

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 23
2020



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 23

12+

Екатеринбург
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 23

Екатеринбург 2020

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Николета ПОПОВА**, PhD, консерватория Лас-Пальмас-де-Гран-Канария (Канарские острова, Испания); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 23

Yekaterinburg 2020

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Nicoleta POPOVA**, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsrv.org
Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsrv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 7 *Зенкин К. В.* У истоков русского музыковедения: А. Н. Серов (к 200-летию со дня рождения)
- 15 *Захарьина Н. Б., Герасимова И. В.* Источники по изучению церковнопевческой культуры Пскова XIV–XVII веков
- 25 *Мельникова Е. В.* Проблема «слово и музыка» в современном музыкальном искусстве и музыковедении (к 25-летию со дня смерти А. В. Михайлова)
- 31 *Гагарина О. А., Иванов Ю. Н.* Тромбон в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу о расширении технических и выразительных возможностей тромбона в XIX веке

К ЮБИЛЕЯМ БЕТХОВЕНА И ЧАЙКОВСКОГО

- 39 *Моховикова М. В.* Симфонические сочинения Людвиг ван Бетховена в собраниях Московского отделения Императорского Русского музыкального общества
- 50 *Поспелова Р. Л., Говердовская М. А.* Тонально-интонационная фабула в Большой сонате для фортепиано op. 37 G-dur П. И. Чайковского

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ДАТЫ ГОДА

- 63 *Купровская Е. О.* Опера Эдисона Денисова «Пена дней»: создание, постановка, критика (к 35-летию со дня премьеры)
- 71 *Гаврилова М. В., Лопатникова А. Н.* Роль авторских ремарок в формировании исполнительской интерпретации Сонаты op. 1 Альбана Берга (к 135-летию со дня рождения и 85-летию со дня смерти композитора)

CONTENTS



MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 7 *Zenkin K. V.* At the origins of Russian musicology: A. N. Serov (on the 200th anniversary of his birth)
- 15 *Zakharina N. B. Gerasimova I. V.* Sources on investigation of church chant culture of 14th–17th century Pskov
- 25 *Melnikova E. V.* The problem of “word and music” in contemporary musical art and musicology (on the 25th anniversary of the death of A. V. Mikhailov)
- 31 *Gagarina O. A., Ivanov Yu. N.* Trombone in the works of N. A. Rimsky-Korsakov: to the question of expanding the technical and expressive capabilities of trombone in the 19th century

ON THE ANNIVERSARIES OF BEETHOVEN AND TCHAIKOVSKY

- 39 *Mokhovikova M. V.* Symphony Compositions by Ludwig van Beethoven in the Collections of the Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society
- 50 *Pospelova R. L., Goverdovskaya M. A.* Tonal-intonation plot in Tchaikovsky's Grand piano Sonata op. 37 G-dur

SIGNIFICANT DATES OF THE YEAR

- 63 *Kuprovskaya E. O.* Edison Denisov's Opera: “Foam of the Days”: creation, performance, critic (on the 35th premier anniversary)
- 71 *Gavrilova M. V., Lopatnikova A. N.* The role of author's remarks in shaping the performance interpretation of Alban Berg's Sonata op. 1 (to the 135th anniversary of the composer's birth and 85th anniversary of his death)

- 80 *Егорова М. А.* Идея Кармен: от Пушкина к Бизе

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

- 87 *Екименко Т. С.* Союз композиторов Республики Карелия и его председатель Гельмер Синисало (к 100-летию со дня рождения)
94 *Куприна Е. Ю.* Музыкальное образование Тольятти: ретроспектива и перспектива (65-летию художественного образования Ставрополя-на-Волге–Тольятти посвящается)

AD MEMORIAM

- 102 *Хайбуллина Д. Н., Недоспасова А. П.* Мери Лебензон – личность, музыкант, педагог
109 *Басок М. А. Н. М.* Пузей как представитель старшего поколения уральских композиторов

- 80 *Egorova M. A.* Carmen's idea: from Pushkin to Bizet

MUSICAL LIFE
OF RUSSIAN REGIONS

- 87 *Ekimenko T. S.* The Union of Composers of Karelia and its chairman Helmer Sinisalo (on the 100th anniversary of the birth of the composer)
94 *Kuprina E. Yu.* Musical education of Togliatti: retrospective and perspective (dedicated to the 65th anniversary of art education of Stavropol-on-Volga–Togliatti)

AD MEMORIAM

- 102 *Khaibullina D. N., Nedospasova A. P.* Mary Lebenzon – a personality, musician, teacher
109 *Basok M. A. N. M.* Puzey as a Representative of the older Generation of Ural Composers



УДК 78.072.3(470)

Константин Владимирович Зенкин

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия). E-mail: kzenkin@list.ru.
ORCID: 0000-0002-2763-6282. Researcher ID: R-5318-2018. SPIN-код: 7462-2042

У ИСТОКОВ РУССКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: А. Н. СЕРОВ (к 200-летию со дня рождения)

Цель статьи – исследовать вклад А. Н. Серова в русское музыковедение через решение следующих задач: выявление специфики музыковедческого анализа и методологии; выявление значения наиболее значительных работ Серова (о Девятой симфонии и увертюре «Леонора» Бетховена, об опере Глинки «Жизнь за царя» и др.); выявление воздействия методологии Серова на русское музыкознание XX века (теории интонации, симфонизма и музыкальной формы как процесса Б. В. Асафьева, музыкальной драматургии В. П. Бобровского и В. В. Медушевского). В статье рассматриваются представления Серова о структуре музыкознания, включающего в себя музыкальную эстетику (философию музыки), историю музыки и целый комплекс музыкально-теоретических дисциплин (гармонию, контрапункт, учение о форме, инструментовку и т.д.). Делается вывод о стремлении Серова к достижению синтетического, обобщающего взгляда – как в рамках музыкальной науки в целом (что подтверждает приведенная выше структура музыкознания), так и в рамках музыкально-теоретических дисциплин (музыкальная наука в тесном смысле). Своей цели Серов достигает, применяя тематический анализ, а по сути – анализ музыкальной драматургии инструментального произведения или оперы.

Ключевые слова: музыковедение, А. Н. Серов, история музыки, эстетика, теория музыки, музыкальный тема.

Для цитирования: Зенкин К. В. У истоков русского музыковедения: А. Н. Серов (к 200-летию со дня рождения) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 7–14.

На фоне юбилеев 2020 года – Бетховена, Чайковского, Малера, двухсотлетие выдающегося русского композитора, критика и музыковеда Александра Николаевича Серова как-то оказалось в тени. В то же время этот человек оказал существенное влияние на русскую музыкальную культуру, особенно – на формирование и развитие нашей музыкальной науки.

В свое время Серов-композитор воспринимался как следующий в ряду «Глинка – Даргомыжский», с которыми он был лично знаком и имел тесные профессиональные контакты. Премьеры его опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила» стали крупными событиями музыкальной жизни России 1860-х годов и входили в репертуар театров еще и в XX веке. Кто знает, спра-

ведлив ли и, главное, окончателен «приговор истории»? Или исчезновение опер Серова – следствие характерной для оперных театров инертности в выборе репертуара и нашей общей недостаточной заинтересованности в сохранении национального наследия? Да и деятельность Серова-музыковеда нечасто привлекала внимание исследователей. Отрадным исключением являются некоторые опубликованные статьи последних лет [1; 2; 14]. Однако, вероятно, прошедшие недавно юбилеи первых русских консерваторий (основанных в 1862 и 1866 годах) всё же перетянули внимание на изучение всех деталей *консерваторского* образования [3; 15], к которому, как известно, Серов не был причастен.

Как бы то ни было, ряд музыковедческих работ Серова имеет непреходящее значение, они не потеряли актуальности до сих пор, что особенно необычно для критического жанра, нацеленного на сиюминутную реакцию. Для нас, пожалуй, сейчас самое важное и интересное – это факт несомненного воздействия Серова на последующее развитие музыкознания в России – ведь и сам термин «музыказнание» был введён в употребление именно Серовым.

В чём же проявилось это воздействие? В Серове замечательно соединились дарования композитора, профессионально владеющего всеми техническими премудростями своего ремесла (собственно теория музыки в тесном смысле), страстного, заинтересованного критика, убедительно отстаивавшего свою позицию (темперамент и бескомпромиссность поведения, как известно, получили юмористически-пародийное освещение в музыкальном портрете критика из цикла Мусоргского «Раёк»), и наконец, широчайший кругозор историка – как музыки, так и прочих искусств, и культуры в целом. Этот комплекс, возросший на достижениях «золотого века» русской культуры, нашёл благодетельную подпитку в наиболее новой на

тот момент доктрине – теории Вагнера, которая, пожалуй, и произвела завершающее «фокусирование» всего музыкального мировоззрения Серова – первого русского вагнерианца. Сейчас мы не предполагаем вдаваться в причины понимания музыкальной науки в России середины XIX века как высшего единства достаточно пёстрого спектра её дисциплин – такое же понимание присуще и Г. А. Ларошу (несмотря на то, что он представлял антивагнерианскую традицию Э. Ганслика). Но та особенность, что в России теория и история музыки не были поделены между миром консерваторий и миром университетов, а развивались вместе, рука об руку, взаимовлияя и обогащая друг друга, вероятно, восходит к Серову, Ларошу и всей атмосфере русской профессиональной музыкальной жизни.

Подчеркнём, что отмеченное единство русского музыковедения у самых его истоков отнюдь не было неким хаотическим смешением элементов разных дисциплин, напротив, его контрастная многосоставность была замечательно осознана Серовым и неоднократно им отрефлексирована. Так, работа «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» (1864, журнал «Эпоха», № 6, 12), представляет первую из десяти лекций цикла «О современном состоянии музыки», которые, в свою очередь, он рассматривал как «„подготовку“ для полного музыкального учебника (музыказнание, с технической, исторической и эстетической стороны» [6, 187]. Обращает на себя внимание сама тема журнальной публикации, посвящённая глобальным проблемам развития музыкальной культуры и её анализу, а не просто отклику на какое-то яркое событие музыкальной жизни (последнее, как правило, и является материалом для работы критика).

Понимая, что разные люди высказывают совершенно различные мнения об одних и тех же произведениях или композиторах, Серов стремится преодолеть субъективизм научным анализом и до-

казательствами. Завершая свой анализ увертюры Бетховена «Леонора № 3», критик пишет: «Партитура Бетховена для всех доступна; сделанные мною из неё выводы математически последовательны» [13, 423]. Что же давало критику столь непоколебимую уверенность в «математической последовательности» его доказательств – уверенность, столь необычную для современного этапа развития гуманитарной науки?

В начале своей большой работы о «Русалке» Даргомыжского Серов говорит о необходимости подтверждения нашего «взгляда» на произведение «выводами из общей философии искусства» [10, 254]. Для Серова философия искусства и эстетика – одно и то же [7, 164]. Он пишет о «музыкальной эстетике» как о целой науке, «ещё едва возникающей» [7, 164], предмет которой («в неразрывной связи с историей искусств вообще» [7, 164]) составляет «определение существующих вплоть до нашего времени „типов“ музыки по разным её отраслям, подведение замечательнейших художников под эстетические требования с тем, чтобы разъяснить, который из художников и в каких именно произведениях подошёл к идеалу, вполне осуществил его типически» [7, 163–164]. А поскольку то, «о чём говорит музыка», также относится к области идеала, которого она должна достичь, то все внемузыкальные ассоциации, «поэтические идеи», скрытые программы и т. п. – долгое время было принято относить к предметной сфере музыкальной эстетики.

Давая определение музыки, которое начинается словами: «Музыка есть особого рода поэтический язык» [6, 192], Серов, с одной стороны, продолжает давнюю традицию, квалифицирующую музыку как «язык чувств», с другой – проявляет восприимчивость к новейшим концепциям Вагнера и Листа, видящим в музыке прежде всего выражение и «договаривание» «поэтической» идеи. Но, хотя он и провозглашает, вслед за Вагнером, что «Бетховен своею девятою

симфонией положил предел „симфонической“ музыке, снова слив её со словом» [4, 439], но в своих критических работах почти не подходит к столь крайним положениям (об одном симптоматичном исключении будет сказано несколько позже). Серов в большинстве случаев уделял равное и разумно сбалансированное внимание обеим сторонам музыкального языка – как означаемому (поэтическая идея), так и означающему (всё грамматическое устройство языка). Естественно, что данными семиотическими терминами он не пользовался. Труды Серова скорее можно считать прообразами герменевтического направления в музыковедении. В работе о Девятой симфонии Бетховена даже встречается слово «экзегеза» – «толкование» (экзегетика библейских текстов, как известно, стала истоком герменевтики как более широкой гуманитарной дисциплины). Буквально же этот фрагмент у Серова выглядит так: «Мой комментарий девятой симфонии, весьма не похожий на всё, что о ней до сих пор писали, *может быть подкреплён в каждом слове нотами бетховенской партитуры*, следовательно такое толкование смысла, такая „экзегеза“ симфонии, опирающаяся на монотематизм, не что-нибудь произвольное, не гипотеза, а неопровержимый, мною только отысканный факт» [4, 434]. Фактически в данном тезисе Серов сформулировал ядро своей научной методологии, предполагающей а) научную доказательность на основе факта – нотного текста; б) цель анализа – экзегеза, толкование смысла; в) средство («основа») – монотематизм. В данном случае суть анализа Серов мог сфокусировать (как мог бы это сделать и в статье о «Жизни за царя» Глинки) в кратком термине «монотематизм», который фактически указывает на обширную область «техники» – драматургию музыкального произведения, основанную на тематизме и тематическом развитии.

Таким образом, если главный, целеопределяющий слой научного музыковедения

ния Серова можно определить как эстетический (философско-эстетический), внутри которого отчетливо оформляется герменевтический, то второй его слой, обеспечивающий научную доказательность и объективность взгляда, – это слой исторический. Примечательно, что, приступая к анализу того или иного произведения, Серов даёт обзор истории данного жанра или вида музыки, исследуя весь исторический контекст: «Таким образом, с одной стороны, законы эстетики, теория изящного, философия искусства, к сожалению, ещё весьма мало разработанные, почти не существующие в виде науки; с другой: *факты*, доставляемые историей искусства, – вот на чём зиждется художественная критика» [5, 156]. Понимая, что труды по истории искусства и музыки имеют разные цели, задачи и, соответственно, сфокусированы на различных элементах музыки, развивающихся в ходе истории, Серов особо оговаривает необходимость создания «прагматической истории музыки», перед которой, возможно, *впервые*, ставит очень высокие и серьёзные в научном плане задачи. На фоне только зарождающейся, преимущественно описательной истории музыки, сложившейся к середине XIX века (описание жизни и деятельности крупнейших композиторов и т. п.) Серов планирует создание науки, объясняющей логику музыкально-исторического процесса, по сути дела, – теории истории музыки: «Взгляд такой будет иметь целью – *прагматически показать*: почему именно такой или другой ход музыки должен был появиться и развиваться под такими и такими условиями; насколько такой или другой из героев области музыкального творчества обогатил общую сокровищницу искусства и, наконец, – в каком именно фазисе роды музыки в Европе и у нас в России, т. е. куда именно тяготеет вся музыка» [6, 204]. Как видим, речь идёт о создании научно-синтетической, философско-теоретической истории музыки. Но тогда при чём здесь

слово «прагматический»? Разъяснение даётся тут же, в следующем предложении: «Результатные выводы сами собой подготовят заявление о том, чего именно должны мы, в наше время, требовать от музыкальной науки (музыкальной философии) и от музыкальной педагогики (обучение музыкальным материалам и силам). Повторяю, что для подробного развития всех этих взглядов и мыслей потребовались бы объёмистые томы» [6, 204]. Иными словами, «объёмистые томы» – не только отвлечённое знание, их цель – в то же время и вполне практическая («прагматическая») – работать в направлении развития современной музыкальной культуры России.

Наиболее значительные музыкально-исторические работы Серова посвящены эволюционным процессам в оперном театре: «Судьбы оперы в России» [12], «Русалка. Опера А. С. Даргомыжского» [10].

Серов прекрасно понимал, что для создания настоящей музыкальной науки и критики нужны крепкие профессиональные знания и полное владение всеми техническими вопросами создания музыки. Поэтому третий, а по сути, *базисный* слой музыкознания составляют музыкально-теоретические дисциплины. Примечательно, что Серов выделяет «„музыкальную науку“ в тесном смысле», которая занимается познанием «грамматики (системы законов или правил языка и его грамоты)» [6, 192]. «В более обширном смысле, музыкальная наука должна заключать в себе и „историю“ развития этого языка, и философию этого языка, т. е. часть эстетики, науки об изящном (в таком смысле, например, должна существовать „наука словесной поэзии“, и „наука живописи“, и „наука зодчества“ и т. д.)» [6, 192]. В настоящее время распространённое в прошлом взаимное «недоверие» теоретиков и историков музыки, не говоря уже о маргинальности философов и эстетиков в профессиональном музыкальном мире (было бы правильнее сказать, «мирке») ушли в прошлое, и сегодня

термин «теория музыки» (что совершенно явно демонстрирует наше «Общество теории музыки») понимает слово «теория» также двояко: в тесном смысле, как музыкальную «грамматику», и в более широком – как знание о музыке во всей его полноте и многоаспектности.

Для профессиональной музыкальной науки и критики «прежде эстетических и исторических познаний необходима предварительная музыкальная педагогика, для ознакомления с техникой. Такая педагогика музыкальная... коснётся и науки гармонии в её главных чертах... и науки контрапункта... изложит и главные законы мелодии и ритма, а в связи с ними – формы музыкальных песен... также главные понятия об оркестровке вообще» [5, 156–157]. Как пример фундаментальных достижений в названных областях Серов называет труды А. Рейха, А. Б. Маркса, Г. Вебера, И. Х. Лобе, Г. Берлиоза.

Серов не устаёт подчеркивать необходимость «музыкальной анатомии» как обоснования критических взглядов. Он даже как минимум дважды употребляет термин «сравнительная анатомия музыки» [9, 43], или «сравнительная музыкальная анатомия» [13, 424]. Если вспомнить, что сравнительная анатомия изучает общие закономерности строения и развития органов и систем органов при помощи их сравнения у животных разных таксонов на разных этапах эмбриогенеза, то станет ясно, почему Серов употребил именно такой термин: во-первых, речь идёт именно о задаче постичь «внутренний, художественный организм» [9, 43] «анатомируемого» произведения как единства, а не со стороны его отдельных систем; во-вторых, зафиксировать специфику конкретного этапа в контексте исторического развития.

В то же время, говоря о музыкально-теоретических дисциплинах с точки зрения задач современного музыкального образования и преподавания и проводя систематизацию, он подчёркивает их рутинность:

«Обратимся к изучению музыкальной премудрости – по схоластической системе, имевшей полную силу, например, при Бетховене, да и теперь ещё не совсем-то покинутой. Тут, точно такими пугалами как „аз-бука“, являются: 1) учение *интервалов* (без логической системы и с пропуском самоважнейших понятий); 2) учение *генерал-басу* (эко словечко! мы тотчас вернёмся к нему); 3) учение контрапункту (тоже словечко?). Не отвечает ли ученье интервалов – задалбливанию *бук* и *азов*? Не отвечает ли учение *генерал-басу* – „складам“? Не отвечает ли занятие контрапунктом по остальным формулам и примерам в церковном стиле (*im evangelischen Styl*) – задалбливанию страниц псалтиря и часослова? Разумеется, и практические, и эстетические результаты – одинаковы» [6, 195]. Конечно, критика Серова чересчур пристрастна и необъективна. Но её глубинная причина (не оправдывающая, впрочем, такой критики полностью) ясна: музыкант выступал против изучения отдельных «букв» и строительных элементов музыки, не несущих смысл. Его цели – для образования: научение создавать целостные осмысленные музыкальные высказывания; для критики: умение их анализировать. Поэтому понятно, что в сфере музыкальной технологии Серов сосредотачивается на предметах, наиболее близких к тому смыслу, который передаёт музыка. И прежде всего это музыкальный тематизм. Темы и их развитие – вот главный предмет научных исследований Серова: «Этой стороной технического анализа – одним словом, *тематизмом*, – почти совсем пренебрегали до сих пор, тогда как в таком сравнительном тематическом анализе находится ключ к пониманию всякого инструментального произведения» [13, 411].

Анализируя процесс выявления смысла музыкального произведения, блестящие образцы которого Серов представил в работах об опере Глинки «Жизнь за царя», о его же музыке к трагедии «Князь Холм-

ский», о Девятой симфонии и увертюре «Леонора» Бетховена, Серов фактически первый в мировом музыкознании создал особый вид анализа – анализ музыкальной драматургии. Здесь нельзя не отметить благотворного воздействия новаций Вагнера на исследовательскую мысль русского ученого. Как минимум, две вагнерианские идеи лежали у истоков музыкально-драматургического анализа Серова: 1) подчинённость музыкального развития «поэтической идее» и 2) особый акцент на процессуальности композиции.

Нужно сказать, что такая установка Серова имела далеко идущие последствия для русского музыкознания. Отталкиваясь именно от категории музыкального тематизма, Б. В. Асафьев создаёт свою концепцию интонации. Также несомненно, что в первую очередь труды Серова о преобразовании мотивов в форме целого у Бетховена и Глинки инспирировали асафьевскую концепцию музыкальной формы как процесса. Музыкальная драматургия как феномен оказалась неизбежно включённой в явление симфонизма (также в понимании Асафьева). Уже во второй половине XX века свою концепцию музыкальной драматургии создал В. П. Бобровский, а теорию интонационной драматургии – В. В. Медушевский. Сам же метод анализа («сравнительная анатомия музыки»), подчинённый выявлению смысла целостного музыкального произведения и привлекающий весь комплекс выразительных средств (по мере необходимости, особо значимых и решающих выразительных средств в данном конкретном случае) – вылился в «целостный анализ» В. А. Цуккермана и Л. А. Мазеля. Не говоря уже о том, что целый ряд специальных исследований (В. Н. Холоповой, В. Б. Вальковой, Е. А. Ручьевской и др.) был посвящён проблемам тематизма.

Как говорится, недостатки – продолжения достоинств. Слишком большой акцент на «поэтической идее» привёл Серова к известным натяжкам при анализе бет-

ховенской увертюры «Леонора». Критик поставил музыкальную форму в слишком прямую зависимость от поэтической идеи, подставляя сонатную форму увертюры под сюжет оперы [13, 420–423]. Далее, вслед за Вагнером Серову был присущ характерный для «поздних» романтиков (Берлиоз, Лист, Вагнер) и начинающих молодых «балакиревцев» «прогресси́зм», когда значительная часть музыки прошлого, включая Моцарта и даже раннего Бетховена, объявлялась устаревшей и неактуальной. Наконец, в работах Серова немало пространных описаний, что, конечно, было обусловлено их жанром (критические статьи, обязанные досконально познакомить читателя с предметом обсуждения), но оказало заметное и на этот раз отнюдь не положительное воздействие на русское музыкознание в последующих поколениях.

Особо следует сказать о вкладе Серова в становление русской музыкальной фольклористики. Наряду с исследованием конкретного песенного материала («Музыка южнорусских песен» [8]) критик закладывает методологические основы изучения как русского фольклора, так и любых других «иноязычных» (в музыкальном отношении) традиций. В работе «Русская народная песня как предмет науки» [11] он пишет о специфике ладов старинной русской песни, откуда следует вывод о культурно-исторической обусловленности появления всех элементов и форм музыки – идея, ещё и в XX веке утверждавшаяся с трудом, особенно в России (как ни странно, тотальное, но, к счастью, временное торжество исторического материализма не поспособствовало утверждению элементарной историчности в изучении искусства).

Подытоживая, подчеркнём, что с именем Серова связаны:

- разработка фундаментальных основ музыкознания, его структуры и методологии «на далёкую перспективу»;
- разработка методологических основ этномузыкального и фольклористического;

– создание метода музыкально-драматургического (интонационно-тематического) анализа и его классических образцов; – исследование историко-эволюционных процессов в оперном театре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Консон Г. Р. Аналитический метод А. Серова // Музыка и время. 2010. № 6. С. 26–30.
2. Константинова М. А. А. С. Даргомыжский и А. Н. Серов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 (49). С. 18–25.
3. Кюрегян Т. С. Антон Арениский – преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, вып. 3. С. 356–380.
4. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 425–434.
5. Серов А. Н. Музыка и толки о ней // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва : Музгиз, 1957. Т. 2. С. 150–158.
6. Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва : Музгиз, 1957. Т. 2. С. 187–216.
7. Серов А. Н. Музыка: Обзор современного состояния музыкального искусства в России и за границей // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва : Музгиз, 1957. Т. 2. С. 159–166.
8. Серов А. Н. Музыка южнорусских песен // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 109–128.
9. Серов А. Н. Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин» // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва : Музгиз, 1957. Т. 2. С. 35–43.
10. Серов А. Н. Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 254–338.
11. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 81–108.
12. Серов А. Н. Судьбы оперы в России // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 343–353.
13. Серов А. Н. Тематизм увертюры «Леонора» (Этюд о Бетховене) // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. Т. 1. С. 409–424.
14. Слуцкая Л. Е. А. Н. Серов – основоположник русской музыкальной критики // Музыка и время. 2011. № 4. С. 36–38.
15. Старостин И. С. Начальный этап изучения гармонии под руководством С. И. Танеева (по материалам ГМЗЧ) // С. И. Танеев и А. Н. Скрябин. Учитель и ученик : сб. статей по материалам междунар. науч.-практ. конф. на встречу 150-летию Моск. консерватории / ред. колл.: И. А. Скворцова, Н. Д. Свиридовская, Е. Е. Потяркина. Москва : Моск. консерватория, 2018. С. 184–194.

Konstantin V. Zenkin

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia. E-mail: kzenkin@list.ru.
ORCID: 0000-0002-2763-6282. Researcher ID: R-5318-2018. SPIN-код: 7462-2042

AT THE ORIGINS OF RUSSIAN MUSICOLOGY: A. N. SEROV (on the 200th anniversary of his birth)

Abstract. The purpose of the article is to study A. N. Serov's contribution into Russian musicology through solving the following tasks: identification of the specifics of his musicological analysis and methodology; the significance of Serov's most important works (on Beethoven's Ninth Symphony and "Leonore Overture," Glinka's opera "A Life for the Tsar," etc.); the influence of Serov's methodology on Russian musicology of the 20th century (B. V. Asafyev's theories of intonation, symphonism, and musical form

as a process, the theory of musical dramaturgy by V. P. Bobrovsky and V. V. Medushevsky). The article explores Serov's conceptions of the structure of musicology, which includes musical aesthetics (philosophy of music), history of music, and a whole range of theoretical disciplines (harmony, counterpoint, the theory of form, instrumentation, etc.). The conclusion is drawn that Serov strove to achieve a synthetic, generalizing view, both within the framework of musical science as a whole (it is confirmed by the above-mentioned structure of musicology) and within the framework of theoretical disciplines (musical science in a narrow sense). Serov achieves his goal by applying the thematic analysis, which is in fact the analysis of the musical dramaturgy of an instrumental piece or an opera.

Keywords: musicology; A. N. Serov; music history; aesthetics; music theory; music themes.

For citation: Zenkin K. V. *U istokov russkogo muzykovedeniya: A. N. Serov (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya)* [At the origins of Russian musicology: A. N. Serov (on the 200th anniversary of his birth)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 7–14. (in Russ.).

REFERENCES

1. Konson G. R. *Analiticheskiy metod A. Serova* [A. Serov's Analytical Method], *Muzyka i vremya*, 2010, no. 6, pp. 26–30. (in Russ.).
2. Konstantinova M. A. A. S. *Dargomyzhskiy i A. N. Serov* [A. S. Dargomyzhsky and A. N. Serov], *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, 2018, no. 3 (49), pp. 18–25. (in Russ.).
3. Kyuregyan T. S. *Anton Arenskiy – prepodavatel' i master muzykal'noy formy* [Anton Arensky – a teacher and master of musical form], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie*, 2018, vol. 8, iss. 3, pp. 356–380. (in Russ.).
4. Serov A. N. *Devyataya simfoniya Bethhovena, ee sklad i smysl* [Beethoven's Ninth Symphony, its warehouse and meaning], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 425–434. (in Russ.).
5. Serov A. N. *Muzyka i tolki o ney* [Music and talks on it], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Muzgiz, 1957, vol. 2, pp. 150–158. (in Russ.).
6. Serov A. N. *Muzyka, muzykal'naya nauka, muzykal'naya pedagogika* [Music, music research, music pedagogy], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Muzgiz, 1957, vol. 2, pp. 187–216. (in Russ.).
7. Serov A. N. *Muzyka: Obzor sovremennogo sostoyaniya muzykal'nogo iskusstva v Rossii i za granitsey* [Music: Review of the current state of music in Russia and abroad], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Muzgiz, 1957, vol. 2, pp. 159–166. (in Russ.).
8. Serov A. N. *Muzyka yuzhnorusskikh pesen* [Music of South Russian songs], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 109–128. (in Russ.).
9. Serov A. N. *Opyty tekhnicheskoy kritiki nad muzykoy M. I. Glinki. Rol' odnogo motiva v tseloy opere «Ivan Susanin»* [Experiments of technical criticism on the music of M. I. Glinka. The role of one motive in the whole opera “Ivan Susanin”], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Muzgiz, 1957, vol. 2, pp. 35–43. (in Russ.).
10. Serov A. N. *Rusalka. Opera A. S. Dargomyzhskogo* [Mermaid. Opera by A. S. Dargomyzhsky], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 254–338. (in Russ.).
11. Serov A. N. *Russkaya narodnaya pesnya kak predmet nauki* [Russian folk song as a subject of research], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 81–108. (in Russ.).
12. Serov A. N. *Sud'by opery v Rossii* [The fate of the opera in Russia], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 343–353. (in Russ.).
13. Serov A. N. *Tematizm uvertury «Leonora» (Etyud o Bethhovene)* [Thematicism of the Leonora Overture (Study on Beethoven)], *Serov A. N. Izbrannye stat'i: v 2 t.*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1950, vol. 1, pp. 409–424. (in Russ.).
14. Slutskaya L. E. A. N. *Serov – osnovopolozhnik russkoy muzykal'noy kritiki* [A. N. Serov – the founder of Russian musical criticism], *Muzyka i vremya*, 2011, no. 4, pp. 36–38. (in Russ.).
15. Starostin I. S. *Nachal'nyy etap izucheniya garmonii pod rukovodstvom S. I. Taneeva (po materialam GMZCh)* [The initial stage of the study of harmony under the leadership of S. I. Taneev (based on the materials of the State House-Museum of Tchaikovsky)], I. A. Skvortsova, N. D. Sviridovskaya, E. E. Potyarkina (eds.), *S. I. Taneev i A. N. Skryabin. Uchitel' i uchenik: sb. statey po materialam mezhdunar. nauch.-prakt. konf. na vstrechu 150-letiyu Mosk. konservatorii*, Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2018, pp. 184–194. (in Russ.).

Нина Борисовна Захарьина

Доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства
музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: zakharina@rambler.ru.
ORCID: 0000-0001-9511-7794. SPIN-код: 8132-2921

Ирина Валерьевна Герасимова

Кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии
и теологии исторического факультета Института гуманитарных наук и языковых
коммуникаций Псковского государственного университета (Псков, Россия).
E-mail: bazylek@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4740-4750. SPIN-код: 1882-1351

ИСТОЧНИКИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПСКОВА XIV–XVII ВЕКОВ

В статье рассматриваются источники для исследования одной из древнерусских локальных традиций церковного пения – Псковской. Исследователи выявили 18 рукописей псковского происхождения, датируемых XIV–XV веками: различные виды Октоиха, Стихирарь. Песнопения XVII века – это певческие сборники. Известны некоторые имена писцов: Андрей и Кузьма Микулинские, Лука, Алексей Карякин. Псковские певческие рукописи содержат песнопения различных стилей: знаменного, путного, строчного, партесного. Нотация псковских певческих рукописей имеет свои особенности. В XIV веке, согласно исследованиям Е. В. Плетнёвой, в псковских рукописях представлены различные виды нотаций, в том числе и неизвестная. Статистический анализ невм Стихираря 1422 года выявляет уникальные особенности рукописи. Репертуар невм соответствует общепринятой знаменной нотации XI–XV веков, в то время как употребительность знаков отличается от неё и присуща именно этой рукописи. Возможно, в XI–XV веках Псков был экспериментальным центром в области нотации. Источники XVII века показывают обычные типы русских нотаций (знаменная с киноварными пометами, «казанская»).

Ключевые слова: региональные певческие традиции, псковские певческие рукописи, древнерусские нотации, невмостатистика.

Для цитирования: Захарьина Н. Б., Герасимова И. В. Источники по изучению церковно-певческой культуры Пскова XIV–XVII веков // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 15–24.

В изучении древнерусского певческого искусства XI–XVII веков региональный аспект традиционно находится на периферии исследований, что часто связано с отсутствием сведений о том, в какой местности та или иная рукопись была создана (мы не берём в расчёт старообрядческую культуру позднейшего времени с её опо-

рой на местные отличия в богослужении и пении). Исследователи Древней Руси, обращаясь к региональной традиции, рассматривали, в первую очередь, указания на распев, отражавший региональную практику – «усольский», «новгородский» либо монастырскую – «тихвинской», «опекаловский», «соловецкий». И если монастырская

традиция больших учреждений, таких как Соловецкий, Кирилло-Белозерский монастыри, Троице-Сергиева Лавра, создавших свои библиотеки, более или менее исследована, то региональная рукописная традиция в пределах митрополии или епархии только в последнее время стала привлекать внимание музыковедов-медиевистов. Псков и его окрестности, включая известные средневековые монастыри, такие как Псково-Печерский, Никандрова пустынь, Спасо-Елизарьевский, Крыпецкий, на протяжении всего средневековья создавали свою православную региональную субкультуру, несомненно, имевшую свои уникальные черты. Признанный факт в искусствоведении – псковская школа иконописи и фресковой живописи [8]. Региональный аспект в изучении певческих рукописей Псковской епархии ещё не становился предметом специального изучения.

Псковская епархия в начале своей истории принадлежала Новгородскому архиепископу, и только в 1589 году она отделилась от кафедры, образовав свою епархию. От периода Киевской Руси до нас дошёл Стихирарь постный и цветной¹, псковское происхождение которого установлено А. А. Покровским [12, 30, 46–47]. Место написания нескольких кодексов спорно²: Псков или Новгород [12]. М. А. Малыгина склоняется к новгородскому происхождению Стихираря, написанного для храма св. Власия пономарём церкви св. Николая Иаковом (Творимиром). Исследовательница отметила, что невозможно точно сказать, где он был написан – во Пскове или в Новгороде, поскольку в двух городах в XII веке существовали церкви, поставленные на месте капища Велеса и посвящённые св. Власию, а в тексте книги есть псковский и новгородский диалекты [9, 34–38].

В XIV веке известны скриптории, принадлежащие псковским храмам и монастырям. Всего историки книги выявили

18 богослужебных книг, созданных в XIV–XV веках [13, 224–244]. К XIV веку относятся несколько разновидностей Октоихов – изборный, шестоднев и параклитик, псковское происхождение которых подтверждается писцовыми записями о принадлежности к определенной церкви или монастырю⁴. В. В. Калугин выявил династию книгописцев – отец Андрей, поп Микулинский и его сын Кузьма Попович, создавших совместно с другими писцами ряд рукописей, в том числе Шестоднев 1312 года [7, 53–56].

Псковское книгописание следующего, XV века представлено комплексом книг, созданных книгописцем Лукой: нотированный Стихирарь 1422 года, Евангелие апракос без точной даты и Лукино Евангелие 1409 года [16]⁵. Выходная запись Стихираря даёт исчерпывающую информацию о времени и месте создания кодекса: «В лето 6930 [1422] написаны быша книги сия к св. Николе за Великую реку рукою многогрешного Луки дьякона. А повелением раба божия инока Исая и всех чернцов св. Николе. А серобро (так!) дал Митрофан чернец корчельник по души своей и собе на спасение»⁶.

Певческие книги XVI–XVII веков, вероятно, имеющие отношение к Псковской епархии, отложились в фонде Никандровой пустыни: это три певческих сборника XVII века⁷. Два сборника беспометных, а третий – пометный и истинноречный, созданный 1678 году в Соловецком монастыре, а затем, по-видимому, привезённый в Никандров монастырь митрополитом псковским Илларионом (1691–1698), бывшим архимандритом Соловецкого монастыря (1681–1691). Сборники певческие XVI и XVII веков находятся и в именных фондах музея, однако определённо нельзя сказать о том, где они были написаны⁸. Другая подборка певческих рукописей находится в библиотеке Псково-Печерского монастыря⁹. Описание некоторых певческих книг было сделано Ю. К. Бегуновым

и А. М. Панченко в советский период, когда часть книг была изъята из монастыря и передана библиотеке Тартусского университета [1]. Впоследствии в 1989 году рукописные и печатные книги были возвращены по описи обратно в монастырь. В каталоге из 73 богослужебных рукописей три указаны как крюковые и две – нотолинейные. Крюковые рукописи представлены Стихирарём Псково-Печерского монастыря XVI века и двумя сборниками Ирмология с Октоихами XVII века [1, 306–307]¹⁰.

Ещё одна рукопись псковского происхождения хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹¹. В конволюте середины XVI века на л. 345 имеется запись: «Начало откуда бысть прозвание Печерьскому манастирю в Пскове... списано игуменом Корнилием того же манастиря».

В 70-е годы XVII века в Пскове создаются две рукописи казанской нотации, включающие как строчное и путно-демественное многоголосие, так и первые образцы партесного стиля¹². Написал их один и тот же писец – Алексей Степанович Карякин, которого пока не удалось идентифицировать ни с одним из местных писцов или певцов. Сложность изучения и расшифровки песнопений связана с частично выставленными степенными (высотными) пометами в сборнике [11, 68–69]. Для их расшифровки требуется привлечение и исследование дополнительных списков песнопений древнерусского строчного многоголосия. Изучение регионального аспекта песнопений из псковских рукописей предполагает реконструкцию избранных песнопений и их анализ в контексте различных региональных традиций с целью выявления их уникальности или типичности для данных многоголосных стилей.

Самобытные черты псковских рукописей отметила Е. В. Плетнёва, исследуя взаимосвязь между обликом нотации и местом создания рукописи: в псковских памятниках XIV века она обнаружила

разные типы нотирования (сплошное или частичное) и разные формы нотации [10, 223–224]. Так, в Шестоднев служебном 1312 года сосуществовали «фрагменты особой, неизвестной нотации (ирмосы канона 1-го гласа); полностью нотированное знаменной нотацией песнопение (воскресный светилён № 10), отдельные фитные начертания и фитные комплексы с участием „нетрадиционных“ невм» [10, 224]. Характер нотации Октоиха Изборного 1372–1373 года представлял собой нечто новое по отношению к фито-нотации болгарских и сербских рукописей этого времени («точечные» знаки, уникальные сложносоставные цепочки знамён из нотации «стихир воскресных» и комплексы без фитных элементов) [10, 223]. Плетнёва предположила, что, возможно, именно Псков в XIV–XV веках оказался в центре экспериментального поиска в области нотации [10, 225].

Рассмотрим подробнее региональный аспект на примере изучения нотации пергаменного Стихираря диакона Луки 1422 года, заметно выделяющегося среди других певческих книг XV века уникальными распевами. Филологи, отмечая отличие текста Пог. 45 от других рукописей того же писца, объясняли это певческим предназначением Стихираря либо следами второго южнославянского влияния [14; 15, 337]. Выдающийся музыковед-медиевист М. В. Бражников, отметив отсутствие раздельноречных словообразований как характерных черт певческих рукописей XV века, сделал вывод о том, что рукопись переписана с древнего протографа и отражает, скорее, особенности книг XII века [4, 29].

Обратимся к нотации этого памятника. Для анализа в нашем распоряжении оказалось несколько фрагментов¹³:

– стихира св. Симеону Столпнику, находящаяся на титульном листе рукописи и опубликованная вместе с заставкой тератологического орнамента [12, рис. 2],

– осмогласник Успению Богородицы «Богоначальным мановением»,

– микроцикл стихир того же праздника «На Господи воззвах» («О дивное чудо», «Дивны твоя таины», «Твое славят Успение»).

Каждое из песнопений в сравнении с другими списками обладает своими особенностями. Стихира «Преподобне отче добру обрете лествицу», помимо Пог. 45, была обнаружена в Стихираре 2-й половины XIV века¹⁴. Здесь, так же как и в псковском Стихираре, она открывает микроцикл стихир пятого гласа¹⁵. Текстологическое сравнение крюковой строки показывает один напев с незначительными разночтениями (например, разные виды статьи или наличие/отсутствие паракрита в начале строки) и некоторыми вариантами в середине песнопения. Таким образом, начало Стихиры Пог. 45 демонстрирует достаточно традиционный для студийской эпохи напев.

Осмогласник «Богоначальным мановением» – хорошо изученное песнопение, что позволяет сравнить его как с греческим прототипом, так и с древнерусскими списками. Песнопение служит образцом стабильности. Выделяются две основные редакции: XII–XIV веков и конца XV–XIX века. Их условно можно назвать «студийской» и «иерусалимской», поскольку они фиксируются в рукописях, явно ориентированных на тот или иной устав. Песнопение в Студийскую эпоху является многогласником, гласы в нём чередуются без жёсткого ограничения, налагаемого формой осмогласника (в песнопении должны быть использованы все гласы, обозначения не повторяются, кроме последней строки, где может быть проставлен инициальный глас песнопения). В списках стихир может быть представлено разное количество гласовых обозначений. Список Пог. 45 отличается скупой простановкой гласов, в нём, кроме инициального первого, обозначены лишь 3 и 7-й гласы. Более аскетично выглядит только один из списков XIV века, что могло быть следствием ча-

стичной утраты обозначений вследствие реставрации кодекса¹⁶.

Места простановки гласовых обозначений в псковском списке песнопения соответствуют тем, которые мы видим и в других списках, как древнейших, так и более поздних. Обозначение третьего гласа стабильно, оно маркирует начало библейской цитаты «возьмите врата» (Пс. 23:7). Обозначение 7-го гласа может приходиться на слова «тоя бо ради» или следующую строку «всемощное земным спасение бысть». Возможно, модуляция в сродномузыкальный глас позволяет некоторую вариативность. Сохраняют своё местоположение и фитные начертания, они приходятся на слова «въпияху», «и той», «невъзможно», «тем», «въину», «твое бо», «светообразно». Фиты на словах «и тои» и «невъзможно» встречаются только в списках студийской эпохи, с конца XV века они заменяются попевками. Структура песнопения, определяемая гласовыми обозначениями и местоположением фит, таким образом, совпадает с редакцией студийской эпохи.

