЫНСКИХ ТАНЦАХ» ТЕОДОРА РОГАЛЬСКИ

В данной статье предлагаются наблюдения о тембровой драматургии сюиты «Три румынских танца» Теодора Рогальски — одного из знаковых произведений неофольклорной волны первой половины XX века. Партитура является эталоном оркестрового письма, отличается мастерским совмещением фольклорного музыкального материала с тонкой, индивидуализированной работой композитора с тембрами оркестровых групп и солирующих инструментов, выразительные возможности которых приобретают неповторимый характер и колорит.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Т. Рогальски, Три румынских танца, симфонический оркестр, тембр

Инесса Двужильная

ЭКЗИСТЕНЦИАЛ НАДЕЖДЫ В СИМФОНИЧЕСКИХ КАРТИНАХ «АНТИКВА» МИХАИЛА ГЛУЗА

В статье в научный контекст впервые вводится произведение российского композитора Михаила Глуза (1951–2021) «Атиква» для симфонического оркестра и солирующего кларнета (2014), которое анализируется с позиции раскрытия в нем экзистенциала надежды как идеи сохранения памяти об уничтоженной в период Второй мировой войны (Холокоста) ашкеназской культуре. Способом репрезентации автором смысла экзистенциала надежды становятся авторские мелодии солирующего кларнета, решенные в традициях клезмерского музицирования, интонации популярной израильской песни «Хава нагила», включенные в основную музыкальную тему третьей картины, текст Каддиша («Осе шалом бимромав», первая картина), название произведения, которое носит государственный гимн Израиля. В статью включены фрагменты интервью с Михаилом Глузом, раскрывающие авторское понимание произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Михаил Глуз, симфонические картины «Атиква», экзистенциал «надежда», ашкеназская музыкальная культура, каддиш, клезмерское музицирование, тема Холокоста

Александра Устюгова
ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ
НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ ИЗ РУКОПИСИ «СБОРНИКА
КИРШИ ДАНИЛОВА»

В настоящей статье рассмотрен рукописный сборник русских исторических песен и былин, собранных Киршей Даниловым в 1740–1760 годах. Нотные записи мелодий рукописи имеют выраженный инструментальный скрипичный характер, в их изложении преобладают удобные для игры на скрипке тональности, высокая tessitura, инструментальная группировка нот и обозначение штрихов. Кирша Данилов запечатлел традиционный репертуар, который мог исполняться на русских смычковых инструментах с квинтовым строем (на скрыпели или скрыпке). Сборник Кирши Данилова позволяет расширить представления о русской инструментальной культуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кирша Данилов, «Древние Российские стихотворения», скрипка, смычковые инструменты, русская инструментальная культура

Екатерина Лопатова, Сергей Лопатов
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ:
ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРВЬЮ С М.И. ИМХАНИЦКИМ)

В статье рассматривается академическое исполнительство на домре в советское время, а также культурная политика государства данного периода. Приводятся основные аргументы Г. Любимова, высказанные против В. Андреева, его сподвижников, а также исполняемого Великорусским оркестром репертуара. Данные обвинения встречаются на страницах периодической печати советского времени, выдержки из которой присутствуют в статье и сопровождаются комментариями, пояснениями М.И. Имханицкого.

В статье представлены архивные сведения, касающиеся выпуска русских народных инструментов в середине 1930-х годов, которые свидетельствуют о весьма широком распространении четырехструнной домры. Изучается процесс взаимодействия трехструнной и четырехструнной разновидности данного инструмента, который происходил в предвоенные годы. Раскрываются причины парадоксальной ситуации, предполагающей победу домристов-четырёхструнников на Всесоюзном смотре 1939 года и последующее выдвижение трехструнной домры на лидирующие позиции.

Дается характеристика оригинального репертуара для трехструнной домры и балалайки, созданного в 1930–1940-е годы. Выявляется период, когда две разновидности домры окончательно утвердили свое право на существование и возникли предпосылки для появления инструментального универсализма. Указывается, что синтез домрово-балалаечной методики начал проявляться в начале 1970-х годов, продолжая заявлять о себе сейчас, доказательства чего представлены в статье. В ней приводятся подтверждения того, что владение двумя разновидностями домры становится актуальной тенденцией настоящего времени.