В остальном крюковая строка Пог. 45 значительно отличается от всех других списков этого песнопения. Этот случай нельзя назвать уникальным, поскольку известно ещё два списка XV века, в которых крюковая строка очень своеобразна. В списке из собрания Троице-Сергиевой лавры нотирована только инициальная строка песнопения, а далее выставлены гласовые обозначения и единичные невмы¹⁷. В списке из библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря песнопение выписано не полностью и нотировано также с лакунами, но их значительно меньше¹⁸. Указанные списки не обнаруживают сходства ни с основными редакциями, ни друг с другом, ни с псковским списком. Таким образом, анализ показал, что в XV веке шла работа над напевом осмогласника, создавались его новые редакции, отличающиеся большой интонационной самостоятельностью при сохранении традиционной структуры песнопения, пока

не была выработана иерусалимская редакция песнопения.

Микроцикл стихир на Успение Богородицы в псковской рукописи демонстрирует самую большую степень самостоятельности. Перед первой стихирой «О дивное чудо» указан только глас, а перед каждой последующей «Дивны твоя тайны» и «Твое славят успение» есть указание «под». Очевидно, в данном случае «под» означает «подобен» или просомойон, что в принципе не характерно для древнерусской традиции¹⁹. Однако, указание не имеет отношения к действительности. Крюковая строка не совпадает ни с одним из просмотренных списков – ни с архаичными, ни с более поздними. Каждая из стихир обладает самостоятельной крюковой строкой. Все строки всех трёх стихир отличаются друг от друга. Мы видим постоянное обновление материала – своего рода идеальную модель центон-композиции.

Поскольку мы можем судить об интонационном наполнении песнопений только исходя из записи, возникает вопрос о нотации Стихираря дьякона Луки. Учитывая то, что во Пскове принимались разные типы нотаций, мы не можем исключать, что та степень самостоятельности напевов, которые мы видим в Стихираре, является следствием скорее формы записи, чем собственно интонационного своеобразия. Для выявления своеобразия нотации обратимся к статистическому методу анализа нотации (невмостатистике по А. С. Белоненко), предложенному М. В. Бражниковым [2]. Учёный выбрал фрагменты из десяти листов рукописей XII, XIV, XV, XVI и XVII веков, подсчитал употребительность каждого знака нотации и сравнил друг с другом. Важнейшим выводом стало то, что с веками в песнопениях уменьшается количество речитативных фрагментов, выраженных стопицами. Исследователь полагал, что такой подсчёт может указать на столетие, в котором написана рукопись [3]. З. М. Гусейнова усовершенство-

вала методику подсчёта, сформулировав иные принципы исследования нотации: «...формировался на основе просмотра максимального количества рукописей знаковый словарь, невмы систематизировались по семействам, фиксировался принцип знакового образования, устанавливались необычные знамёна, выявлялись факты проникновения знаков одной нотации в другую и проч.» [5, 68]. В описанном методе подсчёты знамён должны применяться в два этапа. Для выявления употребительных знаков нотации достаточна репрезентативная выборка, которая может быть даже меньше, нежели предложенные Бражниковым десять листов, поскольку самые распространённые знаки нотации видны сразу, уже на первой просмотренной странице. С другой стороны, для выявления редких знаков исследователь должен просмотреть лист за листом максимально широкий круг источников.

Что касается Стихираря Пог. 45, сейчас можно выполнить только первый этап исследования: на основе доступных песнопений определить круг употребительных знаков нотации, оставив выявление редких знаков на то время, когда рукопись будет доступна.

В упомянутых выше песнопениях использованы знаки, представленные в таблице (см. с. 20).

Сравним результат с выкладками М. В. Бражникова. Наиболее употребительным знаком знаменной нотации является стопица. От общего числа подсчитанных знаков (750) стопицы (385) составляют 51,33%. М. В. Бражников приводит следующую статистику стопиц: в XII веке стопицы составляли 61,5 % от общего числа знаков, в XIV веке – 47%, в XVI – 31% и в XVII – 22% [3, 32]. Возможно, степень речитативности была одной из причин, заставившей М. В. Бражникова отнести протограф рукописи на век или полтора раньше создания Стихираря Пог. 45 – в нём процент стопиц был больше, чем в XIV веке.

крюки															
↙	34	↘	43	↗	9										
статии															
┌	56	┐	13	└	1	┘	11	┌	1	┐	5	└	1	┘	14
стопицы										запятые					
┌	385	┐	5	└	11	┘	4	┌	2	┐	31	└	1		
оксия		скамеица		подчашие		стрелы									
↗	2	↘	19	↙	1	↘	3	↗	1						
палки					сложиты										
┌	17	┐	1	└	31	┘	7	┌	2						
чашки				облачко											
┌	26	┐	1	└	1										
параклит															
↗	12														
фиты															
↗	3	↘		3	↗	1	↘	1							

З. М. Гусейнова выявила нормативный состав и частоту использования знаков нотации XII–XV веков, её работа может служить мерилom для сравнения. Знаковый состав нотации Пог. 45 вписывается в репертуар знаков, описанный З. М. Гусейновой. А вот употребительность знамён своеобразна. «„Крюки“ и „стопицы“ употребляются и с одной, и с двумя „точками“, но с двумя точками во много раз чаще», – пишет Гусейнова [6, 42]. В Пог. 45, напротив, стопица с одной точкой встречается чаще, чем стопица с двумя точками, а крюк с одной точкой – в несколько раз чаще, чем крюк с двумя точками. Аналогичным образом палка в нормативной знаменной нотации чаще встречается с одной точкой, в Пог. 45 – чаще с двумя.

Другое обстоятельство, отличающее нотацию Пог. 45 от стандартной знаменной нотации, заключается в употребительности стрел. В знаменной нотации существует три семейства стрел: стрелы, составленные из статьи и оксии, стрелы крюковые и стрелы громные. Каждое семейство представлено несколькими более или менее употребительными разновидностями. В выборке из Пог. 45 встретились только

одна стрела громная, а стрела крюковая – трижды в одной разновидности («простой»). Стрела, состоящая из статьи и оксии, не встретились ни разу. Скорее всего, она найдётся на других листах рукописи, однако уже сейчас понятно, что её нельзя отнести к распространённым знакам, как, впрочем, и другие стрелы.

Несколько проанализированных песнопений псковского Стихираря позволяют заключить, что его составитель не просто копировал древнейший протограф, он был вовлечён в процесс работы над нотацией. Эта работа вылилась, прежде всего, в ограничение репертуара знаков нотации. Именно это произойдёт при исправлении певческих книг во второй половине XV столетия, но сокращены будут другие знаки, и распределение знаков внутри семейств также будет несколько иным.

Анализ всей рукописи на предмет репертуара и употребительности редких знаков сделает картину нотации более полной. На данный момент можно констатировать, что на протяжении XIV – первой половины XV веков Псков был одним из центров, где осуществлялась работа с но-

тацией: применение традиционных форм, опыта, выработка экспериментальных форм записи песнопений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАДА. Ф. 381. № 148, XII–XIII в.

² Сборник-конволют богослужебный, XII–XIV в. (РГАДА. Ф. 381. № 139); Ирмологий («Новгородские фрагменты»), XII в. (РГАДА. Ф. 381. № 149, 150); Стихирарь месячный, февраль-март. XII в. (РГАДА. Ф. 381. № 145); Стихирарь месячный, июль-август. XII в. (РГАДА. Ф. 381. № 152).

³ РГАДА. Ф. 381. № 145, 152.

⁴ Изборный Октоих 1372–1373. Псков. М-рь Петра и Павла на Середкине (?) (РГАДА. Ф. 381. № 67), Шестоднев Служебный. 1312 г. Псков. Создана в ц. Николы над Греблей в Домантовой стене (?), принадлежал ц. Козмы и Дамиана в Гремящей горе (?) (РГАДА. Ф. 381. № 76), Параклитик 1369. Принадлежал ц. Георгия на болоте в Острой лавице (ГИМ. Син. 837).

⁵ Стихирарь нотированный. 1422 г. (РНБ. Пог. 45); Евангелие апракос. XV в. (Науч. б-ка им. Горького МГУ. 2. В. г. 45); «Лукино» Евангелие 1409 г. (ГИМ. Син. 71).

⁶ По примечанию Н. Н. Розова: «Слово „коречник“ не найдено ни в одном словаре русского языка. Вероятнее всего, так назывались мастера, изготовлявшие „корцы“ – небольшие ковши, служившие в качестве меры ёмкости жидкости и зерна» [12, 22].

⁷ Сборник певческий. XVII в. (ПИОМЗ. Ф. Никандровой пустыни. Кп 32070/3); Сборник певческий. XVII в. (ПИОМЗ. Ф. Никандровой пустыни. Кп 32070/4); Сборник певческий. Крюковой, пометный. 1678 г. (ПИОМЗ. Ф. Никандровой пустыни. Кп 32070/2).

⁸ Сборник певческий XVI в. (ПИОМЗ. Ф. Батова. 30373/11), Ирмологий и Октоих. XVII в. (ПИОМЗ. Ф. Хвоинского. Оп. 4. 247/49).

⁹ По причине труднодоступности коллекции и отсутствию каталога рукописей Псково-Печерского монастыря на данный момент невозможно точно сказать, сколько певческих нотированных рукописей там хранится.

¹⁰ Стихирарь крюковой. Кон. XVI в. Псково-печерский монастырь (Mscr 750 – шифры б-ки Тартуского ун-та); Ирмологий и октоих крюковые. Нач. XVII в. (Mscr 747), Ирмологий и октоих крюковые. Кон. XVII в. Верхнеостровский м-рь Петра и Павла (Mscr 748).

¹¹ РНБ. Соф. 432, Сборник певческий нотированный. Сер. XVI в. Благодарим Е. А. Смирнову за сведения об этой рукописи.

¹² Сборник крюковой. Строчное многоголосие. Псков. А. С. Карякин. 1675 г. (БАН. Романч. 17); Обиход крюковой. Строчное и демественное многоголосие. Псков. А. С. Карякин. 1675 г. (БАН. Романч. 18).

¹³ К сожалению, в условиях пандемии рукописный отдел РНБ не всегда открыт для читателей, поэтому анализ всей рукописи пока невозможен.

¹⁴ Стихирарь крюковой. 2-я пол. XIV в. (РГБ. Ф. 113. № 3. Л. 5).

¹⁵ В других Стихирарях он открывается стихирой «Преподобне отче аще бы столпу», а искомая стихира в нём отсутствует: Стихирарь крюковой. Нач. XVI в. (РГБ. Ф. 304. № 411. Л. 1–2).

¹⁶ Стихирарь крюковой. Кон. XIV–XV вв. (РНБ. О. I. 418).

¹⁷ Сборник певческий. 60–70-е гг. XV в. (РГБ. Ф. 304. № 408. Л. 278 об.).

¹⁸ Стихирарь месячный. 50–60-е гг. XV в. (РНБ. Кир.-Бел. 654/911. Л. 177).

¹⁹ Например, «Подобницы» Типографского устава с Кондакарём – это собрание моделей, то есть аутомелонов.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН – Библиотека Российской академии наук

ГИМ – Государственный Исторический музей

МГУ – Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

ПИОМЗ – Псково-Изборский объединенный музей-заповедник

Пог. – фонд М. П. Погодина (РНБ)

Пс. – псалом

РГАДА – Российский государственный архив древних актов

РГБ – Российская государственная библиотека

РНБ – Российская национальная библиотека

Ф. – фонд

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегунов Ю. К., Панченко А. М. Описание древнерусских и старопечатных книг научной библиотеки Тартуского государственного университета // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды русской и славянской филологии. Тарту, 1960. Вып. 3. С. 299–327.
2. Белоненко А. С. М. В. Бражников – исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Ленинград, 1979. С. 73–98.
3. Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева 12–13 веков. Ленинград ; Москва : Гос. муз. изд-во, 1949. 103 с.
4. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Ленинград : Музыка, 1975. 120 с.
5. Гусейнова З. М. Знаменная нотация XV века (по рукописям Кирилло-Белозерского монастыря) // Древнерусское песнопение. Пути во времени / сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. Санкт-Петербург, 2010. Вып. 4. С. 67–77.
6. Гусейнова З. М. Комбинаторный анализ знаменной нотации XI–XIV вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Ленинград, 1987. С. 27–49.
7. Калугин В. В. Андрей Микулинский и Козьма Попович – псковские писцы XIV в. // Книжные центры Древней Руси: XI–XIV вв. / отв. ред. Д. С. Лихачёв. Санкт-Петербург : Наука, 1991. С. 46–61.
8. Лифшиц Л. И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV в.: Становление местной художественной традиции. Москва : Северный паломник, 2004. 472 с.
9. Малыгина М. А. Языковые особенности составов Минейного стихираря (по древнерусским спискам XII века) : дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2012. 498 с.
10. Плетнёва Е. В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции: (по рукописям XI–XV веков) : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 458 с.
11. Поимцев Р. С. Реконструкция и дешифровка стихир «Честное воскресение Свое» в стиле строчного многоголосия (опыт комплексного исследования) : Дипломная работа. Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. консерватория, 2019. 137 с.
12. Покровский А. А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие: Обзор пергам. рукописей Типограф. и Патриаршей б-к в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. Москва : Синод. тип., 1916. 282 с.
13. Розов Н. Н. Книга в России в XV веке / под ред. С. П. Луппова. Ленинград : Наука, Ленингр. отд., 1981. 153 с.
14. Столярова Л. В., Каштанов М. С. Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.). Москва : Ун-т Дм. Псковского, 2010. 448 с.
15. Убийвовк Н. В. Древнерусская рукопись XIV–XV вв. в сопоставлении с родственными списками (палеограф. и лингвотекстолог. анализ) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1985. 16 с.
16. Фрюхтель А. М. Оформление псковских рукописей конца XIV–первой четверти XV в., написанных дьяконом Лукой // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. [Т. 25]. С. 336–341.

Nina B. Zakharina

Saint-Petersburg conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia.

E-mail: zakharina@rambler.ru. ORCID: 0000-0001-9511-7794. SPIN-код: 8132-2921

Irina V. Gerasimova

Pskov State University, Pskov, Russia.

E-mail: bazylek@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4740-4750. SPIN-код: 1882-1351

SOURCES ON INVESTIGATION OF CHURCH CHANT CULTURE OF 14TH–17TH CENTURY PSKOV

Abstract. The article focuses on sources for investigation of one of Old Russian local tradition of church chant – that of Pskov. Scholars have found 18 chant manuscripts of Pskov origin dated from XIV to XV c.: various kinds of Ochtoiekhos, Sticherarion. Chant books of 17th cc. are collections of church hymns. We know name of scribes: Andrej and Kuzma Mikulinsky, Luka, Aleksei Kariakin. Pskov chant manuscripts contain hymns of various styles: znamenny, put, strochnoe, partesny. Notation of Pskov chant manuscripts has its own peculiarities. In 14th c., according to Pletniova's research, various kinds of notations are represented in Pskov manuscripts, including unknown one. Analysis of neumes of Sticherarium of y. 1422 using statistic method shows unique features of the manuscript. Repertoire of neumes corresponds with common znamenny notation of 11th–15th c. while percentage is different and inherent to this very manuscript. Perhaps in 14th–15th c. Pskov was experimental center in the field of music notation. Sources of 17th c. show types of Russian notations (znamenny with cinnabar marks, "kazan").

Keywords: Local chant traditions; Pskovian manuscripts; Old Russian notations; statistics of neumes.

For citation: Zakharina N. B. Gerasimova I. V. *Istochniki po izucheniyu tserkovno-pevcheskoy kul'tury Pskova XIV–XVII vekov* [Sources on investigation of church chant culture of 14th–17th century Pskov], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 15–24. (in Russ.).

REFERENCES

1. Begunov Yu. K., Panchenko A. M. *Opisanie drevnerusskikh i staropechatnykh knig nauchnoy biblioteki Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Description of Old Russian and old printed books of scientific library of Tartu state university], *Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudy russkoy i slavyanskoy filologii*, Tartu, 1960, iss. 3, pp. 299–327. (in Russ.).
2. Belonenko A. S. M. V. *Brazhnikov – issledovatel' drevnerusskoy professional'noy muzyki* [M. V. Brazhnikov – investigator of Old Russian professional music], *Problemy istorii i teorii drevnerusskoy muzyki*, Leningrad, 1979, pp. 73–98. (in Russ.).
3. Brazhnikov M. V. *Puti razvitiya i zadachi rasshifrovki znamennogo raspeva 12–13 vekov* [Paths of development and tasks of deciphering of znamenny chant of 12th–13th cc.], Leningrad, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1949, 103 p. (in Russ.).
4. Brazhnikov M. V. *Stat'i o drevnerusskoy muzyke* [Articles on Old Russian music], Leningrad, Muzyka, 1975, 120 p. (in Russ.).
5. Guseynova Z. M. *Znamennaya notatsiya XV veka (po rukopisyam Kirillo-Belozerskogo monastyrya)* [Znamenny notation of 15th century (According to manuscripts of Kirillo-Belozersky cloister)], A. N. Kruchinina, N. V. Ramazanov (comp., eds.) *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni*, St.-Petersburg, 2010, iss. 4, pp. 67–77. (in Russ.).
6. Guseynova Z. M. *Kombinatornyy analiz znamennoy notatsii XI–XIV vv.* [Combinatorial analysis of znamenny notation of 11th–14th cc.], *Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsiy*, Leningrad, 1987, pp. 27–49. (in Russ.).

7. Kalugin V. V. *Andrey Mikulinskiy i Koz'ma Popovich – pskovskie pistsy XIV v.* [Andrew Mikulinsky and Kosma Popovich – pskovian scribes of 14th c.], D. S. Likhachev (resp. ed.) *Knizhnye tsentry Drevney Rusi: XI–XIV vv.*, St.-Petersburg, Nauka, 1991, pp. 46–61. (in Russ.).
8. Lifshitz L. I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Sredina XIII – nachalo XV v.: Stanovlenie mestnoy khudozhestvennoy traditsii* [Essays on history of Ancient Pskov: Mid. 13th – early 15th c.: Formation of local artistic tradition], Moscow, Severnyy palomnik, 2004, 472 p. (in Russ.).
9. Malygina M. A. *Yazykovye osobennosti sostavov Mineynogo stikhirarya (po drevnerusskim spiskam XII veka) : dis. ... kand. filol. nauk* [Linguistic peculiarities of Sticherarion menion (according to Old Russian copies of 12th century): Dissertation], Moscow, 2012, 498 p. (in Russ.).
10. Pletneva E. V. *Pevcheskaya kniga «Oktoikh» v drevnerusskoy traditsii: (po rukopisyam XI–XV vekov) : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Chant book “Ochtoechos” in Old Russian tradition: (according to manuscripts of 11th–15th centuries): Dissertation], St.-Petersburg, 2008, 458 p. (in Russ.).
11. Pointsev R. S. *Rekonstruktsiya i deshifrovka stikhiry «Chestnoe voskresenie Svoe» v stile strochnogo mnogogolosiya (opyt kompleksnogo issledovaniya) : Diplomnaya rabota* [Reconstruction and decoding of stichera “Honest Resurrection” of strochny poliphonic style (experiment of complex investigation): Diploma work], St.-Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2019, 137 p. (in Russ.).
12. Pokrovsky A. A. *Drevnee pskovsko-novgorodskoe pis'mennoe nasledie: Obozrenie pergam. rukopisey Tipograf. i Patriarshey b-k v svyazi s voprosom o vremeni obrazovaniya etikh knigokhranilishch* [Ancient Pskovian and Novgorodian written heritage], Moscow, Sinodal'naya tipografiya, 1916, 282 p. (in Russ.).
13. Rozov N. N. *Kniga v Rossii v XV veke* [Book in Russia in 15th century], Leningrad, Nauka, Leningradskoe otделение, 1981, 153 p. (in Russ.).
14. Stolyarova L. V., Kashtanov M. S. *Kniga v Drevney Rusi (XI–XVI vv.)* [Book in Ancient Russia (11th–16th cc.)], Moscow, Universitet Dm. Pozharskogo, 2010, 448 p. (in Russ.).
15. Ubyyovk N. V. *Drevnerusskaya rukopis' XIV–XV vv. v sopostavlenii s rodstvennymi spiskami (paleograf. i lingvotekstolog. analiz) : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Old Russian manuscript of 14th–15th cc. in comparison with related copies (paleographic and lingual-textological analysis): Abstr. of diss.], Odessa, 1985, 16 p. (in Russ.).
16. Fruchtel A. M. *Oformlenie pskovskikh rukopisey kontsa XIV–pervoy chetverti KhV v., napisannykh d'yakonom Lukoy* [Design of pskovian manuscripts of late 14th–1st quarter of 15th c. written by deacon Luka], *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo rukopisnoy knigi. Vizantiya. Drevnyaya Rus'*, St.-Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2004, vol. 25, pp. 336–341. (in Russ.).

Елена Владимировна Мельникова

Аспирант кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета (Екатеринбург, Россия). E-mail: lit_opera@mail.ru

**ПРОБЛЕМА «СЛОВО И МУЗЫКА»
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И МУЗЫКОВЕДЕНИИ
(к 25-летию со дня смерти А. В. Михайлова)**

Статья посвящена новым аспектам изучения традиционной для музыковедения проблемы «слово и музыка», которые, с одной стороны, инициированы самим творчеством современных композиторов, с другой – всплеском интереса к данной проблематике благодаря, во многом, научной деятельности А. В. Михайлова и его комплексному подходу в изучении данного вопроса. Совместная конференция филологов и музыковедов, организованная Михайловым в 1993 году, где учёным был сделан доклад «Слово и музыка: музыка как событие в истории слова», стала новым этапом в разработке этой весьма актуальной проблематики. Одно из её направлений – новые виды взаимодействия вербального и музыкального начал. На основе анализа самой современной музыковедческой литературы автором статьи обосновывается перспективность разработки этой научной темы и необходимость теоретических обобщений.

Ключевые слова: слово и музыка, Александр Викторович Михайлов, новые виды взаимодействия вербального и музыкального начал.

Для цитирования: Мельникова Е. В. Проблема «слово и музыка» в современном музыкальном искусстве и музыковедении (к 25-летию со дня смерти А. В. Михайлова) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 25–30.

Александр Викторович Михайлов – универсальный учёный, соединявший в своих исследованиях методологические принципы целого ряда гуманитарных наук: филологии, лингвистики, философии, искусствоведения, культурологии. Михайлов работал в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, возглавляя отдел комплексных теоретических проблем. В 1990 годы Александр Викторович читал лекции в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Он воспринимал музыку в широком культурном контексте. Подобный комплексный подход оказался чрезвычайно важен для музыковедения.

Особое место в сфере научных интересов Михайлова занимала проблема «слово и музыка». В 1993 году он организовал совместную конференцию филологов и музыковедов, где учёным был сделан доклад «Слово и музыка: музыка как событие в истории слова» [4]. Это во многом определило новый этап в разработке данной проблемы в современном музыковедении.

Ещё во второй половине XX века стало ясно, что традиционный подход к изучению вокальных сочинений, и шире, проблемы «слово и музыка», не может охватить всех тех новаторских явлений, экспериментов, которые представлены в творчестве современных композиторов. Поэтому новые ракурсы изучения проблемы «слово

и музыка», намеченные Михайловым (например, идея «умолчанного», «скраденного» слова и «умолчанной», «скрытой» музыки) стали на тот момент чрезвычайно перспективными для учёных.

Важно отметить, исследовательский интерес к проблематике «слово и музыка» в новейшем искусстве исходил зачастую не от музыковедов, а от самих композиторов, что было связано с поиском новой выразительности. О нетрадиционных формах взаимодействия слова и музыки, чаще по поводу собственного творчества, немало высказывались Л. Берлио [14], Л. Ноно [16], В. Лютославский, К. Пендерецкий, С. Райх, М. Кагель [см. 15], Д. Лигети, К. Штокхаузен [17], С. Губайдулина, И. Соколов, Я. Судзиловский.

В современном композиторском творчестве указанная проблема приобретает новые аспекты, понятие «слово и музыка» значительно расширяется. Речь идёт о новых видах взаимодействия вербального и музыкального начал, возникающих на пути от слова к музыке, либо от музыки к слову. В некоторых композициях XX века «словом» может являться и такой «текст», который не состоит из связанных слов или такой, который в процессе озвучания расчленяется на элементы, компоненты, они переструктурируются, соединяются, контрапунктируют, комбинируются по вертикали и по горизонтали. То есть это может быть «текст», состоящий из междометий, отдельных фонем, даже непроизносимый вербальный текст. А также – различные словесные и внесловесные проявления человеческого голоса: крик, смех, плач, мычание, рычание, кашель, стоны, свист, вздохи и другие звуки.

Что касается музыкальной науки, то нельзя сказать, чтобы данная тема ею вовсе не затрагивалась, но и в достаточно осязаемый объект исследования она пока не оформилась.

В музыковедческой литературе отдельные упоминания о нетрадиционных

видах взаимодействия «слова» и музыки в современной композиции чаще всего связаны с творчеством какого-либо конкретного композитора. Примером могут служить ставшие классическими работы Л.В. Кириллиной о Л. Берлио и Л. Ноно [2], В. Н. Холоповой о Р. Щедрина [12], А. В. Ивашкина о Кш. Пендерецком [3], С. И. Савенко о Д. Лигети [8] и другие, а также работы последних лет, такие как: «Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века» А. В. Третьяковой [10], «Соотношение текстовой и музыкальной структур в „Секвенции III“ Лучано Берлио» А. В. Никулиной [5], «Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса» Н. А. Хрущёвой [13].

Заметим, что в ряде новых учебных пособий для музыкальных вузов – таких как «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой [11], «Музыкальные формы XX века» Г. В. Григорьевой [1], «Теория современной композиции» коллектива авторов из Московской консерватории [9] – по сравнению с предыдущим временем – специфика формообразования в музыке второй половины XX века затрагивается более активно.

Так, Григорьева в своём учебном пособии, отмечая изменения, которые претерпело само отношение композиторов к слову, выделяет две новые, противоположные по направленности, тенденции: «С одной стороны, возникает ряд сочинений, вводящих вокальный компонент без текста, лишь в качестве краски. С другой – текст становится *фоническим элементом*, включаясь в общую систему выразительных средств (использование гласных и согласных звуков вне структуры слова и его смысла). Возникает заметная эмансипация текста как содержательного и структурного компонента, ведущая к созданию *текстовых форм* параллельно с музыкальными формами» [1, 100]. Обращает на себя внимание мысль автора о достижении

в современной вокальной музыке «нового синкретизма».

В учебном пособии «Теория современной композиции», в главе «Новый звук и нотация», автором которой является М. И. Катунян, рассматриваются разные типы «новых звуков», разделяемых по происхождению, и отдельно выделены «звуки человеческого голоса» (третий раздел главы). Здесь упоминаются различные эксперименты с голосом, а также «нетрадиционные приёмы пения», к которым Катунян относит глиссандо, экмелическое пение, сонорные эффекты, «использование различных акустических и артикуляционных свойств гласных и прилегающих согласных (выполняющих функцию частотных фильтров: шипящие – низкие частоты, свистящие – высокие частоты), обертоновое (спектральное) пение», а также использование звуков, напоминающих плач, свист и т. д. [9, 58]. Ряд нетрадиционных решений в современной вокальной музыки упомянут ещё в некоторых разделах учебника: «Новый контрапункт» (автор Т. С. Кюрегян), «Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления» (автор Г. В. Григорьева).

В целом можно констатировать, что на страницах учебников перечисляются и описываются многие из используемых современными композиторами приёмов работы со словом, с человеческим голосом, однако нигде не ставится задача систематизировать эти приёмы или иным образом обобщить интересующие нас явления современной вокальной музыки. Поэтому можно сказать, что степень внимания в учебной литературе к нетрадиционным формам взаимодействия словесного и музыкального начал всё же не соответствует значимости данного феномена в художественной практике.

За последние годы в периодических профильных изданиях, в сборниках статей, среди диссертационных исследова-

ний появился ряд работ, посвящённых отдельным аспектам интересующей нас проблематики. Так, например, Владислав Олегович Петров разрабатывает теорию нового, сформировавшегося во второй половине XX столетия музыкального, по его квалификации, «жанра инструментальной композиции со словом», который, как считает исследователь, не является разновидностью вокального искусства. «В произведениях этого жанра, – пишет он, – можно установить определённую интеграцию вербального и музыкального начал: инструментальное произведение благодаря наличию дополнительного источника смысла – слова – выражает авторскую идею более полно и доступно для слушателей» [6, 15]. В работах Петрова рассматриваются вопросы теории и истории обозначенного им нового «жанра», его особенности и специфические черты, выявляются функции используемых текстов. Внимание уделяется политекстовому взаимодействию, а также содержательному уровню фонов и фонемных рядов на примере произведений Дж. Кейджа, М. Кагеля, Дж. Крама, Б. Фернихуа, А. Вустина, Ф. Ржевски, С. Губайдулиной, С. Слонимского и Ф. Карева.

Демонстрируемые исследователем музыкальные произведения представляют различные приёмы и методы работы с текстом. В большей степени Петров рассматривает нетрадиционные формы взаимодействия музыкального и вербального начал с точки зрения того, какую смысловую нагрузку несёт введение текста в инструментальное сочинение. В меньшей степени исследователя интересует типологизация различных видов работы композиторов со словом. Само название нового «жанра» – «инструментальная композиция со словом» – не совсем точно, так как в статьях речь идёт и об использовании отдельным фоном и фонемных рядов, а также крика, свиста и других проявлений человеческого голоса. Нет пояснения,

что именно подразумевается под «словом» в названии постулируемого «жанра».

В работах Настасьи Алексеевны Хрущёвой рассматриваются сочинения ряда современных композиторов, связанные с текстами Дж. Джойса. Новаторское творчество писателя, безусловно, оказало ощутимое воздействие на музыкальную культуру XX века. Многие приёмы – такие как техника монтажа, словесные «гибриды», текстовая полифония – активно, по мнению автора работы, заимствовались композиторами и инспирировали их творческие поиски. Сама тема исследования (связь с текстами Джойса) ограничивает автора в обзоре форм проявления нетрадиционных видов взаимодействия музыкального и вербального начал в произведениях с другими текстами, а возможность их систематизации, видимо, не предусматривалась изначально.

В своей диссертации [13] Хрущёва предпринимает попытку выстроить общую классификацию, по формулировке автора, «возможных параллелей между музыкой и литературой», «сложных взаимосвязей музыкальных и литературных парадигм». При этом в работе исследуется только один из возможных аспектов связи музыки и слова – заимствование *«методов работы с материалом одним искусством у другого, проявляющееся на структурно-техническом уровне»*: речь идёт о точных аналогиях между музыкальными и литературными формами (например, структура фуги в романе Джойса, принцип строения «Книги Малларме в «Молотке без мастера» Булеза). Таким образом, как можно видеть, исследователь не рассматривает виды новых, свойственных современной музыке, приёмов работы композиторов с материей «слова», обращаясь прежде всего к уровню общей структуры произведения.

Александр Сергеевич Рыжинский анализирует хоровую музыку Л. Ноно, Б. Мадерны и Л. Берио: характер взаимодей-

ствия слова и музыки, особенности фактурной и тембровой организации произведения, новаторские приёмы работы с вокальными тембрами, а также отход от традиционных типов изложения, преобразование хоровой звучности [7]. Автор прослеживает связь между хоровыми опусами итальянских композиторов и сочинениями представителей новой венской школы. В работах исследователя сделана попытка создать типологию основных фактурных приёмов, получивших распространение в авангардной хоровой музыке. Диссертация наполнена тонкими наблюдениями, отличается глубоким проникновением в избранный материал. Вместе с тем, задачи полнее охватить сами явления нетрадиционного взаимодействия музыки и слова здесь тоже не ставится.

Таким образом, на сегодняшний день не удаётся обнаружить ни одной музыковедческой работы, специально посвящённой задаче обзора самой панорамы нетрадиционных форм взаимодействия слова и музыки в творчестве современных композиторов – работы обобщающего характера. Также не приходится говорить о сложившемся терминологическом и аналитическом аппарате в изучении этих форм. Вместе с тем, как представляется, данная проблематика является интереснейшим предметом для исследования.

Со дня ухода из жизни Александра Викторовича Михайлова прошло уже четверть века. Но идеи, которые учёный заложил в своих работах, актуальны до сих пор. Они позволили под новым углом взглянуть на традиционную для музыковедения проблему «слово и музыка». Одним из актуальных и перспективных направлений видится исследование новаторских форм взаимодействия вербального и музыкального начал, которое на основе изучения новейшей вокальной музыки позволило бы выйти к теоретическим обобщениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студентов вузов. Москва : Владос, 2004. 175 с.
2. XX век. Зарубежная музыка : Очерки : Документы. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва : Музыка, 1995. 127 с.
3. Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий : моногр. очерк. Москва : Совет. композитор, 1983. 126 с.
4. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка : материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова / ред.-сост. Е. И. Чигарёва, Е. М. Царёва, Д. Петров. Москва : Моск. консерватория, 2008. Вып. 1. С. 6–23.
5. Никулина А. Соотношение текстовой и музыкальной структур в «Секвенции III» Лучано Берлио // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 194–209.
6. Петров В. О. Фонемы и фонемные ряды в современной инструментальной музыке // Musicus. 2013. № 2. С. 15–20.
7. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берлио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2016. 387 с.
8. Савенко С. И. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д. Лигети // Советская музыка. 1987. № 6. С. 110–117.
9. Теория современной композиции : учеб. пособие для студентов вузов / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
10. Третьякова А. В. Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2012. 200 с.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
12. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва : Композитор, 2000. 310 с.
13. Хрущёва Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2014. 233 с.
14. Berio L. Poesia e musica – un'esperienza // Incontri Musicali. 1959. № 3 (agosto). P. 98–111.
15. Heile B. The music of Mauricio Kagel. London ; New York : Routledge, 2016. 209 p.
16. Nono L. Text – Musik – Gesang (1960) // Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik / hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975. S. 41–60.
17. Stockhausen K. Sprache und Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik / hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz : Schott, 1958. Bd. 1. S. 65–74.

Elena V. Melnikova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: lit_opera@mail.ru

THE PROBLEM OF “WORD AND MUSIC” IN CONTEMPORARY MUSICAL ART AND MUSICOLOGY (on the 25th anniversary of the death of A.V. Mikhailov)

Abstract. The article is devoted to new aspects of the study of the traditional for musicology problem of “word and music”, which, on the one hand, were initiated by the very work of contemporary composers, on the other hand, – a surge of interest in this topic due, in many respects, to the scientific activities of A. V. Mikhailov and his comprehensive approach to studying this issue. The joint conference of philologists and musicologists, organized by Mikhailov in 1993, where the scientist made a report: “Word and music: music as an event in the history of the word”, became a new stage in the development of this very topical issue. One of its directions is new types of interaction between verbal and musical principles. Based on the analysis of the most modern musicological literature, the author of the article substantiates the prospects for the development of this scientific topic and the need for theoretical generalizations.

Keywords: word and music; Alexander Viktorovich Mikhailov; new types of interaction between verbal and musical principles.

For citation: Melnikova E. V. Problema «slovo i muzyka» v sovremennoy muzykal'nom iskusstve i muzykovedenii (k 25-letiyu so dnya smerti A. V. Mikhaylova) [The problem of “word and music” in contemporary musical art and musicology (on the 25th anniversary of the death of A. V. Mikhailov)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 25–30. (in Russ.).

REFERENCES

1. Grigorieva G. V. *Muzykal'nye formy XX veka. Kurs «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy» : uchebnoe posobie dlya studentov vuzov* [Musical forms of the twentieth century], Moscow, Vlado, 2004, 175 p. (in Russ.).
2. Aranovsky M., Baeva A. (eds.) *XX vek. Zarubezhnaya muzyka : Ocherki i Dokumenty. Vyp. 2* [XX century. Foreign music: Essays and documents, iss. 2], Moscow, Muzyka, 1995, 127 p. (in Russ.).
3. Ivashkin A. V. *Kshishtof Penderetskiy : monograficheskiy ocherk* [Krzysztof Penderecki. Monographic sketch], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, 126 p. (in Russ.).
4. Mikhaylov A. V. *Slovo i muzyka: muzyka kak sobytie v istorii Slova* [Word and Music: Music as an Event in the History of the Word], E. I. Chigareva, E. M. Tsareva, D. Petrov (eds.-comp.), *Slovo i muzyka : materialy nauch. konf. pamyati A. V. Mikhaylova*, Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2008, iss. 1, pp. 6–23. (in Russ.).
5. Nikulina A. *Sootnoshenie tekstovoy i muzykal'noy struktur v «Sekventsii III» Luchano Berio* [The ratio of text and musical structures in “Sequence III” by Luciano Berio], *Muzykal'naya akademiya*, 2018, no. 2, pp. 194–209. (in Russ.).
6. Petrov V. O. *Fonemy i fonemnye ryady v sovremennoy instrumental'noy muzyke* [Phonemes and phonemic series in contemporary instrumental music], *Musica*, 2013, no. 2, pp. 15–20. (in Russ.).
7. Ryzhinsky A. S. L. Nono, B. Maderna, L. Berio: *puti razvitiya ital'yanskoy khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: the development of Italian choral music in the second half of the 20th century: Dissertation], Moscow, 2016, 387 p. (in Russ.).
8. Savenko S. I. *Priklucheniya v voobrazhaemom prostranstve. Zametki o tvorchestve D. Ligeti* [Adventure in an imaginary space. Notes on the work of D. Ligeti], *Sovetskaya muzyka*, 1987, no. 6, pp. 110–117. (in Russ.).
9. Tsenova V. S. (ed.) *Teoriya sovremennoy kompozitsii : uchebnoe posobie dlya studentov vuzov* [Theory of modern composition: Textbook], Moscow, Muzyka, 2005, 624 p. (in Russ.).
10. Tretyakova A. V. *Kontsepty zvuka i slova v proizvedeniyakh V. Tarnopol'skogo kontsa XX – pervogo desyatiletia XXI veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Concepts of sound and words in the works of V. Tarnopolsky at the end of the XX – first decade of the XXI century: Dissertation], Moscow, 2012, 200 p. (in Russ.).
11. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy : uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: A Study Guide: Textbook], St.-Petersburg, Lan', 2001, 496 p. (in Russ.).
12. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [Center path. Composer Rodion Shchedrin], Moscow, Kompozitor, 2000, 310 p. (in Russ.).
13. Khrushcheva N. A. *Vzaimodeystvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhoyca : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The interaction of music and literature in the works of P. Boulez, L. Berio, J. Joyce: Dissertation], St.-Petersburg, 2014, 233 p. (in Russ.).
14. Berio L. *Poesia e musica – un'esperienza* [Poetry and music-an experience], *Incontri Musicali*, 1959, no. 3 (august), pp. 98–111. (in Italian).
15. Heile B. *The music of Mauricio Kagel*, London, New York, Routledge, 2016, 209 p.
16. Nono L. *Text – Musik – Gesang (1960)* [Text – Music – Singing (1960)], Jürg Stenzl (ed.) *Luigi Nono: Texte, Studien über seine Musik*, Zurich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975, pp. 41–60. (in German).
17. Stockhausen K. *Sprache und Musik* [Language and music], Wolfgang Steinecke (ed.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1958, vol. 1, pp. 65–74. (in German).

Оксана Александровна Гагарина

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: musicoloque@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

Юрий Николаевич Иванов

Заслуженный артист РФ, профессор кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: yuriivanoff@mail.ru

**ТРОМБОН В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА:
К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ ТЕХНИЧЕСКИХ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ
ВОЗМОЖНОСТЕЙ ТРОМБОНА В XIX ВЕКЕ**

В статье рассматривается вопрос о расширении технических и выразительных возможностей тромбона в музыкальном наследии Н. А. Римского-Корсакова. В поле внимания авторов попадает Концерт для тромбона и военного оркестра, ставший признанной классикой репертуара тромбонистов. Партия тромбона в средней и финальной частях Концерта демонстрирует новые для романтической эпохи семантико-интонационные черты. Выразительные особенности тромбона в оркестре Римского-Корсакова рассмотрены на примере программных симфонических сочинений – увертюры «Светлый праздник» и симфонической сюиты «Шехеразада», в которых тембр тромбона оказывается важным звеном музыкальной драматургии. Исходя из результатов исследования тромбона как сольного и оркестрового инструмента в музыке Римского-Корсакова, сделаны соответствующие выводы, в которых подчеркнуты новые виртуозные и художественные качества инструмента. Открытия Римского-Корсакова оказались значимыми для дальнейшего развития тромбона в отечественной и зарубежной музыке XX века.

Ключевые слова: русская музыка, Н. А. Римский-Корсаков, «Шехеразада», «Светлый праздник», история оркестровки, тромбон, исполнительство на духовых инструментах.

Для цитирования: Гагарина О. А., Иванов Ю. Н. Тромбон в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: К вопросу о расширении технических и выразительных возможностей тромбона в XIX веке // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 31–38.

В истории исполнительского искусства становление тромбона как концертного сольного и оркестрового инструмента связывается с романтической эпохой. По сравнению с XVII–XVIII веками, где тромбон фигурировал, в основном, в оперной и религиозной музыке, в XIX столетии поле его применения значительно расшири-

лось. Сила и некоторая резкость тембра, ранее препятствовавшие участию тромбона в оркестре наравне с другими духовыми, к этому времени из недостатков перешли в достоинства, сделав этот инструмент подлинным украшением симфонического оркестра. Возрастанию интереса к тромбону способствовал и его хроматический

строй, позволявший воплощать искания композиторов-романтиков в области выразительных средств гармонии, мелодики и т. д. Повлияла на развитие тромбона и наблюдаемая в XIX веке тенденция к специализации исполнительской профессии, одним из проявлений которой стало учреждение институтов музыкального образования, возникновение системы обучения профессиональных исполнителей-инструменталистов.

В романтическую эпоху появляется ряд концертных сочинений для тромбона, созданных в том числе русскими композиторами. Среди авторов произведений для тромбона – Н. А. Римский-Корсаков. Его Концерт для тромбона и военного оркестра – одно из немногих сольных произведений для этого инструмента, написанное в XIX веке. Наряду с Концертино для тромбона с оркестром Ф. Давида, «Романсом» К.-М. фон Вебера, а также отдельными сочинениями австрийских и немецких авторов, Концерт Римского-Корсакова стал признанной классикой репертуара для тромбона, занявшей прочное место в учебной и исполнительской практике.

Помимо вклада Римского-Корсакова в развитие тромбона как сольного инструмента, заслугой композитора является и новая трактовка тембра тромбона в симфоническом оркестре. Его открытия в области выразительных, технических возможностей тромбона, усиление тематической функции группы тромбонов – всё это стало завоеванием русской и в целом – европейской музыки XIX века.

В свете сказанного вопрос о роли тромбона в творчестве Н. А. Римского-Корсакова видится весьма актуальным. Несмотря на это, он пока ещё не получил достаточного освещения ни в трудах по истории оркестровки и инструментоведению, ни в монографиях о русском композиторе. В отечественном музыкознании присутствуют единичные исследования, посвящённые описанию партий тромбона в объё-

ме творчества отдельного композитора (в их числе – диссертация В. С. Ульянова «Тембр тромбона в оркестре М. И. Глинки» [7]). Есть и немногочисленные работы, освещающие исполнительские аспекты использования тромбона в оркестре и ансамбле (см., например, диссертацию Р. Г. Лаптева «Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне» [2]). Однако специальных исследований, в которых затрагивались бы вопросы использования тромбона в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, в музыкальной науке пока нет. Настоящая статья является попыткой отчасти восполнить данный пробел.

Новаторским поискам Римского-Корсакова в области выразительных и виртуозных возможностей тромбона, которые нашли отражение в его композиторском творчестве, предшествовало углублённое изучение им устройства и специфики игры на духовых инструментах. Интерес Римского-Корсакова к изучению механики и техники игры на медных духовых инструментах возник в 1873 году, когда 29-летний композитор получил должность инспектора оркестров Морского ведомства. В его обязанности входило курирование исполнительского мастерства военных оркестров, отбор репертуара, написание аранжировок и обработок для духовых составов. Работа Римского-Корсакова в этом направлении стимулировала, по его словам, «уже давно возникавшее... желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых инструментов» [4, 107]. Летом 1873 года, живя на даче в Парголово, Николай Андреевич практикуется в игре на некоторых духовых, в том числе на тромбоне. Параллельно рождается замысел учебника оркестровки, наброски которого появляются в этот период. О значимости приобретённого опыта композитор позднее напишет в своей «Летописи»: «Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал

всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых всеми избегаемых по неведению нот. Я увидел, что всё то, что я раньше знал о духовых инструментах, было ложно и превратно, и с этих пор стал применять вновь приобретённые сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ими со своими учениками в консерватории и дать им если не полное знание, то ясное понятие об оркестровых инструментах» [4, 107].

К 1876–1977 годам относится три концертных опуса Римского-Корсакова для солирующих духовых инструментов: Вариации для гобоя на тему романса Глинки «Что красotka молодая», Concertstuck для кларнета и Концерт для тромбона. Эти сочинения написаны в сопровождении духового (военного) оркестра и предназначались для исполнения в концертах объединённых военных оркестров, проходивших в Кронштадте. По словам самого Николая Андреевича, предпосылками к появлению данных произведений стала, с одной стороны, остро ощутимая необходимость пополнения концертного репертуара пьесами «менее избитого характера, чем это всегда случается», а с другой – желание композитора овладеть «виртуозным стилем с его solo и tutti, каденциями и т. п.» [4, 141].

Если говорить о Концерте для тромбона и духового оркестра (1877), то в нём композитор добился поставленных задач со всей убедительностью. Этот миниатюрный концерт, по своим масштабам напоминающий скорее концертино, стал оригинальным примером органичного слияния традиции западно-европейского романтического концертного стиля с яркой национально-окрашенной интонационной основой. При этом блестящая виртуозность, эффектные исполнительские приёмы в этом сочинении не превалируют над художественным содержанием, а проистекают из него. Думается, это и позволило Римскому-Корсакову значительно расширить

и обогатить выразительные возможности тромбона.

Избирая традиционную форму трехчастного цикла, в котором быстрые крайние части обрамляют медленную среднюю, композитор привносит в неё немало нового. Наиболее традиционной среди трёх частей Концерта видится первая часть *Allegro vivace*, в которой воинственный, фанфарный характер партии тромбона отсылает к «сигнальной» природе этого инструмента. В основе средней части *Andante cantabile* просматриваются жанровые черты лирического романса, которые обуславливают лирическую трактовку тембра тромбона. Его звучание – тёплое, задушевное – уподобляется тембру человеческого голоса.

Интерпретация тромбона как поющего инструмента для того времени оказалась весьма необычной, свежей. Уместно в связи с этим провести параллель с Концертино Ф. Давида, воплотившем в себе исполнительские и композиторские тенденции своего времени. В данном концерте жанровой основой средней части является траурный марш – традиционный с точки зрения образно-поэтических контаминаций тембровый топос. Любопытно отметить, что на эти контаминации, указывает, между прочим, и сам Римский-Корсаков. В своём труде «Основы оркестровки» он определяет тембр тромбона в целом как «мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних», а также говорит о более подходящих медному тембру «мелодиях фанфарного строения», и наряду с ними – мелодиях «торжественного или дерзко-вызывающего настроения в мажоре и мрачного, похоронного в миноре» [5, 48].

Что касается финального *Allegro*, то оно решено совершенно необычно для традиционных концертов – в духе русской плясовой. Народный колорит здесь заключён в теме танцевального характера, помещённой в подчеркнуто диатоничную гармоническую оправу. В последней на первый

план выступает свойственная гармонии «кучкистов» ладовая переменность.

С точки зрения трактовки инструмента эта часть особенно интересна. Здесь мы встречаем фактически первый в истории тромбона пример авторской сольной каденции. Собственно, каденций в этой части две: первая – совсем небольшая – является связкой между второй и третьей частями, вторая, наиболее развёрнутая каденция помещена перед кодой концерта. Блестящая виртуозность, широта диапазона в ней сочетается со светлым, искренним лиризмом.

Концерт для тромбона впервые был исполнен в 1878 году в концертах Морского ведомства в Кронштадте. Партию тромбона исполнил унтер-офицер Леонов (имя солиста осталось неуточнённым). Дирижировал оркестром сам композитор. Уместно заметить, что Римский-Корсаков высоко ценил свой концерт, в особенности его финал. Подтверждением служат строки «Летописи» [4, 141], а также фрагмент из письма к жене Н. Н. Римской-Корсаковой от 8 июня 1881 года: «Сегодня я был опять в хоре; ещё проигрывали пьесы старые и новые разбирали. Между прочим, тромбонист сыграл мне соло, написанное когда-то мной, которое я с любопытством прослушал; несмотря на все глупости, имеющиеся в нём, я убеждён, что никогда подобного по музыкальности соло не существовало для духовых инструментов» [3, 37].

Признанный мастер в области оркестровки, Римский-Корсаков поспособствовал обновлению смысловой и колористической функций медной группы, и в частности, – группы тромбонов. В данной сфере он опирался на достижения европейских композиторов-романтиков, выявившие качественно новые стороны оркестрового звучания тромбона. В этой связи следует упомянуть, прежде всего, завоевания французской оркестровой школы, которая одна из первых ввела тромбон в концертный состав оркестра. Во Франции ин-

терес к тромбоновому тембру наблюдался уже с 90-х годов XVIII века (в частности, у И. Плейеля). Такой интерес, по мнению некоторых исследователей, был связан с одной важной особенностью французской инструментальной школы – её тесной связью с театром [6, 58]. Указанная особенность в свою очередь характеризует своего рода визуализаторский тип мышления французских композиторов-симфонистов, сторонами которой являются программность и колористика. Подлинной кульминацией интереса к тембру тромбона в XIX веке во Франции стало творчество Г. Берлиоза. Хрестоматийными примерами соло тромбона у Берлиоза могут служить вторая часть «Траурно-триумфальной симфонии», а также соло группы тромбонов в четвёртой части «Фантастической симфонии».

Помимо достижений французской инструментальной школы, одним из ярчайших откровений в области красок оркестра и трактовки медных в XIX столетии стало оперное творчество Р. Вагнера, в параллели с которым нередко рассматривают оперную музыку Римского-Корсакова (на эти параллели, в частности, указывал и сам композитор). У Вагнера медная группа перестаёт выполнять функцию простого динамического усиления, приобретая целостность, самостоятельность в создании полнозвучных гармонических вертикалей, а также в унисонных проведениях мелодий-тем (примером может служить унисон тромбонов в увертюре к «Тангейзеру», а также вступление к III действию оперы «Лоэнгрин»).

Ключевым достижением европейского романтизма, нашедшим продолжение у Римского-Корсакова, становится обусловленность применения инструментального тембра содержанием, музыкальной драматургией. Это качество отличает трактовку оркестровых функций тромбона в симфонических программных сочинениях русского композитора, а также в его операх. В

партиях тромбонов раскрываются различные по жанровому генезису образы – повествовательные, живописные, сказочно-фантастические. Показательна, например, звукописательная функция тромбонов в Песне Варяжского гостя из оперы «Садко», где тяжёлые «массивы» меди придают особую суровость созданному в музыке морскому пейзажу. Подобной задаче служит партия тромбонов в сцене рассвета из II действия «Сказки о царе Салтане», а также в непревзойдённом по силе художественного высказывания симфоническом пейзаже «Похвала пустыне» из «Сказа о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

Особым мастерством в обращении с тембровыми красками и выразительными средствами группы тромбонов отмечены программные симфонических сочинения Римского-Корсакова – Воскресная увертюра на темы из Обихода «Светлый праздник» и симфоническая сюита «Шехеразада». Написанные в одно время, летом 1888 года, эти произведения обнаруживают много общего, прежде всего, в стилистике оркестровки. Их отличает виртуозная концертность, богатство тембровых красок, разнообразие оркестровых приёмов, сочетание повествовательности и картинности в музыкальном развитии. Важно упомянуть применение в обоих сочинениях приёма тембрового расцветивания тем как элемента вариативности и вариантности развития, который позволяет вспомнить о традициях русского оркестрового письма, заложенных Глинкой и развитых композиторами балакиревского кружка.

Уникальным примером симфонической концепции, имеющей в основе прообраз церковного обряда, является одночастная пьеса для оркестра «Светлый праздник». Сочинению предпослана программа, где приведены тексты Ветхого Завета и Евангелия, связанные с Христовым Воскресением и праздником Пасхи. В «Светлом празднике» использованы и подлинные церковные напевы, на которых строится

всё симфоническое развитие. В комментариях, данных композитором в «Летописи», он говорит о соединении в замысле пьесы «легендарной и языческой» сторон праздника. В увертюре, по его словам, «соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с её „языческим веселием“» [4, 218]. Контраст мистического, вневременного и действенного, выражающего торжество народной веры, проявляется в работе композитора с тематическим материалом. В использованных напевах композитор высвечивает разные жанровые черты: речевые, вокальные, танцевальные.

Одним из важнейших средств создания рельефных музыкальных образов в «Светлом празднике» становится тембр тромбона. В произведении встречается обилие инструментальных соло, и некоторые из них звучат у тромбонов. В медленном вступлении увертюры группе тромбонов поручено второе проведение темы пасхальной стихиры «Да воскреснет Бог», поддержанное имитационными репликациями струнных. Звучание её, напоминающее мистический трубный глас, символизирует «пророческие слова Исаи о Воскресении Христа» [4, 217]. Центральный раздел увертюры – медленное речитативное соло тромбона. Декламационный характер партии вызывает ассоциации с литургической речью. Этот речитатив М. П. Рахманова сравнивает с главным моментом службы – чтением евангельского благовестия от Иоанна «Вначале бе Слово...» [1, 73]. Музыковед подчёркивает ключевое значение этого соло в композиционном и поэтическом содержании увертюры, где оно соединяет «медленное вступление – предвещание праздника с его сутью – исполнением древних пророчеств» [1, 73]. Наряду с важнейшей ролью участника тематического развития, тромбоны в партитуре «Светлого праздника» выполняют и свою традиционную задачу – придание плотности симфо-

ническому *tutti*. В моменты динамических нарастаний мощное, громогласное звучание группы тромбонов придаёт оркестровой ткани блеск и эффектность.

В несколько ином с точки зрения тембровой семантики ключе трактованы тромбоны в сюите «Шехеразада» – вершинном симфоническом сочинении периода 1880-х годов. Оркестровое мышление композитора в этом произведении направлено на раскрытие сказочных образов Востока, мелькающих в калейдоскопе музыкального движения, подобно причудливым арабским узорам. Ориентальный колорит трактован композитором в условном, обобщённом ключе, в чём видится продолжение традиции, идущей от восточных сцен «Руслана и Людмилы» М. Глинки. И такая условность относится, в частности, к тембровой драматургии. В ней отдельные тембры имеют преимущественно колористическое значение и подчиняются жанровой стороне музыкальных образов, а также общему – созерцательно-картинному – принципу музыкального мышления.

В «Шехеразаде» у тромбонов нет развёрнутых сольных каденций. Тембр тромбонов раскрывается в нескольких лейтмотивных проведениях, в основном – в группе с тубой. Часты дублировки меди деревянными духовыми (в частности, фэготами), но в них доминирующим становится именно звучание тромбона.

В лейтмотивной системе сюиты «Шехеразада» задействованы различные «мотивы для симфонической обработки», которые, по словам самого Римского-Корсакова, «проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении... данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам» [4, 216]. Среди этих тематических образований одним из ведущих становится грозный мотив султана Шахриара, которым открывается первая

часть сюиты (первоначально озаглавлена композитором как «Море и Синдбадов корабль»). Появляющийся в плотном звучании низкой меди в сочетании с валторнами, кларнетом, фэготом и струнными, он служит портретом грозного султана. Из лейтмотива Шахриара рождается главная тема первой части, которая становится музыкальной характеристикой моря. В своём неизменном виде мотив Шахриара проводится несколько раз. Особой мощью отмечено его звучание в кульминации разработки первой части, где он сливается с вихреобразным рисунком фигураций у струнных, олицетворяющим разбушевавшуюся морскую стихию.

Во второй части тромбонам поручены фанфарные мотивы, которыми ознаменован переход к срединному разделу. Эти мотивы интонационно перекликаются с лейтмотивом Шахриара. В коде появляется и сам этот лейтмотив. Звучащий в низком регистре у труб и тромбонов, он регистрово противопоставлен двум другим темам – Шехеразады и Календера.

В третьей части сюиты значение тромбонов не так велико, как в других, что можно объяснить преимущественно лирическим характером музыки части, с которым мало гармонирует суровый, воинственный характер звучания меди. Зато в изумительной по оркестровому колориту «картине народного праздника в Багдаде», воссозданной Римским-Корсаковым в финале сюиты, блестящий тембр тромбона вносит неотъемлемый оттенок монументальности, торжественности. Появление сигнальных реплик тромбонов (видоизменённые мотивы среднего раздела из второй части) в разработке финала способствует непрерывному нагнетанию движения. Темпераментный хоровод, построенный на прихотливой игре разнохарактерных тем и мотивов, подводит к генеральной коде-апофеозу. На фоне фигурированного аккомпанемента струнных и деревянных духовых у тромбонов звучит величествен-

ная тема моря, которой открывалась сюита. Этот переломный момент сюжетного повествования («корабль разбивается о скалы») образует темброво-тематическую арку с первой частью, придавая цельность и спаянность всему циклу.

Специфика использования тромбона в сочинениях Н. А. Римского-Корсакова позволяет сделать вывод о той важной роли, которую сыграл композитор в развитии тромбона как сольного и оркестрового инструмента. Значительный вклад, внесённый Римским-Корсаковым в совершенствование технических и выразительных возможностей тромбона, говорит о нём как о новаторе в сфере духовой музыки. Опора на глубокое знание специфики тромбона, опыт работы с духовыми составами, а также несомненный

дар композитора-симфониста позволили не только обогатить сольный концертный репертуар тромбона, но и выйти далеко за пределы традиционных жанрово-семантических трактовок данного тембра. В оперной музыке, а также программных симфонических полотнах тромбон раскрывается с разных сторон: это и виртуозный солирующий инструмент, и ведущий участник медной группы, которому подвластны любые интонационные и образные сферы. Широкий спектр возможностей тромбона, выявленный Римским-Корсаковым, подготовил необходимую платформу для дальнейших композиторских исканий и стал важным этапом на пути к расцвету тромбона в отечественной и зарубежной музыке XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. В. и др. История русской музыки. В 10 т. Т. 8: 70-80-е годы XIX века. Ч. 2 / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, О. Е. Левашева, М. П. Рахманова, А. М. Соколова. Москва : Музыка, 1994. 534 с.
2. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 247 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. В 2 т. Т. 2 / ред. коллегия: Д. Б. Кабалевский, М. О. Янковский (отв. ред.). Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 368 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. 454 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки : С партитурными образцами из собственных сочинений. Т. 1 / под ред. М. Штейнберга. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1946. 124 с.
6. Рыцарев С. А. Симфония во Франции до Берлиоза. Москва : Музыка, 1977. 105 с.
7. Ульянов В. С. Тембр тромбона в оркестре М. И. Глинки : полифункциональность и колористика : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 1999. 219 с.

Oksana A. Gagarina

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: musicologue@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

Yuri N. Ivanov

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: yuriivanoff@mail.ru

TROMBONE IN THE WORKS OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV: TO THE QUESTION OF EXPANDING THE TECHNICAL AND EXPRESSIVE CAPABILITIES OF TROMBONE IN THE 19TH CENTURY

Abstract. The article explores the issue of expanding the technical and expressive capabilities of the trombone in the musical heritage of N. A. Rimsky-Korsakov. The Concert for trombone and military orchestra, which has become a recognized classic of the trombonist repertoire, falls into the author's attention. The trombone part in the middle and final parts of the Concert demonstrates semantic-intonations. It was new to the romantic era. The expressive features of the trombone in the Rimsky-Korsakov Orchestra are considered on the example of program symphonic compositions – the overture “Bright Holiday” and the symphonic suite “Sheherazada”, in which the timbre of the trombone turns out to be an important link in musical drama. Based on the results of the study of trombone as a solo and orchestral instrument in Rimsky-Korsakov's music, corresponding conclusions were made in which new virtuoso and artistic qualities of the instrument were emphasized. The discoveries of Rimsky-Korsakov turned out to be significant for the further development of trombone in domestic and foreign music of the twentieth century.

Keywords: Russian music; N. A. Rimsky-Korsakov; “Sheherazade”; “Bright Holiday”; history of orchestration; trombone; performance on wind instruments.

For citation: Gagarina O. A., Ivanov Yu. N. Trombon v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: k voprosu o rasshirenii tekhnicheskikh i vyrazitel'nykh vozmozhnostey trombona v XIX veke [Trombone in the works of N.A. Rimsky-Korsakov: to the question of expanding the technical and expressive capabilities of trombone in the 19th century], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 31–38. (in Russ.).

REFERENCES

1. Keldysh Yu. V., Korabel'nikova L. Z., Levasheva O. E., Rakhmanova M. P., Sokolova A. M. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 8: 70-80-e gody XIX veka. Ch. 2* [History of Russian music, in 10 vols. Vol. 8, 70-80-ies of the XIX century. Pt. 2], Moscow, Muzyka, 1994, 534 p. (in Russ.).
2. Laptev R. G. *Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoy igry na trombone: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The art of orchestral and ensemble trombone playing: Dissertation], St.-Petersburg, 2005, 247 p. (in Russ.).
3. Rimsky-Korsakov N. A. *Issledovaniya. Materialy. Pis'ma. V 2 t. T. 2* [Researches. Materials. Letters, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954, 368 p. (in Russ.).
4. Rimsky-Korsakov N. A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of my musical life], Moscow, Muzyka, 1980, 454 p. (in Russ.).
5. Rimsky-Korsakov N. A. *Osnovy orkeistrovki: S partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochineniy. T. 1* [Basic orchestration: With score samples from your own compositions. Vol. 1], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1946, 124 p. (in Russ.).
6. Rycarev S. A. *Simfoniya vo Frantsii do Berlioza* [Symphony in France before Berlioz], Moscow, Muzyka, 1977, 105 p. (in Russ.).
7. Ulyanov V. S. *Tembr trombona v orkestre M. I. Glinki: polifunktional'nost' i koloristika: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The timbre of the trombone in the orchestra of M. Glinka: polyfunctionality and coloristics: Dissertation], St.-Petersburg, 1999, 219 p. (in Russ.).

К ЮБИЛЕЯМ БЕТХОВЕНА И ЧАЙКОВСКОГО



УДК 78.07(470):785.1(436)

Мария Викторовна Моховикова

Студентка историко-теоретического отделения Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: mary454736@gmail.com

СИМФОНИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА В СОБРАНИЯХ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Статья посвящена исполнению симфонических сочинений Людвига ван Бетховена в собраниях Московского отделения Императорского русского музыкального общества (МО ИРМО). Целью настоящей работы является выявление закономерностей исполнительской практики симфонических произведений композитора в МО ИРМО. В качестве основного источника для анализа взят статистический указатель Н. А. Маныкина-Невструева «Императорское русское музыкальное общество. Московское отделение: симфонические собрания 1–500» (с 1860 по 1899 годы). В статье рассмотрено исполнение музыки Бетховена в симфонических собраниях, показывается расчёт количественных показателей в графиках с их последующей характеристикой. Приведён анализ статистики исполнения произведений Бетховена по концертным сезонам с 1860 по 1899 годы, где представлены все симфонические сочинения композитора. Показан интерес дирижёров МО ИРМО к бетховенским сочинениям при помощи гистограммы. Кроме того, в работе дана статистика по жанрам (симфонии, инструментальные концерты и увертюры). Также отображён график, фиксирующий изменение количества исполнений отдельных сочинений Бетховена. Выявлены закономерности, связанные с неравномерностью исполнения бетховенских произведений, что было обусловлено предпочтениями солистов и дирижёров (местных и приглашённых), репертуарной политикой МО ИРМО, фактором смены постоянного дирижёра и акустическими возможностями концертных залов. Таким образом, выбор определённых симфонических сочинений Бетховена не был случайным и, более того, он коррелировал с целью Устава Императорского Русского музыкального общества.

Ключевые слова: Московское отделение Императорского русского музыкального общества (МО ИРМО), статистика исполнений, симфонические сочинения Бетховена, симфонические собрания МО ИРМО, музыка Бетховена в МО ИРМО, музыка Бетховена в России, Бетховен.

Для цитирования: Моховикова М. В. Симфонические сочинения Людвига ван Бетховена в собраниях Московского отделения Императорского Русского музыкального общества // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 39–49.

В музыкальной жизни России XIX века интерес к музыке Людвига ван Бетховена, возникший ещё при жизни композитора, оставался неизменно высоким. На про-

тяжении всего столетия исполнение его произведений составляло важную часть репертуара камерных и симфонических концертов Петербурга и Москвы, а во вто-

рой половине обозначенного периода и других российских городов.

Начиная с 1860-х годов, ведущую роль в распространении музыки Бетховена стало играть Русское музыкальное общество (РМО). Основанное в 1859 году как общественная организация, в 1873-м РМО было взято под покровительство Императорского дома, стало называться Императорским (ИРМО) и приобрело статус общественно-государственного института, в полной мере отвечающего за музыкальную культуру в Российской империи.

Рассмотрение вопроса об исполнении музыки Бетховена в таком масштабе могло бы стать предметом специального исследования. Анализ приоритетных жанров, отдельных сочинений великого композитора, социокультурных контекстов исполнительской практики позволит более ёмко раскрыть тему «Бетховен в России» как значимую для понимания многих аспектов функционирования отечественной музыкальной культуры. В предлагаемой же статье все обозначенные позиции будут рассмотрены в проекции лишь на одно местное отделение РМО – Московское, и внимание будет сосредоточено на исполнении в его концертах симфонической музыки Бетховена.

Московское отделение РМО (далее – МО РМО / ИРМО), разрешение на открытие которого было дано 24 декабря 1859 года, начало свою деятельность в 1860 году. В первые годы функционирования данной организации было важно привить вкус московских слушателей к регулярным концертам, поэтому репертуар симфонических собраний МО ИРМО отличался большим разнообразием: от старинной музыки до сочинений современных композиторов. Весьма значимой фигурой в симфонических собраниях общества был Людвиг ван Бетховен, произведения которого составляли основу концертных программ.

В качестве основного источника для исследования был избран статистический

указатель «Императорское русское музыкальное общество. Московское отделение: симфонические собрания 1–500» (далее – Указатель), составленный правителем дел МО ИРМО Н. А. Маныкиным-Невструевым¹ в 1899 году, где приведены все музыкальные собрания Отделения с 1 по 500 [3]. В нём содержится интересующая нас информация с 1860 по 1899 годы: зафиксировано количество симфонических собраний, каждое из которых включается в определённый концертный сезон. Он, как правило, длился с октября по апрель. Также отмечены номера собраний: сквозная нумерация (в скобках) и в конкретном сезоне. Указаны даты концертов и порядок исполнения в них музыкальных произведений, тип концертов: авторские, общедоступные, благотворительные в пользу каких-либо организаций или их открытия, а также памятные. В конце источника имеется указатель оркестровых и хоровых сочинений, которые были исполнены в собраниях. Они распределены по композиторам в алфавитном порядке, где указан номер концерта по сквозной нумерации.

Зафиксирована информация о дирижёрах: постоянные, дирижёры, руководившие отдельными собраниями, и те, которые дирижировали единичными номерами в программах. Под управлением последних, в основном, исполнялись их собственные произведения. Также указаны солисты, принимавшие участие в симфонических собраниях, – исполнители-инструменталисты (по каждому инструменту отдельный список) и певцы.

В ходе работы над Указателем были составлены две статистические таблицы. Первая содержит информацию о количестве исполненных симфонических произведений Бетховена в определённый сезон. Во второй представлена статистика исполнений конкретных сочинений за период с 1860 по 1899 годы. На основе таблиц выведены графики для сравнения общего количества исполнений сочинений композито-

ра по каждому сезону, по жанрам, а также две гистограммы, в которых представлены статистические данные по исполнению каждого симфонического произведения и по дирижёрам. Для статистики были взяты следующие жанры: симфонии, концерты, увертюры и Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, ор. 80.

Перейдём к полученным результатам статистического анализа и соответствующим выводам.

Симфонические сочинения Бетховена разных жанров, в совокупности всех собраний, прозвучали двести сорок один раз. Такое внушительное **количество исполнений музыки Бетховена** указывает на большой интерес к композитору со стороны публики и, соответственно, руководства МО ИРМО, которое ориентировалось при составлении концертных программ на слушательские запросы. Это можно объяснить тем, что уже ко времени основания МО ИРМО имя Бетховена являлось непрекращаемым авторитетом в кругу музыкантов и, в целом, просвещённого московского сообщества.

Общее число исполнений в каждом сезоне распределено неравномерно: опуска-

ется до двух и поднимается до пятнадцати (Рис. 1).

При обращении к Указателю в первом сезоне 1860/1861 года обнаруживается исполнение десяти произведений Бетховена. В программы собраний (с 1 по 13) были включены четыре симфонии: Четвёртая, Пятая, Седьмая и Восьмая (исполнялась дважды), увертюры «Леонора» № 3, «Король Стефан», C-dur, ор. 124, к опере «Фиделио», а также Концерт для фортепиано № 3, c-moll, ор. 37 в исполнении К. Веле².

Начало концертных собраний с музыки Бетховена, возможно, характеризуется следованием традиции, установленной ещё Петербургским филармоническим обществом, где фигура Бетховена неизменно находилась на первом месте. В Московском отделении первые четыре сезона количество исполнений остаётся высоким. К 1865/1866-му наблюдается спад. Известно, что в 1860-е годы пристальное внимание было направлено к творчеству Роберта Шумана [2, 62]. В 1864 году Клара Шуман приезжала на гастроли в Петербург. Она выступала в сезоне 1863/1864 года 24 апреля МО ИРМО в концерте в пользу открытия Высшего Музыкального училища (52, здесь

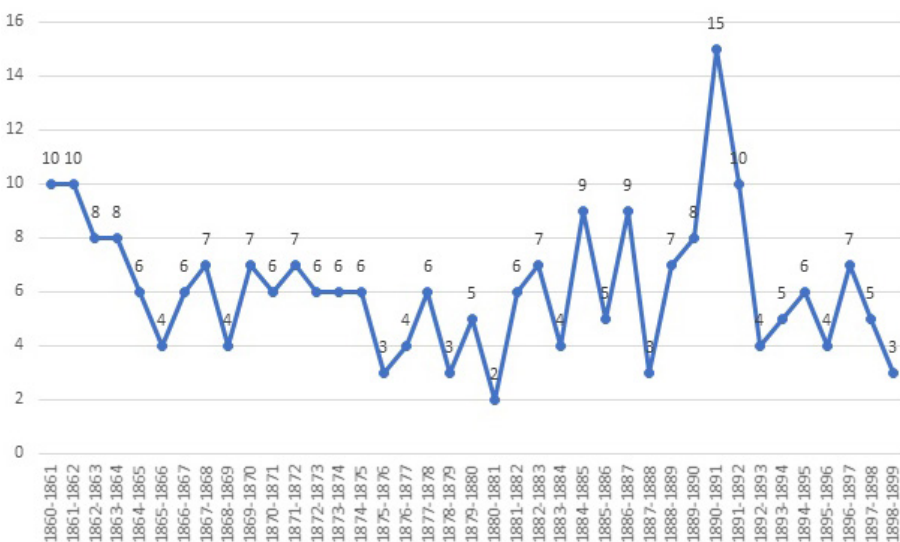


Рис. 1. Симфонические сочинения Бетховена в МО ИРМО

и далее в круглых скобках указывается номер концерта по сквозной нумерации), на котором в её исполнении прозвучал Концерт Шумана для фортепиано с оркестром а-moll. В последующем сезоне внимание было сосредоточено на таких композиторах как Ф. Мендельсон, К. М. фон Вебер, Шуман, Р. Вагнер, И. Брамс, Г. Берлиоз. Также были включены сочинения русских композиторов: «Арагонская хота», «Кама-ринская», хор «Славься» (дважды), увертюра к «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки, Скерцо для оркестра Ц.А. Кюи, Концерт для виолончели а-moll К. Давыдова (в его исполнении), хор из оперы «Русалка» (не указан) А. С. Даргомыжского и др.

В сезоне 1865/1866 года прозвучало всего четыре произведения Бетховена. Программа собраний была составлена с большим разнообразием: Монюшко, Гуммель, Вебер, Берлиоз, Вагнер, Шуман, Шопен, Мейербер, Глинка, Даргомыжский, А. Г. Рубинштейн, Чайковский и др. Каких-либо выделяющихся композиторов по статистике исполнений в этот сезон не наблюдается.

Концертный сезон 1867/1868 года характеризуется подъёмом числа исполняемых сочинений Бетховена. Можно предположить, что это связано с репертуарной политикой общедоступных концертов, где периодически исполнялись произведения композитора. Такого рода собрания имели цель привлечь слушателей более широкого круга по доступной в то время цене [6, 461]. По свидетельству Е. М. Шабшаевич общедоступные концерты в МО РМО были организованы ранее петербургских и парижских (!) [6, 461]. Их посещало большое количество слушателей. «По сведениям московской полиции, на двух концертах в декабре 1864 года побывало до 16 тысяч человек... Эта непривычная к серьёзной музыке публика слушала музыку, буквально затаив дыхание» [6, 461]. Для привлечения слушателей программа составлялась из известных и хорошо принимаемых публикой

произведений различных композиторов. Сюда включались, в основном, сочинения Моцарта, Глинки, А. Г. Рубинштейна, Бетховена, Мендельсона. В концертах, которые проходили в Манеже, выступали огромные исполнительские составы с участием военных коллективов, оркестра и хора. Это связано с акустическими возможностями используемого пространства, поэтому для таких собраний было целесообразно выбирать симфонические произведения и сочинения с участием хоровых коллективов. Музыка Бетховена целиком и полностью подходит под данные параметры, обладая притом высокохудожественной ценностью. В целом, в общедоступных концертах состоялось 13 исполнений бетховенских сочинений: Первая, Четвёртая, Шестая, Седьмая симфонии – по одному разу, Пятая симфония – 3 раза, Симфония «Победа Веллингтона», Увертюра «Творения Прометея», Концерт для фортепиано № 3 с-moll, ор. 37, Концерт для фортепиано № 4, G-dur, ор. 58 – по одному разу, увертюра «Леонора» № 3 – три раза. Следует отметить, что в этом сезоне произошло очень важное событие – приезд Берлиоза, под управлением которого прошло собрание в МО ИРМО с исполнением его собственных сочинений и Концерта для скрипки D-dur Бетховена (соло Ф. Лауб).

Увеличение количества исполнений Бетховена в сезоне 1869/1870 года связано с организацией юбилейного концерта в честь 100-летия со дня рождения композитора. В третьем собрании прозвучали увертюра «Кориолан», Четвёртый фортепианный концерт в исполнении А. Г. Рубинштейна, увертюра «Афинские развалины», Седьмая симфония (дирижёр Н. Г. Рубинштейн).

1880/1881 сезон по показателям выдаёт наименьшее число исполнений музыки Бетховена – всего два. Экстренное собрание 18 декабря 1880 года полностью посвящено музыке Чайковского: исполнена «Литургия святого Иоанна Златоуста».

В других концертах прозвучало шесть произведений Петра Ильича, их них дважды – «Итальянское каприччио». Как известно, в марте 1881 года Н. Г. Рубинштейн ушёл из жизни, и двумя последними собраниями сезона (262, 263) руководили уже другие дирижёры. В экстренном собрании 7 февраля 1881 года, организованном в пользу Консерватории при участии студентов, программа не указана. Следующим концертом 14 февраля того же года руководил К. К. Клиндворт.

В сезоне 1881/1882 года в МО РМО не было постоянного дирижёра. Первыми тремя концертами дирижировал А. Г. Рубинштейн, с 4 по 6-й – К. К. Зике, 7–9-м, включая концерт в пользу Фонда, – М. К. Эрдмансдёрфер³, 10-м собранием – К. Ю. Давыдов. Концерты этого сезона не отличались особым построением программ. Что же касается бетховенских сочинений, то количество их исполнений оставалось средним.

С сезона 1882/1883 по 1888/1889 симфоническими собраниями в качестве постоянного дирижёра руководил Макс Эрдмансдёрфер. С его приходом число исполнений бетховенской музыки и произведений современных западноевропейских композиторов возрастает.

Когда Эрдмансдёрфер оставил должность, Дирекция МО ИРМО решила пригласить на двенадцать концертов сезона видных дирижёров и композиторов, с которыми вёл переговоры новоизбранный директор Московской консерватории В. И. Сафонов. Это были Римский-Корсаков, Чайковский, Зилоти, Аренский, Слатин, Дворжак, Альтани, Ипполитов-Иванов, Направник, Колонн, каждый из которых составлял программу по собственному вкусу и усмотрению. В первом собрании дирижировал Римский-Корсаков, программа которого представляла исключительно сочинения русских композиторов. В экстренном собрании в пользу Фонда вдов и сирот артистов под управлением

Чайковского прозвучала Девятая симфония Бетховена. Предпочтение бетховенским симфоническим сочинениям отдали и А. Г. Рубинштейн, Сафонов, Ипполитов-Иванов, Колонн.

Несмотря на кризис ИРМО на рубеже 1880–1890-х годов, который был связан с появлением новых организаций и снижением интереса публики к концертам Общества, в сезоне 1890/1891 года наблюдается невероятный рост исполнений музыки Бетховена. В этот период было исполнено пятнадцать (!) его симфонических произведений. В следующем сезоне – 10 сочинений. С большой долей вероятности можно сказать, что такой скачок связан с приходом на должность постоянного дирижёра Сафонова в 1890 году. Василий Ильич отличался трепетным отношением к Бетховену, о чём свидетельствуют привнесённые им нововведения, к которым относятся регулярные камерные бетховенские вечера [6, 473].

Увеличивается и количество общедоступных собраний. Например, в сезон 1889/1890 года их было организовано пять, в следующем сезоне – четыре. Практически в каждом из таких концертов звучала музыка Бетховена. В начальный период руководства Сафонова они на некоторое время становятся регулярными и проходят в помещении цирка. С 1892 года общедоступные концерты МО ИРМО прекратились в связи с тем, что здание сгорело. Возобновились они только в 1901 году, когда открылся Большой зал Московской консерватории [6, 463].

В период руководства Сафонова было приглашено большое количество зарубежных артистов. Приезжали Рейнеке, Колонн, Ламурё, Никиш, Видор, Вейнгартнер, Рихтер и др. Одним из собраний, состоявшим из его собственных сочинений, руководил Дворжак.

После сезона 1891/1892 года происходит уменьшение количества исполнений Бетховена. В 1892/1893 году его музыка прозвучала

чала четыре раза. В концерте в пользу Фонда вдов и сирот артистов уже по традиции исполнена Девятая симфония, а также ряд сочинений Чайковского, которому, в связи с кончиной 25 октября (6 ноября по новому стилю) 1893 года, в следующем сезоне был посвящён отдельный концерт.

Уменьшение числа исполнений бетховенских произведений можно объяснить тем, что в репертуаре симфонических собраний МО ИРМО увеличивается процент сочинений русских композиторов. В программы включается музыка Направника, Танеева, Аренского, Рахманинова, Ипполитова-Иванова, Глазунова. По-прежнему организовывались мемориальные концерты памяти Н. Г. Рубинштейна, которые обязательно включали и сочинения Бетховена – из дирижёрского и сольного репертуара Николая Григорьевича: симфонии, концерты.

Приведём гистограмму, где отмечены дирижёры и число исполненных под их руководством симфонических произведений Бетховена (Рис. 2).

Безусловно, лидирующие позиции принадлежат Н. Г. Рубинштейну, занимавшему пост постоянного дирижёра с

момента основания МО РМО по начало 1881 года. Собрания под его руководством (1–92, 94–148, 150–261) – с 1860 по 1881 год – красноречиво доказывают это. Всего собраний – 259, а количество исполненных бетховенских сочинений – 117. Николай Григорьевич включал в программы симфонических собраний заметное количество сочинений других западноевропейских и русских композиторов. Его программы отличались разнообразием. Постоянно звучали произведения Чайковского, начиная с 1866 года. Что касается Бетховена, то Рубинштейн продирижировал практически всеми симфоническими сочинениями композитора, звучащими в МО ИРМО, за исключением нескольких увертюр. В качестве исполнителя-пианиста он сыграл три концерта – Третий, Четвёртый и Пятый, а также партию фортепиано в Тройном концерте для фортепиано, скрипки и виолончели, C-dur, op. 56⁴.

После смерти Н. Г. Рубинштейна первенство в исполнении симфонических сочинений Бетховена естественным образом переходит к Эрдмансдёрферу. Он продирижировал всеми симфониями Бетховена. Впервые под его руковод-

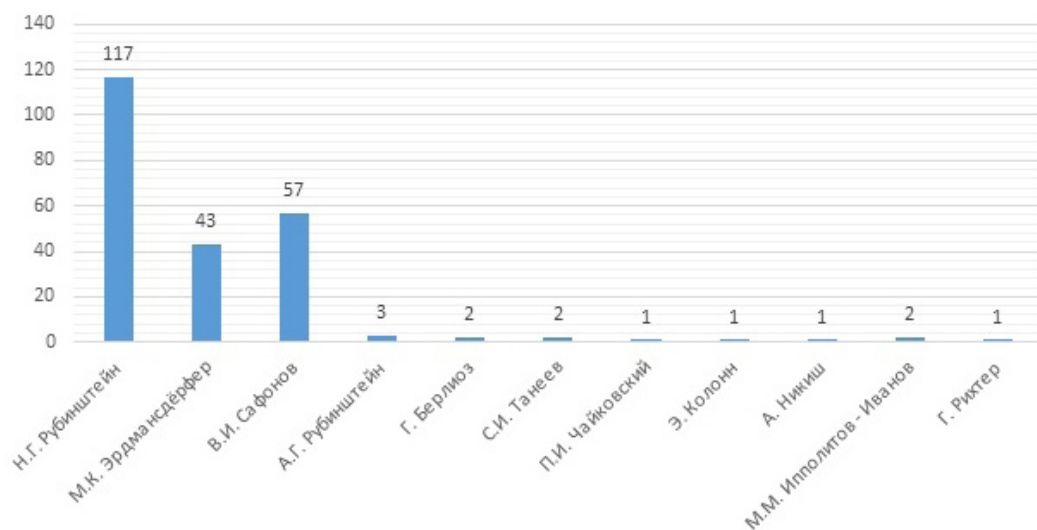


Рис. 2. Дирижёры

ством была исполнена увертюра «Леонора» № 2 (в одном концерте прозвучали все три увертюры), концерты и др. Эрдмансдёрфером было проведено 93 собрания (270–273, 276–284, 286–297, 299–313, 315–338, 340–345, 347–353, 355–361, 363–369, 371–372). Тогда впервые прозвучали Григ, Дворжак, Свенсен, Рейнеке, Мошковский, Брух, Массне [6, 471].

При Сафонове, который организовал 97 собраний (393–427, 429–454, 456–462, 465–466, 469–471, 473–480, 482–487, 489–497, 500), прозвучало 57 произведений Бетховена. В целом, его репертуарную политику характеризуют классицистские устремления с «хорошим знанием современной музыки и музыкантов» [6, 474]. Впервые были исполнены увертюра к балету «Творения Прометея» Бетховена. Из музыки композитора Сафонов отдавал предпочтение Девятой, Седьмой, Шестой, Четвёртой симфониям, увертюре «Леонора» № 3, Четвёртому и Пятому фортепианным концертам в равной мере. Из русских композиторов в собраниях данного периода лидируют Чайковский (более всего), А. Г. Рубинштейн, Глинка, Римский-Корсаков и Глазунов [6, 474].

Сочинения Бетховена исполнялись и дирижёрами, руководившими отдельными собраниями: А. Г. Рубинштейном, Берлиозом, Танеевым, Ипполитовым-Ивановым, Чайковским, Никишем, Рихтером.

Обратимся к графикам, отображающим *исполнение музыки Бетховена по жан-*

рам. Первый график фиксирует статистику исполнения инструментальных концертов в МО ИРМО: Третий, Четвёртый, Пятый фортепианные концерты, Скрипичный концерт и Тройной для скрипки, виолончели и фортепиано.

Амплитуда исполнения демонстрирует общие тенденции построения программ в симфонических собраниях, а также фиксирует очевидную зависимость числа концертов от исполнительской практики музыкантов-солистов. В начале своего существования МО ИРМО, в основном, солировали местные музыканты, среди которых лидировал Н. Г. Рубинштейн. Впоследствии количество приглашённых зарубежных артистов увеличивается.

Так, рост числа исполнений инструментальных концертов Бетховена в период руководства Рубинштейном может быть связан с наличием в определённом сезоне его концертов или собраний в пользу Фонда вдов и сирот артистов, хотя в последних чаще всего звучали увертюры или симфонии. В сезоне 1884/1885 при общем показателе в девять сочинений прозвучало четыре фортепианных концерта, из которых Четвёртый и Пятый были исполнены Г. фон Бюловом.

Скачок в двух сезонах 1890/1891 и 1891/1892 обусловлен общим подъёмом, связанным со вступлением на должность постоянного дирижёра Сафопова, а также приглашением иностранных гастролёров (Ф. Бузони, М. Т. Карреньо и др.).

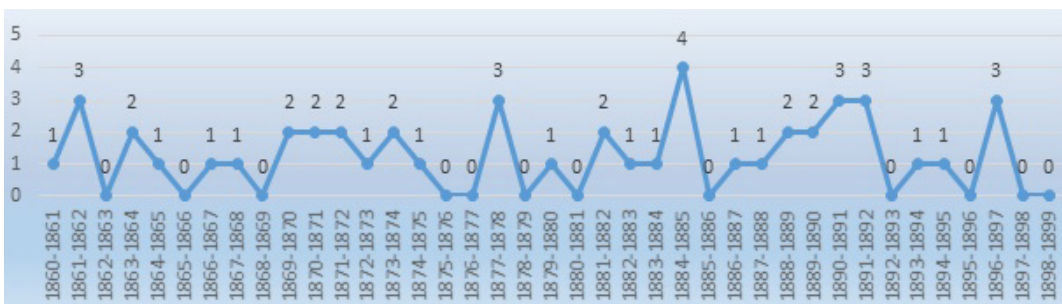


Рис. 3. Инструментальные концерты

Обратимся к графику по симфониям Бетховена (Рис. 4). Исполнение произведений данного жанра по сезонам распределено неравномерно: от одной до семи симфоний в сезон. В отличие от других жанров, показатель за весь период не доходит до нуля. Возможно, это связано с наличием общедоступных концертов, именных и благотворительных. В таких собраниях бетховенские симфонии звучали регулярно с целью привлечения публики известным именем композитора.