Отмечено, что инструментальный универсализм за последние десятилетия заявил о себе как в столичных, так и в региональных центрах академического исполнительства на домре. В статье указано, что методическая мысль домристов в настоящее время достигла значительных высот, что во многом подтверждает наличие глубоких интеграционных связей в домровой и балалаечной методике. В статье приводятся подтверждения того, что балалаечные разработки могут быть успешно применены в домровой методике. Намечена пер-

спектива появления комплексной методики, предполагающей одновременное освоение двух разновидностей домры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Трехструнная домра, четырехструнная домра, культурная политика, инструментальный универсализм, синтез методик

Анна Шалаева

**ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ В КИТАЕ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Многовековой путь исполнительского искусства в Китае привел к зарождению национальной вокальной школы, а усиленное влияние европейских традиций в китайской вокальной музыке привело к интенсивной культурной интеграции Китая в вокальное искусство Запада. Переломным моментом во всей культурной жизни страны стала изолированность Китая от Запада, как следствие «культурной революции», но уже после 1970-х гг. XX столетия вокальное искусство Китая претерпевает ряд значительных изменений в сфере образования и вокальной педагогики.

В настоящее время вокальное академическое искусство Китая переживает особый период. В статье рассматривается становление вокального искусства Китая через призму исторических событий XX — начала XXI века. При помощи культурно-исторических методов автор выявляет актуальные проблемы развития вокально-исполнительского искусства в Китае и предлагает наиболее рациональные и возможные пути их решения.

Материал, представленный в статье, на сегодняшний день актуален, поскольку музыкальная культура Китая в целом находится на стадии активного изучения российскими музыковедами, а также в поле зрения китайских исследователей, публикующими свои статьи на русском языке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Вокальное искусство Китая, «культурная революция», западное вокальное искусство, бельканто

ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya

**ABOUT THE HARMONY COURSE:
WHAT AND HOW**

The article of the Doctor of Art, Professor N.S. Gulyanitskaya is a certain statement, point of view, the subject of which is the modern course of harmony. The style of the time, the metamorphoses of aesthetic consciousness, the new ways of «method» — all this makes us analyze the state of the traditional discipline. The author makes an attempt to realize the sore problems and formulate them in the form of abstracts as brief descriptions of urgent tasks.

KEYWORDS _____

Harmony, method, concept, system, form-content, style, chronotypology, theory and practice

Ruzanna Shirinyan

NOTES ON SCHUBERT'S PIANO WORK

The publication of an unpublished article by a remarkable musicologist-historian during his lifetime summarizes some essential features of Schubert's piano music. By considering and comparing of several sonatas author disproves the thesis about «non-sonata» principles of thinking of the composer and contends that the importance during the whole his creative evolution of this genre as a «confessional», which is reflected in the diversity of types of dramaturgy and conceptual unity. In the division «Impromptus. Moments musicaux. Dances» there are defined the genre inclinations and internal dramaturgical connections both of the complete opus'es and the separate miniatures.

KEYWORDS _____

Schubert, sonata, drama, genre, impromptu, musical moments

Alexander Matusevich

**MODERN OPERA PRACTICE:
PROBLEMS OF DIRECTOR'S INTERPRETATION
AND AUDIENCE PERCEPTION OF OPERA**

The aim of the work is to examine the modern opera genre in the conditions of the dominance of the interpretive model, where the main role is played by directors, as well as the perception of these interpretations by the public. In this regard, the tasks are set to show

the origins of directorial dominance, its ideological foundations and proclaimed concepts, as well as the results of this activity both in terms of influencing the genre as such and in terms of influencing the tastes of the public.

KEYWORDS _____

Opera, directing, opera house, interpretation

Daniil Topilin

S. I. TANEEV.

SUPRA-RELIGIOUS COSMISMS

This article attempts to correlate the figure of the Russian composer-scientist S. Taneyev with the universal phenomenon of Russian cosmism. The connection can be traced in Taneyev's creative interest in the ancient period as a cultural and civilizational beginning of human history and the composer's special attitude to the Christian faith. The author singles out two significant works by Taneyev, the Piano Quintet op.30 in g-moll and the cantata «After Reading the Psalm» op. 36. They are understood by the author as the summit embodiment of Taneyev's creative ideas and appear to be a manifestation of his special cosmic character. Taneyev illuminates a path to universal humanistic heights: an alternative is proposed in the cantata — a supra-religious moral unity of mankind, endowed with the purity of the ancestral foundations of ancient world interpretations. Russian cosmism in musical culture gets its original embodiment; the designation of Taneyev's cosmism sounds paradoxical — supra-religious cosmism.