Наибольшее количество исполнений представлено в 1862/1863 и в 1890/1891 году. В сезоне 1862/1863 года подъём происходит за счёт проведения двух общедоступных концертов, где были представлены Пятая и Седьмая симфонии. Так как подобного рода собрания стали проводиться с начала 1860-х, то для привлечения слушателей требовалось известное и авторитетное имя. В дальнейшем в программах не всегда будут присутствовать бетховенские сочинения. В концерте Рубинштейна 2 марта указанного сезона была исполнена Девятая симфония, которая впоследствии

стала репертуарной в благотворительных концертах.

Далее показатели снижаются, и с 1869 по 1882 годы количество исполнений остаётся стабильным – по две симфонии в сезон. Возможно, это связано с прекращением общедоступных собраний, интересом к другим жанрам и в целом к произведениям других композиторов.

С сезона 1882/1883 года показатели немного увеличиваются. Можно предположить, что есть связь с приходом нового постоянного дирижёра в МО ИРМО – Эрдмансдёрфера. Кроме того, обнаруживается некая закономерность: каждый дирижёр в первых своих концертах обращается к симфониям Бетховена и другим жанрам. Включение в программы уже известных и проверенных временем сочинений гарантировало успех. Подобный скачок наблюдается и с приходом Сафонова в 1890–1891 году. К тому же, возрастает количество общедоступных концертов.

Обратимся к графику по статистике исполнения увертюр (Рис. 5).

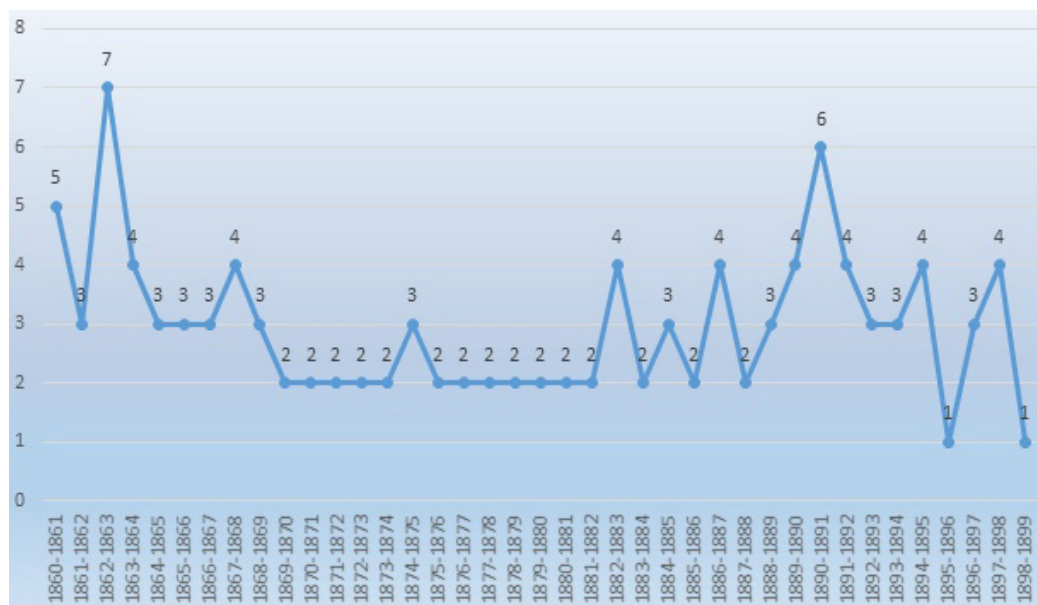


Рис. 4. Симфонии

Особенности обращения к жанру увертюры, в основном, имеют уже вышеперечисленные причины (как и в симфониях). Играют роль наличие общедоступных, благотворительных концертов в каком-либо сезоне. Также имеет значение и фактор прихода новых дирижёров.

Гистограмма по общему количеству исполнений отдельных сочинений Бетховена позволяет определить те, которые имели наибольшую популярность.

Первенство принадлежит увертюре «Леонора» № 3, исполнившейся 23 раза, что свидетельствует о её популярности в среде московской публики. С достаточно большим отрывом следуют Пятая, Седьмая, Восьмая и Девятая симфонии.

Среди концертов наибольшей известностью пользовались Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, а также Скрипичный.

Итак, исходя из данных, полученных методом статистического анализа, следует, что среди исполняемых композиторов в МО ИРМО на период с 1860 по 1899 год Бетховен занимает лидирующие позиции по многим показателям. Прежде всего, музыка Бетховена звучала в концертах всех типов: общедоступных, благотворительных, монографических, юбилейных и мемориальных.

Вместе с тем, обнаружена неравномерность исполнений, которая обусловлена различными факторами:

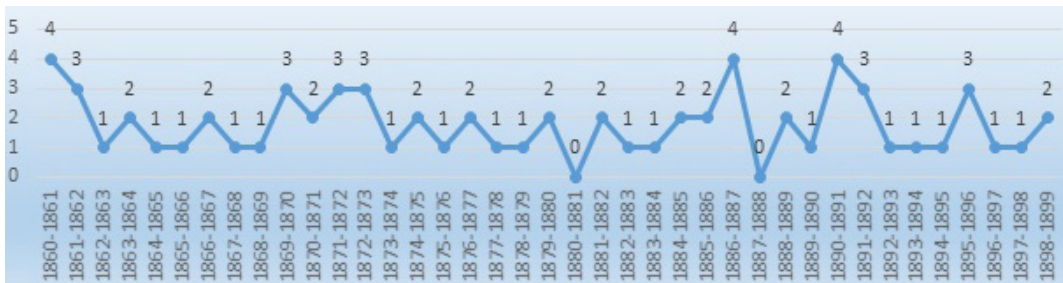


Рис. 5. Увертюры

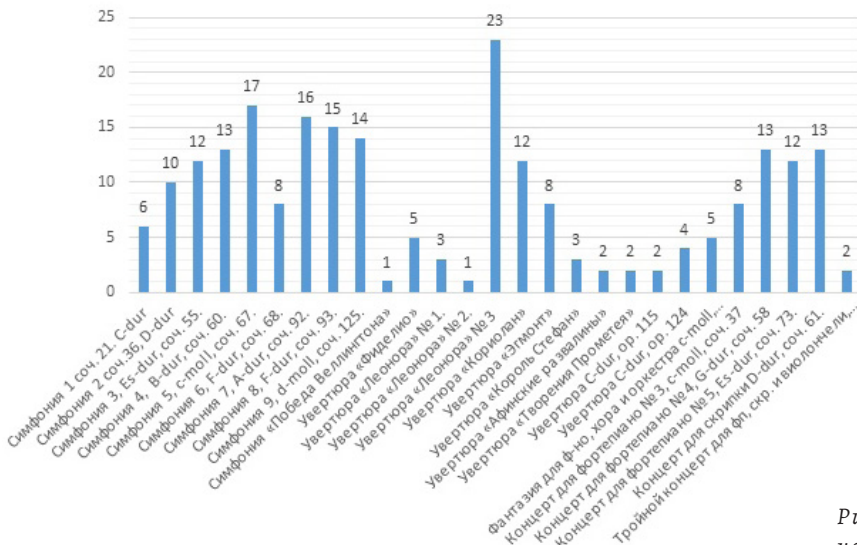


Рис. 6. Количество исполнений

– исполнительскими предпочтениями дирижёров и солистов, как местных, так и приглашённых;

– фактором смены дирижёра, выявившим закономерность увеличения количества исполнений сочинений Бетховена сразу же по вступлении на пост нового дирижёра;

– репертуарной политикой, когда известное сочинение давало гарантии успеха и, как следствие, хороший кассовый сбор;

– возможностями акустического пространства залов.

Таким образом, выбор тех или иных симфонических произведений в большинстве случаев не являлся случайным, а исходил из определённых задач концертной практики МО ИРМО, главной целью которой, в полном согласии с Уставом Императорского Русского музыкального общества 1873 года, было «развитие... вкуса к музыке в России»⁵. Исполнение музыки Бетховена, безусловно, полностью отвечало этой цели.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Александрович Манькин-Невструев (1869–?) – русский композитор, поэт, либреттист и автор ряда статей. С 1896 по 1904 год был помощником инспектора Московской консерватории, а после – правителем дел МО ИРМО. Кроме того, в 1903–1909 годах являлся дирижёром и заведующим музыкальной частью Московского Художественного театра, а с 1909 по 1912 год – в театре Незлобина в Москве.

² Карл Веле (1825–1883) – композитор, пианист-виртуоз. Учился в Лейпциге под руководством И. Мошелеса, в Берлине – у Т. Куллака. Написал большое количество фортепианных сочинений: вальсов, ноктюрнов, сонату с-moll, ор. 38, балладу, ор. 11, 2 тарантеллы, ор. 5 и 56, Блестящий вальс, ор. 21 и др.

³ Макс Карл Кристиан (Макс Карлович) Эрдмансдёрфер (1848–1905) – немецкий дирижёр, выпускник Лейпцигской консерватории. Обучался искусству дирижирования после окончания учебного заведения в Дрездене у Э. Рица до 1869 года. С 1882 по 1889 год был постоянным дирижёром симфонических собраний МО ИРМО. В 1886 году его избрали почётным профессором Университета в Варшаве.

⁴ Скрипка – К. Кламрот, виолончель – Р. Эзер.

⁵ Устав Императорского Русского Музыкального Общества (Высочайше утверждён 4-го (16-го) июля 1873 г.). Санкт-Петербург : Тип. Э. Арнгольда, 1885. С. 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. История русской музыки. В 10 т. Т. 5 / под ред. Ю. В. Келдыша и др. Москва : Музыка, 1988. 518 с.
2. История русской музыки. В 10 т. Т. 6 / под ред. Ю. В. Келдыша и др. Москва : Музыка, 1989. 383 с.
3. Манькин-Невструев Н. Императорское русское музыкальное общество. Московское отделение: симфонические собрания 1–500 : Статистич. указ. Москва, 1899. 101 с.
4. Полоцкая Е. Е. Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 17. С. 9–18.
5. Союз творцов и просветителей : к 150-летию Московского музыкального общества / ред.-сост.: Е. Д. Кривицкая, В. В. Хабаров. Москва : Композитор, 2012. 523 с.
6. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике. Москва : Композитор, 2011. 600 с.

Maria V. Mokhovikova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: mary454736@gmail.com

**SYMPHONY COMPOSITIONS BY LUDWIG VAN BEETHOVEN
IN THE COLLECTIONS OF THE MOSCOW BRANCH
OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY**

Abstract. The article considers the performance of symphonic compositions by Ludwig van Beethoven in the collections of the Moscow branch of the Imperial Russian Musical Society (MB IRMS). The main source of information is the statistical data book by N. A. Manykin-Nevstruev "The Imperial Russian Musical Society. Moscow Branch: Symphony Collections 1–500" (from 1860 to 1899). The aim of the article is to identify the regularities of the performing practice of the composer's symphonic works in MB IRMS. The author relies on the statistical research method and understanding of the results obtained via projection on the history of Russian musical culture of the 2nd half of the XIX century. The article analyzes the statistics of performance of Beethoven's works on concert seasons from 1860 to 1899. The names of all the conductors who directed Beethoven's compositions performances at MB IRMS concerts are presented. The statistics by genre (symphonies, instrumental concertos, and overtures) is given, and the graph showing variation of amount of the performances of individual Beethoven compositions in order to identify their popularity is displayed. Regularities associated with uneven performance of Beethoven's works, which depended on preferences of soloists and conductors (local and invited), repertoire policy of MB IRMS, factor of change of permanent conductor and acoustic capabilities of concert halls were identified. Thus, the choice of certain symphonic works by Beethoven was not accidental and, moreover, it correlated with the purpose of the Charter of the Imperial Russian Musical Society.

Keywords: Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society (MB IRMS); Symphony collections of MB IRMS; Ludwig van Beethoven; symphonic works of Beethoven; Beethoven's music in MB IRMS; Beethoven's music in Russia.

For citation: Mokhovikova M. V. *Simfonicheskie sochineniya Lyudviga van Betkhovena v sobraniyakh Moskovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Symphony Compositions by Ludwig van Beethoven in the Collections of the Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 39–49. (in Russ.).

REFERENCES

1. Keldysh Yu. V. et al. (eds.) *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 5* [History of Russian music, in 10 vols. Vol. 5], Moscow, Muzyka, 1988, 518 p. (in Russ.).
2. Keldysh Yu. V. et al. (eds.) *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 6* [History of Russian music, in 10 vols. Vol. 6], Moscow, Muzyka, 1989, 383 p. (in Russ.).
3. Manykin-Nevstruev N. *Imperatorskoe russkoe muzykal'noe obshchestvo. Moskovskoe otdelenie: simfonicheskie sobraniya 1–500: Statisticheskii ukazatel'* [The Imperial Russian Musical Society. The Moscow Branch: Symphony Collections 1–500], Moscow, 1899, 101 p. (in Russ.).
4. Polotskaya E. E. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo: predystoriya, organizatsionnoe ustroystvo, sfery deyatel'nosti* [Russian Music Society: background, organizational device, scope of activity], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2019, iss. 17, pp. 9–18. (in Russ.).
5. Krivitskaya E. D., Khabarov V. V. (eds.-comp.) *Soyuz tvortsov i prosvetiteley: k 150-letiyu Moskovskogo muzykal'nogo obshchestva* [The Union of Creators and Enlighteners: to the 150th anniversary of the Moscow Musical Society], Moscow, Kompozitor, 2012, 523 p. (in Russ.).
6. Shabshaevich E. M. *Muzykal'naya zhizn' Moskvyy XIX stoletiya i ee otrazhenie v kontsertnoy fortepiannoy praktike* [Musical life of Moscow XIX century and its reflection in the piano concert practice], Moscow, Kompozitor, 2011, 600 p. (in Russ.).

Римма Леонидовна Пospelова

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).
E-mail: psply@mail.ru. SPIN-код: 2901-5645

Маргарита Анатольевна Говердовская

Студентка научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского. E-mail: dnwnp@mail.ru

**ТОНАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА В БОЛЬШОЙ СОНАТЕ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 37 G-DUR П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

В статье рассматриваются тонально-интонационные фабульные линии в Большой сонате ор. 37 G-dur (1878) П. И. Чайковского. Авторы основываются на работах И. А. Барсовой, В. В. Медушевского, Ю. Н. Холопова в применении понятий «интонационная фабула», «тонально-интонационная сфера». Тонально-интонационная фабула трактуется как двуединство тонального и интонационно-тематического развития в произведении. Подробно прослежены фабульные линии развития мотива *Dies irae* в первой части, а также главной темы второй части. С позиций фабульности трактуется необычное окончание экспозиции сонатной формы первой части в главной тональности и «укрепление» её тональностью собственной субдоминанты (C-dur). Основные «силовые линии» тонально-интонационной драматургии связаны с взаимодействием пар тональностей G-dur / g-moll; G-dur / e-moll; e-moll / Es-dur. «Концентрат» интенсивного фабульного развития сосредоточен в первых двух частях; в общей трактовке цикла переплетаются классические и романтические черты; последние реализуются, в частности, в монотематизме фабульного типа, сформированного романтиками.

Ключевые слова: Большая соната П. И. Чайковского, интонационная фабула, тонально-интонационная сфера, мотив *Dies irae*, противоборство тональностей, фабульные линии тонально-тематического развития.

Для цитирования: Пospelова Р. Л., Говердовская М. А. Тонально-интонационная фабула в Большой сонате для фортепиано G-dur ор. 37 П. И. Чайковского // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 50–62.

Понятие интонационной фабулы в отечественном музыкознании связано с трудами таких учёных как И. А. Барсова, В. В. Медушевский [6; 9]. Данное понятие предполагает некий интонационный (интонационно-тематический) сюжет, который развивается по принципам драмы, баллады, повести или романа [6, 44]. Многие авторы следуют по стопам указанных учёных в процессе отыскания интонаци-

онных смыслов через фабулу интонационно-тематических процессов [4; 7; 8; 11].

Однако в качестве сквозных могут выступать не только темы, но и тональности, в отношении которых можно вести речь о **тонально-интонационной фабульности**. Последняя наиболее очевидна в условиях музыкально-сценических жанров, и о ней обычно говорится в контексте тональной драматургии [12]. Понятие **тонально-ин-**

тонационной фабулы мы используем, исходя из того, что тональность может быть понята как некая действующая сила и носитель интонационно-экспрессивного (семантического) начала. Если интонационная фабула как таковая в принципе может быть индифферентна к тональному плану, то тонально-интонационная фабула – это двуединство тонального и интонационно-тематического развития в произведении.

В понятии тонально-интонационной фабулы (помимо работ И. А. Барсовой и В. В. Медушевского) мы отталкиваемся также от понятия **«тонально-интонационная сфера»**, которое использует Ю. Н. Холопов. Методологическое значение для нас имела его статья «Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского» [14], в которой раскрыта драматургическая логика тонально-гармонического развития заключительной сцены из «Евгения Онегина». Устойчивая (сквозная) семантика тональностей возникает, по Холопову, когда имеет место «связь сюжетных образов с определёнными тонально-интонационными сферами» [14, 94].

По отношению к чисто инструментальной музыке о конкретной семантике тональностей можно, конечно, говорить лишь условно. Как известно, в отношении инструментальных произведений тональность и всё, что с ней связано, обычно рассматривается как важнейший фактор формообразования (так называемые тональные формы). При этом особое внимание привлекает всегда тональная структура сонатной формы, так как драматургический конфликт, свойственный этой форме, был выражен первоначально не тематически, а тонально. Присущее сонатной форме столкновение тем и мотивов идёт параллельно с «борьбой» тональностей. П. И. Чайковский писал в письме к Э. Ф. Направнику о «сущности музыкальной мысли, находящейся в прямой зависимости от модуляции и гармонии» [цит по: 14, 90].

Для исследования вопросов, связанных с тональной драматургией и тонально-интонационной фабулой, наиболее благоприятны для анализа, естественно, оперные и балетные произведения, а также программные инструментальные сочинения. Но и в чисто инструментальных непрограммных циклах можно заметить некие процессы, которые аналогичны фабульным, но действуют более скрыто и опосредованно [см., в частности: 16].

С этой точки зрения наше внимание привлекла Большая соната для фортепиано ор. 37 П. И. Чайковского (1878).

Значение этой сонаты, хотя и общепризнано, но не вполне раскрыто через подробный анализ – в отличие от опер, симфоний и других произведений композитора. Соната осталась единичным произведением данного жанра в творчестве Чайковского (если не считать ранней сонаты *cis-moll*), но она, безусловно, обозначила рубеж в развитии русской фортепианной сонаты [2].

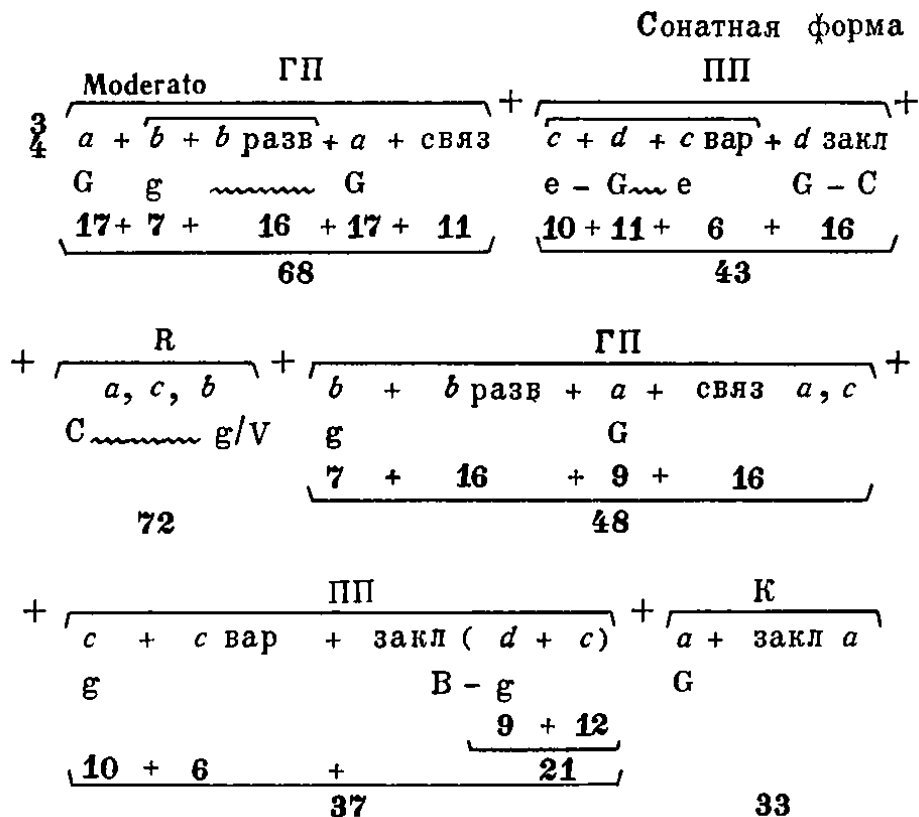
Чайковский создаёт четырёхчастный цикл, который сродни «большим сонатам» предшественников (параллель симфоническому циклу). В трактовке цикла и каждой части в отдельности можно заметить и классические, и романтические черты, но в целом концепция сонаты классическая, и порядок частей тоже (скерцо на третьем месте, медленная часть на втором, финал в форме рондо).

«Амплуа» данных частей также достаточно привычные. Но характер I части сочетает, на наш взгляд, признаки некоей «финальности» и драматического *allegro* с чертами балладности. Главная партия (далее сокращённо ГП; соответственно побочная – ПП, заключительная – ЗП) в её экспозиционной части (начальный период) в целом скорее похожа на тему «финального» характера. Её подчеркнуто маршевый характер, вкупе с ораторской декламационностью и сияющим *G-dur*’ом создает законченный образ ликования, апофеоза.

Однако драматическая сущность первой части сонаты в полной мере выявляется во второй теме ГП – g-moll'ной, балладного характера (трактуются некоторыми авторами как контрастная середина, или тема «солиста»; но может быть

понята также как тема хода, придающая строению ГП черты малого рондо).

Структурный анализ I части (равно как и прочих частей сонаты), как известно, содержится в книге Ю. Н. Тюлина. Для быстрого обзора приводим его схему формы первой части [13, 253]:



Но вернёмся к главной проблеме.

Тонально-интонационная фабула сонаты выстраивается через взаимодействие трёх главных тонально-интонационных сфер – G-dur, e-moll и Es-dur. G-dur – главная тональность – доминирует как несущая главную интонационную сферу: ликования, радости, победности (тональность I, III и IV частей). В первой части это тональность ГП (первой её темы), а также ЗП (или второго прорыва в побочной), она «борется» со своим одноименным двойником – g-moll (середина

ГП или вторая её тема, предикты в разработке и репризе) и со своей параллелью – e-moll (тональность ПП I части, II часть, а также первая побочная тема финала). Es-dur – тональность второй темы скерцо и центрального эпизода в финале. Это однотерцовая тональность к e-moll. Она представляет своего рода её «инобытие» как некоей героической сферы, полной восторженного пафоса и воодушевления. Прорывы в Es-dur на синтаксическом уровне осуществляются во 2 и 1 частях сонаты.

Данные три тональности выступают как главные действующие силы, своего рода «агенты», между которыми развёртывается борьба. Но они, возможно, более мощные, чем конкретные темы, и их действие простирается на дальние расстояния. В целом, данные тонально-интонационные сферы – несущие конструкции, скелетные, которые оформляются конкретным тематизмом. Однако тематическое развитие в сонате тесно связано с тональным, что и позволяет говорить о тонально-интонационной фабульности.

Сквозных тем в сонате нет как таковых, определённо узнаваемых, и в этом скорее наследие классической сонаты. В то же время в рамках первых двух частей тема-

тические процессы векторно заострены. Соответственно можно выделить две линии фабульного развития, соответственно в 1 и 2 частях. Рассмотрим это подробнее.

Первая линия тонально-интонационного фабульного развития развёртывается в 1 части, и она связана, прежде всего, с так называемым мотивом *Dies irae*. А. А. Альшванг писал: «В высшей степени замечательна заключительная партия: её плавный мотив начинается суровой средневековой секвенцией „*Dies irae*“, но звучит смягченно, лирично даже тогда, когда переходит в октавные ходы басовых голосов» [3, 460]. Имеются в виду следующие фрагменты (ЗП экспозиции, а также вариант мотива в коде в качестве краткого *basso ostinato*):

Пример 1

а) I часть – заключительная партия (G-dur)



б) I часть – заключительная партия (C-dur)



в) I часть – Кода – проведение темы в басу



Однако впервые данный мотив появляется в середине ПП, при этом его цитатный характер не столь очевиден.

Мотив гармонизуется полным оборотом в G-dur, с последующим повторением в e-moll:

Пример 2



На стыке 2-3 тактов данного проведения очевиден характер цитаты:

Пример 3



В ЗП этот мотив царит безраздельно, сначала в G-dur, потом в C-dur, и, наконец, утверждается в полную силу в коде, в басках (см. пример 1с). При этом разные гармонизации существенно меняют характер мотива. Вспомним, что у Чайковского есть

«Новогреческая песня на тему Dies irae» (ор. 16, № 6, 1872). Там тема звучит, как ей и подобает, в минорном контексте, в e-moll'e (натуральном) и цитируется в большем объеме (две строки из терцины).

Пример 4

Moderato lugubre

p

В тем - ном а - де, под зем - лей,

pp

Но вернёмся к первой части сонаты. Цитатный мотив подвергается здесь интенсивному развитию (звучит на разных ступенях, в разных тональностях, всячески мультиплицируется). Такое поведение первой строки-мотива *Dies irae* в условиях сонатной формы органично и естественно – как материала для мотивной работы. Она уже изначально вычленяется композитором из первой строфы секвенции в качестве *pars pro toto*.

Но с точки зрения фабульности важно в первую очередь то, что мотив *Dies irae* имеет производную связь с ГП, с её вторым (терцовым) мотивом (третий такт). И эта связь реализуется, прежде всего, через ритм (мерное движение восьмыми в басу и частично в верхних голосах). В главной теме сонаты данный мотив построен на терцовых ходах, и, кроме того, содержит пунктирный маршевый субмотив в конце, а также острый затакт, что придаёт ему совершенно иной характер и делает связь с мотивом *Dies irae* весьма опосредованной. Развитие мотива следует поступательному развёртыванию тоники G-dur'ного трезвучия с постепенным завоеванием верхнего регистра. Мотив действует в составе целостной темы, полной ораторского пафоса и триумфальной героики (своеобразная «Песнь Восхождения»).

Трансформация этого мотива в мотив *Dies irae* происходит незаметно в середине ПП (см. схему Тюлина выше, середина ПП обозначена как *d*), что придаёт последней функцию прорыва или перелома элементов ГП. В жанровом отношении мотив средневековой секвенции, подчиняясь общему строю ПП, приобретает лирический характер. В рамках самой ПП он символизирует светлое начало, мечтательность, постепенно развивающуюся в восторженность.

Интересно, что этот прорыв осуществляется через главную тональность G-dur, и таким образом в тонально-гармонической структуре ПП возникает борьба па-

раллельных тональностей (см. схему ПП в схеме Тюлина). Антагонистом исходного e-moll в ПП выступает параллельный G-dur, но он же репрезентирует главную тональность. Таким образом «прорывается» не только ритмический мотив ГП, но и её тональность. Поэтому отклонения в параллель имеют значение возврата к основной тонально-интонационной сфере. Слабая попытка вырваться из «стартовой» тональности ПП e-moll происходит ещё раньше: форма начального раздела ПП – период повторного строения, модулирующий в G-dur на слабых долях восьмого такта (так называемая «женская» каденция) с мгновенным возвратом, однако, в e-moll, который «не хочет уходить», а следующая далее двутактовая связка построена как пролонгация половинного каданса в e-moll.

Динамика развития ПП направлена от глубокой меланхолии к постепенному всё большему просветлению, вплоть до апофеоза в ЗП в конце экспозиции. Инструментом такого развития как раз служит мотив *Dies irae*, что достаточно парадоксально. Мотив переинтонируется и подвергается активному гармоническому варьированию. Благодаря ему ПП носит разомкнутый, становящийся характер, и, более того, при её переходе в заключительную фазу возвращается тональность и характер ГП (в схеме Тюлина обозначено как *d* закл).

Таким образом, мотив *Dies irae* проходит три стадии фабульного развития:

- 1) элегический (середина ПП, или первый прорыв);
- 2) восторженно-гимнический (ЗП или второй прорыв в зоне ПП, после её репризы);
- 3) апофеозный (кода).

В репризе тональный план побочной g-moll – B-dur, в результате чего ЗП идёт в B-dur. Тем самым достигается эффект тонального обновления, а сама главная тональность становится напряженно ожидаемым событием.

С точки зрения тонально-интонационной фабулы возможно объяснить такое неклассическое явление, как возникновение главной тональности в конце экспозиции в ЗП и далее завершение её в субдоминантовой тональности (C-dur) вопреки всем классическим канонам. Эта особенность была отмечена многими исследователями [13, 254; 5, 68]. Лавинообразный прорыв G-dur'a с мотивом *Dies irae* символизирует идею преодоления и «силового» возврата главной тональности как основной тонально-интонационной сферы. Арутюнов отмечает, что «тема средней части ПП повторяется после репризы, образуя ЗП» [5, 66]. Мы уже подчёркивали, что тема средней части ПП – в общей логике сонатной формы – не что иное как завуалированный прорыв элемента ГП. Однако, если взять тему ПП изолированно, то она развивается как бы по логике двойной трехчастной формы, со второй серединой, без замыкания второй репризой, как это бывает в в таких формах вне сонатного контекста; здесь же обрыв формы на «второй середине» кульминацией на ней продиктован логикой фабульного развития, прорывом тематизма и характера ГП.

Пример 5

Вторая линия фабульного развития разворачивается во второй части сонаты,

Всё вышеизложенное позволяет рассматривать экспозицию как поле борьбы G-dur и e-moll с победой G-dur как главной тонально-интонационной сферы.

Далее, если говорить о семантике мотива *Dies irae*, то он весьма своеобразно трактуется композитором. Вместо угрозы Страшного Суда, проступает скорее идея чудесного преодоления роковых обстоятельств. Думается, что композитором владела идея обожествления творческого начала, которое одухотворяет жизнь, даже если обстоятельства вокруг не оставляют надежды. В творчестве композитор находил забвение от тревог и мрачных настроений. Не исключена также коннотация неожиданного разрешения «патовой» ситуации по принципу *Deus ex machina*.

Отметим, что отчасти сходную семантическую трактовку мотив *Dies irae* получает в конце симфонии «Манфред», просветленно-утешающую в характере колыбельной. Мечта о спасительном освобождении от всех земных мук и страданий байроновского героя находит выражение в таком парадоксальном «примиряющем» звучании мотива *Dies irae*.

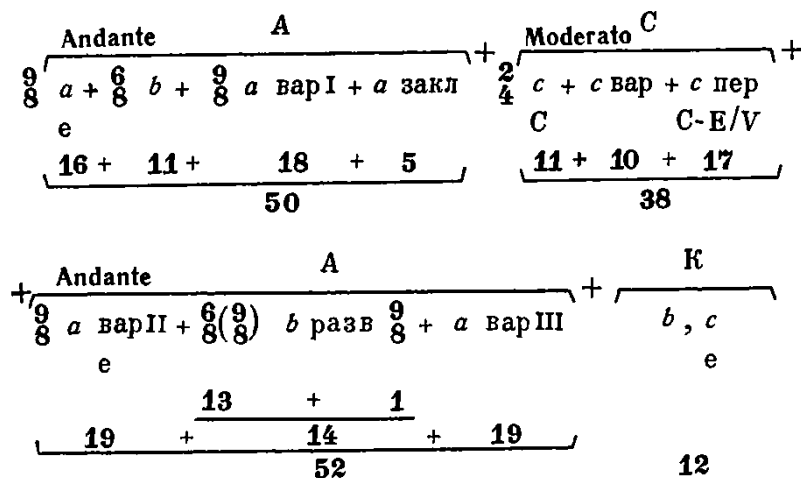
ты, в которой господствует глубокая меланхолия. В русле основного характера

главной темы кардинальной трансформации в коде подвергается грациозно-игровая тема среднего эпизода (C-dur, *dolchissimo*), которая в коде звучит в основной тональности, причём с излюбленными оборотами альтерированной субдоминанты, которые у Чайковского в миноре всегда звучат с роковым оттенком. Тема переосмыслена в духе затаённого лирического дуэта.

Д. А. Арутюнов пишет о сближении её по настроению со «скорбно-элегической первой темой»; «оминовенная», она словно «увядает» в коде» [5, 44]. С одной стороны, здесь Чайковский следует известному правилу отражения центрального эпизода в коде; с другой, тема средней части на-

столько преобразована, что не сразу узнаётся; здесь в полной мере ощутимы традиции листовского и шумановского монотематизма. Путь развития этой темы также позволяет говорить о фабуле: в средней части царит атмосфера когда-то пережитого счастья, которое счастье в коде отдаётся холодом могильного мрака или несбывшихся надежд.

В рамках главной темы 2 части также происходят не менее важные события. Прежде всего, очевидна тональная (e-moll) и интонационная связь (упор в мелодии на секундовую интонацию h^i-c^i) главной темы с ПП I части. Приводим справочную схему всей 2 части по Тюлину [13, 255]:



Первая часть (A) – в простой трёхчастной форме с чертами вариационного развития. Однако уровень контраста середины (b в схеме Тюлина) очень высок, так что возникает склонение к сложной форме уже в первой части (ярко выраженная двухтемность).

Экспозиционный раздел первой части (её первой темы) – сложный период (4+4+4+4). При этом все предложения завершаются разными кадансами. Каденции сложных предложений (простых периодов) соотносятся как доминанта – тоника. Вместе с тем, третье (простое) предложе-

ние, имея ту же мелодию, что и первое, перегармонизуется в итоге ярким отклонением в C-dur. Таким образом, каденции выстраиваются как доминанта – доминанта – субдоминантовая параллель – тоника. Хотя первые две каденции половинные на доминанте, они сделаны по-разному. В конце первого простого периода есть характерный октавный скачок, который заставляет вспомнить начало темы середины ГП I части. Второе предложение первого простого периода в басу содержит фигуру *passus duriusculus* (характерен также ход на уменьшенную кварту в мелодии).

Пример 6



Что касается местной репризы, то в первом и втором предложениях гармонических изменений нет, меняется только фактура. Однако в третьем предложении вместо прежней каденции в C-dur, напро-

тив, есть отклонение в G-dur, и тут же неожиданный прорыв в Es-dur. Предложение расширено (7 тактов), к тому же цезура подчеркнута двумя ферматами.

Пример 7

Это производит впечатление отчаянной попытки вырваться из «мрака заточения» в героический топос (характерно также с трудом восходящее, прямо-таки какое-то «альпинистское» по характеру, мелодическое движение к вершине g^3). Однако четвёртое (заключительное) предложение «пресекает» данную попытку, мелодия падает вниз на две октавы и застывает на звуке

g^1 (в отличие от прежнего четвёртого предложения, где были квинтовые автентические ходы); и речитация на нём в характере оцепенения и зависания с глубокой цезурой напрочь отрывает первую часть формы от следующего далее C-dur'ного среднего раздела (данная особенность даёт наклонение к внутренней цикличности, слишком глубока цезура между этими гранями формы):

Пример 8



Таким образом, местная реприза не просто динамизирована, но содержит заострённые антитезы по типу фабульного развития. Кульминация в третьем предложении сложного периода репризы следует логике золотого сечения (это было намечено и в начальном сложном периоде). Интересно, что мелодическая вершина в конце третьего предложения – октавный звук g в максимально высоком регистре – сначала это основной тон в G-dur'ном трезвучии, далее терция в Es-dur'ном, а потом, при перебросе на две октавы вниз, он опять перекрашивается в основной тон g -moll и далее в терцию e -moll.

Такое зависание на звуке g – как будто грёзы об основной тональности G-dur (характерна ремарка *marcato la voce prima*).

Что касается оставшихся частей, то развитие в них носит более обобщённый характер, без ярко выраженной фабульности. Трактовка этих частей находится в целом в русле классической традиции – искромёт-

ное скерцо, жизнеутверждающий финал в форме большого рондо (так называемая рондо-соната с эпизодом), в котором только первая побочная тема (e -moll, *pastorale*) оттеняет своим народно-жанровым колоритом прочие темы, полные радостного воодушевления.

Композитор в этой сонате в плане трактовки жанра в целом находится в классической парадигме, при этом наиболее характерны в плане фабульного тематического развития первые две части, на них приходится основной центр тяжести. Чайковский характеризовал сонату как «сухую и сложную вещь» [15], но эта на первый взгляд нелестная характеристика могла относиться к сложности и масштабности замысла. В действительности Чайковский создал уникальный образец русской фортепианной сонаты, в котором мастерски синтезировал классические и романтические традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник в 3 ч. Ч. 3. Москва : Музгиз, 1962. 286 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник в 3 ч. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1970. 460 с.
4. Алябьева А. Г., Россинский А. Н. «Интонационная фабула» как метод анализа музыки старого света конца XIX – начала XX вв. (на примере I части сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка) // Педагогика искусства. 2019. № 4. С. 243–252.
5. Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных форм. Москва : Музыка, 1989. 112 с.
6. Барсова И. А. Симфонии Малера : моногр. Москва : Совет. композитор, 1975. 496 с.
7. Девятко Е. Д. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В Великом молчании» // Opera Musicologica. 2020. Т. 2, № 3. С. 23–45.
8. Калошина Г. Е. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 159–167.
9. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дис. ... д-ра искусств. Москва, 1981. 381 с.
10. Моисеев Г. А. Трио П. И. Чайковского: Опыт анализа художественной концепции. Москва : Моск. консерватория, 2005. 128 с.
11. Нестерова М. М., Малышева Т. Ф. Фабульность риторических фигур во второй балладе Ф. Шопена // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по материалам XIX Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2013. Ч. 2. С. 23–25.
12. Пospelova P. L. Некоторые методы анализа тональной драматургии в романтической опере (на примере опер Дж. Верди) пути развития методики преподавания в музыкальном вузе // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе: сб. науч. трудов / отв. ред. Г. В. Алексеева. Владивосток : Изд-во Дальневосточ. ун-та, 1989. С. 34–46.
13. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. Москва : Музыка, 1973. 253 с.
14. Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. Москва : Совет. композитор, 1973. Вып. 2. С. 89–102.
15. Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 29 октября 1879 г. URL: <http://www.tchaikov.ru/1879-154.html> (дата обращения: 30.10.2020).
16. Шмакова О. В. Симфонии-драмы Артура Онеггера: к вопросу тональной драматургии // Музыкальное содержание: пути исследования : сб. материалов науч. чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева. Астрахань : Волга, 2016. Вып. 3. С. 95–99.
17. Nikolov N. D. Peter Ilyich Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major Op. 37: a critical reevaluation. Doctoral document. Nebraska : Univ. of Nebraska, 2003. 99 p.

Rimma L. Pospelova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: psplv@mail.ru. SPIN-код: 2901-5645

Margarita A. Goverdovskaya

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: dnwnp@mail.ru

TONAL-INTONATION PLOT IN TCHAIKOVSKY'S GRAND PIANO SONATA OP. 37 G-DUR

Abstract. In article tonal-intonation plot lines in the Grand Sonata op. 37 G-dur by P. I. Tchaikovsky's are considered. Authors are based on I. A. Barsova, V. V. Medushevsky, Yu. N. Kholopov's works in application of the concepts "intonation plot", "tonal-intonation sphere". The tonal-intonation plot is treated as two-unity of tonal and intonation-thematic development in the work. Plot lines of development of motive Dies irae in the first part and also the main subject of the second part are in detail tracked. From positions of a fable the unusual termination of an exposition of a sonata form of the first part in the main tonality is treated (and its strengthening by its own subdominant, C-dur). The main "power lines" of tonal and intonation development are connected with interaction of couples of tonalities of G-dur/g-moll; G-dur/e-moll; e-moll/Es-dur. "Concentrate" of intensive fable development is focused in the first two parts; in the general interpretation of a cycle classical and romantic lines intertwine; the last are implemented, in particular, in a plot-type monothematicism created by romantics.

Keywords: Grand Sonata in G Major by P.I. Tchaikovsky; intonation plot; tonal-intonation sphere; motive of Dies irae; confrontation of tonalities; plot lines of tonal and thematic development.

For citation: Pospelova R. L., Goverdovskaya M. A. *Tonal'no-intonatsionnaya fabula v Bol'shoy sonate dlya fortepiano op. 37 G-dur P. I. Chaykovskogo* [Tonal-intonation plot in Tchaikovsky's Grand piano Sonata op. 37 G-dur], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 50–62. (in Russ.).

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva : uchebnik v 3 ch. Ch. 3* [History of piano art: textbook in 3 pts. Pt. 3], Moscow, Muzgiz, 1962, 286 p. (in Russ.).
2. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva : uchebnik v 3 ch. Ch. 1 i 2* [History of piano art: textbook in 3 pts. Pt. 1 and 2], Moscow, Muzyka, 1988, 415 p. (in Russ.).
3. Alshvang A. A. P. I. Chaykovskiy [P.I. Tchaikovsky], Moscow, Muzyka, 1970, 460 p. (in Russ.).
4. Alyabyeva A. G., Rossinsky A. N. «Intonatsionnaya fabula» kak metod analiza muzyki starogo sveta kontsa XIX – nachala XX vv. (na primere I chasti sonaty dlya klarneta i fortepiano F. Pulenka) ["Intonation plot" as a method of analyzing old world music of the late 19th – early 20th centuries (on the example of the first movement of the sonata for clarinet and piano by F. Poulenc)], *Pedagogika iskusstva*, 2019, no. 4, pp. 243–252. (in Russ.).
5. Arutyunov D. A. *Sochineniya P. I. Chaykovskogo v kurse analiza muzykal'nykh form* [The works of P. I. Tchaikovsky in the course of the analysis of musical forms], Moscow, Muzyka, 1989, 112 p. (in Russ.).
6. Barsova I. A. *Simfonii Malera : monogr.* [Mahler's symphonies. Monograph], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975, 496 p. (in Russ.).
7. Devyatko E. D. *Intonatsionno-tematicheskie protsessy v simfonicheskoy poeme Al'fonsa Dipenbroka «V Velikom molchanii»* [Intonational-thematic processes in the symphonic poem by Alphonse Diepenbrock "In the Great Silence"], *Opera Musicologica*, 2020, vol. 2, no. 3, pp. 23–45. (in Russ.).
8. Kaloshina G. E. *Problema kontseptsii i stanovlenie «intonatsionnoy fabuly» v pozdnykh simfoniakh Antona Brucknera* [The problem of the concept and the formation of the "intonation plot" in the late symphonies of Anton Bruckner], *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*, 2005, no. 1, pp. 159–167. (in Russ.).
9. Medushevsky V. V. *Intonatsionno-fabul'naya priroda muzykal'noy formy : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The intonation-plot nature of the musical form: Dissertation], Moscow, 1981, 381 p. (in Russ.).
10. Moiseyev G. A. *Trio P. I. Chaykovskogo: Opyt analiza khudozhestvennoy kontseptsii* [Trio by P. I. Tchaikovsky: Experience in the Analysis of an Artistic Concept], Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2005, 128 p. (in Russ.).
11. Nesterova M. M., Malysheva T. F. *Fabul'nost' ritoricheskikh figur vo vtoroy ballade F. Shopena* [The fabulosity of rhetorical figures in F. Chopin's second ballad], *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. statey po materialam XIX Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, Novosibirsk, SibAK, 2013, pt. 2, pp. 23–25. (in Russ.).
12. Pospelova R. L. *Nekotorye metody analiza tonal'noy dramaturgii v romanticheskoy opere (na primere oper Dzh. Verdi) puti razvitiya metodiki prepodavaniya v muzykal'nom vuze* [Some methods of analysis of tonal drama in romantic opera (on the example of operas by G. Verdi) ways of developing teaching methods in a music

university], G. V. Alekseeva (resp. ed.), *Puti razvitiya metodiki prepodavaniya v muzykal'nom vuze: sb. nauch. trudov*, Vladivostok, Izdatelstvo Dal'nevostochnogo universiteta, 1989, pp. 34–46. (in Russ.).