KEYWORDS _____

S. Taneyev, supra-religious morality, supra-religious cosmism, Russian cosmism, summit works, «chamber asceticism», universalism of creative ideas

Olga Moskvina

BIEDERMEIER'S MOTIVES IN THE SYMPHONIC WORKS OF R. STRAUSS: ON THE EXAMPLE OF THE «ALPINE SYMPHONY»

The article deals with the manifestation of the Biedermeier aesthetics in the symphonic works of R. Strauss on the example of the «Alpine Symphony» (op. 64).

The author of the article comes to the conclusion that R. Strauss in his compositions (symphonic fantasy «Aus Italien» op. 16; «Symphony Domestica» op. 53; «Eine Alpensinfonie» op. 64) embodies two thematic directions — the first is associated with a family idyll, home comfort, the embodiment of the theme of childhood; the second is the chanting of the beauties of nature, the intoxication with the majesty of mountain landscapes. These themes dominated the work of artists, composers and poets at the beginning of the 19th century, forming the Biedermeier movement.

After analyzing the musical compositions of R. Strauss, the author of the article concludes that the composer revives the aesthetics of the Biedermeier in the «Eine Alpensinfonie», referring to his plot motifs. The composition of the «Eine Alpensinfonie» is a synthesis of sonata, variation and cyclic forms. The presence of 22 sections, embodying the beauty of the mountain landscape, is not typical for symphonic genres. In this case, it is a clear reference to Biedermeier, since such a large number of sections gives the symphony the features of a cycle of miniatures played without interruption — one of the most popular forms of musical compositions of the first half of the 19th century.

The proximity to the Biedermeier aesthetics is reflected in the nature of the symphony's narrative, which is conducted on behalf of the protagonist. Mountain nature is embodied by the

composer through the eyes of a traveler. A similar embodiment by the composer of his impressions of the journey was already in one of his early compositions — the symphonic fantasy «Aus Italien» (op. 16) in 1886.

Thus, R. Strauss revives the Biedermeier movement by writing the «Eine Alpensinfonie» in the neo-biedermeier style almost a hundred years later. In this large-scale work, the composer addresses one of the most important themes of romanticism — the theme of the path, wanderings, and also created a whole series of musical paintings based on Biedermeier plots (details of a mountain landscape, various waterfalls and streams, sunrise and sunset). At the same time, the composer, thanks to some redundancy of his musical language, added many details to his landscape, reinforcing it with stylizations and allusions to the work of previous composers. This is the key idea of the Biedermeier aesthetic.

KEY WORDS

R. Strauss, Eine Alpensinfonie, Biedermeier, Neo-Biedermeier, symphonic poem, genre, miniature, cycle, images of nature

Vladimir Shkurovsky**INTERPRETATION OF THE TIMBRES OF THE SYMPHONY ORCHESTRA IN «THREE ROMANIAN DANCES» BY THEODORE ROGALSKI**

This article offers observations on the timbre dramaturgy of the suite «Three Romanian Dances» by Teodor Rogalski, one of the iconic works of the neo-folklore wave of the first half of the twentieth century. The score is a standard of orchestral writing, characterized by a masterful combination of folklore musical material with fine, individualized work with the timbres of orchestral groups and solo instruments, the expressive possibilities of which acquire a unique character and flavor.

KEY WORDS

T. Rogalski, Three Romanian dances, symphony orchestra, timbre

Inessa Dvuzhilnaya**THE EXISTENTIAL OF HOPE IN THE SYMPHONIC PAINTINGS «ATIQUA» BY MIKHAIL GLUZ**

The article introduces for the first time into the scientific context the work of the Russian composer Mikhail Gluz (1951–2021) «Atiqua» for symphony orchestra and solo clarinet (2014), which is analyzed from the position of revealing the existential of hope in it as the idea of preserving the memory of the Ashkenazi culture destroyed during the Second World War (Holocaust). The author's way of representing the meaning of the existential of hope is the author's melodies of the solo clarinet, solved in the traditions of Klezmer music making, the intonations of the popular Israeli song «Hava Nagila» included in the main musical theme of the third picture, the text of Kaddish («Ose Shalom bimromav», the first picture), the title of the work, which bears the national anthem of Israel. The article includes fragments of an interview with Mikhail Gluz, revealing the author's understanding of the work.