13. Tyulin Yu. N. *Proizvedeniya Chaykovskogo. Strukturnyy analiz* [Tchaikovsky's works. Structural analysis], Moscow, Muzyka, 1973, 253 p. (in Russ.).

14. Kholopov Yu. N. *Vyrazitel'nost' tonal'nykh struktur u P. I. Chaykovskogo* [The expressiveness of tonal structures in P. I. Tchaikovsky], *Problemy muzykal'noy nauki*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, iss. 2, pp. 89–102. (in Russ.).

15. Tchaikovsky P. I. *Pis'mo k N. F. fon Mekk ot 29 oktyabrya 1879 g.* [Letter to N. F. von Meck dated October 29, 1879], available at: <http://www.tchaikov.ru/1879-154.html> (accessed October 30, 2020). (in Russ.).

16. Shmakova O. V. *Simfonii-dramy Artura Oneggiera: k voprosu tonal'noy dramaturgii* [Symphonies-dramas of Arthur Honegger: on the issue of tonal drama], L. P. Kazantseva (ed.-comp.), *Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. materialov nauch. chteniy*, Astrakhan, Volga, 2016, iss. 3, pp. 95–99. (in Russ.).

17. Nikolov N. D. *Peter Ilyich Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major Op. 37: a critical reevaluation*. Doctoral document, Nebraska, Univ. of Nebraska, 2003, 99 p.

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ДАТЫ ГОДА



УДК 782.1(470)

Екатерина Олеговна Купровская

Доктор музыковедения Университета Сорбонна-Париж IV, независимый исследователь
(Париж, Франция–Россия). E-mail: ekakup@mail.ru

ОПЕРА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА «ПЕНА ДНЕЙ»: СОЗДАНИЕ, ПОСТАНОВКА, КРИТИКА (к 35-летию со дня премьеры)

Статья посвящена опере Эдисона Денисова «Пена дней» по одноимённому роману Бориса Виана и ставит своей целью изложить связанные с ней малоизвестные факты творческой биографии композитора. Она освещает три стадии в жизни сочинения: его создание в 1981 году, премьерную постановку в Париже в 1986 году и последовавшие за ней критические отзывы. Статья щедро иллюстрирована цитатами из писем Денисова из его личного архива, никогда ранее не публиковавшимися. Они позволяют проникнуть в художественный мир композитора в процессе сочинения оперы, а также «заглянуть за кулисы» её первой постановки. В статье содержатся выдержки из рецензий французских критиков, красноречиво описывающие приём русского сочинения на родине Виана.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, Борис Виан, Пена дней, опера, либретто, роман.

Для цитирования: Купровская Е. О. Опера Эдисона Денисова «Пена дней»: создание, постановка, критика (к 35-летию со дня премьеры) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 63–70.

Опера «Пена дней» была завершена Эдисоном Денисовым в 1981 году. Впоследствии он признавался: «Конечно, основное мое сочинение – это „Пена дней“. Все остальное писалось либо перед ним, либо вокруг него. <...> Мне было просто необходимо её написать. Она жила во мне слишком много лет» [3, 90, 83].

Он приступил к этому масштабному опусу на пороге своего 50-летия, в период, когда многое в его жизни «назрело». Неслучайно, что в 1980 году, в разгар работы над оперой, он начинает свои «Записки» – две маленькие тетрадки, исписанные его характерным, мелким, но чётким по-

черком, содержащие мысли-афоризмы-наблюдения, иногда – цитаты и их комментарии.

Две самые первые записи гласят:

«Пора подводить итоги.

Colin¹ – это я» [3, 35].

Далее мы встречаем записи, в которых Денисов, известный всем в своём окружении как неутомимый оптимист, неожиданно предстаёт как истерзанный одиночеством и сомнениями разочарованный поэт-романтик:

«Я часто пытаюсь заглушить музыкой ту боль, которая сидит у меня внутри, но из этого что-то ничего не получается».

«Кругом одна пустыня и ни одного человеческого голоса вокруг».

«В жизни моей нет никаких радостей – полный крах кругом».

«Перед лицом ночи я одинок и беспомощен» [3, 36, 40, 42, 54].

В творчестве Бориса Виана Денисов обнаружил отзвуки близких ему мотивов одиночества и разочарования, а потому выбор «Пены дней» как сюжета для оперы произошёл практически моментально, как озарение, когда становится ясно, что «это должно быть так и никак иначе».

При знакомстве с «Пеной дней» он ощутил нечто вроде астральной связи с её автором: «Я ещё читал роман, ещё не дочитал его, а у меня уже было ощущение, что я должен писать оперу. Это была потребность, даже необходимость. Я чувствовал, что не смогу жить, если не напишу эту оперу» [1, 13].

Очень важным для Денисова было то, что всё творчество Виана представляло собой исповедь – точно также, как и для него самого. Неслучайно первый биограф Виана, Дэвид Ноакс [4] советовал читателям воспринимать его книги как исповедь оголённого сердца, намекая на дневник Бодлера, озаглавленный «Мое обнажённое сердце». Именно в своих романах, как и в некоторых стихах, Виан был самим собой, а в реальной жизни он скрывался за имиджем провокатора и сноба.

В 1970–80-е годы имя Бориса Виана (1920–1959) мало что говорило русскому читателю, а его романы ещё не были переведены на русский язык. Первый перевод появился в СССР в 1983 году, и либретто было написано Денисовым самостоятельно, на французском языке.

Напомним, что Виан был не только писателем и поэтом, в активе которого – рассказы, пьесы, 9 романов, около четырёхсот стихотворений, оперные либретто. Он был разносторонне одарённой личностью, проявившей себя в разных областях: трубач, певец, художник, скульптор, джазовый

критик, актёр. Инженер по образованию, он работал по профессии совсем недолго, однако можно предположить, что изобретательская жилка повлияла на остальные сферы его деятельности.

Хронология создания оперы

Подготовительная работа, включающая разработку концепции либретто, а также поиск и компоновку дополнительных текстов, была проведена в 1977–78-х годах.

Партитура была начата в августе 1979 года в доме творчества в Сортавале; 8 августа – закончен первый акт оперы и начат второй.

В письме к Герхард Рюдигеру мы находим некоторые детали, связанные с работой над первым актом:

«Я всё это время только и делал, что работал. Ни на что другое не было времени. Практически, работал с утра до вечера с небольшими перерывами в 1–2 часа, чтобы отдохнуть (вернее, передохнуть). Закончил здесь (13 августа) целиком первый акт оперы. И даже начал немного второй акт.

Я пишу оперу по-французски и поэтому мне трудно работать одному (без либреттиста). Приходится не только сокращать и комбинировать текст, но и какие-то куски вписывать самому. Решил пока не обращать внимание на возможные ошибки и писать всё подряд. По музыке это ближе всего к „La vie en rouge“², но намного ярче и сильнее, по-моему. Самая главная музыка будет впереди. Особенно в третьем акте. Опера получается большая. Первый акт длится почти час. Второй и третий будут примерно такой же длины. Основная трудность в том, что главный герой, Colin, участвует во всех сценах и поёт практически без перерыва всю оперу. Я не знаю, возможно ли будет где-то найти тенора, который может петь 3 часа подряд весьма сложную и интонационно и вокально партию.

Это роман о любви, но в нём затрагиваются практически и все другие сложные

проблемы нашего времени. По крайней мере, мне ни один другой роман не говорит так много о том, о чём я сам непрерывно думаю. Я его, конечно, сильно переделываю в ту сторону, которую мне нужно. Убираю всё случайное и умершее со временем. Я не хочу, чтобы это сочинение было в какой-то степени „кабинетным“. Нет в опере и никакого „авангарда“, хотя язык в нём тот, который ты слышал и в Скрипичном концерте и в *La vie en rouge*. Кроме того, я убеждён, что в опере нужно петь, и у меня в ней все поют (есть и хор и сложные ансамбли типа *Così fan tutte*). В основном (на 90 %) это – опера о любви, как „*Pelléas*“ или „*Tristan*“)»³.

В январе-феврале 1980 года в Доме творчества в Рузе написаны 1-я, 2-я и 3-я картины второго акта.

«В этот раз много дополнительного времени ушло на компоновку сцен – чем дальше, тем менее пригоден роман для либретто. Приходится многое менять и перекомпоновывать»⁴.

«Я пробыл в Рузе 43 дня и считаю, что не зря – я закончил 3-ю, 4-ю и 5-ю картины II акта „*L'Écume des jours*“. Сделал несколько меньше, чем предполагал, из-за сложности с либретто (всё приходится делать в одиночку). Не знаю, есть ли реальные возможности постановки этой оперы где-нибудь; боюсь, что нет... Но это – то, что мне сейчас больше всего хочется писать. Пока не „отделаюсь“ от оперы, ни о чём другом думать не смогу»⁵.

Лишь год спустя, в январе-феврале 1981 года в Рузе Денисов возвращается к работе над оперой. Он закончил второй акт и начал третий:

«Я сейчас забросил все свои московские дела (а их масса) и ни о чём не хочу думать, кроме оперы. Мне очень важно её поскорее закончить, тем более, что вся музыка мне до конца ясна. Просто нужно время, чтобы всё сделать. У меня сейчас такая жизнь, что времени на работу совсем не остаётся. А это плохо, ибо мне многое хочется ещё

сделать. Пока не знаю, где (и когда) будет поставлена опера, но почему-то уверен, что это сочинение будет долго жить (хотя жизнь её и будет очень трудной, по-видимому). В этом сочинении есть всё то, что я люблю и о чём я думаю. Мне кажется, что монтажом текста и – в первую очередь – музыкой я повернул книгу Виана так, что она стала моей. Я выкинул из неё всё то, что мне чуждо (или что устарело) и пишу только о том, что является моим. Не знаю, каков будет результат (и на что я способен), но мне хочется, наконец, написать настоящую оперу – такую, как „*Pelléas*“ или „*Wozzeck*“ (по-моему, после этого не было ни одной настоящей оперы).

Жаль, что всё время возникают какие-то дела, которые мешают мне ей заниматься. Если бы меня никто не трогал и я смог бы прожить в Рузе ещё месяца полтора, я бы всё закончил»⁶.

В начале марта опера была практически завершена, за исключением эпилога.

И, наконец, 12 июня 1981 года, в Москве, опера была закончена полностью. Незадолго до завершения партитуры Денисов писал французскому издателю оперы Филиппу Гавардену: «Мне кажется, что сочинение удалось. Во всяком случае, я никогда не писал ничего лучшего»⁷.

«Я убрал всё лишнее у Виана и считаю, что сочинение получилось от этого гораздо более трагичным, но в то же время более нежным» [2, 212].

Закончив это сочинение – самое масштабное в его творчестве, – Денисов признавался своему близкому другу, художнику Борису Биргеру:

«Моя опера что-то совсем меня „выкачала“. Я, видно, все последние годы жил ею и сейчас чувствую себя совсем опустошённым. Надо собирать силы и мысли для новой работы.

В общей сложности, работа над оперой заняла у меня 10–12 лет, хотя писал я её, практически, года три. Для меня это слишком важная работа, ибо там есть всё, чем

я жил, о чём я думал и чем болел последние годы. Боюсь только, что её нигде не поймут. В ней нет ничего коммерческого и это ещё больше усложнит её жизнь. Сейчас люди ищут совсем другого, скользят по жизни и боятся слышать и видеть то, что им хотелось бы считать несуществующим» [2, 180–181].

Постановка «Пены дней» в Париже

Хотя Денисов писал свою оперу без заказа и без надежды на постановку, он в то же время втайне мечтал о её премьере во Франции, в идеале – в Париже – там, где происходит действие романа. И поэтому задолго до окончания оперы он начал предпринимать конкретные действия для осуществления своей мечты.

Находясь во Франции в апреле 1979 года на премьере своего «Concerto piccolo», Денисов встретился с Бернаром Лефором, который стал директором Парижской оперы в 1980 году. Он проявлял большой интерес к новым произведениям, а также к незаслуженно забытым. Музыкальное прочтение русским композитором одного из самых шумевших из французских послевоенных романов должно было, по его мнению, заинтересовать избалованную парижскую публику. Это была, несомненно, одна из причин, по которой Лефор очень положительно отнёсся к идее постановки денисовской «Пены дней». Его предложение было более чем конкретно: если опера будет закончена к сентябрю 1981 года, она может быть поставлена в 1983-м. В апреле 1979 года партитура ещё не была начата, но предложение от парижской оперы окрылило Денисова и уже в августе он энергично принялся за работу.

Издателем оперы стал Шан дю монд (Le Chant du Monde), который в то время практически единственным издательством, представляющим во Франции и франкоговорящей Европе большинство русских и советских композиторов.

Тем временем административные пертурбации в Опере изменили ход событий: в 1982 году на место Бернара Лефора заступил итальянец Массимо Бонжанкино. По чистой случайности Денисов был знаком с ним ранее – с 1975 года, когда Юрий Любимов ставил оперу Луиджи Нони в La Scala, директором которой был тогда Бонжанкино.

Находясь в Париже в марте 1983 года – то есть когда «Пена дней» уже была закончена – Денисов был принят Бонжанкино со всей благожелательностью. Более того, ему было предложено посмотреть оба оперных зала – Гранд Опера (Пале Гарнье) и Комическую Оперу (Зал Фавар). Сцена Гранд Опера показалась Денисову слишком большой, а потому не вполне подходящей для камерной по характеру «Пены дней». А в Зале Фавар его ждал сюрприз – в тот день там репетировали «Травиату». И поскольку в романе Виана, как и опере, есть достаточно ясные аллюзии с «Дамой с камелиями», то Денисов воспринял это совпадение как знак свыше – что его опера должна быть поставлена именно в Зале Фавар. Он также мог сразу убедиться в том, что акустика зала была безупречной. И, наконец, ещё один серьезный аргумент довершил принятие решения: именно здесь, в Комической Опере, в 1904 году прошла премьера «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси.

Единственным недостатком Зала Фавар, который обнаружился лишь в начале репетиций, оказался объём оркестровой ямы: она не смогла вместить весь необходимый инструментальный состав, и некоторые медные и ударные были помещены в четыре ближайшие к сцене зрительские ложи.

Некоторое время спустя дата премьеры определилась окончательно – 15 марта 1986 года. За ней последовали ещё четыре спектакля – 17, 20, 22 и 24 марта.

Режиссура была первоначально возложена на Жана-Луи Мартиноти, но затем

передовверена Жан-Клоду Фаллю. Дирижировать оперой должен был Джон Бурдекин. В июне 1985 года он специально приехал в Москву для знакомства с Денисовым и предварительной «расстановки сил».

В марте 1986 года Денисов приехал в Париж, чтобы присутствовать на репетициях. Он сообщал:

«Я с утра до вечера сижу в Опере или даю какие-то бесконечные интервью. Сегодня кончил работать с Marc Texier для France-Musique. Он делает серию ежедневных полуторачасовых передач обо мне по France-Musique с 10-го по 14-е марта. Запись „L'écume des jours“ они делают 24 марта, но она будет передаваться по радио только 20 апреля.

Уже вышли мои интервью в „Le monde de la musique“ и „Opéra international“. Вышли ещё „Diapason“ и „France-URSS“ со статьями об опере.

Репетиции идут хорошо. Самое главное, что все это делают с любовью. Музыка оперы очень нравится певцам и они поют её с большим удовольствием. Дирижёр, по-моему, замечательный (John Burdekin), молодой парень из Лондона. Работает он замечательно и прекрасно слышит. У меня много проблем с джазовыми музыкантами – они все играют прекрасно, но пока мы ещё не занимались звуковым балансом, т. к. сегодня первая репетиция и с солистами, и с оркестром на сцене.

Репетиций мало (всего семь), а опера длится больше двух часов»⁸.

На премьере особо почётными гостями были французские композиторы Оливье Мессиан (в этот же день прибывший из Японии и уставший после перелёта, но не желающий пропустить премьеру) и Анри Дютыйё, который позже писал Денисову: «Мы часто вспоминаем вашу партитуру, полную изобретательности и находок, о её поэзии и лиризме, которые постепенно всё больше разворачиваются и приводят произведение к его заключению»⁹.

Критика «Пены дней» после премьеры в Париже

Реакция критиков на премьеру была в целом положительная, однако некоторые журналисты не обошлись без насмешливого тона. Пожалуй, больше всего шпилек вызвало искреннее восхищение Вианом, которое Денисов не считал нужным скрывать и которое французские критики (и особенно, парижане) не только не разделяли, но и не понимали. Большинство из них считало роман Виана устаревшим, а его юмор – старомодным. Более того, парижские снобы иронизировали над денисовской трактовкой Виана, слишком наивной на их взгляд. Зубоскальству подверглось то, что композитору казалось наиболее характерным и французским в романе – шансон, джаз (чрезвычайно модный в послевоенной Франции), игра слов с аллюзиями на экзистенциализм и типично виановский абсурдный чёрный юмор. Тот факт, что Денисов сам написал либретто, не прибегнув к помощи «специалиста», оказалось дополнительным поводом для колкостей.

Процитируем некоторые из рецензий.

«Результат нельзя назвать убедительным: если в либретто и используются слова самого Виана, им не хватает того слегка старомодного обаяния, того забавно гарцующего почерка писателя, который украшает и преобразует самые обыденные фразы. Диалоги попадают мимо цели в этой декламации – большей частью дебюссистской, эпигоны которой надоели нам до тошноты. <...> Денисов, несомненно, показал себя слишком скромно и совершенно зря стремился создать некий „местный колорит“, включив в своё сочинение джаз-банд как намёк на Бориса Виана – трубача с Сен-Жермен-де-Пре, а также цитаты из Дюка Эллингтона. В то же время он создал мощную финальную сцену, совместив внушительный полифонический Agnus Dei, в котором служитель выпевает экстравагантные вокализы, с нелепым ди-

алогом Колена и небритого Иисуса, похожего на ленивого и безразличного ко всему бездомного»¹⁰.

Другие критики приняли оперу за экзотическую диковинку, явившуюся из северной страны, и сыграли на аллюзиях с политической ситуацией в СССР:

«Симпатичное и смелое сочинение. Но симпатичное оно только для французов. Это нечто вроде „Из России с любовью“¹¹, адресованное нашей литературе. <...> Вернёмся к главному. К предельной смелости Эдисона Денисова. Текст Бориса Виана может стоить ему некоторых неприятностей. Он принимает рабочих за дураков, заявляет, что работа унижительна, бичует производителей автоматов Калашникова, убивает диссидентов-интеллектуалов, сжигает умные книги и заканчивает воспеванием Бога. Таким образом Денисов рискует снова оказаться на своей родной земле. Он родился в Сибири...»¹².

Реакция французских журналистов несколько не смутила Денисова: «Очень многие критики, писавшие об опере, ничего не поняли ни в содержании её, ни в музыке. Эта опера совершенно не привязана к эпохе Виана, и я во многом изменил смысл романа и его направленность. Это сочинение во многом автобиографично для меня, и я в „Пене дней“ писал о себе, а не воспроизводил чужой для меня мир»¹³.

Несмотря на претензии к трактовке романа композитором, абсолютно все критики сходились во мнении о том, что музыкальное воплощение оперы были безупречным:

«В духе авангарда 60-х годов, на фоне джаз-банды в 1-м акте, музыка постепенно наполняется лиризмом, который взрывается в изумительных финальных сценах. В неясных, сомнительных, но прекрасных водах мы флиртуем с песенками (Бориса Виана), с Дебюсси, Дюком Эллингтоном, духовной музыкой, роскошью „советских“ хоров... Всё это нам до боли знакомо, но с акцентами и красками, которые мы ни-

когда не встречали раньше. Замечательные певцы и убедительные и убеждённые музыканты (под управлением Джона Бурдекина)... по праву заслужили шквал аплодисментов»¹⁴.

Жерар Маннони из *Quotidien de Paris* воспевал «безукоризненный профессионализм постановки, прихотливую изобретательность музыки и единый уровень исполнения». По его словам, «Денисов создал очень тонкую, гармоничную партитуру, в которой текущие звучности смешиваются либо сталкиваются с агрессивными атаками медных, с поэтическим звоном разнообразных колоколов. Всё это отличается высокой дисциплиной письма и щедрым лиризмом, однако не лишено некой монотонности, особенно что касается вокальной линии»¹⁵.

Жак Лоншан заключает: «Джон Бурдекин дирижировал спектаклем с точностью и убеждёностью, заслуживающими похвалы, и оркестр, как и хор под управлением Жана Лафоржа, были великолепны»¹⁶.

А как оценил парижскую постановку сам Денисов? Поначалу музыкальная составляющая удовлетворила его полностью, и он был в восторге от солистов. Однако несколько месяцев спустя, когда праздничная эйфория премьеры прошла, он осознал, что в музыкальной реализации имелись свои изъяны. Тот факт, что часть оркестрантов (ударные и часть меди) пришлось поместить в ближайшие к сцене ложи, сильно повлиял на звуковой баланс. Кроме того, он сожалел о том, что в оркестре было недостаточно струнных, особенно скрипок.

Ещё меньше ему понравилось сценическое оформление. Оно показалось Денисову слишком скромным, чтобы не сказать – бедным, и лишённым всякой фантазии, в котором ему особенно не хватало цветов, о которых так много говорится в романе и опере, и света. По его мнению, «постановка должна быть гораздо более поэтической, а игра света – намного богаче»¹⁷.

«Я очень разочарован в костюмах и декорациях, которые не имеют ничего общего с моей музыкой (ни с Вианом)»¹⁸.

По мнению Денисова, видение музыки режиссером Жан-Клодом Фаллем не совпало с его собственным: «Единственное, с чем я был согласен на сто процентов – это гильотина во втором акте (как знак смерти) и постановка третьего акта»¹⁹. Кроме того, в премьерной постановке были сделаны купюры, и композитору, естественно, хотелось бы услышать свою оперу без купюр.

Три года спустя, 25 октября 1989 года в Пермском театре оперы и балета состо-

ялась российская премьера «Пены дней», на русском языке и без купюр. Эта версия была показана в Москве в Большом театре, что и явилось настоящим и долгожданным признанием Денисова на родине.

Затем опера была поставлена ещё три раза, и каждый раз, как это ни парадоксально, не во Франции, а в Германии: Гельзенкирхе в феврале 1991 года, Мангейме в октябре 1994 года и почти двадцать лет спустя – в Штутгарте, в декабре 2012 года. Стоит надеяться, что однажды денисовская «Пена дней» вернётся и в Россию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Colin – Колен – главный герой «Пены дней».

² Вокальный цикл на стихи Виана «Жизнь в красном цвете», созданный в 1973 году.

³ Письмо Э. Денисова Герхарду Рюдигеру от 19 августа 1979 г. Письма Э. Денисова без ссылки на издание цитируются по оригиналам из архива Э. Денисова.

⁴ Письмо Э. Денисова Герхарду Рюдигеру от 18 февраля 1980 г.

⁵ Письмо Э. Денисова Детлефу Гойови от 25 февраля 1980 г.

⁶ Письмо Э. Денисова Детлефу Гойови от 8 февраля 1981 г.

⁷ Письмо Э. Денисова Филиппу Гавардену от 2 марта 1981 г.

⁸ Письмо Э. Денисова Детлефу Гойови от 4 марта 1986 г.

⁹ Письмо Анри Дютийё Э. Денисову от 19 июня 1986 г.

¹⁰ Jacques Lonchampt, *Le Monde* от 18 марта 1986 г.

¹¹ Намёк на фильм 1963 года «Из России с любовью» (англ. *From Russia with Love*) – второй фильм о британском шпионе Джеймсе Бонде.

¹² Jean Cotté, *France Soir* от 25 марта 1986 г. Автор делает намёк на возможную, по его мнению, ссылку композитора в Сибирь.

¹³ Письмо Э. Денисова Детлефу Гойови от 23 декабря 1986 г.

¹⁴ Xavier Lacavalier, *Télérama*.

¹⁵ Gérard Mannoni, *Quotidien de Paris*.

¹⁶ Jacques Lonchampt, *Le Monde* от 18 марта 1986 г.

¹⁷ Письмо Э. Денисова Филиппу Гавардену от 7 мая 1986 г.

¹⁸ Письмо Э. Денисова Филиппу Гавардену от 11 июня 1986 г.

¹⁹ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов Э. «Не люблю формальное искусство...» : интервью / беседу ведёт Г. Пантиелев // Советская музыка. 1989. № 12. С. 12–20.
2. Купровская Е. О. Мой муж Эдисон Денисов. Москва : Музыка, 2014. 224 с.
3. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980–1986, 1995). Москва : Композитор, 1997. 160 с.
4. Noakes D. Boris Vian. Paris : Universitaires, 1966. 124 p.

Ekaterina O. Kuprovskaja

Sorbonne-Paris IV University (Paris, France–Russia). E-mail: ekakup@mail.ru

**EDISON DENISOV'S OPERA: "FOAM OF THE DAYS":
CREATION, PERFORMANCE, CRITIC
(on the 35th premier anniversary)**

Abstract. The article is devoted to Edison Denisov's opera "Froth on the Daydream" based on the novel of the same name by Boris Vian and aims to present little-known facts of the composer's creative biography related to it. It covers three stages in the life of a composition: its creation in 1981, the premiere in Paris in 1986, and the critical acclaim that followed. The article is generously illustrated with quotes from letters from Denisov from his personal archive, which have never been published before. They allow you to penetrate into the artistic world of the composer in the process of composing an opera, as well as "look behind the scenes" of its first production. The article contains excerpts from reviews by French critics, eloquently describing the reception of Russian composition in Vian's homeland.

Keywords: Edison Denisov; Boris Vian; "Froth on the Daydream"; opera; libretto; novel.

For citation: Kuprovskaja E. O. *Opera Edisona Denisova «Pena dnei»: sozdanie, postanovka, kritika (k 35-letiyu so dnya prem'ery)* [Edison Denisov's Opera: "Foam of the Days": creation, performance, critic (on the 35th premier anniversary)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 63–70. (in Russ.).

REFERENCES

1. Denisov E. «*Ne lyublyu formal'noe iskusstvo...*»: interv'yū ["I don't like formal art...": interview], *Sovetskaya muzyka*, 1989, no. 12, pp. 12–20. (in Russ.).
2. Kuprovskaja E. O. *Moy muzh Edison Denisov* [My husband Edison Denisov], Moscow, Muzyka, 2014, 224 p. (in Russ.).
3. *Neizvestnyy Denisov. Iz zapisnykh knizhek (1980–1986, 1995)* [Denisov unknown. From notebooks (1980–1986, 1995)], Moscow, Kompozitor, 1997, 160 p. (in Russ.).
4. Noakes D. *Boris Vian* [Boris Vian], Paris, Universitaires, 1966, 124 p. (in French).

Мария Владимировна Гаврилова

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: maryvlan@mail.ru. SPIN-код: 1270-3145

Александра Николаевна Лопатникова

Преподаватель по классу фортепиано Детской хоровой школы № 1 (Екатеринбург, Россия). E-mail: inkcorol@gmail.com

**РОЛЬ АВТОРСКИХ РЕМАРОК
В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СОНАТЫ ОР. 1 АЛЬБАНА БЕРГА
(к 135-летию со дня рождения
и 85-летию со дня смерти композитора)**

Статья посвящена 135-летию со дня рождения и 85-летию со дня смерти Альбана Берга. Анализируется роль авторских ремарок в формировании исполнительской интерпретации Сонаты ор. 1.

Ключевые слова: юбилей А. Берга, Соната ор. 1, фортепианное исполнительское искусство.

Для цитирования: Гаврилова М. В., Лопатникова А. Н. Роль авторских ремарок в формировании исполнительской интерпретации Сонаты ор. 1 Альбана Берга (к 135-летию со дня рождения и 85-летию со дня смерти композитора) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 71–79.

Соната ор. 1, написанная А. Бергом в 1908–1909 годы, в период обучения у Арнольда Шёнберга, впитала в себя как позднеромантические тенденции музыкального языка конца XIX века (выразительность и рельефность высказывания, богатый арсенал средств и исполнительских приёмов, многогранный и сложный образный план), так и отличительные черты музыки XX века (экспрессия, крайне усложнённый гармонический язык, обильная детализация нотного текста, стремление уточнить собственный замысел через указания и ремарки) [1; 2; 4].

Используя возможности позднеромантической расширенной тональности, Берг в общем диссонантном звучании всё же

подчёркивает узловые моменты формы с помощью гармонии и темповых обозначений. Готовя условия к преодолению тональных связей и переходу к атональности, Берг прибегает к частому использованию ремарок, так как избранный способ работы с материалом, пронизанным одной интонацией, требует особого отношения в обновлении не за счёт введения новых тем, а путём темповых сдвигов и смен состояния. Примечательно, что уже в первом опусе прослеживается тенденция XX века к эволюции нотации, к её большему уточнению и детализации идей композитора. Такой способ работы будет особенно характерен для Новой Венской школы в период расцвета додекофонии. Испол-

зую вариативный метод работы, Шёнберг и его последователи начинают выдвигать на первый план второстепенные параметры нотного текста, такие как агогика, штрихи, динамика и педаль, тем самым перепоручая им формообразование произведения, которое ранее базировалось на функциональной гармонии в рамках мажора и минора [3; 5].

Все авторские указания в Сонате оп. 1 А. Берга можно разделить на пять видов:

- 1) *темповые*, обозначающие скорость музыкального движения;
- 2) *агогические*, выражающие степень отклонения от заданного темпа;
- 3) *динамические*, включающие в себя различные градации от тихого до громкого звучания;

Пример 1



Следующая ремарка – *Rascher als Tempo I* (нем. *быстрее, чем первый темп*) – появляется в развитии главной партии, придавая исполнению более текучий, взволнован-

4) *артикуляционные*, выражающие способы и приёмы звукоизвлечения;

5) *образно-эмоциональные*, передающие особое настроение и состояние.

Рассмотрим каждую группу ремарок отдельно. **Темповые ремарки** на протяжении всей сонаты указаны на немецком языке и чаще всего встречаются на стыке партий и разделов. Первая из них *Mäßig bewegt* (нем. *умеренно подвижно*) задаёт темп всему произведению. Берг не указывает точный метроном, оставляя за исполнителем свободу темповой интерпретации всей сонаты (см. пример 1).

ный и мистический характер, так же за счёт звучания на *pp* и появлению триолей (см. пример 2).

Пример 2



Ремарка *Langsamer als Tempo I* (нем. медленнее, чем первый темп) знаменует собой появление побочной партии, темпово вы-
деляя её в общей ткани повествования (см. пример 3, т. 2).

Пример 3

За счёт более медленного темпа и пестроты агогических и динамических указаний перед исполнителем ставится непростая задача в объединении единой мысли побочной партии и сохранении общей направленности движения к началу кульминационной зоны экспозиции, которая начинается с ремаркой *Rasch* (нем. скоро, см. пример 4).

Пример 4

Заключительная партия с ремаркой *Viel langsamer* (нем. значительно медленнее) и уточнением *Quasi Adagio* (ит. как бы мед-
ленно) представляет собой самый большой темповый сдвиг от первоначального *Mäßig bewegt* и, с точки зрения интерпретации,

может быть трактован по-разному. Но, не смотря на возможные темповые истолкования, в экспозиции заключительная партия служит лишь толчком к переходу

к разработке, тогда как в репризе то же *Quasi Adagio* представляет собой длинное послесловие и утверждение си минора (см. пример 5).

Пример 5

Viel langsamer. (Quasi Adagio.)

dim. ... poco accel. ... (Tempo I)

Большой интерес вызывает появление побочной партии в конце разработки (см. пример 6) с ремаркой *Langsameres Tempo* (нем. *более медленный темп*) и комментарием Берга «*aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos*» (нем. *но всё же подвижнее, чем в конце ritardando*). По всей видимости, композитор отсылает нас к появлению побочной партии в репризе, которой

предшествует *ritardando*. Данная ремарка даёт понять исполнителю, что это ещё не реприза, а лишь её предвестник, поэтому следует играть здесь быстрее, находясь еще в контексте разработки, чем темп побочной партии, так как *ritardando* является связующим элементом перехода основного темпа к *Langsames Tempo* (нем. *медленный темп*) в репризе.

Пример 6

Langsameres Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)

Агогические ремарки в тексте сонаты встречаются чаще всего, именно с помощью них Берг создает текучесть и изменчивость музыкальной ткани и тематизма. Находясь в рамках указанных темпов, частые агогические указания расширя-

ют возможности исполнителя, но так же и представляют немалую трудность для пребывания в едином темпе. Например, в развитии главной партии смена агогических указаний от *accel. e cresc.* и *stringendo* до *molto rit.* происходит буквально

на протяжении трёх тактов (см. пример 1, т. 5).

В качестве агогических ремарок композитор использует привычные термины на итальянском языке, такие как *accelerando*,

poco a poco accel., *stringendo*, *ritenuto*, *molto rit.*, *ritardando* и т. д., но встречаются ремарки и на немецком, например *bewegt* (нем. *подвижно*) или *breiter werdend* (нем. *расширяя*) в разработке сонаты (см. пример 7, т. 2).

Пример 7

Некоторые ремарки на немецком языке несколько размывают чёткость указаний, за счёт чего исполнителю открывается возможность самому контролировать темповые отклонения и время.

Например, в репризе при переходе к заключительной партии появляется неоднозначная ремарка *breiter... wieder accel.* (нем. *шире... снова accel.*; см. пример 8, т. 5).

Пример 8

Наряду с агогическими ремарками, в тексте большое количество **динамических указаний**, которые представляют собой огромный спектр звуковых градаций от *ppp* до *fff* и требуют от исполнителя навыков тонкой нюансировки. С помощью часто сменяющейся динамики Берг стремится подчеркнуть не только развитие музыкальной мысли, но и изменчивость состояний: от нежного, чуть слышного пианиссимо до нервного и несколько пафосного фортиссимо. Тихой звучностью представлены несколько схожие в образном плане побочная и заключительные партии, которые несут в себе затаённость и загадочность, оттеняя резкие срывы на форте и масштабные кульминации, доходящие порой до *fff* (см. пример 7).

Артикуляционные ремарки встречаются не очень часто и используются композитором в качестве уточнения характера звучания темы. Ремарки *marcato*, *molto marcato*, *tenuto* и акценты под каждой нотой чаще всего встречаются в кульминационных моментах, помогая исполнителю создать тяжёлое и грузное звучание. Часто они усилены агогическими ремарками, замедляющими общий темп, например, в репризе немецкая ремарка *schwer* (нем. *тяжело*) дополнена акцентами над каждой нотой. Ремарка *molto legato* в начале разработки помогает исполнителю ощутить заложенную композитором тягучесть и томность момента.

Образно-эмоциональных ремарок в сонате не так много, как агогических. Например, термин *espressivo* (ит. *выразительно*) применяется композитором со всевозможными дополнениями – *molto espress.*, *sempre espress.*, *sempre espress. e string.* и т. д. Он может появляться чуть ли не в каждом такте того или иного раздела, создавая особое эмоциональное напряжение. Ремарка *dolce* и её немецкий аналог *sehr zart* (нем. *очень нежно*) встречаются в тексте по одному разу, но появляются в моменты полного растворения

после кульминаций. Примечательно, что уже однажды использовав ремарку «нежно» на итальянском языке, Берг в заключительной партии пишет её на немецком, подчёркивая таким образом трепетность момента на более близком ему языке.

Для раскрытия возможностей интерпретации сонаты проанализируем наиболее яркие и авторитетные примеры её прочтения, среди которых записи Пауля Бадур-Шкоды (архивная запись, выпущенная компанией Transart Live, 2011 г.), Даниэля Баренбойма (Париж, 1977 г.), Глена Гульда (Нью-Йорк, 1958 г.), Мюррея Пераяи (альбом SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT: «Murray Perahia: 25th Anniversary Edition», 1997 г.), Маурицио Поллини (Феррара, 1992 г.) и Марии Юдиной (запись фирмы «Мелодия», 1972 г.). А так же наиболее свежие записи исполнения сонаты Мицуро Учиды (альбом Phillips Records «Mitsuko Uchida – Steinway Legends», 2006 г.) и Элен Гримо (запись для альбома Deutsche Grammophon: «Resonances», 2010 г.).

Опираясь на авторскую ремарку *Mäßig bewegt* (нем. *умеренно подвижно*), исполнители довольно свободно трактуют темп главной партии и, соответственно, всего произведения. Например, Г. Гульд выбирает довольно медленный темп, ближе к *Moderato* или даже *Andante*. В сторону более медленного прочтения склоняется в своей интерпретации и М. Пераяя, тогда как М. Юдина выбирает темп живее, даже несколько сжимая звучание главной партии, не придавая большого значения ремарке *rit.* В интерпретациях М. Поллини и П. Бадур-Шкоды главная партия звучит довольно оживлённо, но всё же несколько тяжёло за счёт выполнения ими артикуляционного указания *tenuto* и акцентов. У Д. Баренбойма, Э. Гримо, М. Учиды при всех нюансах сохраняется устремлённость и целостность главной партии, прежде всего, за счёт более сглаженных частых агогических отклонений и следованию ав-

торскому *Rascher als Tempo I* в дальнейшем развитии.

Интересен выбор исполнителями темповых соотношений главной и побочной партий. Например, у Гульда, Перайи, Поллини, Бадура-Шкоды, Баренбойма, темпы очень сближены, несмотря на ремарку *Langsamer als Tempo I* (нем. *медленнее, чем первый темп*), в связи с чем теряется некоторая отрешённость и загадочность, присущие побочной партии. Мария Юдина, игнорируя ремарку *rit.* перед новым материалом, исполняет его даже несколько быстрее. Более близкие к композиторскому замыслу оказываются исполнения Элен Гримо и Мицуко Учиды. Создавая темповый контраст, пианисткам удаётся погрузить слушателя в совсем иную образную сферу.

Частая смена движения *accel.* и *a tempo* так же трактуются исполнителями очень свободно. Гульд, Перайя, Поллини, Бадура-Шкода не делают эту смену и сохраняют спокойное ведение фразы, которое обрывается с появлением ремарки *Rasch* (нем. *быстро*). Юдина отделяет такты с ремаркой *a tempo* некоторым замедлением в такте с ремаркой *accel.*, а Баренбойм и Гримо создают общее устремление, которое затем переходит в более быстрое движение. Учиде лучше всего удастся приблизиться к замыслу композитора. Следуя ремаркам, она создает переменчивость и порывистость побочной партии, не теряя при этом устремленности к следующему разделу.

Что касается анализа темповой стороны в заключительной партии, то практически все исполнители следуют указаниям автора, и звучит, действительно, тихое и несколько меланхоличное *Quasi Adagio*. За исключением Марии Юдиной, которая, удерживая общий тонус движения и динамики, идёт вперед, и таким образом заключительная партия звучит очень настойчиво.

Интерпретация раздела разработки, начинающегося с *Bewegt* (нем. *подвижно*)

представляет немалый интерес для её реализации. Не давая каких-либо конкретных указаний, Берг оставляет за исполнителями право корректировать меру скорости и движения всего эпизода. Немного сбавляя частоту использования указаний, композитор ставит лишь *espress.*, *poco a poco accel.* и *cresc.* (*bis fff* – нем. *вплоть до fff*), что помогает достичь главной кульминации сонаты на *fff*. Мицуко Учиды, точно следуя всем ремаркам, начинает сразу в более подвижном темпе, и весь раздел звучит очень быстро. Но зачастую исполнители начинают движение в первоначальном темпе, либо даже медленнее, как, например, Бадура-Шкода и Баренбойм, что звучит не менее убедительно.

Послекульминационное появление побочной партии с ремаркой *dolce*, предвещающее репризу, предполагает более сквозное развитие и понимается исполнителями по-разному. Юдина по-прежнему сглаживает темпы, играя не затягивая. Перайя, Бадура-Шкода и Гримо исполняют этот эпизод примерно в том же темпе, что и остальные проведения побочной партии. Напротив, Гульд играет неожиданно медленнее, чем проведения побочной партии в экспозиции и репризе, которые в его исполнении очень сближены с темпом главной партии. Наиболее убедительной представляется интерпретация Поллини, который играет эту тему ещё не совсем как побочную партию, а как заключение разработки; а так же интерпретации Баренбойма и Учиды, которые, оставаясь в движении разработки, используют характер звучания побочной партии.

Заострённое внимание композитора на артикуляционных ремарках перед появлением побочной партии в репризе не случайно. *Molto marcato*, переходящее в *schwer* (нем. *тяжело*), как бы в последний раз утверждают нисходящие интонации главной партии. Ряд исполнителей точно следуют ремаркам Берга, дополняя *cresc.*, *sempre espress.* и *ritardando* тяжёлыми октавами

в левой руке. Исключение здесь составляют только записи Г. Гульда и М. Юдиной, где исполнители стремятся к цельности формы вплоть до *ritard.*

Breiter... wieder accel. (нем. *шире... снова accel.*) – одна из самых интересных ремарок Берга в сонате, дающая множество вариантов её прочтения. Она появляется в кульминации репризы перед заключительной партией. Наиболее частый и ожидаемый вариант – это *accel.* после выхода на *fff*. Утверждая кульминацию, Гульд, Бадура-Шкода и Баренбойм начинают сжимать материал, переходя к *ritardando* и затихая к появлению заключительной партии. Мюррей Перайя начинает ускорение за такт до появления *fff*. В исполнении Элен Гримо и Марии Юдиной мы слышим более сквозное развитие, без расширений, а Поллини и Учида начинают *accelerando* практически сразу с появлением указания.

Заключительная партия в репризе несколько расширена по сравнению с экспозицией. Играя роль послесловия, она является итогом и успокоением после всех пережитых бурь. Используя лишь градации от *p* до *ppp* и ремарку *Sehr zart* (нем.