KEY WORDS

Mikhail Gluz, Symphonic pictures «Hatikva», existential «the Hope», Ashkenazi musical culture, Kaddish, Klezmer music, the theme of the Holocaust

Alexandra Ustyugova

QUESTIONS OF INSTRUMENTAL ACCESSORIES MUSICAL NOTES FROM THE MANUSCRIPT OF «KIRSHA DANILOV'S COLLECTION»

This article examines the earliest recordings of the historical songs, epics, and spiritual poems, collected by Kirsha Danilov in 1740–1760. In our opinion the melodies from the collection «Ancient Russian Poems, collected by Kirsha Danilov» could be played on bowed instruments with a fifth tuning (on the ancient Russian violin «skry`pel`»). The musical notes of the manuscript have a pronounced instrumental (violin) character: high tessitura of melodies, grouping of notes, the predominance of keys convenient for playing the violin, fingering correspondence to the first position and the use of violin strokes notation. The collection of Kirsha Danilov makes it possible to realize the diversity of the repertoire of the «skry`potchiki» and expands our knowledge of the Russian instrumental culture.

KEYWORDS

Kirsha Danilov, «Ancient Russian Poems», violin, bowed instruments, Russian instrumental culture

Ekaterina Lopatova, Sergei Lopatov

INSTRUMENTAL UNIVERSALISM: PAST, PRESENT AND FUTURE (BASED ON AN INTERVIEW WITH M. I. IMKHANITSKY)

The article discusses the academic performance on the domra in the Soviet era, as well as the cultural policy of the state of this period. The main arguments of G. Lyubimov, expressed against V. Andreev, his associates, as well as the repertoire performed by the Great Russian Orchestra, are given. These accusations are found on the pages of the periodical press of the Soviet period, excerpts from which are present in the article and are accompanied by comments, explanations by M.I. Imkhanitsky.

Archival information is presented regarding the production of Russian folk instruments in the middle 1930s, which indicates a very wide distribution of the four-stringed domra. The article studies the process of interaction between the three-string and four-string varieties of this instrument, which took place in the prewar years. The reasons for the paradoxical situation are revealed, suggesting the victory of four-stringed domra players at the All-Union review of 1939 and the subsequent promotion of the three-stringed domra to the leading positions. The characteristic of the original repertoire for the three-stringed domra and balalaika, created in the 1930-40s, is given. The period is revealed when two varieties of domra finally approved their right to exist and the prerequisites for the emergence of instrumental universalism arose. It is indicated that the synthesis of the domra-balalaika technique began to manifest itself in the early 1970s, continuing to assert itself now, evidence of which is presented in the article. It provides evidence that the possession of two varieties of domra is becoming an actual trend of the present. It is noted that instrumental universalism over the past decades has declared itself both in the capital and in regional centers of academic performance on domra. The article states that the methodical thought of the domrists has now reached significant heights, which largely confirms the presence of deep integration links in the domra and balalaika methods. The article provides evidence that balalaika developments can be successfully applied in the domra technique. The prospect of the emergence of an integrated methodology has been outlined, involving the simultaneous development of two varieties of domra.

KEYWORDS

Three-string domra, four-string domra, cultural policy, instrumental universalism, synthesis of methods

Anna Shalaeva

**HISTORICAL ASPECTS OF VOCAL ACADEMIC
EDUCATION AND PEDAGOGY
IN CHINA OF THE XX — EARLY XXI CENTURIES:
PROBLEMS AND PROSPECTS**

The centuries-old path of performing arts in China led to the birth of a national vocal school, and the increased influence of European traditions in Chinese vocal music led to the intensive cultural integration of China into the vocal art of the West. The turning point in the entire cultural life of the country was the isolation of China from the West, as a consequence of the «cultural revolution», but after the 1970s of the XX century, the vocal art of China is undergoing a number of significant changes in the field of education and vocal pedagogy.

Currently, the vocal academic art of China is going through a special period. The article examines the formation of vocal art in China through the prism of historical events of the XX — early XXI century. Using cultural and historical methods, the author identifies topical problems of the development of vocal performing arts in China and proposes the most rational and possible ways to solve them.

The material presented in the article is relevant today, since the musical culture of China as a whole is at the stage of active study by Russian musicologists, as well as in the field of view of Chinese researchers publishing their articles in Russian.

KEY WORDS

Vocal art of China, «cultural revolution», western vocal art, bel canto

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 пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются 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 одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом 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.