очень нежно), композитор подчёркивает всю интимность переживаемого момента, что не так просто воплотить за инструментом. Подобно заключительной партии в репризе, исполнители довольно трепетно следуют авторским указаниям. В то же время, пытаясь продлить столь нежный и тихий момент сонаты, начинают последнее *molto ritenuto* задолго до его появления. Здесь снова отличается трактовка Марии Юдиной, которая до конца не ослабляет волю и продолжает играть в заданном, экспрессивном характере, даже несколько ускоряя к концу.

Таким образом, детальный анализ, классификация и перевод авторских ремарок в сонате обнаружил, что композитор достаточно конкретно выражает свои намерения относительно исполнения, при этом оставляя интерпретатору возможность разного прочтения и претворения собственной концепции даже в рамках такого подробного комментирования музыкальной ткани. Это подкрепляется и подробным анализом записей прочтения сонаты выдающимися исполнителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время : Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 1136 с.
2. Воробьев Д. У истоков творческой эволюции Альбана Берга // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Москва, 1983. С. 58–72. (Сб. тр. Ин-та им. Гнесиных).
3. Кремлев Ю. А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1970. 135 с.
4. Тараканова Е. М. Инструментальное творчество А. Берга и эволюция принципа программности в музыке XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1990. 24 с.
5. Шёнберг А. Об Альбане Берге // Зарубежная музыка XX века : Материалы и документы / сост. и коммент. И. В. Нестьева. Москва : Музыка, 1975. С. 157–159.

Maria V. Gavrilova

Ural state Conservatory M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: maryvln@mail.ru. SPIN-код: 1270-3145

Alexandra N. Lopatnikova

Children's choir school № 1, Yekaterinburg, Russia. E-mail: inkcorol@gmail.com

**THE ROLE OF AUTHOR'S REMARKS IN SHAPING THE PERFORMANCE
INTERPRETATION OF ALBAN BERG'S SONATA OP. 1
(to the 135th anniversary of the composer's birth
and 85th anniversary of his death)**

Abstract. The article is dedicated to the 135th anniversary of the birth and 85th anniversary of the death of Alban Berg. The authors analyze the role of author's remarks in the formation of the performer's Interpretation of the Sonata op. 1.

Keywords: anniversary of A. Berg; Sonata op. 1; piano performance art.

For citation: Gavrilova M. V., Lopatnikova A. N. Rol' avtorskikh remarok v formirovanii ispolnitel'skoy interpretatsii Sonaty op. 1 Al'bana Berga (k 135-letiyu so dnya rozhdeniya i 85-letiyu so dnya smerti kompozitora) [The role of author's remarks in shaping the performance interpretation of Alban Berg's Sonata op. 1 (to the 135th anniversary of the composer's birth and 85th anniversary of his death)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 71–79. (in Russ.).

REFERENCES

1. Veksler Yu. S. *Al'ban Berg i ego vremya: Opyt dokumental'noy biografii* [Alban Berg and his time. Experience in documentary biography], St.-Petersburg, Kompozitor, 2009, 1136 p. (in Russ.).
2. Vorobyov D. *U istokov tvorcheskoy evolyutsii Al'bana Berga* [At the origins of Alban Berg's creative evolution], *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret' XX veka*, Moscow, 1983, pp. 58–72. (in Russ.).
3. Kremlev Yu. A. *Ocherki tvorchestva i estetiki novoy venskoy shkoly* [Essays on creativity and aesthetics of the new Vienna school], Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdlenie, 1970, 135 p. (in Russ.).
4. Tarakanova E. M. *Instrumental'noe tvorchestvo A. Berga i evolyutsiya printsipa programmnosti v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Instrumental creativity of A. Berg and the evolution of the programming principle in music of the XX century: Abst. of diss.], Moscow, 1990, 24 p. (in Russ.).
5. Schoenberg A. *Ob Al'bane Berge* [About Alban Berg], I. V. Nestiev (comp.), *Zarubezhnaya muzyka XX veka: Materialy i dokumenty*, Moscow, Muzyka, 1975, pp. 157–159. (in Russ.).

Марина Алексеевна Егорова

Доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке (Москва, Россия).
E-mail: leonora-ktim@mail.ru

ИДЕЯ КАРМЕН: ОТ ПУШКИНА К БИЗЕ

Опера Ж. Бизе «Кармен» уже почти полтора века вызывает непреходящий интерес как у исполнителей, так и у музыковедов. Одним из важных направлений в изучении оперы является исследование её культурно-исторического контекста. Проанализировать образ заглавной героини оперы, учитывая этот контекст, обозначить важнейшие литературные связи оперы – цель представленной статьи. В ней рассматриваются некоторые особенности образа Кармен, а также прослеживается его становление в литературных произведениях Проспера Мериме и Александра Сергеевича Пушкина, творчеством которого французский литератор был искренне увлечён. Одним из важнейших качеств анализируемого образа является свобода в личных отношениях, которую героиня отстаивает ценой своей жизни, отрицая любые компромиссы. Реализация этой свободы в произведениях Пушкина, Мериме и Бизе происходит по-разному, что отражается на облике главной художественной идеи. Анализ параллелей, возникающих между текстами Бизе, Мериме и Пушкина способствует более глубокому пониманию художественного решения образа Кармен, представленного в опере, а также раскрывает некоторые особенности культурного диалога между Францией и Россией, который оказывается двусторонним.

Ключевые слова: «Кармен» Бизе, «Кармен» Мериме, «Цыганы» и «Каменный гость» А. С. Пушкина.

Для цитирования: Егорова М. А. Идея Кармен: от Пушкина к Бизе // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 80–86.

Опера Ж. Бизе «Кармен» уже почти полтора века вызывает непреходящий интерес как у исполнителей, так и у музыковедов. Одним из важных направлений в изучении оперы является исследование её культурно-исторического контекста. Проанализировать образ заглавной героини оперы, учитывая этот контекст, обозначить важнейшие литературные связи оперы – цель представленной статьи.

Образ Кармен стал символом свободы в личных отношениях, которую героиня не уступает никому – даже жертвуя своей жизнью. Всепоглощающее, отважное стремление красавицы-цыганки к свободе захватывает и восхищает. Однако такая свобода таит в себе жестокость по отноше-

нию к отвергнутому. И жестокость, и отважность не органичны женской природе в контексте европейской христианской культуры: более естественны для женщины противоположные качества – милосердие и слабость, беззащитность. Кармен оказывается персонажем, в котором совершенная «женская» форма цыганской красавицы скрывает в себе чисто «мужское» содержание, и это противоречие производит сильнейшее впечатление.

Категория свободы применительно к женскому персонажу имеет особую историю. Рассматривая её в контексте оперного театра, мы обнаруживаем, что ранее высокой степенью свободы – свободы выбора, проявления инициативы в отноше-

ниях обладали героини *высокого статуса* – сверхъестественные персонажи (богини и волшебницы) или властительницы. Однако их свобода была всё-таки ограничена определёнными рамками. Они сами выбирали возлюбленного, но только **одного** – в сюжетную линию не входила смена партнёров – такой вопрос вообще был исключён из концепции. Из наиболее известных примеров героинь данного рода можно привести персонажей как раз из французского музыкального театра Люлли – Армиду, волшебницу, покорившую с помощью колдовства отважного рыцаря Ринальдо, или Кибелу, богиню, упорно добивавшуюся любви Атиса. Однако ни одна, ни другая не смогли построить прочные отношения: Ринальдо, избавившийся от чар, покидает Армиду, Атис же гибнет, не в силах пережить убийство своей настоящей возлюбленной – Сангариды, и чувство небожительницы остаётся безответным. К французским героиням можно добавить «итальянку» Фальсирену – ещё одну волшебницу – из оперы «Цепь Адониса» Д. Мадзокки, которая добивалась любви Адониса, и также безуспешно.

На этой линии фигура Кармен резко отличается от своих предшественниц и по социальному статусу – маргинальному, и по отношениям, складывающимся с мужчинами: цыганка не знает любовных поражений, ей никто никогда не отказывает, её не бросают. Как справедливо подчёркивает в своей статье М. Ю. Косилкин: «...символичность Кармен существенна этой своей неповторимостью и чуждостью, воплощением которой является её цыганская природа» [2, 3]. В образе героини, действительно, важна этническая принадлежность к цыганам, которая наделяет Кармен особыми «магическими» качествами, сближающими со сверхъестественными персонажами.

В становлении нового типа героини большую роль сыграли романтические тенденции эпохи, которые ярко прояви-

лись в литературной основе либретто. Хорошо известно, что при его создании А. Мельяк и Л. Галеви использовали материал одноимённой новеллы Проспера Мериме (1845). Однако при изучении оперы и новеллы обнаруживается ещё один источник: **поэма А. С. Пушкина «Цыгане»** (1824 – опубликована в 1827 году): новелла Мериме «Кармен» непосредственно обращается к основным мотивам пушкинской поэмы, несмотря на то что Мериме ссылается на испанские источники, в том числе на рассказ испанской графини Монтихо¹.

Французский литератор очень хорошо был знаком с творчеством нашего поэта, причем увлечение оказалось настолько сильным, что он даже освоил русский язык, перевёл несколько произведений Пушкина на французский и издал их, в том числе и «Цыган».

Сопоставление поэмы Пушкина и новеллы Мериме раскрывает разительное сходство их идейно-художественной основы. В обоих сочинениях есть и цыганское племя, кочующее по молдавским степям у русского автора, по испанским горам – у французского, есть и представительницы этого племени – свободолюбивые молодые красавицы Земфира и Кармен, которые очаровывают дворян – Алеко и Хосе Лисарабенгоа, принимают их в свой клан. Оба дворянина до встречи с цыганками не сумели «вписаться» в современное цивилизованное «несвободное» общество. Избегая преследования, они оказываются в мире, по их мнению, естественном, первозданном, неиспорченном. Однако свободные любовные отношения девушек эти молодые люди принять не могут, что приводит к трагическому исходу. Свобода и у Пушкина, и у Мериме разрушает счастье. Пушкин делает вывод:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые

В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет [4, 153].

«Варьирование» русского сюжета во французской новелле не бросается в глаза, потому что Мериме меняет жанр – поэтическое произведение превращается у него в прозаическое, более того, он вносит в него черты документального очерка и мемуаров, создавая эффект отстранения. Об этом подробно пишет в своей статье О. С. Чеснокова: «Композиция „Кармен“ имеет рамочную форму. Рассказ о сущности не разрешимой любви-страсти помещён в текстовую рамку рассуждений рассказчика-путешественника. Повествование начинается и заканчивается в жанре путевых заметок и этнографического описания» [5, 60].

Эффект отстранения акцентирует трагическую историю жизни Дона Хосе и его страстной любви к цыганке Кармен. Кармен представлена в новелле как натура противоречивая: она внешне очень красива, ей свойственны искренность, честность и преданность по отношению к своим близким: она вызволяет из тюрьмы мужа, ухаживает за тяжело раненым Хосе. Но круг своих людей для цыганки предельно узок. Остальной мир она презирает, обнаруживая по отношению к нему совершенно противоположные качества: жестокость, равнодушие, коварство. Нимало не колеблясь, за золотые часы, кошелек и перстень она готова убить французского путешественника при их первом же знакомстве, она наводит бандитов на богатого молодого англичанина. Именно Кармен требует бросить раненого контрабандиста Ремендадо во время погони. Её муж безжалостно добывает сотоварища, стреляя прямо в его лицо, и Кармен это оставляет совершенно равнодушной. Мериме видит в данном эпизоде проявление этнических цыганских качеств: жёсткое деление людей на своих и чужих, приоритет силы, безжалостность к слабым.

Встреча Хосе и Кармен ломает их судьбы. Герой мечтает о честной, спокойной жизни, но невозможно любить Кармен и не совершать злодеяний – ведь цыганка остаётся верной своей жестокой натуре. Парадоксальным образом, не только ревность, но и страстное стремление к праведности приводит героя к убийству своей возлюбленной. До самого конца он безуспешно, раз за разом, пытается наставить Кармен «на путь истинный»². Осознав, что любить преступницу и совершать новые преступления он больше не может, Хосе решается убить цыганку. Он думает о душе Кармен, предварительно попросив молиться за нее святого отшельника. Однако жизнь без любимой женщины для Хосе также невыносима: герой добровольно сдается правосудию, приговорившему его к смерти.

Но и Кармен теряет свою внутреннюю целостность. Понимая, что Хосе её убьёт, она добровольно *принимает* его решение³. Она не собирается бросать Хосе и искать другого возлюбленного, хотя и утверждает, что больше его не любит. В душе цыганки чувствуется некий внутренний конфликт: может быть, она начинает осознавать порочность своего образа жизни, но самостоятельно не может его отвергнуть – слишком глубоко пустило корни в её душе: только смерть может извлечь героиню из той глубокой «колеи», которую она определила для своего жизненного пути.

В результате образ Кармен у Мериме приобретает *иное* наклонение, связанное с темой *спасения души*. Кармен в своих злодеяниях уже не может остановиться, и её спасителем становится Хосе, по существу, единственная настоящая любовь героини. Когда цыганка в последние минуты своей жизни его отвергает, это выглядит более как взаимоотталкивание одинаковых полюсов, нежели отсутствие чувства. Эмоции здесь проявляются не в словах, а в действиях, позах, жестах. Пластика героев вызывает ассоциации с испанским

парным танцем, в котором отношения между партнерами превращаются в сражение. Похожую ситуацию разовьёт в своей цыганской повести «Макар Чудра» М. Горький, в финале которой Лойко Зобар убивает Радду, и уже никто не сомневается в их страсти.

Таким образом, Мериме усложняет образ своей цыганки по сравнению с пушкинской Земфирой и отказывается от темы свободы в личных отношениях.

Кроме того, он наделяет героиню чертами властительницы-злодейки, повышая её статус, когда в новелле цыганка участвует в руководстве делами банды.

Парадоксально, но оперная версия Бизе с либретто Анри Мельяка и Людовика Галеви оказывается более близкой *пушкинскому* варианту. Композитор акцентирует своё внимание именно на *любовных*, а не на криминально-религиозных отношениях Кармен. Он превращает Ремендадо и Данкайро из рядовых контрабандистов и совсем не комических персонажей новеллы в главарей банды, причём в скерцозно-опереточном стиле, тем самым исключая из содержания жестокие картины преступного мира. Более того, в либретто оперы на французский язык непосредственно переводится знаменитая песня Земфиры из «Цыган»: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня». Этот текст соединяется теперь с испанской народной темой в эпизоде допроса Кармен Цунигой.

Основой сюжета в опере становится именно свобода чувства, а не столкновение разных миров, как в новелле Мериме. У Бизе Кармен сначала обольщает Хосе, затем переключается на Эскамильо. Это становится причиной ревности Хосе, который убивает свою возлюбленную.

С другой стороны, Бизе вносит в оперу *новые* смысловые акценты по сравнению с пушкинской поэмой. Так, Земфира сначала любит Алеко, затем – молодого цыгана; иными словами, у Пушкина девушка каждый раз испытывает к мужчинам ис-

кренные чувства, но эти чувства оказываются кратковременными. Другая ситуация в опере. Кармен не любит Хосе, а использует: солдат помогает сбежать ей из тюрьмы. Перед Дуэтом №16 из II действия в ответ на его любовное признание Кармен говорит: «Я плачу долги, Хосе. Закон цыган – не оставаться в долгу. Я плачу свои долги...» [1, 206]. Цыганка ни разу не обращается к нему лично со словами любви, а самое главное – она ставит Хосе условия, что в принципе неприемлемо в искренних любовных отношениях.

Совсем по-другому ведёт себя Кармен с Эскамильо. От тореро цыганка уже ничего не требует (например, присоединения к контрабандистам, как от Хосе), она говорит ему о своей любви (дуэт из IV действия), наконец, не она выбирает его, а он её. В опере Эскамильо *первый* подходит к Кармен: «Назови своё имя, красавица! Я прославлю его во время следующего боя!» [1, 166].

Разница в отношениях Кармен с Хосе и с Эскамильо подчёркивается в опере также интонационными средствами. «Испанский» музыкальный язык Кармен использует по отношению к Хосе, более нейтральный, «общеευропейский» – звучит в её вокальной партии, начиная с III действия, когда она увлекается тореро. Таким образом, оперная история посвящена поискам Кармен настоящей любви. Героиня её находит, но прежняя легкомысленная игра с чувствами Хосе приводит к трагедии.

В опере Бизе возникает и другая параллель с пушкинским творчеством – с **«Каменным гостем»** из «Маленьких трагедий» – пьесе, также известной Мериме, местом действия которой снова становится Севилья. Здесь появляется Лаура – юная девушка-артистка, которую сопровождает целая толпа молодых мужчин-поклонников. После ужина они *все* ждут, кого артистка оставит у себя на ночь. Таким образом, здесь есть ситуация выбора, и этот выбор делает героиня: мужчины полностью

находятся в её власти. Пушкин это подчёркивает, когда Лаура делает предложение Дону Карлосу, страдающему из-за смерти брата от руки любовника Лауры – Дона Гуана. Обвиняя и оскорбляя Лауру, Дон Карлос, тем не менее, не смог отказаться провести с ней ночь.

В опере Бизе Кармен, как и Лаура, при первом же своём появлении выбирает мужчину из толпы молодых людей, и её взгляд падает на Хосе, который, как и Карлос, сначала настроен по отношению к ней враждебно.

В абсолютной власти пушкинской героини и Кармен над самыми разными мужчинами проявляется *символическая* сторона её образа. Такую власть имеет *смерть*, которая увлекает за собой абсолютно всех. Пушкин это сразу раскрывает через мгновенную гибель Дона Карлоса от руки Дона Гуана, внезапно появляющегося у Лауры. Вообще, в пушкинской трагедии смерть является главным объектом устремлений Дона Гуана, который всё ближе подходит к запретной черте, испытывая пределы действия высших сил: любовная сцена рядом с лежащим трупом Дона Карлоса – это один из шагов героя к таинственной бездне, которая «гибелью грозит» и для «сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения».

У Бизе эта смысловая линия проявляет себя отчётливо именно через *музыкальный* ряд – литературная основа оперного либретто не выходит за пределы личных отношений. С самого начала произведения – ещё во вступлении – противопоставляется жизнеутверждающая праздничная мажорная музыка, включающая целый комплекс тем, и *одна* тема – так называемая тема «роковой страсти», с мотивами судьбы в нижнем регистре у низких струнных, арфы и меди. Выход Кармен сопровождается резким, агрессивным вариантом этого лейтмотива, приводящего молодых людей в трепет – их хоровая реплика развивает интонацию моль-

бы, на основе хроматического опевания из темы цыганки.

Ключевым номером трагической линии становится знаменитая «Хабанера», которая вводит в художественный мир оперы символический компонент. Её основной мотив, заимствованный из популярной песенки, Бизе превратил в музыкально-риторическую фигуру смерти – *rassus duriusculus*, образующий в мелодической линии варьирующееся остинато. Трагический смысл музыки усиливает выбор траурной тональности d-moll и лаконичной угловатой формулы в остинатной фактуре сопровождения. В этом свете через испанские нисходящие фригийские обороты, пронизывающие мелодическую линию Кармен, также проявляется связь с исходной риторической фигурой. Сама же танцевальность номеров цыганки превращает их в своего рода пляску смерти. Кульминацией танцевальной линии становится поло из антракта к четвёртому действию, в котором возвращается d-moll, а в нисходящей минорной теме слышны интонации плача. На символическом уровне драматургии оперы Кармен олицетворяет смерть, поэтому закономерно, что для полного, исчерпывающего выражения своей трагической сущности она должна умереть.

Ещё одна параллель с пушкинской трагедией – это тема *Дона Жуана*. Дон Жуан – Дон Гуан – главный герой пьесы Пушкина. Лаура является, по сути, его двойником – вплоть до ярко выраженного творческого и поэтического начала. Донжуанство с его любовными приключениями, рискованными играми с судьбой и смертью присуще и Кармен, которая в опере, в отличие от Лауры, является центральной героиней, что усиливает её сходство с севильским обольстителем. Сущностная связь с ним Кармен даёт импульс дальнейшему развитию её образа. Как в сюжетах о Доне Жуане каждая эпоха расставляет свои акценты, и средневековый демонический персонаж в XIX веке превращается в устремлённого

к идеалу романтика, так и Кармен по-разному раскрывается в новых режиссёрских вариантах оперы Бизе, а также в её новых музыкальных версиях (например, в балете Р. Щедрина, фильме-балете К. Сауры).

Обобщая приведённые наблюдения, отметим, что все рассматриваемые пушкинские произведения находят своё музы-

кальное воплощение⁴. Анализ параллелей с пушкинскими текстами способствует более глубокому пониманию художественного решения образа Кармен, представленного в опере Бизе, а также раскрывает некоторые особенности культурного диалога между Францией и Россией, который в XIX веке оказывается двусторонним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как пишет Мериме, замысел «Кармен» возник у него во время первой поездки в Испанию в 1830 году. В его четырёх «Письмах из Испании», печатавшихся в «Ревю де Пари» в 1830–1833 годах, уже можно найти почти всех персонажей новеллы. Основной сюжет писатель связывает с рассказом своей знакомой, графини Монтихо, о чём он упоминает в письме к ней от 16.05.1845 г. Новелла «Кармен» появилась в журнале «Ревю де Мوند» 1 октября 1845 года. Затем, после изучения разнообразных материалов о цыганском народе, Мериме к трём главам добавляет ещё и четвертую, рисующую портрет испанских цыган. В новом виде писатель включил новеллу в сборник, посвящённый переизданию его отдельных работ. Интересно, что в России очень быстро перевели и издали «Кармен» Мериме – уже в 1846 году повесть появляется в «Библиотеке для чтения» (1846, т. 74) и в «Отечественных записках» (1846, т. 44, № 1).

² «Послушай, я всё готов забыть. Я ни в чём тебя не упрекну. Поклянись только, что ты уедешь со мной в Америку и будешь жить там по-честному» [3, 113]. «Кармен, моя Кармен! Дай мне спасти тебя и самому спастись вместе с тобой!» [3, 114].

³ «– Кармен! Ты поедешь со мной? – спросил я.

Она встала, бросила свою миску и накинула на голову мантилью, словно собиралась в путь. Мне подали коня, она села на круп, и мы поехали.

– Так, значит, моя Кармен, – сказал я ей, когда мы проехали немного, – ты хочешь быть со мной, да?

– Я буду с тобой до смерти, да, но жить с тобой я не буду.

Мы были в пустынном ущелье, я остановил коня.

– Это здесь? – спросила она и мигом соскочила наземь.

Она сняла мантилью, уронила её к ногам и стояла неподвижно, подбочась кулаком и смотря на меня в упор.

– Ты хочешь меня убить, я это знаю, – сказала она. – Такова судьба, но я не уступлю» [3, 114].

⁴ Интересно, что в музыке А. Г. Шнитке к кинофильму М. Швейцера по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина Лаура в своём романсе «Я здесь, Инезилья» использует *passus duriusculus* в качестве интонационной основы, последовательно усиливая в нём хроматический ряд, что устанавливает непосредственные связи с «Хабанерой» Бизе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бизе Ж. Кармен : опера в четырёх действиях : перелож. для пения с фортепиано / либретто А. Мельяка и Л. Галеви по одноименной новелле П. Мериме ; рус. текст С. Рожновского. Москва : Музыка, 1973. 432 с.

2. Косилкин М. Ю. Цыганская тема «Кармен» Ж. Бизе в контексте европейской культуры // Теория и история искусства. 2017. № 3 (66). С. 59–63.

3. Мериме П. Хроника царствования Карла IX : Новеллы : пер. с фр. Москва : Худож. лит., 1982. 128 с.

4. Пушкин А. С. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Поэмы. Драматические произведения. Москва : Худож. лит., 1964. 448 с.

5. Чеснокова О. С. «Кармен» П. Мериме в парадигме интертекстуальности // Стилистика и анализ дискурса : Учёные записки Национального общества прикладной лингвистики. 2013. № 3 (3). С. 59–68.

Marina A. Egorova

Moscow State Institute of Music A. G. Schnittke, Moscow, Russia. E-mail: leonora-ktim@mail.ru

CARMEN'S IDEA: FROM PUSHKIN TO BIZET

Abstract. Opera by J. Bizet “Carmen” is one of the most beloved works in musical theater, which arouses enduring interest among both performers and musicologists. One of the important directions in the study of opera is the study of its cultural and historical context. To analyze the image of the main heroine of the opera, taking into account this context, to outline the most important literary connections of the opera – the goal of this article. The article examines some of the features of the image of Carmen, and also traces its formation in the literary works of Prosper Mérimée and Alexander Pushkin, whose work the French writer was sincerely passionate about. One of the most important qualities of the analyzed image is freedom in personal relationships, which the heroine defends at the cost of her life, denying any compromises. The realization of this freedom in the works of Pushkin, Mérimée and Bizet occurs in different ways, which is reflected in the appearance of the main artistic idea. An analysis of the parallels that arise between the texts of Bizet, Mérimée and Pushkin contributes to a deeper understanding of the artistic solution of the image of Carmen presented in the opera, and also reveals some features of the cultural dialogue between France and Russia, which turns out to be bilateral.

Keywords: “Carmen” by Bizet; “Carmen” by Mérimée; “Gypsies” and “The Stone Guest” by Alexander Pushkin.

For citation: Egorova M. A. *Ideya Karmen: ot Pushkina k Bize* [Carmen's idea: from Pushkin to Bizet], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 80–86. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bizet J. *Karmen : opera v chetyrekh deystviyakh : perelozhenie dlya peniya s fortepiano / libretto A. Mel'yaka i L. Galevi po odnoimennoy novelle P. Merime ; rus. tekst S. Rozhnovskogo* [Georges Bizet. Carmen: opera in four acts. Libretto by A. Melyac and L. Halevy based on the novel of the same name by P. Mérimée. Russian text by S. Rozhnovsky. Arranged for Singing with Piano], Moscow, Muzyka, 1973, 432 p. (in Russ.).
2. Kosilkin M. Yu. *Tsyganskaya tema «Karmen» Zh. Bize v kontekste evropeyskoy kul'tury* [The gypsy theme “Carmen” by J. Bizet in the context of European culture], *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2017, no. 3 (66), pp. 59–63. (in Russ.).
3. Mérimée P. *Khronika tsarstvovaniya Karla IX : Novelly* [Chronicle of the reign of Charles IX. Novels], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1982, 128 p. (in Russ.).
4. Pushkin A. S. *Sochineniya. V 3 t. T. 2: Poemy. Dramaticheskie proizvedeniya* [Works, in 3 vols. Vol. 2: Poems. Dramatic works], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1964, 448 p. (in Russ.).
5. Chesnokova O. S. *«Karmen» P. Merime v paradigme intertekstual'nosti* [With “Carmen” P. Mérimée in the paradigm of intertextuality], *Stilistika i analiz diskursa : Uchenye zapiski Natsional'nogo obshchestva prikladnoy lingvistiki*, 2013, no. 3 (3), pp. 59–68. (in Russ.).



УДК 78.071(470)

Татьяна Сергеевна Екименко

Кандидат искусствоведения, доцент по кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, член Союза композиторов Республики Карелия и России (Петрозаводск, Россия). E-mail: tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru.
ORCID: 0000-0003-4041-8092. SPIN-код: 8626-7594

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ И ЕГО ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ГЕЛЬМЕР СИНИСАЛО (к 100-летию со дня рождения)

В статье рассматривается деятельность Гельмера-Райнера Несторовича Синисало (1920–1989) на посту председателя Союза композиторов Карелии (КАССР). Изучается «включённость» Синисало в вопросы государственной культурной политики СССР, стиль руководства Союзом. Автор статьи раскрывает конкретные композиторские приёмы, отмеченные Синисало в публикациях, выступлениях, докладах, которые в разной степени «сопряжены» с претворением национального начала в музыке. Они касаются как использования средств музыкального языка, так и первоисточника – заимствованных мелодических источников. Поднимается вопрос о численности Союза композиторов Карелии в годы руководства Синисало. Статья написана к 100-летию композитора.

Ключевые слова: Гельмер-Райнер Несторович Синисало, Союз композиторов КАССР, культурная политика СССР, национальное начало.

Для цитирования: Екименко Т. С. Союз композиторов Республики Карелия и его председатель Гельмер Синисало (к 100-летию со дня рождения) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 87–93.

История Союза композиторов Карелии – одна из самых продолжительных и богатых в России. Она представлена творчеством нескольких поколений композиторов, живущих, в основном, в Петрозаводске. Союз был основан в 1937 году – сразу после Московского и Ленинградского отделений. Первым его председателем стал Рувим Пергамент¹ (1906–1965, создатель национальной карельской оперы «Кумоха»). Тогда в состав Союза вошли известные деятели искусств Леопольд Теплицкий (1890–1965), Виктор Гудков (1899–1942), Лаури Йосунен (1889–1948).

Союз начал своё существование в одной стране и в одной республике, а продолжил свою историю в иных республиках и даже иных странах. Основан он был в *Карельской Автономной Советской Социалистической Республике (КАССР)* в составе СССР (1937–1940), затем продолжил жизнь в *Карело-Финской Советской Социалистической Республике (КФССР, 1940–1956)*. Затем после восстановления КАССР (1956) Союз композиторов в очередной раз поменял своё название, а в 1991 году, после реорганизации, при которой КАССР переименовывают в *Республи-*

ку Карелия в составе Российской Федерации, Союз композиторов снова меняет своё наименование (сейчас официальное название композиторской общественной организации – *Союз композиторов Республики Карелия*). Гельмер-Райнер Несторович Синисало вступил в ряды Союза композиторов в 1939 году, а руководил Союзом с 1956 по 1989 год². Практически все годы его руководства организация имела название – *Союз композиторов КАССР* (далее – СК КАССР).

Вопрос о численности СК КАССР всегда стоял очень остро. После 1963 года союз (и так при малочисленном составе) потерял четырёх членов – К. Э. Раутио, Р. С. Пергамента, Л. Я. Теплицкого, Р. Раутио. В докладе на пленуме правления СК КАССР Синисало констатировал: «В 1967–68 гг. Карельское отделение СК РСФСР³ объединяет всего лишь четырёх человек – композиторов А. И. Голланда, Э. Н. Патлаенко, Г. Н. Синисало и музыковеда Г. И. Лапчинского»⁴. Складывалась угрожающая дальнейшему существованию отделению Союза композиторов ситуация. Правлением СК были приглашены на постоянную работу молодые композиторы, окончившие консерватории Москвы и Ленинграда. Так, в члены СК были приняты композиторы Ф. Брук и Э. Патлаенко. Позже в СК вступили С. Леончик, П. Козинский, Г. Вавилов, В. Кончаков, Г. Каликин и музыковеды О. Бочкарёва, Т. Краснопольская, Ю. Кон. В 1972 году в состав СК КАССР входили 10 членов – 7 композиторов и три музыковеда.

В 1975 году СК КАССР имел следующий состав: А. М. Айзенштадт, О. А. Бочкарёва, Г. А. Вавилов, А. И. Голланд, Н. Ю. Гродницкая, Т. В. Краснопольская, В. А. Кончаков, Ю. Г. Кон, Г. И. Лапчинский, Э. Н. Патлаенко, Н. Н. Салнис, Г. Н. Синисало, Н. И. Самсонов, П. Б. Козинский, И. С. Куницына, Г. А. Каликин (работают музыковедческая, фольклорная, творческая секции). Позже союз был дополнен именами композиторов (Б. Д. Напреев, А. С. Белобородов, В. К. Кошелев, В. Н. Угрюмов).

Таким образом, численность СК КАССР за несколько десятилетий увеличилась в пять раз (20 членов), а сам союз превратился в разветвлённую организацию, которая работала по разным направлениям.

Работа союза всегда отличалась активностью. В рамках общих собраний прослушивались вновь созданные музыкальные произведения, составлялись программы концертов (пленумы, праздничные), обсуждались кандидатуры по приёму в члены СК, определялись финансовые вопросы (оплата переписки нот, показа произведений). Кроме того, председателю СК необходимо было решать проблему консультирования самодеятельных авторов, пишущих для коллективов, организовывать творческие командировки композиторов в районы Карелии, творческие встречи в различных учреждениях и т. д.

Являясь председателем СК КАССР, председателем Правления СК КАССР, Синисало много времени отдавал освещению деятельности композиторов Карелии в республике и за её пределами. Это многочисленные доклады, приветственные речи, выступления на конференциях, общих собраниях, пленумах. С 1970-х годов он активно участвует в научных конференциях и публикует статьи в сборниках. Все свои выступления и публикации Синисало тщательно готовил. Об этом свидетельствуют документы, переданные семьёй после смерти композитора в Национальный архив Республики Карелия (НАРК). Поражает аккуратность и тщательность, с которой готовились тексты. Все они существуют в двух вариантах – рукописном (автограф) и машинописном.

В полной мере оценить деятельность композиторской организации позволяет изучение включённости его председателя в вопросы государственной культурной политики СССР. Хорошо известно, что Синисало был, пожалуй, единственным беспартийным лидером, возглавлявшим композиторскую организацию, который

на протяжении многих лет успешно руководил союзом, при его руководстве отмечалась высочайшая продуктивность работы композиторов, а практически все сочинения исполнялись на публике.

Остановимся на вопросе культурной политики СССР. Известно, что музыкальное искусство страны в послевоенные годы характеризовалось достижением серьёзных вершин в разных жанрах и направлениях. Однако партийно-государственная система СССР очень жёстко контролировала музыкальную сферу. КПСС требовала от организаций культуры участия в коммунистическом воспитании трудящихся, в подготовке празднования политических событий страны. Советский гражданин был вправе слушать только ту музыку, которая прошла идеологический контроль. К ней относилось классическое наследие, прежде всего, русская классическая музыка, зарубежная музыка, те пласты, которые не подвержены современной трактовке.

Ещё с конца 1950-х годов стало усиливаться давление на композиторов как со стороны местных партийных органов, так и со стороны руководства СК СССР, которое выступало проводником идей государственной идеологии. Поощрялись произведения, отображающие действительность, посвящённые актуальным темам современности⁵.

Несмотря на то, что в Карелии в 60–70-е годы отмечается благоприятная ситуация для оживления деятельности творческих союзов (союза поэтов, писателей, союза композиторов⁶), несмотря на позитивные моменты расширения творческой свободы, отразившиеся в разнообразии тематики музыкальных произведений, введении новых жанров и форм, все процессы, происходящие «наверху», как в зеркале находили отражение в Карелии. Так, при всём позитивном отношении к композиторам номенклатурные работники республики не упускали возможности напомнить членам союза о роли

и ответственности их творчества и даже пытались вмешаться в процесс сочинения музыки. На VIII пленуме СК КАСССР этот вопрос поднимает Министр культуры КАСССР Л. Н. Колмовский: «Вы, товарищи композиторы, подумайте об ответственности перед народом за своё творчество. Каждый из вас должен задуматься, а чем я участвую в решении всенародной задачи коммунистического строительства? Чем моя кантата, оратория, песня служит этому?»⁷

Синисало как «проводник» идей политики государства в рамках «должностных обязанностей» озвучивал ангажированные властью идеи на публичных собраниях, пленумах (но только «для протокола»), в республиканской прессе: «Музыка в нашей стране – один из важных факторов коммунистического воспитания и формирования нового человека... Музыка... отражает всё духовное богатство передовых наших современников – строителей коммунизма»⁸.

«Среди коллег – членов союза СК КАСССР Синисало старался очень „дозированно“ поднимать эти вопросы, не стремился навязывать идеи своим коллегам, всегда очень корректно и уважительно относился к их творчеству. Решения и постановления СК КАСССР „вторят“ государственным документам, но их голос скорее обезличен, не имеет категоричных выводов, не направлен на конкретных лиц»⁹ [1, 20]. На подобных совещаниях коллеги слышали и иные рассуждения Синисало. Среди его высказываний, например, выделяются мысли в защиту своих коллег-композиторов, мысли о музыкальном новаторстве: «Ведь в искусстве существует понятие о творческой манере, стиле композитора. Как может композитор создать музыку с определённым своим художественным отношением к тому или иному явлению жизни, если над ним висит домоклов меч с надписью „несовременно“, сделанной рукой догматика или псевдо-новатора?

Художник не может отказаться от своего опыта, сложившейся в течение многих лет работы манеры письма только для того, чтобы слыть „новатором“.

Поэтому кажется иной раз несправедливой и несвоевременной оценка творчества композиторов разных творческих индивидуальностей и возрастов с помощью лакмусовой бумажки, не задумываясь показывающей красное или синее, новатор или отсталый. Мы ведь занимаемся не химией, а музыкальным творчеством»¹⁰. Заметим, эти смелые и откровенные выводы в защиту композиторов, не пишущих в ультрасовременных тонах, публично приводились при представителях Обкома КПСС КАССР, Министерства культуры КАССР¹¹!

На VI пленуме правления СК КАССР Синисало зачитал значительный отчётный доклад о работе композиторов за прошедшие годы с момента последнего пленума (объём занял 29 страниц рукописного текста формата А4). Докладчик выделяет музыкальные произведения, отмеченные ярким «национальным колоритом, значительными идейно-художественными достоинствами» (среди них названы комическая опера «Кумоха», «Вепская рапсодия», оратория «Обретенное счастье» Р. Пергамент, сюита для симфонического оркестра «Похёла» Р. Раутио). Приведём некоторые размышления Синисало относительно использования национального начала в музыке: «Однако в последнее время несколько ослабло внимание к использованию и развитию народных напевов, к поискам оригинальных, но в то же время самобытных мелодий, близких по интонационному строю к народной мелодике. В некоторых случаях мелодии народных песен используются чисто механически, цитатно, что едва ли правильно и целесообразно. Национальный колорит музыкальных произведений предусматривает не только самобытность мелодики, но и гармонического языка,

одного из важнейших компонентов в работе композитора»¹².

С образованием ПФ ЛОЛГК в 1967 году начинается активное научное осмысление¹³ творческих процессов музыки Карелии, возникает и фольклорная секция союза. Появляются статьи¹⁴, эссе, доклады, посвящённые претворению фольклора в музыке композиторов республики. Именно эти опубликованные материалы показывают, что история использования национального фольклорного материала в музыке композиторов Карелии на данный момент насчитывает уже более 80 лет, именно столько существует в республике Союз композиторов и профессиональная музыка. Средства претворения национального начала в музыке неоднородны и разноплановы – от использования литературных источников, обработки песенного или танцевального мелодического материала, его цитирования, создания стилизованного авторского материала, до воспроизведения отдельных черт фольклора как конструктивных особенностей композиторского стиля.

В последние годы жизни Синисало приложил немалые усилия к организации и подготовке научной конференции, посвящённой 50-летию СК КАССР (состоялась в 1987 году). Конференция была проведена совместно с кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводского филиала ЛОЛГК, по её итогам был издан сборник статей «Музыковедческие чтения. К 50-летию Союза композиторов Карелии». Открывала сборник статья Синисало «Союзу композиторов Карелии – 50 лет». Она явилась первым и, пожалуй, единственным, исследованием, в котором охвачено и охарактеризовано творчество музыкантов-композиторов Карелии – профессионалов и непрофессионалов – задолго до образования композиторской организации. Заканчивает статью Синисало словами, характеризующими деятельность СК КАССР в год своего полувекового юби-

ля: «Неизменным принципом творчества композиторов Карелии остаётся поиск в области народного начала. Он идёт по разным направлениям, неодинаков подход композиторов к народным истокам, различны и результаты» [2, 7]. Данные слова как нельзя лучше рекомендуют творчество

композиторов за пятьдесят лет работы, работы продуктивной, направленной на формирование национальной композиторской школы Карелии. И немалую роль сыграл один из её основателей – композитор, председатель СК КАССР Гельмер-Райнер Несторович Синисало.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В разные годы Союзом композиторов (независимо от официального названия организации) руководили многие крупные карельские композиторы:

1937–1941, 1944–1948 – Рувим Пергамент

1943–1944 – Леонид Вишкарев

1948–1956 – Карл Раутио

1956–1989 – Гельмер Синисало

1989–2016 – Александр Белобородов

С 2017 – Анастасия Сало.

² Синисало был избран Председателем Союза советских композиторов КФССР на заседании Правления ССК КФССР от 19 декабря 1955 года.

³ Имеется в виду Союз композиторов КАССР.

⁴ НАРК. Р–1214. Оп. 1. Д. 15/131. Л. 75 об. 1967–68.

⁵ В 1959 году в Резолюции III Пленума Правления СК СССР эти требования высказаны достаточно резко: «...в произведениях молодых авторов крайне слабое отражение находят темы современности. Композиторская молодёжь мало и робко ставит перед собой задачи воплощения в музыке образов героической борьбы и созидательного труда советских людей – строителей коммунизма» (НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 5/103. С. 2–3).

⁶ С «хрущёвской оттепели» в республике отсчитывает свой путь формирование карело-финской литературы, поэзии, музыки.

⁷ Стенограмма VIII пленума СК Карелии, от 1 декабря 1972 года // НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 11/184. С. 103. Примеры подобного давления на интеллигенцию можно продолжить по документам национального архива. По словам представителя обкома КПСС КАССР: «В творчестве наших композиторов должна находить отражение тема быта, края, традиций. Это будет... продотворно влиять на деятельность композиторов республики» (Протокол VII Пленума Карельского отделения Союза композиторов РСФСР от 23 февраля 1968 года // НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 9/156. С. 8). И ещё конкретнее на этом же пленуме высказался Министр культуры КАССР Л. Н. Колмовский: «Синисало работает над новым балетом. Чтобы появились произведения хореографического характера нужно познакомиться с книгой А. Тимонена „Здесь мой дом“» (там же).

⁸ Синисало Г. Н. Доклад на VIII пленуме СК КАССР, 1 декабря 1972 года // НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 11/184. С. 14.

⁹ «Композиторам предстоит достойно запечатлеть в своих произведениях великий трудовой подвиг народа, неповторимые черты современной социалистической действительности. VIII пленум композиторов Карелии подчёркивает, что исходя из решений исторического XXIV Съезда КПСС, вдохновлялись Ленинскими принципами народности и партийности искусства, развивая в своём творчестве метод Социалистического реализма, композиторы Карелии стремятся направить все свои усилия на художественное воплощение важнейших явлений жизни» (Резолюция VIII пленума СК Карелии, от 1 декабря 1972 года // НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 11/184. С. 106–107).

¹⁰ Синисало Г. Н. Доклад на VII пленуме СК КАССР, 21–24 февраля 1968 года // НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 9/156. С. 36–37.

¹¹ Заметим, Синисало тоже пострадал в связи с Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели». По воспоминаниям жены композитора, «Опера [Мурадели] была признана формалистическим и порочным произведением. Обком партии Карелии приказал карельским композиторам тоже найти у себя формалистические произведения. Причём каждому.

Вейкко [так композитора звали «домашние»] пришёл расстроенным. Я посоветовала ему не спорить, а признать формалистическим балет „Похищение Кюллики“. Ведь балета в Карелии нет, и ставить его не будут» (Гельмер-Райнер Синисало. URL: <http://rk.karelia.ru/special-projects/100-simvolov-karelii/gelmer-rajner-sinisalo>).

¹² НАРК. Р–1214. Оп. 1. Д. 15/131. С. 70.

¹³ Секция музыковедов при СК КАССР была организована решением общего собрания СК КАССР от 31 октября 1958 года (Протокол № 5). По словам Синисало, «До сих пор у нас в республике совершенно не освещалась музыкальная жизнь. Лишь от случая к случаю появляются заметки в газете о наших произведениях, концертах, обсуждениях. Правда, до 1958 г. в Петрозаводске было всего два музыковеда, которые были совершенно загружены уроками в муз. училище и муз. школе, а поэтому никак не принимали участия в работе союза. Теперь в республике 7 человек с музыковедческим образованием и союз надеется, что все вы примете активное участие в работе союза композиторов» (НАРК. Р–3022. Оп. 1. Д. 5/97. С. 13–14. 1958 год). В музыковедческую секцию вошли К. Рокферт, Л. Масленкова, С. Кондратьева, А. Орелович.

¹⁴ С начала 1970-х годов активную музыковедческую работу ведут преподаватели консерватории, члены СК КАССР: О. Бочкарева, Ю. Кон, Н. Гродницкая, Т. Краснопольская, позже Т. Тимонен, А. Аблова, О. Белова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Екименко Т. С. Гельмер Синисало о поисках «национального колорита» в профессиональной музыке Карелии (к 100-летию со дня рождения) // Музыковедение. 2020. № 3. С. 17–23.

2. Синисало Г. Н. Союзу композиторов Карелии – 50 лет // Музыковедческие чтения : к 50-летию Союза композиторов Карелии. Петрозаводск, 1987. С. 3–8.

Tatyana S. Ekimenko

Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, Petrozavodsk, Russia.

E-mail: tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru. ORCID: 0000-0003-4041-8092. SPIN-код: 8626-7594

THE UNION OF COMPOSERS OF KARELIA AND ITS CHAIRMAN HELMER SINISALO (on the 100th anniversary of the birth of the composer)

Abstract. The article covers the work of Helmer-Rayner Nestorovich Sinisalo (1920–1989) as the chairman of the Union of Composers of Karelia (Karelian Autonomous Soviet Socialist Republic). The article examines Sinisalo's "involvement" in the issues of the state cultural policy of the USSR, the style of the leadership of the Union. The author of the article reveals specific composer's techniques noted by Sinisalo in publications, speeches, reports, which to a different extent are "associated" with the implementation of the ethnic origin in music. They deal both with the use of the means of the musical language and the primary material – borrowed melodic sources. The question is raised about the number of the members of the Union of Composers of Karelia during the years of Sinisalo's leadership. The article was written to the centenary of the birth of composer.

Keywords: Helmer-Rayner Nestorovich Sinisalo; the Union of Composers of the KASSR; cultural policy of the USSR; ethnic origin.

For citation: Ekimenko T. S. *Soyuz kompozitorov Respubliki Kareliya i ego predsdatel' Gel'mer Sinisalo (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya)* [The Union of Composers of Karelia and its chairman Helmer Sinisalo (on

the 100th anniversary of the birth of the composer)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 87–93. (in Russ.).

REFERENCES

1. Ekimenko T. S. *Gel'mer Sinisalo o poiskakh «natsional'nogo kolorita» v professional'noy muzyke Karelii (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Helmer Sinisalo about the search of the “national identity” in professional music of Karelia (to the centenary of the birth)], *Muzykovedenie*, 2020, no. 3, pp. 17–23. (in Russ.).
2. Sinisalo G. N. *Soyuzu kompozitorov Karelii – 50 let* [The Union of Composers of Karelia turns 50], *Muzyko-vedcheskie chteniya : k 50-letiyu Soyuzu kompozitorov Karelii*, Petrozavodsk, 1987, pp. 3–8. (in Russ.).

Елена Юрьевна Куприна

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Поволжского православного института имени Святителя Алексия, митрополита Московского (Тольятти, Россия). E-mail: kuprina65@mail.ru. ORCID: 0000-0002-7840-211X

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ТОЛЬЯТТИ:
РЕТРОСПЕКТИВА И ПЕРСПЕКТИВА
(65-летию художественного образования Ставрополя-на-Волге–Тольятти
посвящается)**

Судьба города Тольятти, бывшего Ставрополя-на Волге, «трижды рождённого» с момента основания в 1737 году, невероятным образом отразилась на муниципальном музыкальном образовании, история которого до сих пор не написана. Проблемный ряд многочисленных неисследованных аспектов начинается с вопроса о времени зарождения музыкального образования. Какое событие находится у его истоков: основание музыкальной школы в рабочем посёлке Комсомольск в 1955 году (официальная версия), открытие музыкальной секции и музыкальной школы при комитете политпросвещения уездного отдела народного образования в 1920 году, или создание крепостного оркестра в селе Никольское Ставропольского уезда в поместье бригадира Н.А. Дурасова в середине XVIII века? На протяжении второй половины XX века система образовательных организаций отрасли «Культура и искусство» Ставрополя-на-Волге–Тольятти неоднократно переживалась, переживала периоды спадов и подъёмов. В эпицентре динамичных и драматичных событий, происходивших в конце XX – первых десятилетиях XXI века, – муниципальная Тольяттинская консерватория как своеобразный центр перманентно формирующегося межотраслевого, межучрежденческого музыкального сотворчества.

Ключевые слова: музыкальное образование, Тольятти, Ставрополь-на-Волге, Тольяттинская консерватория.

Для цитирования: Куприна Е. Ю. Музыкальное образование Тольятти: ретроспектива и перспектива (65-летию художественного образования Ставрополя-на-Волге–Тольятти посвящается) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 94–101.

Судьба города Тольятти¹, «трижды рождённого»² с момента основания в 1737 году, удивительным образом отразилась на муниципальном музыкальном образовании, история которого до сих пор не написана³.

Истоки

Проблемный ряд многочисленных неисследованных аспектов начинается с вопроса о времени зарождения музыкального образования в городе. Какие события, процессы находятся в его основании? От-

крытие музыкальной школы в рабочем посёлке Комсомольск в 1955 году (по официальной версии) или музыкальной школы при комитете политпросвещения уездного отдела народного образования в 1920 году? А может, образование крепостных театров в поместьях екатерининских бригадиров в середине XVIII века?

Обучение подневольных «самородков» – крепостных российских дворян – широко практиковалось в царской России и осуществлялось в частных формах, в ко-

торых закладывались основы музыкально-педагогических традиций отечественного музыкального образования⁴ [1]. Волжское Ставрополье не осталось в стороне от этого процесса. Согласно архивным документам, в поместьях Н. А. Дурасова⁵ (имение Никольское), П. П. Тургенева⁶ (село Тургенево), В. С. Мильковича (Милковича)⁷ (село Зелёновка) существовали творческие музыкально-театральные коллективы (актёрская труппа, оркестр, духовая капелла). Известно, что с музыкантами крепостного оркестра Дурасова, «восхитительное и волшебное» искусство которых было воспето С. Т. Аксаковым в повести «Детские годы Багрова-внука», занимался П. А. Плавильщиков⁸.

До революции в ряде учебных заведений города⁹ преподавалось пение. В ставропольской женской гимназии (открыта в 1903 году) вокальные навыки прививал дьякон Ф. В. Ермилов, а в мужском реальном училище (основано в 1912 году) – учитель А. П. Свешников [5]. На регулярно проводимых балах, новогодних вечерах, маскарадах и концертах в здании ставропольского уездного общественного собрания звучала музыка в исполнении любительского хорового кружка и исполнителей-инструменталистов [6].

К сожалению, рамки статьи не позволяют продолжить тему становления музыкального образования Ставрополя-на Волге в дореволюционной России. Разговор начат с целью обращения внимания будущих исследователей на необходимость уточнения вопроса об истоках музыкального образования в регионе. Обратимся далее к более поздним событиям.

Вчера

После революции уже в 1919 году, в разгар гражданской войны, разрухи и голода властями были инициированы учёт и конфискация музыкальных инструментов и создана комиссия (Г. Г. Дикк и Н. Коровин) по открытию музыкальной школы. Знаме-

нательное событие произошло в 1920 году: первая музыкальная школа Ставрополя открыла двери для 109 учащихся. В ней преподавались теоретические дисциплины, хоровое пение, игра на фортепиано¹⁰.

Однако официальная история музыкального образования Тольятти ведёт летописный отсчёт с 1955 года, – даты решения горисполкома от 21.07.1955 г. об открытии музыкальной школы № 1¹¹ в посёлке Комсомольский, в котором проживали гидростроевцы. Интересно, что в сентябре 1955 года, когда был подписан приказ о первом наборе учеников, через нижний шлюз ГЭС прошло первое судно. С открытия именно данной школы начинается процесс формирования муниципальной системы музыкального образования.

Со временем сеть образовательных учреждений были охвачены все районы города (Шлюзовой, Комсомольский, Центральный и Автозаводский), разделённые друг от друга лесными массивами и растянутые по левобережью Волги и Куйбышевского водохранилища.

Историю вершат люди. Невозможно перечислить всех посвятивших жизнь делу Тольяттинского музыкального образования. В Автоград съезжались выпускники консерваторий и музыкальных вузов Москвы, Ленинграда, Горького, Петрозаводска, Саратова, Новосибирска, Свердловска, Минска, Самары, Ташкента и других крупных очагов культуры. Среди них – яркие и талантливые организаторы и педагоги¹² В. И. Макарова, Е. М. Журавлёв, Э. Ф. Фрицлер, Г. Г. Цех и многие другие.

Выстраивание системы музыкально-образовательных организаций происходило на фоне динамично меняющегося облика города. Лидеры стремились к освоению инновационных моделей учебных заведений. Так в 1977 году открылся «Лицей искусств» (основатель В. Н. Сафонов), в котором реализовалась модель комплексного сочетания при обучении предметов общего образования с предметами искусства.

В 1995 году в Лицее искусств открылась ступень среднего профессионального образования. Но в 2005 году учреждение было реорганизовано (в школу искусств «Лицей искусств», образовательную школу № 94 и Колледж технического и художественного образования). По инициативе директора и основателя музыкальной школы № 4 В. М. Свердлова в 1998 году создана Музыкальная академическая гимназия, состоящая из музыкального и общеобразовательного блоков (через 6 лет решением учредителя передана Тольяттинскому музыкальному колледжу имени Р. К. Щедрина).

Центром становящейся системы муниципального музыкального образования стал открывшийся в 1998 году Тольяттинский институт искусств (с 2012 года – Тольяттинская консерватория)¹³. Положенная в основу инновационная модель «школа – колледж – вуз» позволяла обеспечивать непрерывность учебного процесса во всех его звеньях, а также осуществлять несколько актуальных направлений деятельности:

- подготовку профессиональных кадров;
- организацию системы повышения квалификации специалистов музыкального образования;

- координацию деятельности учреждений художественного образования Тольятти и области, а также их взаимодействия с общеобразовательными и дошкольными организациями;

- научно-методическое сопровождение учебного процесса с учётом специфики;

- научно-исследовательскую работу;

- участие в общегородских творческих проектах, работу в составе творческих коллективов города (оркестрах, ансамблях и т. п.);

- концертную и просветительскую работу в городе и области;

- другие аспекты социокультурной деятельности.

Координатором взаимодействия системы учреждений художественного (в том числе музыкального) образования стал

ресурсный Научно-методический центр художественного образования Тольяттинской консерватории [14]¹⁴. При его иницирующей роли на базе различных образовательных организаций были созданы и апробированы городские «площадки» для проведения общегородских мероприятий, ставшие основой межотраслевого, межучрежденческого и межличностного сотворчества.

Система музыкального образования всегда являлась важным элементом социокультурной политики государства, и XXI век не стал исключением. Так в Федеральном законе «Об образовании», в «Программе развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы» среди прочего постулируется не только важность сохранения многоуровневого музыкального образования, но и поставлена задача достижения его бескризисного функционирования на всех этапах многоступенчатой системы подготовки музыкантов. Однако события в Тольятти иллюстрируют сложность и неоднозначность практической реализации государственных приоритетов в области культуры, искусства и образования на местах. С 2014 года начался драматичный период в истории городского музыкального вуза. Тольяттинская консерватория и весь профессорско-преподавательский состав вуза были вынуждены работать под постоянной угрозой закрытия на фоне бесчисленных проверок Рособнадзора и введённого учредителем запрета на приём студентов. Смена руководства, раскол педагогического коллектива, кипение страстей в соцсетях, письма в вышестоящие инстанции, драматические коллизии и даже трагедии. С 1 сентября 2017 года в Консерватории была прекращена образовательная деятельность по программам среднего профессионального образования¹⁵, а с 18 января 2018 года – высшего¹⁶.

Уже на третий год «безнаборного» функционирования консерватории на од-

ном из городских совещаний музыкально-педагогической общественности было констатировано, что в городе складывается катастрофическое положение с кадрами. Выявлена острая нехватка концертмейстеров, обнаружилась тенденция неумолимого «старения» педагогического корпуса, выявился недостаток исполнительских кадров в творческих коллективах города, в том числе филармонических.

В 2017 году свой первый набор осуществила кафедра музыкального образования, открытая в «Поволжском православном институте имени Святителя Алексия, митрополита Московского»¹⁷. Однако специфика данного вуза и направленность кафедры на подготовку учителей музыки не могла сколько-нибудь существенно изменить положение.

Судьба Тольяттинской консерватории была пересмотрена с приходом на пост губернатора Самарской области Д. И. Азарова¹⁸. С лета 2018 года начался «восстановительный» период консерватории¹⁹, завершившийся 1 апреля 2020 года приказом Рособнадзора о предоставлении Тольяттинской консерватории лицензии на осуществление образовательной деятельности.

Сегодня

Система музыкального образования постепенно выстраивалась в Тольятти результате нескольких «волн» реструктуризации. Удивительного в происшедшем и происходящем нет, если сравнить муниципальную историю с подобными процесса-

ми развития и становления образовательных систем в других местах²⁰.

Современная сеть образовательных учреждений музыкального образования охватывает в Тольятти 14 образовательных учреждений разного типа. Из них под ведомством Департамента культуры находятся восемь школ искусств, две музыкальные школы; два учреждения «клубного» типа и музыкальный вуз – Тольяттинская консерватория. Среднее звено музыкального профессионального образования представлено Тольяттинским музыкальным колледжем имени Р. К. Щедрина²², находящимся в настоящее время под «крылом» Министерства образования и науки Самарской области и Министерства имущественных отношений Самарской области [8].

В августе 2020 года Тольяттинская консерватория произвела свой двадцать первый от основания и первый после возрождения набор двадцати пяти студентов на первый курс. Максимальная «наполняемость» муниципального музыкального вуза – сто человек. С оптимизмом смотрим в будущее и желаем процветания всей системе музыкального образования Тольятти и музыкальному вузу, который до недавнего времени выступал в городе и Самарском регионе не только гарантом подготовки и сохранения высококвалифицированных педагогических, исполнительских и артистических кадров для музыкального образования на муниципальном, областном уровне, но и являлся крупным социокультурным, научно-методическим, просветительским центром региона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тольятти – до 1964 года Ставрополь-на-Волге (в переводе с греческого Σταυρούπολη – «город креста») – город в Самарской области России, административный центр Ставропольского района, в который не входит, будучи городом областного значения; образует муниципальное образование городской округ Тольятти с единственным населённым пунктом в его составе (согласно Уставу городского округа Тольятти).

² Своёобразным «индексом успешности» развития региона являются статистические данные о численности населения, которым воспользуемся и мы. *Первое* рождение в 1737 году связано с именем Василия Николаевича Татищева, основавшего город-крепость с целями укрепления приграничных

территорий Российской империи, а также распространения и упрочения христианства среди калмыков, которым данная земля была выделена в пользование Анной Иоанновной [4]). В 1754 году здесь проживало уже 5,7 тысяч человек. В 1781 году Ставрополь стал уездным городом, численность которого почти два века составляла в среднем 6 тысяч человек. Второе рождение в 1953–1955 годы связано со строительством крупнейшей (по мощности второй в Европе) Жигулёвской (Куйбышевской, Волжской имени В.И. Ленина) ГЭС – гигантским проектом СССР, согласно которому город попал в зону затопления и заново отстроен (от старой городской архитектуры сохранился комплекс зданий земской больницы). Начало воздвижения гидроузла вызвал приток населения в 70 тысяч человек. Наконец, «третье» рождение города в середине 70-х годов XX века осуществилось на фоне строительства крупнейшего в СССР Волжского автомобильного завода, начавшегося в 1966 году. Для возведения автогиганта, сопутствующих объектов и инфраструктуры, а также для застройки жилого района было освоено на землях Ставропольского района 14500 га новой территории, что соответствовало площади крупного города [12]. Прирост населения составил от 88 тысяч (1966) до 251 тысяч (1973) человек. Положительная тенденция сохранялась до 2001 года. За два года до начала «стройки века» город был переименован в честь итальянского коммуниста Пальмиро Тольятти. Сегодня Тольятти переживает не лучшие времена. Прежде всего, из-за кризиса АвтоВАЗа – предприятия градообразующего значения. Данные Росстата свидетельствуют об уменьшении численности населения Тольятти (с 720 тысяч (2015) до 699,4 тысяч (2020) человек). Прогноз неутешительный: продолжение такой тенденции грозит общими демографическими потерями к 2022 году как минимум на 2% [9].

³ Истории города посвящены работы П. С. Кабытова [4], В. А. Овсянникова [10]. Перечень событий музыкально-театрального Ставрополя-на-Волге и Тольятти, основанных на архивных данных, осуществила Н. Г. Лобанова, [5; 6]. Истории образования города посвящена научная статья Е. В. Трифионовой [13] Имеются статьи в сборниках конференций, приуроченных юбилейным датам системы художественного образования Ставрополя-на-Волге – Тольятти, отдельные работы хранятся в библиотеке Автограда, также на сайте администрации города размещены исторические очерки. Все эти «исторические россыпи» ждут своего исследователя.

⁴ Длительное время понятия «обучение» и «образование» являлись синонимичными. Эта тенденция имеет место и в настоящее время, особенно в сфере образовательных практик устной традиции.

⁵ Николай Алексеевич Дурасов (1760–1818) – екатерининский бригадир, действительный статский советник, московский богач и оригинал. Никольское-на-Черемшане в Симбирской губернии на Волге было его родовым имением (помимо иных владений).

⁶ Пётр Петрович Тургенев (1760–1830) – в 1796 и 1812–1814 годы – предводитель дворянства Сенгилеевского (Сенгилейского) уезда Симбирской губернии, в 1809–1811 – Ставропольского уезда той же губернии [3].

⁷ Василий Сергеевич Милкович (Милькович) (?–1812) – надворный советник, ставропольский уездный предводитель дворянства, помещик с. Зелёновки. Смягчённое «ль» от отца Сергея Васильевича Мильковича (Милковича) «перекочевало» в архивные документы к сыну [11].

⁸ Пётр Алексеевич Плавильщиков (1760–1812) – русский писатель, драматург и актёр, театральный режиссёр. Руководил домашними театрами князей П. М. Волконского, Н. П. Шереметева, А. Н. Дуракова, обучая крепостных музыке и актёрскому мастерству.

⁹ На начало 1917 года в Ставрополе функционировало 7 учебных заведений и одна воскресная школа для взрослых [13].

¹⁰ Известны имена преподавателей: фортепиано – С. Ленквист, Е. Надеждина, И. Г. Гер, Н. И. Зими́на, сольное и хоровое пение – Б. Пиллер, история музыки – Г. Ленквист, эстетика – П. Пузырёв [5].

¹¹ Современное название – Школа искусств имени М. А. Балакирева.

¹² Личный и профессиональный облик многих тольяттинских педагогов раскрывается в книге-исследовании «Материалы круглого стола „Одарённые дети Тольятти“ (Педагогика сотворчества)» [7].

¹³ Тольяттинский институт искусств возглавил уроженец Тольятти Е. Н. Прасолов, проработавший на данном посту до февраля 2017 года.

¹⁴ Научно-методический центр учреждён в 2002 году указом департамента культуры на базе Тольяттинской консерватории. Руководитель – В. В. Ходырева. До закрытия консерватории в состав центра входили шесть методистов, в их числе – автор статьи.

¹⁵ Закрытие «аккредитованного» колледжа Тольяттинской консерватории произошло по решению учредителя. Официальная причина: отсутствие законных оснований финансирования данной образовательной программы.

¹⁶ На основании распоряжения Рособрнадзора от 19.01.2018 г. о приостановлении действия лицензии на осуществление образовательной деятельности.

¹⁷ На должность заведующего кафедрой был приглашён Е. Н. Прасолов, к тому моменту «освобождённый» с поста ректора Тольяттинской консерватории.

¹⁸ К Д. И. Азарову неоднократно направлялись письма, в том числе от профессорско-преподавательского состава консерватории.

¹⁹ В новостях городской администрации по этому поводу лаконично сказано: «В рамках подготовки к лицензированию при поддержке Правительства области и лично главы региона администрацией г. о. Тольятти и департаментом культуры была проделана большая работа. В консерватории был создан отдел лицензирования и аккредитации образовательных программ, на должность и. о. ректора приглашён основатель Тольяттинской консерватории Евгений Прасолов, осуществлён капитальный ремонт, закуплено оборудование на средства областного бюджета в размере 11,7 млн руб., получена вся разрешительная документация» [2].

²⁰ К примеру, модель Парижской консерватории в начале истории её существования оформлялась целых пятнадцать лет. Данное учреждение долгое время передавали из одного министерства в другое, лавируя между властными приоритетами Империи и Реставрации [15].

²¹ Детский Дом культуры и Центр развития творчества детей и юношества «Истоки», помимо иных видов деятельности, осуществляют обучение детей по дополнительным общеобразовательным программам в области музыкального искусства.

²² Тольяттинский музыкальный колледж имени Р. К. Щедрина – бывшее Тольяттинское музыкальное училище, созданное в 1969 году на основе Приказа Министерства культуры РСФСР. Его первым директором стал уроженец Самарской области Б. Н. Абрамов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков Ю. Н. Социокультурные аспекты истории музыкальной педагогики : лекция по курсу «Педагогика» для студентов муз. вузов. Москва, 1999. URL: http://yuriz17.narod.ru/ped/imp_00.htm (дата обращения: 23.10.2020).

2. Второе рождение Тольяттинской консерватории // Администрация городского округа Тольятти : официал. портал. URL: <https://tgl.ru/news/item/14940-vtoroe-rozhdenie-tolyattinskoy-konservatorii/> (дата обращения: 24.10.2020).

3. История изменений в административно-территориальном делении Ставрополя (Тольятти) и Ставропольского района. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/История_изменений_в_административно-территориальном_делении_Тольятти_\(Ставрополя\)_и_Ставропольского_района](https://ru.wikipedia.org/wiki/История_изменений_в_административно-территориальном_делении_Тольятти_(Ставрополя)_и_Ставропольского_района) (дата обращения: 28.09.2020).

4. История Ставрополя–Тольятти : учеб. пособие / под ред. П. С. Кабытова. Тольятти : Тольят. гос. ун-т, 2009. 315 с.

5. Лобанова Н. Г. Из истории музыкальной жизни Ставрополя–Тольятти. URL: <https://tgl.ru/structure/department/stavropol-tolyatti-teatralnyy-i-muzykalnyy/223/> (дата обращения: 28.09.2020).

6. Лобанова Н. Г. Ставрополь–Тольятти театральный и музыкальный. URL: <https://tgl.ru/structure/department/1951-2000-g./169> (дата обращения: 09.09.2020).

7. Материалы круглого стола «Одарённые дети – будущее Тольятти (педагогика сотворчества)» // Художественное образование в XXI веке: целостно-личностный подход в контексте одаренности / ред.-сост. Е. Ю. Куприна, В. В. Ходырева. 2-е изд., перераб. и доп. Тольятти : Тольят. консерватория, 2017. 264 с. URL: http://iskusstv.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=723&Itemid=33 (дата обращения: 28.09.2020).

8. Муниципальные бюджетные и автономные учреждения : Паспорт набора данных // Администрация г.о. Тольятти : официал. сайт. URL: <https://tgl.ru/opendata/obj/?obj=43> (дата обращения: 09.09.2020).

9. Население города Тольятти по данным Росстат // Статистика и показатели: региональные и федеральные : сайт. URL: <https://rosinfostat.ru/naselenie-tolyatti/> (дата обращения: 09.10.2020).

10. Овсянников В. А. Ставрополь–Тольятти. Страницы истории. В 2 ч. Ч. 2: Дела и люди. Тольятти, 1999. 400 с. URL: <http://disus.ru/knigi/390566-1-v-ovsyannikov-stavropol-tolyatti-stranici-istorii-chast-dela-lyudi-tolyatti-1999-633-2r-4-sam-2-tol-034-h.php> (дата обращения: 09.09.2020).

11. Сборник материалов по истории украинско-русского рода XVI–XX вв. // Родословец Хорошевичей : сайт. URL: <http://horochkiewich.narod.ru/milkovich-03.htm> (дата обращения: 09.09.2020).

12. Тольятти – демография и национальный состав // Статистика и показатели: региональные и федеральные : сайт. URL: <https://www.8482.ru/article/tolyatti-demografiya-i-natsionalnyi-sostav> (дата обращения: 09.10.2020).

13. Трифонова Е. В. История развития образования Ставрополя–Тольятти с 1738 по 1996 гг. // Тольяттинский краеведческий музей: научные публикации : сайт. URL: <http://horochkiewich.narod.ru/milkovich-03.htm> (дата обращения: 09.09.2020).

14. Ходырева В. В., Куприна Е. Ю., Бутовичева О. В. Художественное образование Тольятти в цифрах // Российское художественное образование в XXI веке: актуальные вопросы обучения и воспитания : материалы V Тольяттинской Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием), посвящ. 60-летию худож. образования Ставрополя-на-Волге / сост. В. В. Ходырева. Тольятти : Тольят. консерватория, 2015. С. 17–23.

15. Grandville F. Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris 1795–1850 / préface de Paul Badura-Skoda. Paris : L'Harmattan, 2014. 294 p.

Elena Yu. Kuprina

Volga Orthodox Institute named after St. Alexis, Metropolitan of Moscow (Togliatti, Russia).

E-mail: kuprina65@mail.ru. ORCID: 0000-0002-7840-211X

MUSICAL EDUCATION OF TOGLIATTI: RETROSPECTIVE AND PERSPECTIVE (dedicated to the 65th anniversary of art education of Stavropol-on-Volga–Togliatti)

Abstract. The fate of the city of Togliatti, the former Stavropol-on-Volga, “thrice born” since its Foundation in 1737, has had an incredible impact on the municipal musical education, the history of which has not yet been written. The problematic series of numerous unexplored aspects begins with the question of the time of the origin of music education. What event is at its origins: the founding of a music school in the village of Komsomolsk in 1955 (the official version), or open the music section and music schools under the Committee of political education County Department of education in 1920, or the creation of the serf orchestra in the village of Nikolskoye Stavropolskogo County in the estate of Brigadier N. And. In. in the mid – XVIIIth century? During the second half of the twentieth century, the system of educational organizations in the “Culture and art” industry of Stavropol-on-Volga–Togliatti was repeatedly rebuilt, experienced periods of decline and recovery. At the epicenter of dynamic and dramatic events that took place in the late twentieth and first decades of the twenty – first century, the Togliatti municipal Conservatory is a kind of center of permanently emerging inter – sectoral, inter-Agency musical co-creation.

Keywords: music education; Togliatti; Stavropol-on-Volga; Togliatti Conservatory.

For citation: Kuprina E. Yu. *Muzykal'noe obrazovanie Tol'yatti: retrospektiva i perspektiva (65-letiyu khudozhestvennogo obrazovaniya Stavropolya-na-Volge–Tol'yatti posvyashchaetsya)* [Musical education of Togliatti: retrospective and perspective (dedicated to the 65th anniversary of art education of Stavropol-on-Volga–Togliatti)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 94–101. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bychkov Yu. N. *Sotsiokul'turnye aspekty istorii muzykal'noy pedagogiki : lektsiya po kursu «Pedagogika» dlya studentov muz. vuzov* [Socio-cultural aspects of the history of music pedagogy: Lecture on the course “Pedagogy” for students of music universities], Moscow, 1999, available at: http://yuri317.narod.ru/ped/imp_oo.htm (accessed October 23, 2020). (in Russ.).

2. *Vtoroe rozhdenie Tol'yattinskoy konservatorii* [The second birth of the Togliatti Conservatory], *Administratsiya gorodskogo okruga Tol'yatti : ofitsial'nyy portal*, available at: <https://tgl.ru/news/item/14940-vtoroe-rozhdenie-tolyattinskoy-konservatorii/> (accessed October 24, 2020). (in Russ.).
3. *Istoriya izmeneniy v administrativno-territorial'nom delenii Stavropol'ya (Tol'yatti) i Stavropol'skogo rayona* [History of changes in the administrative division of Stavropol (Togliatti) and Stavropol district], available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Istoriya_izmeneniy_v_administrativno-territorial'nom_delenii_Tol'yatti_\(Stavropol'ya\)_i_Stavropol'skogo_rayona](https://ru.wikipedia.org/wiki/Istoriya_izmeneniy_v_administrativno-territorial'nom_delenii_Tol'yatti_(Stavropol'ya)_i_Stavropol'skogo_rayona) (accessed September 28, 2020). (in Russ.).
4. Kabytov P. S. (ed.) *Istoriya Stavropol'ya–Tol'yatti : ucheb. posobie* [The History of Stavropol–Togliatti : Text-book], Tolyatti, Tol'yattinskiy gosudarstvennyy universitet, 2009, 315 p. (in Russ.).
5. Lobanova N. G. *Iz istorii muzykal'noy zhizni Stavropol'ya–Tol'yatti* [From the history of musical life in Stavropol–Togliatti], available at: <https://tgl.ru/structure/department/stavropol-tolyatti-teatralnyy-i-muzykalnyy/223> (accessed September 28, 2020). (in Russ.).
6. Lobanova N. G. *Stavropol'–Tol'yatti teatral'nyy i muzykal'nyy* [Stavropol–Togliatti theater and music], available at: <https://tgl.ru/structure/department/1951-2000-g./169> (accessed September 09, 2020). (in Russ.).
7. *Materialy kruglogo stola «Odarennye deti – budushchee Tol'yatti (pedagogika sotvorchestva)»* [Materials of the round table “Gifted children – the future of Togliatti (pedagogy of co-creation)”], E. Yu. Kuprina, V. V. Khodyreva (eds. comp.), *Khudozhestvennoe obrazovanie v XXI veke: tselostno-lichnostnyy podkhod v kontekste odarennosti*, 2nd ed., rev. and augm., Tolyatti, Tol'yattinskaya konservatoriya, 2017, 264 p., available at: http://iskusstv.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=723&Itemid=33 (accessed September 28, 2020). (in Russ.).
8. *Munitsipal'nye byudzhetye i avtonomnye uchrezhdeniya : Pasport nabora dannykh* [Municipal budget and Autonomous institutions: data set Passport], *Administratsiya g.o. Tol'yatti : ofitsial. sayt*, available at: <https://tgl.ru/opendata/obj/?obj=43> (accessed September 09, 2020). (in Russ.).
9. *Naselenie goroda Tol'yatti po dannym Rosstat* [Population of the city of Togliatti according to Rosstat], *Statistika i pokazateli: regional'nye i federal'nye : sayt*, available at: <https://rosinfostat.ru/naselenie-tolyatti/> (accessed October 09, 2020). (in Russ.).
10. Ovsyannikov V. A. *Stavropol'–Tol'yatti. Stranitsy istorii. V 2 ch. Ch. 2: Dela i lyudi* [Stavropol–Togliatti. Pages of history, in 2 vols. Vol. 2: Things and people], Tolyatti, 1999, 400 p., available at: <http://disus.ru/knigi/390566-1-v-ovsyannikov-stavropol-tolyatti-stranici-istorii-chast-dela-lyudi-tolyatti-1999-633-2r-4-sam-2-tol-034-h.php> (accessed September 09, 2020). (in Russ.).
11. *Sbornik materialov po istorii ukrainsko-russkogo roda XVI–XX vv.* [Collection of materials on the history of the Ukrainian-Russian family of the XVI–XX centuries], *Rodoslovs Khoroshkevichy : sayt*, available at: <http://horochkiewich.narod.ru/milkovich-03.htm> (accessed September 09, 2020). (in Russ.).
12. *Tol'yatti – demografiya i natsional'nyy sostav* [Togliatti – demographics and national composition], *Statistika i pokazateli: regional'nye i federal'nye : sayt*, available at: <https://www.8482.ru/article/tolyatti-demografiya-i-natsionalnyi-sostav> (accessed October 09, 2020). (in Russ.).
13. Trifonova E. V. *Istoriya razvitiya obrazovaniya Stavropol'ya–Tol'yatti s 1738 po 1996 gg.* [History of education development in Stavropol–Togliatti from 1738 to 1996], *Tol'yattinskiy kraevedcheskiy muzey: nauchnye publikatsii : sayt*, available at: <http://horochkiewich.narod.ru/milkovich-03.htm> (accessed September 09, 2020). (in Russ.).
14. Khodyreva V. V., Kuprina E. Yu., Butovicheva O. V. *Khudozhestvennoe obrazovanie Tol'yatti v tsifrakh* [Togliatti art education in numbers], V. V. Khodyreva (comp.), *Rossiyskoe khudozhestvennoe obrazovanie v XXI veke: aktual'nye voprosy obucheniya i vospitaniya : materialy V Tol'yattinskoy Vseros. nauch.-prakt. konf. (s mezhdunar. uchastiem), posvyashch. 60-letiyu khudozh. obrazovaniya Stavropol'ya-na-Volge*, Tolyatti, Tol'yattinskaya konservatoriya, 2015, pp. 17–23. (in Russ.).
15. Grandville F. *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris 1795–1850 / préface de Paul Badura-Skoda* [A history of the piano at the Conservatoire de musique de Paris 1795–1850], Paris, L'Harmattan, 2014, 294 p. (in French).

AD MEMORIAM



УДК 78.071.4

Дания Нигматовна Хайбуллина

Пианистка, лауреат международных конкурсов, преподаватель кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: daniyshka92@gmail.com

Анна Павловна Недоспасова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск, Россия).
E-mail: anna_nedospasova@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2652-4171. SPIN-код: 7555-3130

МЕРИ ЛЕБЕНЗОН – ЛИЧНОСТЬ, МУЗЫКАНТ, ПЕДАГОГ

Впервые предпринята попытка представить творческий портрет Мери Лебензон – выдающейся пианистки, прославленного педагога, профессора кафедры специального фортепиано Новосибирской консерватории. Авторами мемориальной статьи собраны биографические сведения о М. Лебензон, рассказывается о занятиях в Московской консерватории и первых годах её самостоятельной творческой работы, соединены разрозненные факты из опубликованных ранее интервью и справочной литературы. Важной частью публикации является анализ педагогических подходов и принципов профессора Лебензон, которые, как показывает практика, оптимальны для воспитания пианистов высочайшего профессионального уровня. Акцентируется внимание на многолетней методической деятельности М. С. Лебензон, продолжавшей традиции отечественной фортепианной педагогики, её существенном вкладе в формирование и развитие фортепианной культуры сибирского региона.

Ключевые слова: Мери Лебензон, Новосибирская консерватория, фортепианное исполнительство, Антон Мордасов, Роман Борисов, методы преподавания игры на фортепиано, развитие музыкального дарования.

Для цитирования: Хайбуллина Д. Н., Недоспасова А. П. Мери Лебензон – личность, музыкант, педагог // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 102–110.

Мери Лебензон – легенда в истории современного фортепианного искусства, один из символов музыкальной культуры Сибири. Широкую известность её имя приобрело более 30-ти лет назад, однако присущая

М. С. Лебензон скромность, углублённая сосредоточенность на творческих задачах способствовали тому, что публикаций об этом удивительном человеке, выдающемся фортепианном педагоге, одарённой яр-

ким романтическим мироощущением пианистке крайне мало. Отчасти восполнить этот пробел призваны представленные ниже материалы, в момент готовности которых 9 ноября 2020 года пришло скорбное известие о кончине М. С. Лебензон. В этой связи, мы постарались сохранить светлый оттенок теперь уже мемориального повествования, поскольку именно таким – светлым и жизнерадостным человеком была Мери Лебензон.

Судьба выдающейся пианистки оказалась неразрывно связана с деятельностью фортепианного факультета Новосибирской консерватории. Первое высшее музыкальное учебное заведение в Сибири, основанное в 1956 году, приобрело импульс для формирования фортепианной школы в лице авторитетных педагогов – это Е. М. Зингер, В. И. Слоним и З. Ш. Тамаркина, а также И. М. Рензин, И. А. Губайдуллина, А. С. Барон. М. С. Лебензон усилила московские традиции преподавания на кафедре специального фортепиано, будучи воспитанницей выдающегося педагога, пианиста, общественного деятеля, музыкального редактора, организатора системы детской педагогики в СССР А. Б. Гольденвейзера.

Путь в музыку для Мери Лебензон начался в Одессе. Она родилась 30 сентября 1931 года в семье педагогов; отец преподавал математику в индустриальном и сельскохозяйственном институтах, мать была учительницей младших классов в школе, она замечательно пела, ходила на все музыкальные занятия своих дочерей. Музыкальная одарённость Мери проявилась рано, в четыре года она стала заниматься в знаменитой школе П. С. Столярского у профессора Б. М. Рейнгольда, прославленного педагога и великолепной пианистки. По словам Мери Симховны, ей с ранних лет нравилось импровизировать, сочинять и подбирать на слух мелодии, звучавшие в одесских дворах.

В годы Великой Отечественной войны семья Лебензон оказалась в эвакуации в



Рис. 1. Мери Лебензон (2014 г.).
Фото В. Дмитриева

узбекском городе Коканд. Мать устроилась работать на хлопчатобумажный завод, отец ушёл на фронт. Старшая сестра Мери, Софья подрабатывала музыкальным работником в детском саду, Мери стала учиться в музыкальной школе [3]. Для сестры в библиотеке Софья от руки переписала прелюдии Рахманинова, этюды и вальсы Шопена, концерт Мендельсона. Отсутствие школьного образования в эвакуации заменило чтение книг из местной библиотеки. Днём Мери ходила на уроки музыки, ночью занималась на фортепиано.

Ещё в Одессе она увлеклась композицией, импровизация казалась девочке привлекательнее гамм, упражнений и этюдов. В те годы были написаны несколько пьес, позже тетрадку с её произведениями взяли с собой в Коканд – благодаря этому оказалась определена дальнейшая судьба одарённого ребенка. Педагоги Московской и Ленинградской консерваторий в военные годы находились в Ташкенте, в эвакуации они продолжали поиск талантливых детей, занятия с ними. Сочинения М. Лебензон передали профессору А. Б. Гольденвейзеру, – в результате семья получила вызов в Москву. Так, осенью 1943 года Мери была зачислена в пятый класс Центральной музыкальной школы при Московской консерватории.

Жить семье Лебензон в Москве было нелегко. Тогда отец устроился на работу в школу, и семья получила квартиру в по-

сёлке Малаховка. Как вспоминает Мери Симховна, в те годы она часто пропускала занятия в школе, но на уроки в консерваторию к А. Б. Гольденвейзеру ездила с безупречной регулярностью на первой электричке, – всегда любила быть на уроках первой. В консерватории Мери проводила целые дни. Ей пришлось преодолевать свой страх перед профессором. Позднее стало ясно, что под маской строгости он прячет беспредельную доброту. Со временем страх ушёл, и Мери увлечённо слушала уроки всех учеников. Уже в начале занятий Александр Борисович в корне изменил её репертуар. Если раньше Мери была представлена самой себе (самостоятельно выбирала сочинения, среди выученных пьес были вальсы, экспромты и мазурки Шопена, концерт Мендельсона), то теперь учитель задавал этюды Черни, ор. 740, сонаты Гайдна, Концертштюк Вебера, концерты Моцарта.

Первые годы учёбы были полны замечаний по стилистике исполняемых произведений, чаще всего они касались педализации и фразировки: «Моцарт как Шопен!» – нередко восклицал Александр Борисович [6]. Мери Лебензон всё романтизировала, любила использовать обильную педаль и широкие лиги, мыслила крупными фразами. Отличительной чертой педагогического общения А. Б. Гольденвейзера было то, что «он не любил много говорить о содержании произведения, но настойчиво направлял учеников на самостоятельное знакомство с литературными, историческими источниками, – и после этого они сами догадывались, как нужно играть это *Adagio* или *Andante*» [6].

После пяти лет школьного курса настало время учёбы в Московской консерватории. Мери активно участвовала в жизни студенческого совета, была секретарём Я. И. Мильштейна, в то время руководившего научно-студенческим обществом. Когда Яков Исаакович назначал собрания НСО, появлялась редкая возможность по-

сещать уроки Г. Г. Нейгауза (хотя в те годы это не было принято). Нейгауз говорил более пышно, чем Гольденвейзер, любил цитировать стихи, увлечённо говорил о скульптуре, живописи и других искусствах.

В 1949 году М. Лебензон окончила Московскую консерваторию. Ей не хотелось расставаться с А. Б. Гольденвейзером и его ассистентками Л. М. Левинсон и Л. А. Сосиной, заботливо опекавшими её до окончания учёбы. Талантливая и перспективная пианистка, М. Лебензон имела возможность остаться в столице, однако судьба распорядилась так, что ей пришлось следовать за мужем-военным в Северодвинск. Из музыкальных заведений здесь была музыкальная школа, где она начала работать. Ей хотелось играть, поэтому, когда в городе появился североморский флот с коллективом, который пел и танцевал, она предложила там свою помощь в качестве пианистки.

В 1956 году Мери, следуя за мужем, приехала в Архангельск и стала преподавать в музыкальном училище вместе со своей ученицей из Северодвинска Тамарой Чайковской. Класс был большим, количество учеников насчитывало 25 человек. Здесь за шесть с половиной лет было воспитано много хороших студентов, они поступали в консерватории, и, непременно, к лучшим педагогам.

В Архангельске плодотворно развивалась концертная деятельность М. Лебензон. Директором училища тогда был известный виолончелист Борис Князев, организовавший оркестр, с которым молодая талантливая пианистка много играла. Художественный руководитель филармонии П. Ф. Кольцов, «по достоинству оценив творческий потенциал исполнительницы, включал её сольные концерты в творческие планы Архангельской филармонии» [1, 90]. С дирижёрами Ю. Арановичем, О. Димитриади Мери были сыграны фортепианные концерты

Чайковского, Листа, Рахманинова, Моцарта.

В то время в Новосибирске жила её сестра Софья, она написала об открытии в городе консерватории и пригласила Мери приехать. Благодаря содействию А. Б. Гольденвейзера, приславшему рекомендацию ректору консерватории А. Н. Котляревскому, в 1961 году Лебензон стала преподавателем на кафедре специального фортепиано Новосибирской консерватории. Первое время она преподавала на половину ставки, посвящая свободное время совершенствованию и расширению репертуара. М. Лебензон приезжала заниматься в консерваторию ночами, по её словам, это напоминало годы в эвакуации. Как преподаватель она была моложе авторитетных педагогов кафедры Е. М. Зингера, В. И. Слонима и не имела опыта работы в вузе. Её появление здесь стало, скорее, исключительным событием, поскольку первые руководители – ректоры Н. Ф. Орлов и А. Н. Котляревский – приглашали опытных пианистов, имевших творческие и педагогические заслуги. Но уже первый учебный год показал потенциал М. Лебензон, выдвинув её в число ведущих педагогов кафедры.

После отъезда в 1969 году из Новосибирска В. И. Слонима М. С. Лебензон была назначена заведующей кафедрой специального фортепиано и оставалась в этой должности до 1978 года. Далее, в связи с разделением кафедры на две, она возглавила одну из них, которой руководила до 1983 года. В эти годы Мери Симховна стала инициатором студенческих кафедральных конкурсов – на лучшее исполнение произведений русской, советской, зарубежной музыки, циклов концертов из сочинений Баха, Рахманинова, Прокофьева. Методические задачи М. С. Лебензон преследовала, организуя концерты своего класса, в том числе, выездные. Они проходили на разных концертных площадках Новосибирска, в музыкальных училищах

и школах городов Сибири. Нередко это были тематические концерты, например: «Моцарт. Фортепианные сонаты», «Бетховен. 32 сонаты», «Все сонаты Прокофьева», «Чайковский. Фортепианные произведения», «Рахманинов. Фортепианные произведения», «Шостакович. 24 прелюдии и фуги». Собственная концертная деятельность Лебензон тоже была насыщенной: в 1960-е годы Мери Симховна выступала с классическими программами, исполняла новую музыку, в частности, прелюдии и фуги Р. Щедрина. В сольных программах преобладали сочинения Моцарта, Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина; она была участницей концертов камерной музыки из сочинений Гайдна, Шуберта.

Открытие в Новосибирске в 1970 году средней специальной музыкальной школы при консерватории стало для М. Лебензон значимым событием. Началась увлечённая работа с детьми, вскоре последовали многочисленные конкурсные победы учеников Мери Симховны в нашей стране и за её пределами. Со временем добавились студенты музыкального училища, с началом XXI столетия – ученики лицея и колледжа при консерватории.

Для Новосибирской консерватории с первых лет работы была характерна текучесть педагогических кадров. В некоторые периоды отъезд ведущих педагогов становился испытанием вуза на прочность. Так, в неблагоприятные 1990-е годы консерваторию покинуло много специалистов, несмотря на это образовательная и творческая жизнь не угасла, а постепенно вновь набирала обороты. Стабилизирующим фактором всегда являлось то, что со дня основания в вузе оставались талантливые педагоги и ученики, определявшие уровень подготовки в консерватории. Одним из таких стержней стала деятельность М. С. Лебензон.

Огромной заслугой в педагогической работе Мери Симховны стал её подвижнический труд по проведению мастер-классов

в городах Сибири. В 1990-е годы география их расширилась, распространившись на Западную Европу. Это были мастер-классы в музыкальной академии Мангейма (Германия, 1993), Чинизелло (Италия, 1995), открытые уроки при консерватории Цюриха (Швейцария, 1997).

М. Лебензон неоднократно являлась членом жюри авторитетных фортепианных конкурсов, в том числе Международных: юношеского конкурса пианистов имени С. Рахманинова в Тамбове, конкурса памяти В. Лотар-Шевченко в Новосибирске, Всероссийского конкурса имени В. Сафонова. В 2005 году её труд был отмечен, когда лауреатами фортепианных конкурсов стали тринадцать учеников класса. М. С. Лебензон было присвоено звание «Персона года» в номинации «Выдающаяся педагогическая деятельность», учреждённой газетой «Музыкальное обозрение», её имя встало в одном ряду с такими лауреатами в данной номинации, как Мстислав Ростропович и Галина Вишневская [5].

С 2003 года она давала ежегодные мастер-классы и открытые уроки. На вопрос учеников: «Что нужно, чтобы стать настоящим музыкантом?» – отвечала, что важен ум, даже если не хватает музыкального таланта. Во главе угла в творческой деятельности М. С. Лебензон ставила личность, считая, что музыкальные составляющие можно доработать, если есть интеллект.

В формировании плеяды учеников огромную роль сыграло глубокое постижение учителем психологии и особенностей их дарования. В природных данных ученика профессор Лебензон определяла ведущие свойства, на этой основе выстраивая процесс его развития, выступая в качестве доброжелательного партнера. Исходя из сильных качеств, составляющих талант, формировалась стратегия обучения: «...путь, по которому она ведёт ученика, известен только ей... Нацеливая на оптимальный художественный результат, она находит и предлагает средства его дости-

жения, учитывая возможности конкретного ученика» [2, 108]. Родители учеников знают, что во время уроков, незаметно обращаясь к разным темам (от живописи, литературы до погоды или любимых блюд), Мери Симховна замечала малейшие нюансы в поведении, настроении, реакциях, жестах. Она признавалась, что в педагогике ей нравится процесс, ведь работа над музыкальным произведением сродни чтению увлекательной книги, – перечитывая одно и то же, невольно открываешь для себя что-то новое. Внимание к деталям характера и поведения помогает понять ученика, выявить возможности, о которых он порой сам не подозревает.

В полной мере М. Лебензон использовала наиболее эффективные методы музыкальной педагогики. Среди них разучивание сочинений, порой ещё сложных для ученика, но, по прошествии некоторого времени, становящихся ему, что называется, «в пору». Важно, что на начальном этапе обучения профессор не давала малохудожественных пьес инструктивного характера, но как можно скорее – пьесы из «взрослого репертуара»: музыку Моцарта, Грига, Чайковского, Шумана. Насыщенные рассказами о композиторах, обстоятельствах появления пьес, уроки профессора пробуждали импульс к осознанию чувств и мыслей, подвигнувших композиторов к их созданию, рождали индивидуальный эмоциональный отклик и разнообразные художественные ассоциации, заставляли много размышлять о музыке.

По её словам, играть на концертной сцене легче, чем передавать свои знания, опыт ученику: «...тонко, интуитивно чувствовать музыкальное произведение – это ещё не всё, надо объяснить чувства словами, которых при всём богатстве русского языка бывает не так просто найти. Помню, как-то раз мне довелось работать с итальянскими ребятами. Объясняю очередному ученику: „В этом месте должно

звучать проникновенно, хрустально, остро, прозрачно...“ А итальянец переводит: „Bello, bello, bello“, что значит – прекрасно. Я тогда подумала, какое счастье, что в русском языке так много точных слов, которые могут передать даже самый тончайший нюанс» [5].

Вот несколько высказываний М. С. Лебензон на мастер-классах в Новосибирской консерватории (2009) в качестве примеров выстраивания учителем художественно-эмоциональных связей образов сочинений с индивидуальным мышлением учащихся:

- звук начинается не от рояля и не заканчивается на нём, он начинается от Рахманинова к тебе;

- если играть эти гаммы как ты, то это – «я не знаю, куда иду»;

- нужно сыграть так, как будто гостю говоришь галантно: «Приходите в гости, я вам покажу..., посмотрите, как тут..., а это самое интересное, что у меня есть»;

- сейчас вы – адвокат Бетховена, и вам нужно доказывать каждую интонацию;

- Гайдн в жизни сам себя сделал; в игре должна быть какая-то гордость;

- мы часто грешим: воспринимаем музыку прикладным образом. А это язык мысли;

- у Бетховена много сонат, где «Мир двигается»... нужно играть так, как будто «Мир в ваших руках, и он движется» [6].

Погружение ученика в эмоциональный и интеллектуальный контекст музыкальных произведений, выстроенные педагогом ассоциативные связи, в комплексе, становятся двигателем развития виртуозных данных. Неслучайно в изучении виртуозной одарённости учёные пришли к выводу, что, являясь частью музыкального таланта, она также и следствие «особого качества слышания музыки, особой вовлечённости в неё... Опыт крупных музыкантов говорит только об одном: быстрая и точная игра – результат образности и яркости музыкальных представлений,

двигательного переживания музыки» [5, 320–321].

На занятиях профессора Лебензон всегда присутствовало внимание к красочным возможностям фортепиано. Широко известна фраза: «Рояль это оркестр», но многие пианисты владеют всей палитрой инструмента, способны заставить его звучать разнообразно, дифференцированно по тембрам. Будучи пианисткой с ярким романтическим дарованием, Мери Симховна находила верные слова, ассоциации, образы, и, конечно, много играла сама на уроках. Игра как показ изучаемого произведения, как иллюстрация технического приема, как напоминание о схожих музыкально-художественных идеях в сочинениях разных композиторов, – всегда становились «заражающим», вдохновляющим элементом, а звуковой образ и способы его воплощения понятными, зримыми.

После того, как Антон Мордасов в 1989 году стал победителем Всероссийского конкурса им. С. Рахманинова в Москве, а через год подтвердил свой высочайший уровень III-й премией на Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, педагогический авторитет М. С. Лебензон был высоко оценён. Наградами стали:

- премия жюри Международного конкурса имени П. И. Чайковского «За выдающееся педагогическое мастерство» (1990);

- диплом Международного конкурса имени П. И. Чайковского «За выдающееся педагогическое мастерство» (1992);

- заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992);

- диплом Почётного академика Русской академии искусствоведения и музыкального исполнительства в области музыкальной педагогики (2001);

При этом исполнительская деятельность М. Лебензон, в том числе в сложные 1990-е годы, не ослабевала. Суровая закалка, пройденная в военное время, позволила преодолеть трудности, постигшие нашу страну на рубеже веков. М. С. Лебензон

в этот период получила признание в виде следующих званий:

- лауреат премии «Золотой ключ» Союза музыкальных деятелей и Новосибирской филармонии (1998);
- лауреат премии «Золотой Аполлон» Министерства культуры РФ и Фонда развития отечественного музыкального искусства имени П. И. Чайковского;
- лауреат Фонда «Русское исполнительское искусство» (2002);
- орден Почёта (2006);
- орден «За вклад в просвещение»;
- кавалер Золотого Почётного знака «Достояние Сибири» (2011).

Продолжая методическую работу, Мери Симховна подготовила видео-уроки. Среди них Новосибирской консерваторией изданы «П.И. Чайковский. Детский альбом. Времена года» (2010), «Методическое пособие по сонатному творчеству Й. Гайдна (на примере Сонаты ми-минор, Ноб. XVI №34» (2013).

За годы преподавательского труда Мери Симховна воспитала более семидесяти лауреатов. Наиболее громкими творческими победами последнее время радовали учителя лауреаты международных конкурсов Лев Терсков (солист Новосибирской филармонии), Дания Хайбуллина (преподаватель кафедры специального фортепиано Новосибирской консерватории), Роман Борисов (выпускник Музыкального колледжа при Новосибирской консерватории).

Преданность Мери Лебензон музыкальному творчеству достойна глубоко уважения. В октябре 2016 года музыкальная

общественность Новосибирска отметила её 85-летие грандиозным концертом выпускников класса разных лет и учеников на сцене Государственного концертного зала имени А. Каца. В тот вечер Мери Симховна играла музыку П. Чайковского, эмоционально и трогательно, восхищая слушателей высочайшим качеством звучания.

Без малого шестьдесят лет были отданы ею Новосибирску, однако из этого «гнезда» в широкое пространство Сибири, нашей страны и всего мира в самостоятельный полёт уверенно отправились полторы сотни учеников, прекрасных педагогов и высокопрофессиональных пианистов. М. Лебензон соединяла в своей творческой судьбе нити московской фортепианной школы XX века и современную педагогику, являясь связующим звеном нескольких поколений пианистов. В памяти всех, кто так или иначе соприкоснулся с её творчеством, останется убеждение в том, что качества личности, человеческая жизнь и художественное творчество М. Лебензон были не просто взаимообусловлены, но одухотворены выдающимся талантом и невероятной трудоспособностью, преданностью искусству. С её уходом острее становится переживание чувства ответственности за сохранение созданной в Сибири яркой и живой ветви исполнительского творчества. Мери Лебензон останется в нашей памяти не только великолепной пианисткой и выдающимся российским педагогом, но и удивительным человеком, одухотворявшим вокруг себя жизнь светом, знаниями, добротой, любовью и бесконечным трудом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головнёва Н. И. Воспоминания выпускников фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2011. 198 с.
2. Головнёва Н. И. Фортепианный факультет Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. 1956–2009. Новосибирск, 2010. 412 с.
3. Доля Я. «Напевать во время игры – плохая привычка»: интервью с М. С. Лебензон. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/mary-lebenzon-interview-2016/> (дата обращения: 27.01.2017).

4. Кирнарская Д. К. Виртуозная одарённость исполнителя // Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. С. 309–321.
5. Скромное обаяние персоны // Все новости Новосибирской области. URL: <http://vn.ru/news-77031> (дата обращения: 12.09.2020).
6. Шахов П. Портреты : интервью с М. С. Лебензон // Консерватория : Студенческая электронная газета. 2009. № 5, январь. URL: http://esg.nsglinka.ru/v_05/?page=portrety_Lebenzon (дата обращения: 03.11.2016).

Daniya N. Khaibullina

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia.
E-mail: daniyshka92@gmail.com

Anna P. Nedospasova

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia.
E-mail: anna_nedospasova@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2652-4171. SPIN-код: 7555-3130

MARY LEBENZON – A PERSONALITY, MUSICIAN, TEACHER

Abstract. In this publication presented a portrait of Mary Lebenzon, the outstanding pianist, professor of Piano Department of the Novosibirsk conservatory. Authors have collected biographic data on the difficult circumstances of wartime fallen on years of the childhood and youth M. Lebenzon, her study in the Moscow conservatory and years of work. In outline of the narration the separate facts from the interviews published earlier are connected. An important part is the analysis of pedagogical approaches and the principles of professor Lebenzon which shows are optimum for education of pianists of the highest professional level. The attention is focused on the long-term methodical activity M. S. Lebenzon which significantly has influenced formation of the piano culture of the Siberian region. This aspect demands further studying and the analysis.

Keywords: Mary Lebenzon; Novosibirsk conservatory; piano performance; Anton Mordasov; Roman Borisov; methods of teaching playing a piano; development of musical talent.

For citation: Khaibullina D. N., Nedospasova A. P. *Meri Lebenzon – lichnost', muzykant, pedagog* [Mary Lebenzon – a personality, musician, teacher], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 102–110. (in Russ.).

REFERENCES

1. Golovneva N. I. *Vospominaniya vypusknikov fortepiannogo fakul'teta Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii (akademii) im. M. I. Glinki* [Memoirs of piano graduates of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory], Novosibirsk, 2011, 198 p. (in Russ.).
2. Golovneva N. I. *Fortepiannyi fakul'tet Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii (akademii) im. M. I. Glinki. 1956–2009* [Piano Department of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory 1956–2009], Novosibirsk, 2010, 412 p. (in Russ.).
3. Dolya Ya. «*Napevat' vo vremya igry – plokhaya privychka*»: interv'yū s M. S. Lebenzon [“To sing during the playing – a bad habit”. Interview with M. S. Lebenzon], available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/mary-lebenzon-interview-2016> (accessed January 27, 2017). (in Russ.).

4. Kirnarskaya D. K. *Virtuoznaya odarennost' ispolnitelya* [Virtuoso gifts of the performer], *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti*, Moscow, Talanty–XXI vek, 2004, pp. 309–321. (in Russ.).
5. *Skromnoe obayanie persony* [Modest charm of the person], *Vse novosti Novosibirskoy oblasti*, available at: <http://vn.ru/news-77031> (accessed September 12, 2020). (in Russ.).
6. Shakhov P. *Portrety: interv'yu s M. S. Lebenzon* [Portraits : Interview with M. S. Lebenzon], *Konservatoriya : Studencheskaya elektronnyaya gazeta*, 2009, no. 5, January, available at: http://esg.nsglinka.ru/v_05/?page=portrety_Lebenzon (accessed November 03, 2016). (in Russ.).

Максим Андреевич Басок

Кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: bassokmax@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2828-1372. SPIN-код: 9185-7029

**Н. М. ПУЗЕЙ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ
УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Мемуарный очерк посвящён описанию жизни и творческой деятельности известного уральского и российского композитора Н. М. Пузея (1915–2000). Автор статьи на протяжении трёх десятилетий встречался с ним сначала как студент, а затем как коллега по педагогической деятельности в Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского (УГК) и член Уральской организации Союза композиторов (УОСК). Через описание эпохи, вместившей периоды от «оттепели» пятидесятых годов прошлого века, через перестройку восьмидесятых к неоднозначным девяностым рассматриваются все виды деятельности Пузея как активно сочинявшего композитора, заведующего кафедрой композиции УГК, Председателя правления УОСК. Определяются особенности его творческого почерка, основанного на преломлении фольклорных источников, главным образом уральской песни, получившей отражение в ряде музыкальных жанров – сонатах, вариациях, Четвёртой симфонии. Рассматриваются другие виды творческой деятельности Пузея – педагогическая, а также связанная с созданием музыковедческих статей. Уделяется внимание последним по времени творческим работам Пузея – опере «Атлантида» по фантастической повести А. Беляева, фрагменты которой исполнялись при жизни автора, а также симфонической поэме «Город», представляющей современное обращение к урбанистической тематике.

Ключевые слова: композитор Николай Михайлович Пузей, Уральская консерватория, время «оттепели», музыкальный фольклор, Уральская композиторская организация.

Для цитирования: Басок М. А. Н. М. Пузей как представитель старшего поколения уральских композиторов // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 23. – С. 111–119.

Какими видятся сегодня с дистанции в полвека человеку,двигающемуся к семидесятилетию, уральские композиторы – мои «старшие современники» по веку XX-му? В своих воспоминаниях я расскажу об одной из интересных творческих фигур – композиторе Николае Михайловиче Пузее.

Принципиальна ли для выбора предпочтений, вкусов, опоры на художественные модели разница в возрасте у творческих людей, в нашем случае – композиторов? На пять лет? На десять?.. Рядом со мной (год рождения 1951) и на соседних курсах на композиторском отделении в Ураль-

ской консерватории им. М. П. Мусоргского (УГК) учились будущие коллеги: М. Сорокин (род. 1948), В. Веккер (род. 1947), Е. Щекалёв (род. 1945). Параллельно были заняты в учебном процессе и по разным обстоятельствам чуть раньше нас заканчивали вуз С. Сиротин (род. 1941), В. Трапезников (род. 1940). Да что там: моим первым педагогом по гармонии в Средней специальной музыкальной школе был только что переехавший на Урал недавний выпускник Бакинской консерватории по классу знаменитого Кара Караева Л. И. Гуревич (род. 1936). И всех нас – ко-

нечно, в разной мере – объединяла причастность к процессу музыкальной «оттепели» рубежа 50-х – 60-х годов. В музыке он был отчётливо выражен рядом знаковых событий. От отмены (точнее, корректировки) спустя десять лет Постановления 1948 года «Об опере „Великая дружба“» до издания впервые в СССР партитур Малера и Хиндемита, от всесоюзных премьер симфонических сочинений Шостаковича (новых и «задержавшихся во времени» не по вине автора) до приезда Стравинского – «великого старца», громко объявленного на весь музыкальный мир *русским композитором*...

Но вот разница в четверть века и более, вероятно, вполне может стать поводом рассматривать моих коллег по композиторскому цеху как представителей *старшего* уральского композиторского поколения. Увы: сочинять музыку академических жанров им приходилось, будучи в заведомо сложных и невыгодных условиях. Начиная с печально известных директивных статей в «Правде» тридцатых годов процесс создания художественного «продукта» для них был ограничен массой творческих табу и идеологических запретов. Чтобы отметить живой интонацией и собственным взглядом на мир, оставшись независимым от социально-партийных догм, им надо было буквально вывернуться наизнанку. Да и на какой композиторский стиль XX века можно было опираться, если даже абсолютно живая и «безобидная» идея фольклорных «модусов», предложенная великим Бартоком, была под запретом? Что уж говорить о новых композиторских техниках!.. По линии собственно музыкального языка советская музыка почти три десятилетия находилась в строгой изоляции. Одновременно с этим мощный творческий «импульс» отечественной культуры в целом, полученный в наследство от «серебряного века», был также заведомо подавлен на официальном уровне.

Но ведь была она, музыка уральских композиторов, звучала практически «первым планом», пожалуй, даже чаще сочинений сегодняшних авторов академического направления. Для живого исполнения ей были предоставлены лучшие из немногочисленных тогда сценических площадок, как и радио- (теле-) эфир. При этом наши «старейшины» конкурировали только с отечественными авторами XIX и частично XX века. Западная музыка была представлена по минимуму и лишь партитурами классико-романтического направления – без «излишеств» рубежа веков. Впрочем, полагаю, некоторые из уральских авторов старшего поколения и не возражали против подобного положения вещей. Выполняя партийный заказ и не выходя за рамки требуемых социальных установок, можно было ритмично выдавать сочинения вполне себе среднего качества, априори зная, что они будут исполнены и оплачены. Да и круг творцов был сравнительно узким: места на городском Олимпе хватало на всех.

Но что за люди были – уральские авторы старшего поколения? Только ли такими благообразными и причёсанными, какими пристально глядят со старых фотографий минимум полувековой давности и представляются сегодняшнему пытливому читателю по трёх-пятнадцатистраничным очеркам в толстых книгах, вместивших десятки авторских персоналий? Расскажу об одном из них в контексте общей с ним художественной биографии, когда я соприкоснулся с его жизнью и творчеством в последнюю треть прошлого столетия. Выбор субъектов обусловлен исключительно фактором достаточно близкого общения. Взгляд будет субъективным – в нём, безусловно, скажется моё отношение к автору, основанное и на человеческих контактах, и на оценке его музыки. Портрет постараюсь дать «в интерьере событий», чтобы читатель мог оценить мою позицию, исходя из реальной расстановки сил в конкретном эпизоде.

Пузей Николай Михайлович (1915–2000). Очень неординарная фигура. Несмотря на свой вполне заурядный внешний облик (рост ниже среднего, скромная комплекция, обычное, без ярких примет круглое лицо с высоким лбом – признак интеллекта – и негромкий голос), он выделялся пристальным взглядом серых глаз с прищуром, всегда устремлённых на собеседника. Значительность вполне соответствовала общественному статусу, которым он на вполне законных основаниях обладал как по «социальной», так и по творческой линии. Не подвергались сомнению его заслуги бывшего фронтовика. Так уж сложилось, что воевавшие музыканты, впоследствии состоявшие в профессии, чаще службу несли в оркестрах, фронтовых и «тыловых» ансамблях, если бывая на передовой, то, как правило, эпизодически. Пузей войну прошёл, что называется, «от звонка до звонка», закончил её в звании майора, был кавалером ордена Красной Звезды и Отечественной войны I и II степеней. Рассказывать о войне не любил, воспоминаний писать не хотел категорически, хотя, полагаю, мог бы сделать это весьма квалифицированно. Слогом он владел, причём, кроме *научного*, также и общелитературным, о чём скажу позже. Почему же воспоминания ограничились негромкими рассказами в кругу нас – младших коллег по профессии? Думаю, мешала некая природная деликатность: он отнюдь не считал себя выдающейся личностью в контексте *собственно* военных действий. Я дважды слышал из уст Пузея рассказ о том, как легко он мог погибнуть от шального снаряда, попавшего спустя полчаса в землянку, откуда он вышел, решив заночевать на вольном воздухе. И это судьба, что мы с ним сегодня вот так ведём разговор... Подход вполне себе характерный для творческого человека. О роли судьбы тоже ещё будет сказано...

Немногословный и сдержанный, рассудительный Н. М. лично для меня был

привлекателен тем, что в нём сочеталось много человеческих черт, каждой из которых даже в отдельности можно было позавидовать. Не буду распространяться на тему, каким успехом пользовался он у женщин: слава обаятельного, подтянутого, изящного офицера-фронтовика (а мундир ему очень шёл – сузу по фотографиям), особенно в послевоенные годы, когда вокруг было множество вдов и женщин, не нашедших своей судьбы, говорят, обеспечила ему успех несомненного сердцеда. Кто его судит?..

Что же касается собственно профессиональных качеств, полагаю, главным из них была точная самооценка: что *конкретно* могу я сделать в той или иной творческой сфере, что позволило бы в полной мере проявить свою состоятельность. Как бы взгляд умелого «мастерового» человека: возьмусь – и, наверное, получится... Так, в пятидесятые годы, время, когда уральские представители музыкальной науки как-то *нехотя*, не в полную меру проявляли себя на поприще создания статей и монографий, профессиональный композитор Н. Пузей, прошедший ещё и теоретическую аспирантуру в классе известного композитора и музыковеда профессора В. Н. Трамбицкого, пишет вполне грамотную музыковедческую прозу, скажем, о формировании гармонии в добаховское время. Заметьте: не в эпоху Интернета, когда к твоим услугам – масса нотных материалов, любые исследования на множестве языков, где ты можешь воспользоваться результатами чужого труда, пусть и косвенно. Да, сегодняшний придирчивый исследователь может упрекнуть Н. М. за узкий круг рассмотренных в статье объектов, за устаревшие подходы, за ограниченный выбор цитируемой литературы (опять-таки, с современных позиций). Но ведь работал-то он в *то* время, когда исходные возможности и критерии научной работы были очень даже иными. Смелость же любого исследователя проявляется именно

в тот момент, когда он касается пером бумаги или пальцами клавиш компьютера. Как говорил поэт: «Времена не выбирают, / В них живут и умирают...» (А. Кушнер).

Наша огромная по сегодняшним меркам студенческая группа в два с лишним десятка композиторов и теоретиков (плюс «примкнувший к ним» дирижёр-симфонист) проходила под руководством Н. М. курс гармонии. Тогда я с удовольствием познакомился с его статьёй о ладовом мышлении моего «творческого прадеда» – Н. А. Римского-Корсакова (по линии учителей: М. О. Штейнберг – Л. Б. Никольская). С точки зрения композиторской «технологии» там и материал был отобран аккуратно, и концепция вполне убедительна. Столь же логичен был Пузей в рассуждениях на лекциях, подобной же точности придерживался, скажем, в упражнениях по выбору тональных планов, а также требуя идеального голосоведения в игре гармонических последовательностей. Кстати, когда дело касалось творческих моментов в той же игре (фактурные вариации), ценил умение сочетать *полёт фантазии* с опорой на *академическую традицию*. А что до того, что в его курсе гармонии не содержалось акцента на музыку XX века – так можно ли в этом винить только педагога? В наше учебное пятилетие (1970–1975) белых пятен в отечественном музыкознании было более чем достаточно. Привожу навскидку: в 1964-м вышло первое издание «*Ludus tonalis*» Хиндемита с дельной вступительной статьёй Ю. Холопова, а рядом, в 1965-м, – второе издание устаревшей ещё до её выхода пухлой монографии «О музыке живой и мёртвой» приснопамятного музыковеда-идеолога Г. Шнеерсона, которую всерьёз можно было воспринимать лишь в контексте всё того же Постановления 1948 года. В 1970 году ленинградская «Музыка» «порадовала» нас очерками творчества и эстетики нововенцев пера Ю. Кремлёва – чистого «академиста», что называется, «святее Папы Римского». Тут

же (1971) новинка, даже с налётом скандальности – «Диалоги» И. Стравинского, вернее, своего рода *экстракт* из нескольких томов подлинника. Материал, «выхолощенный» до такой степени, что самый пытливый читатель вряд ли мог уяснить, откуда взялись живые творческие идеи в музыке самого «великого Игоря»? Ведь похвалы там он удостоивает только *правильных*, классически мыслящих композиторов, как и представителей других творческих профессий... Конечно, не «Дневники» Г. Свиридова – но всё же... Даже скромные по выбору персоналий «Очерки современной гармонии» названного выше Ю. Холопова дождались издательского часа лишь в 1975-м... Так можно ли упрекать активно пишущего композитора в том, что он недостаточно эффективно насыщал свой курс гармонии современными материалами? Частично пробелы в освоении музыки XX века Пузей компенсировал, ведя параллельно индивидуальной композиции специализацию у теоретиков. Под его руководством были защищены десятки музыковедческих работ, в том числе и на современную тематику. Не случайно редактором-составителем юбилейного сборника к 100-летию со дня рождения Н.М. стала одна из его «знаковых» выпускниц – ныне ведущий российский музыковед-фольклорист Татьяна Ивановна Калужникова. Эстафету же преподавания курса гармонии у Пузея, что называется, подхватила бывшая в наши годы его ассистентом Людмила Константиновна Шабалина, прекрасно продолжив работу с группами теоретиков. (К тому времени композиторы ушли в «автономное» плавание, образовав самостоятельные группы по прохождению фундаментальных курсов; здесь не место рассуждать как о целесообразности этого разделения, так и о позитивных и негативных моментах «реструктуризации».)

В описываемый период последней трети века XX в содержательном диалоге *учитель–ученик* особо ценилось наличие

общей культуры. Подразумевалось, что каждая из сторон должна если не соответствовать полностью, то хотя бы стремиться к этому... И здесь Н. М. чётко придерживался своих творческих позиций. Так, например, у него – коренного уральца, из самой что ни на есть провинции (посёлок Верхняя Салда под Нижним Тагилом), – было особое отношение к фольклору. Случайно ли: но с приходом Н.М. к руководству кафедрой композиции и инструментовки, «отмежевавшейся» от кафедры теории музыки в 1971, там был введён зачёт по фольклорной обработке. Студенты всех курсов (кроме вновь поступивших) после летних каникул в сентябре были обязаны представить на кафедру опус на основе народного первоисточника. Жанр и исполнительский аппарат – по выбору автора. Манкировать работой не разрешалось никому. Не хочу идеализировать наше творчество эпохи студенчества, но почти уверен, что из созданных сочинений этого «малого» жанра процентов 60 (немаленькая цифра!) были достойны исполнения. Впрочем – они и исполнялись... По заведённой на кафедре традиции в консерваторских залах (чаще – в Малом) проходили концерты студентов-композиторов. Со значительным количеством зрителей и всегда явным успехом. Минимум половина из них – концерты «классные», студентов одного педагога. Остальные – сборные, как правило, в рамках Пленумов, Уральской организации Союза композиторов РСФСР (УОСК).

Сам же Н. М., совмещая на протяжении многих лет руководство кафедрой с должностью Председателя УОСК, как-то особо не выпячивал собственное творчество, исполняясь чаще всего *наряду* со своими коллегами. При этом авторский почерк у него, пожалуй, был. Возвращаясь к вопросу о фольклоре, выскажу спорную мысль. Не обладая особым мелодическим дарованием, Пузей в своих симфонических и инструментальных произведениях (к чистому вокалу он не слишком тяготел)

достаточно искусно интерпретировал народно-песенные источники, стремясь в формообразовании сохранять стандарт вариаций «классического» типа. Принцип вариационного развития он переносил и на опусы сонатного жанра, одним из первых на Урале начав писать сонаты для народных инструментов – домры, балалайки. Значительный успех сопутствовал «чистым» вариациям Пузеев на старинную протяжную уральскую песню «Матушка Тура» (Тура – река на севере Урала). Этот цикл с незначительными коррективами звучал в разных исполнительских вариантах – от баяна соло до оригинальной обработки для известного коллектива Уральского Трио баянистов; материал дал основу для крупного раздела в Четвёртой симфонии. Но и вне фольклорной сферы Н. М. пытался демонстрировать в своих опусах определённую творческую, скажем так, *независимость*. Выражалось это, например, в не совсем привычных жанровых подходах, поисках новых драматургических и тембровых решений. К опусам подобного рода отнесу хоровую фреску «Мемориал», написанную к юбилею Победы и особенно Вторую симфонию – шестичастную, по сути сквозную композицию для камерного состава оркестра (струнные + трио тромбонов + ударные + солирующее фортепиано) со стихотворными эпиграфами (стихи В. Тушиновой). Открытая гражданственность уже на уровне замысла – условие, не очень понятное современному слушателю, – в наше время была моментом само собой разумеющимся. Для меня лично не очень приемлемым был выбор Пузеем для вокальных и хоровых сочинений стихов поэтов, порой даже, не второго, а третьего ряда. Увы: по этому «параметру» сегодня большинство опусов указанных жанров советского времени практически не имеет шансов обрести эстраду. Даже если это касается творчества классиков.

О человеческих аспектах общения с Н. М. я чуть упоминал выше. Однажды

мне пришлось обратиться к нему за необычным советом. Так случилось, что в дипломной оратории я использовал стихи сразу двух поэтов, совсем недавно эмигрировавших из страны. В ту эпоху подобный выбор мог обернуться неприятностями как для выпускника, так и для кафедры, допустившей *идеологический просчёт*. Взвесив ситуацию, мы вместе нашли приемлемый выход: из четырёх имён авторов стихов, задействованных в оратории, на титуле выписать только тех двух, кто не был под ударом. Взвешенные и обдуманые решения Н. М. принимал и в более сложных случаях. Так, первым на моей памяти случаем перехода студента кафедры из класса одного педагога по специальности к другому стал выбор А. Нименского, ныне авторитетного композитора. Заведующему кафедрой Н. Пузёу он предпочёл начинающего преподавательскую карьеру Вадима Давидовича Бибергана. Молодой автор тогда находился на творческом подъёме, его музыка была в хорошем смысле созвучна эпохе «оттепели», привлекала обращениями к новой образно-интонационной сфере. Во время нашей учёбы подобные переходы не практиковались, однако Н. М. дал согласие. Более того: позже, не в таком уж отдалённом будущем Пузёй поддержал кандидатуру А. Н. Нименского, сменившего его на посту заведующего кафедрой. Затаил ли он обиду на В. Д. Бибергана? Не могу утверждать, хотя случайно был свидетелем красноречивого эпизода. В. Д. в конце 70-х годов покинул наш город и возвратился на родину – в Ленинград. При этом в памяти свердловских слушателей он оставил столь яркий след, что вплоть до сегодняшнего дня его музыка вызывает большой энтузиазм у публики. На его авторских выступлениях возникает ностальгическая атмосфера: слушатели, среди прочего, вспоминают и годы своей молодости. Так вот, году, примерно, в 1985-м в очередной приезд в Свердловск В. Д. запланировал в Концертном зале

УГК авторский концерт с телевизионной трансляцией – тогда это было ещё в новинку. (Замечу: среди телевизионщиков, как и среди музыкантов, была масса его друзей и сверстников). Шла перестройка: получить «добро» на акцию, ещё и с яркой социально-политической окраской, поскольку В. Д. был одним из первых лауреатов Премии Ленинского Комсомола Среднего Урала, полагаю, было не так сложно. Войдя в ректорский «предбанник», я услышал гневный голос Пузёя, который по телефону вопрошал кого-то из «высоких кураторов» УОСК: «Что, у нас своих, уральских, композиторов нет, чтобы их музыку пропагандировать по телевидению?..» В то время я ещё не читал внимательно книгу «на все времена» – «Театральный роман» М. Булгакова, где без стеснения автор проводит мысль: если *моё* искусство по качеству лучше *вашего* – наверное, оно и *достойно* быть представленным... Впрочем, это так, разговор *в сторону*...

Встречаясь с Н. М. уже в преподавательском статусе, а позже и в качестве коллеги по композиторскому цеху, я неоднократно отмечал одно из его позитивных качеств – взвешенность в отношениях и оценках, осторожный подход в принципиальных спорах, выбор некоей «позиции арбитра». Нет, находясь во главе «системы» – что на кафедре, что в СК, – и будучи *по определению* причастным к предпочтению того или иного претендента, музыкального произведения и т. д., он обязан был обозначить свою позицию. В глазах окружающих она могла быть неоправданной, порой свидетельствовать об определённой *ангажированности*. Ну, чем объяснить отказ в приёме на композиторское отделение в конце восьмидесятых безусловно талантливого по ряду творческих параметров абитуриента австро-еврейского происхождения Вилли Брайнена, сочинявшего вполне внятную музыку, полагаю, не хуже других поступавших, а также отличные стихи, вошедшие сегодня в статусные антологии?

В свои двадцать лет европейски образованного человека, безупречно владеющего еще английским и немецким? Нажимом со стороны неких органов – так уже вовсю шла перестройка. Бытовым национализмом?.. Сегодня Вилли вырос в весьма заметного в Европе музыкального деятеля. Хотелось бы думать, что тогда произошла простая ошибка – тоже бывает...

Но: пройдя долгий и сложный путь в плане самоутверждения как профессионал, Н.М. не стремился облегчить подобный путь для своих младших коллег и даже для собственных учеников. Мне не понаслышке известно, насколько непростым и тернистым становился процесс вступления в СК для молодых выпускников Уральской консерватории. В то время являться членом творческого союза было очень престижно и давало ряд осязаемых *бытовых* привилегий. Среди руководителей отделений СК на местах находились композиторы, стремившиеся продвинуть в центре своих претендентов, ускорить в Москве – в СК СССР – прохождение документов тех, кто уже был принят в местный Союз. Пузей к таковым – не относился: даже его ученики, такие, как талантливый и работающий Володя Веккер, вступали в Союз не с первой попытки. Не из-за качества музыки: здесь всё было в порядке. Когда в Москве документы вступающих задерживались на долгий срок, то одним из средств их продвижения были дополнительные усилия со стороны руководства местной организации. Об этом говорю – не понаслышке: точно так же мои готовые документы, отправленные в столицу в 1979-м, были приняты к рассмотрению там лишь два года спустя. И – были возвращены мне с вердиктом: для принятия окончательного решения должна быть послана *свежая* музыка. Что и пришлось делать в срочном порядке... Впрочем, в описанном мною сюжете есть и некий плюс. Творческий человек не должен рассчитывать на стороннюю поддержку и, может быть, лучше, если он

будет постоянно доказывать состоятельность своими новыми работами...

...И вот по этой линии к композитору Пузею, по-моему, не может быть никаких претензий. Момент почти курьёзного характера. В последние годы совместной с Н.М. преподавательской работы в консерватории (два последних десятилетия прошлого века) я всегда составлял расписание так, чтобы быть занятым в субботу. Это было удобно ещё и потому, что позволяло отводить часть времени деканским обязанностям в день, когда вокруг находится минимум студентов и практически нет начальства. Так вот, уже входя в консерваторию в восемь часов утра (официально занятия начинались в 9), я слышал из «ком-позиторского» класса № 49 звуки гамм, экзерсисов, этюдов Черни. Это разыгрывался перед занятиями жадный до работы и держащий себя в приличной пианистической форме Н. М. Пузей. Живя в центре, в одном из домов для номенклатуры, он вряд ли мог позволить себе нарушать покой титулованных соседей. А здесь – и пальцы можно размять, и следом сесть за работу, точнее – за творчество...

Сочинял музыку Н.М. – до самых последних своих дней. Почему говорю об этом столь утвердительно – потому что слышал в концертах много сочинений «позднего» Пузея. Их отличала серьёзность замыслов и точность выполнения. Именно в конце творческого пути он вдруг обратился к опере – жанру, до этого для себя запретному. При этом необычным был выбор сюжета – фантастическая повесть отечественного писателя-фантаста 30-х годов Александра Беляева «Последний человек из Атлантиды». Выяснилось, что Пузей обнаружил в себе способность работать с текстом либретто. Я могу предположить, что оно не было проработанным в деталях (фамилия литературного соавтора Арабаджан вряд ли что-то скажет знатокам). Судя по прозвучавшим в юбилейном (1995) филармоническом концерте отрывкам

в виде своего рода *монтажа*, текст довольно внятно высвечивал характеры необычных героев и ситуаций. Музыка, пожалуй, отличалась некоторой интонационной *суховатостью* – но ведь и до этого Пузей в других сочинениях не слишком жаловал то, что связано с *чистым жанром*. А как без этой опоры писать оперную музыку? Пожалуй, я не дам такого рецепта, даже имея в творческом портфеле полтора десятка театральных сочинений. Интересным был и фактически последний крупный опус Н. М. – двадцатиминутная симфоническая поэма «Город» – своего рода урбанистическая фантазия, перекликающаяся по замыслу с опусами начала XX века, начиная от Хиндемита, Бартока, Онеггера... В этом контексте эмоционально чувствующий герой, вероятно, был бы даже лишним...

Не исключено, что городской человек Пузей, корни которого были в уральской глубинке, интуитивно искал возмож-

ности хотя бы на время отстраниться от индустриального шума. Недаром одной из любимых форм его отдыха традиционно являлась рыбалка. Его друзьями по этой досуговой нише в разные годы были консерваторские педагоги – пианист П. И. Постников, кларнетист И. М. Нестеров. Именно к последнему с предложением порыбачить на уже уходящем льду двухтысячного года ранним утром в конце марта и пришёл Н. М. Пузей. По каким-то причинам тот отказался...

...Дальше – тишина... Почти два месяца близкие и коллеги по консерватории пытались прояснить судьбу Н. М., ища хоть какие-нибудь следы, расспрашивая друзей, еще веря в немыслимое, фантастическое стечение обстоятельств. И лишь в июне в одной из рек выплыл членский билет Союза композиторов, что уже не оставило никаких сомнений в том, что здесь нашёл последний приют уральский композитор Н. М. Пузей... Судьба...

Maxim A. Basok

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bassokmax@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2828-1372. SPIN-код: 9185-7029

N. M. PUZEY AS A REPRESENTATIVE OF THE OLDER GENERATION OF URAL COMPOSERS

Abstract. The memoir essay is dedicated to the description of the life and creative activity of the famous Ural and Russian composer N. M. Puzei (1915–2000). For three decades, the author of the article met with him, first as a student, and then as a colleague in teaching at the Ural Conservatory named after M. P. Mussorgsky (UGC) and a member of the Ural organization of the Union of Composers (UOUC). Through the description of the era that included the periods from the “thaw” of the fifties of the last century through the restructuring of the eighties to the controversial nineties, all types of Puzei’s activities are considered: as an actively writing composer, head of the department of composition of the UGC, Chairman of the Board of UOUC. The author defines the features of the composer’s creative style, based on the refraction of folklore sources, mainly the Ural song, which is reflected in a number of musical genres – sonatas, variations, and the Fourth Symphony. Other types of Puzei’s creative activity are considered – pedagogical, as well as related to the writing of musicological articles. Attention is paid to the latest creative works of Puzei – the opera “Atlantis” based on the fantastic story by A. Belyaev, fragments of which were performed during the author’s lifetime, as well as the symphonic poem “City”, representing a modern appeal to urban themes.

Keywords: Nikolai Michailovich Puzei the Composer; Urals Mussorgsky State Conservatoire (UMSC); The Khrushchev Thaw; musical folklore; the Union of Ural Composers (UOUC).

For citation: Basok M. A. N. M. *Puzey kak predstavitel' starshego pokoleniya ural'skich kompozitorov* [N. M. Puzei as a Representative of the older Generation of Ural Composers], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 23, pp. 111–119. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 23

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор-составитель – *М. В. Гордилова*
Ответственный за выпуск – *А. Г. Коробова*

ISSN 2658-7858



Цена свободная

Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Нотная графика *авторов статей*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 10.12.2020 г. Дата выхода в свет 24.12.2020 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,67. Уч.-изд. л. 10,09
Тираж 100 экз. Заказ № 12957-3

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26.

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru