

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 24
2021

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2021

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

**НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Выпуск 24

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 24

Екатеринбург 2021

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 Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **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

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

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 24

Yekaterinburg 2021

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 S. MIRONENKO**, Doctor of Arts and Culturology, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova); **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@uralconsv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 6 *Городилова М. В.* Хроматический лабиринт в гармонии Л. ван Бетховена
- 12 *Карташова Т. В.* Региональная традиция вокального жанра тхумри: исполнительская школа Варанаси
- 23 *Гагарина О. А.* Музыка в звуковом пространстве современного Екатеринбурга: к проблеме анализа городской аудиосреды

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

- 31 *Шабалина Л. К.* Гармония и синтаксис в отечественных научно-методических трудах XX века (к внедрению в учебную практику)
- 48 *Полякова Л. П.* Фонетика иностранных языков для вокалистов: проблемы и способы решения

ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

- 54 *Вишневская Л. А.* Научно-педагогическое наследие Саратовской консерватории: Е. Д. Ершова (1942–2001)

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ, РЕЦЕНЗИИ

- 63 *Полоцкая Е. Е.* Музыковедение регионов и региональное музыковедение: обзор Всероссийской конференции с международным участием «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов: навстречу 300-летию города Екатеринбурга»
- 74 *Марков А. В.* Рецензия на книгу Д. И. Макарова «Сад расходящихся судеб»

CONTENTS



QUESTIONS OF MODERN MUSICOLOGY

- 6 *Gorodilova M. V.* The chromatic labyrinth in the harmony of L. van Beethoven
- 12 *Kartashova T. V.* Regional tradition of the thumri vocal genre: Varanasi performing arts school
- 23 *Gagarina O. A.* Music in the sound space of modern Ekaterinburg: to the problem of analyzing the urban audio environment

THE QUESTIONS OF MUSICAL EDUCATION

- 31 *Shabalina L. K.* Harmony and syntax in Russian scientific and methodological works of the XX century (to be introduced into educational practice)
- 48 *Polyakova L. P.* Phonetics of foreign languages for vocalists: problems and ways of solution

FIGURES OF MUSICAL CULTURE OF RUSSIAN REGIONS

- 54 *Vishnevskaya L. A.* Academic heritage of Saratov conservatory: E. D. Ershova (1942–2001)

CONFERENCE OVERVIEWS, REVIEWS

- 63 *Polotskaya E. E.* Regional musicology and musicology of regions: Review of the All-Russian Conference with International Participation “Music Science, Art and Education of Russian Regions: Towards the 300th Anniversary of the City of Yekaterinburg”
- 74 *Markov A. V.* Review of: Makarov D. I. “A Garden of Forking Lots”

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ



УДК 781.4

Марина Викторовна Городилова

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, заведующая кафедрой теории музыки УГК, учёный секретарь Учёного совета вуза (Екатеринбург, Россия). E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ В ГАРМОНИИ Л. ван БЕТХОВЕНА

В статье на примере первых частей некоторых сонат Людвиг ван Бетховена выявляются достаточно уникальные в контексте типизированного гармонического стиля классицизма тональные соотношения, устанавливается их связь с исторически сложившимся феноменом, определяемым как «хроматический лабиринт». Выясняется, что в использовании этого приёма композитор не ограничивается его технологическими возможностями. Как правило, у него возникает особая поэтика продвижения по тональному коридору, обусловленная восходящей или – чаще – нисходящей направленностью этого продвижения.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, гармония, хроматический лабиринт, соната, тональный план.

Для цитирования: Городилова М. В. Хроматический лабиринт в гармонии Л. ван Бетховена // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 6–11.

«Хроматический (или гармонический) лабиринт» – так нередко называли свои произведения композиторы высокого барокко: от И. К. Ф. Фишера¹ и М. Маре до самого И. С. Баха с его «Маленьким гармоническим лабиринтом». На самом деле, это, как правило, многочастные циклические произведения, предвосхищающие во многом «Хорошо темперированный клавир», либо отдельные небольшие пьесы в духе фантазии, одной из основных технологических идей которых становится постоянное тональное движение по определённом принципу – по квинтовому кругу или по хроматической гамме (вверх или –

реже – вниз). Интенсивность тонального развития (частота тональных смен) является, как известно, отличительной чертой и самого жанра фантазии, а в эпоху барокко применение различного рода хитроумных гармонических приёмов вполне отвечает композиторскому стремлению к инвенторству².

Однако корни феномена, хроматического лабиринта, обнаруживаются значительно раньше – в музыке позднего средневековья и Ренессанса, в особенности той её части, которая с лёгкой руки Э. Ловинского определяется как «тайное хроматическое искусство» [см.: 8].

Так, композицию А. Вилларта «*Quidnam ebrietas*» В. Барский считает «образцом „экспериментального хроматического лабиринта“, охватывающего полный квинтовый круг» [1, 327]. Очевидно, движение по тем или иным строям наблюдается в музыке задолго до того, как установился равномерно темперированный строй, а мажорно-минорная тональность стала объектом теоретической рефлексии. Л. Кириллина приводит другой (как она считает, «один из самых ранних») пример – это ричеркар «*Col obbligo dell basso*» Дж. Фрескобальди из его Второй мессы со следующим тональным планом [см.: 3, 53]:

C – G – D – A – E – D – G – C – F –
B – Es – F – C

Как видно, здесь не только используется последовательное движение по квинтовому кругу вверх и обратно, но и образуется интересный и весьма показательный для музыкальной риторики рисунок – своего рода фигура бесконечности.

Кому именно принадлежит введение самого словосочетания «хроматический лабиринт» по отношению к гармонии крупного плана, к сожалению, установить не удалось. Но можно предположить, что происхождение этого понятия уходит своими корнями к древнегреческой теории трёх родов: диатона, хромы, энгармона. Во всяком случае, исследователи, использующие его в качестве названия определённого сложившегося приёма, нередко указывают и на генетическую связь феномена со старинной музыкой. Р. Крамер в труде «Незавершённая музыка», в главе, посвящённой Ф. Э. Баху, обращаясь, вслед за композитором, как к знатокам, так и к любителям музыкального искусства, приводит в пример одну из его пьес – Рондо ля минор. При этом автор отмечает, что в сочинении обнаруживается «густо насыщенный» хроматический лабиринт, войдя в который слушатели «оценят его линейные векторы и почувствуют учёную игру его гармонических истоков» [7, 75].

В специальной литературе можно найти упоминания о хроматическом лабиринте в музыке, начиная от эпохи Возрождения и заканчивая А. Бергом. Хотя каждый исследователь и трактует этот приём по-своему, речь в большинстве случаев идёт о хроматической сгущённости звучания и интенсивности высотно-тональных смен [см., в частности: 7; 9; 10].

У Л. ван Бетховена есть свои непосредственные лабиринты. Это, например, две фортепианные прелюдии ор. 39 (названные композитором «Прелюдии в двенадцати тональностях») или Фантазия ор. 77, в которой образуется тональное движение без возвращения в исходную тональность. В Квартете ор. 18 № 6 движение по квинтовому кругу вверх от е-moll на девять шагов (до с-moll с энгармонической заменой в середине пути) образует самый напряжённый момент предфинальной части, необычно названной Бетховеном «*La Malinconia*». Эта, по сути, маленькая «фантазия» отличается не столько ярко характерным самостоятельным тематизмом, сколько насыщенным тональным развёртыванием.

Показательно, что в использовании этого приёма («лабиринта») композитор не ограничивается его технологическими возможностями. Как правило, у него возникает особая поэтика продвижения по тональному коридору, обусловленная к тому же риторической направленностью этого продвижения: либо вверх, либо вниз.

Уникальность тонального плана Первой части «Аппассионаты» заметил в своё время А. Н. Должанский. Подчёркивая необычайную интенсивность тонального развития разработки и указывая на принятые композитором в связи с этим две энгармонические замены (as = gis в самом начале раздела и Ges = Fis незадолго до репризы), исследователь делает вывод о начале репризы не в фа миноре (как в нотном тексте), а в ля четырежды бемоль миноре! (Схему тонального плана разработки см. в Приложении). Должанский полагает,

что важно в данном случае не то, что «вид-но глазу», а то, что «слышно уху» [2, 15]. Однако дело здесь не столько в возможностях слухового восприятия (какое ухо в состоянии услышать ля четырежды бемоля минор?), сколько в выстраивании композитором процесса последовательного (ни разу не нарушаемого) тонального движения исключительно в субдоминантовом направлении на один бемоля, а – в случае одноименной подмены или ухода из мажора в гармоническую субдоминанту – сразу на три или четыре бемоля соответственно. «В результате, – как пишет Должанский, – мнимый „зрительный подъём“ на двадцать четыре диеза маскирует действительный „слуховой спуск“ на двадцать четыре бемоля» [2, 15].

Как известно, тональные структуры классицистских разработок сформировались на основе логики модуляции-ухода (в субдоминантовом направлении) и модуляции-возвращения в основную тональность. И «рисунок» этих структур нередко симметричен. В «Аппассионате» же возникает целенаправленное нисхождение: окончание экспозиции в тональности одноименной к параллельной – *as moll* – не только делает невозможным экспозиционный повтор, но и даёт импульс дальнейшему «погружению в глубину» субдоминантовой сферы [см. об этом: 4, 266]³. «Точка невозврата» оказывается пройденной, и это – сугубо имманентное – обстоятельство в наибольшей степени способствует выявлению основной драматической идеи произведения.

Стоит отметить, что подобный тональный «катабазис» не мог быть случайным: попытка его реализации просматривается, по крайней мере, в четырёх (из девяти) минорных фортепианных сонатах композитора – тех, которые можно было бы отнести к патетико-аппассионатной линии, ясно прочерченной в бетховенском сонатном макроцикле. Это сонаты: ор. 2 № 1 (Первая в *f-moll*), ор. 10 № 1 (Пятая в *c-moll*),

ор. 13 (Восьмая – «Патетическая» – в *c-moll*) и ор. 57 (Двадцать третья – «Аппассионата» – в *f-moll*).

Так, в Первой части Сонаты ор. 2 № 1 тема побочной партии проходит в экспозиции, как и положено, в параллельном *As-dur*. Однако её звучание отличается крайней неустойчивостью (на доминантовом органном пункте), и к тому же используемая гармоническая разновидность мажора придаёт мелодической линии темы минорную окраску.

В экспозиции Первой части Сонаты ор. 10 № 1 тональный план также вполне традиционный, но при этом в качестве связки между главной и побочной партиями применяются секвенции, сами по себе представляющие нисходящий (в сторону субдоминантовой, а не доминантовой сферы) хроматический лабиринт. Шаг секвенции – квинтовый круг вниз: *As-dur* – *f-moll* – *Des-dur*. Модуляция в тональность побочной партии осуществляется через приравнивание тоники *Des* седьмой натуральной ступени *es-moll*. И хотя побочная партия начинается в *Es-dur*, условия для её появления в миноре уже созданы композитором. Кстати, намечаемый в секвенциях связки лабиринт продолжен в репризе, где первое звено проходит в *Ges-dur* (резкое тритоновое сопоставление с окончанием темы главной партии в *c-moll*!).

В сонатном аллегро «Патетической» желаемое «оминоривание» экспозиции за счёт проведения темы побочной партии в тональности третьей минорной ступени – *es-moll*, наконец, оказывается достигнутым. Но заключительная часть экспозиции возвращается в мажор, а потому имеет место её – вполне нормативное – повторение. В отличие от экспозиции «Аппассионаты», где тема побочной партии, хотя и звучит в *As-dur*, приводит в итоге к одноимённому минору, в результате чего повторение этого раздела, как уже упоминалось, становится невозможным.

Как видно, в рассматриваемых фортепианных сонатах Бетховен подготавливает и последовательно реализует новые (отличные от сложившихся в мажорных сонатных *allegri*) нормы тонального движения – не в доминантовом, а в субдоминантовом направлении. Но это новое основывается, возможно, на несколько забытом старом. Учитывая специфику модально-гексахордальной системы с её двойной звукоступенью *b mollis* / *b care* (или *durum*) и значительно более позднее

появление повышающих (диезных) акциденций, первоначальные эксперименты с движением по тональным строям были, что естественно, ориентированы на прибавление бемолей. Преимущественно в бемольную сторону осуществлялось и транспонирование.

История хроматического лабиринта, уже освящённая поэтикой Бетховена, продолжается и после него – вплоть до додекафонных опусов нововенцев и далее. Правда, это уже другая история.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним, что произведение Фишера под многозначительным названием «Ариадна-музыка» (*Ariadne Musica Neo-Organoedum per viginti Proeludia Totidem Fugas...*) датировано 1715 годом и представляет собой цикл из двадцати небольших прелюдий и фуг, дополненный пятью ричеркарами. При этом, как указано в предисловии, прелюдии и фуги опираются на церковные напевы и расположены в соответствии с «трудностями лабиринта» (*e difficultatum laberinto educens*), говоря иначе, – по восходящей хроматической гамме, но с особым чередованием мажорности и минорности (в результате минциклов в «Ариадне» – 20, а не 24).

² «Маленький гармонический лабиринт» Баха, написанный в веймарский период, скорее всего в наиболее плодотворные для органного творчества годы (с 1708 по 1714), характеризуют обычно как небольшую фантазию, сконструированную с применением хитроумных гармонических приёмов. Даглас Хофштадтер в книге «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда», стилизуя (или иллюстрируя) одну из апорий Зенона, помещает следующий диалог Ахилла и Черепахи о баховском «Лабиринте»:

«...в этой пьесе Бах продлевает разные трюки, в надежде сбить слушателя с толку – и надо сказать, что в вашем случае, Ахилл, он вполне преуспел!

– Вы хотите сказать, что я среагировал на разрешение во „второстепенной“ тональности?

– Именно этого эффекта Бах и добивался. Вы угодили прямоком в его ловушку. Это место написано так, что оно звучит как финал; но если вы внимательно следите за развитием гармонической прогрессии, вы увидите, что оно не в том ключе» [5, 46].

³ Л. А. Мазель пишет в связи с этим: «...действительно, субдоминантовые гармонии, особенно некоторые их разновидности (например, трезвучие VI пониженной ступени), нередко производят впечатление „погружения в глубину“. Не случайно в музыковедческих работах иногда говорится о „блуждании в глубинах субдоминантовой сферы“, но никогда не упоминается о глубинах доминантовых. Ибо колористические эффекты затемнения и просветления, обусловленные движением в сторону бемолей или диезов (то есть в субдоминантовую или доминантовую стороны) и связывающиеся с ощущением глубины и вышины, легко ассоциируются и с динамически-силовыми свойствами этого рода движений» [4, 266].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барский В. «Тайное хроматическое искусство» в музыке позднего средневековья и Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения : материалы музыковедческого конгресса (Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 27 сент. – 1 окт. 1989 г.). Москва, 1989. С. 322–332.
2. Должанский А. О тональном плане первой части «Аппассионаты» // Проблемы лада : сб. ст. / сост. К. Южак. Москва : Музыка, 1972. С. 15–17.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.

4. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 616 с.
5. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара : Издат. дом «Бахрах-М», 2001. 752 с.
6. Howe B. Bounded finitude and boundless infinitude: Schubert's contradiction at the «final barrier» // Schubert's late music: history, theory, style. Cambridge : Cambridge Univ. press, 2016. P. 357–382.
7. Kramer R. Unfinished Music. Oxford ; New York ; Univ. Press, 2008. 422 p.
8. Lowinsky E. Secret chromatic art in the Netherland motet. New York : Columbia Univ. press, 1946. 191 p.
9. Palmer J. Ludwig van Beethoven. String Quartets (6), Op. 18. URL: <https://www.allmusic.com/composition/string-quartets-6-op-18-mc0002407539> (дата обращения: 26.02.2020).
10. Straus J.N. Broken Beauty: Musical Modernism and the Representation of Disability. URL: <https://global.oup.com/academic/product/broken-beauty-9780190871208?cc=us&lang=en&> (дата обращения: 26.02.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Такты	66-78	79-81-82	83-84/ 85-86	87-94-109	110-117- 119	120-121- 122	123-134	135
Тематические элементы	Тема главной партии				Тема побочной партии			Реприза
Гармонические функции		D/VI	D/VI	D/s	D/s		D	
Тональности в нотной записи (с применением энгармонизма)	$a\flat = g\sharp$ E e	C	c	$A\flat$	$D\flat G\flat = F\sharp$	h G C	C как доминанта	f
Тональности без применения энгармонизма	$a\flat$ F $\flat$ f $\flat$	D2 $\flat$	d2 $\flat$	H2 $\flat$	E3 $\flat$ A3 $\flat$	d3 $\flat$ H4 $\flat$ 4 $\flat$	E4 $\flat$ как доминанта	a4 $\flat$
Количество бемолей	7 8 11	12	15	16	17 18	22 23 24		28

Схема тонального плана разработки 1 части Сонаты для фортепиано ор. 57

Marina V. Gorodilova

The Ural State M. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

THE CHROMATIC LABYRINTH IN THE HARMONY OF L. VAN BEETHOVEN

Abstract. Using the example of the first movements of some sonatas by L. van Beethoven the article reveals tonal relationships that are quite unique in the context of the typified harmonic style of classicism, and establishes their connection with the historically formed phenomenon, defined as the “chromatic labyrinth”. The composer was not limited by the technological capabilities of this technique that he used.

As a rule, he developed a special poetics of moving along the tonal corridor, conditioned by the ascending or – more often – descending direction of this movement.

Keywords: Ludwig van Beethoven; Harmony; Chromatic Labyrinth; Sonata; Tonal Plan.

For citation: Gorodilova M. V. *Khromaticheskii labirint v garmonii L. van Betkhovena* [The chromatic labyrinth in the harmony of L. van Beethoven], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 6–11. (in Russ.).

REFERENCES

1. Barsky V. «*Taynoe khromaticheskoe iskusstvo*» v muzyke pozdnego srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [“The Secret Chromatic Art” in Music of the Late Middle Ages and Renaissance], *Starinnaya muzyka v kontekste sovremennoy kul'tury: Problemy interpretatsii i istochnikovedeniya : materialy muzykovedcheskogo kongressa (Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 27 sent. – 1 okt. 1989 g.)*, Moscow, 1989, pp. 322–332. (in Russ.).
2. Dolzhansky A. O tonal'nom plane pervoy chasti «*Appassionaty*» [On the tonal scheme of the first part of “Appassionata”], K. Yuzhak (comp.) *Problemy lada*, Moscow, Muzyka, 1972, pp. 15–17. (in Russ.).
3. Kirillina L. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2. Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [Classical Style in Music of XVIII – Beginning of XIX centuries. Pt. 2. Musical Language and Principles of Musical Composition], Moscow, Kompozitor, 2007, 224 p. (in Russ.).
4. Mazel L. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of Classical Harmony], Moscow, Muzyka, 1972, 616 p. (in Russ.).
5. Hofstadter D. *Gedel', Esher, Bakh: eta beskonechnaya girlyanda* [Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid], Samara, Izdatel'skiy dom “Bakhrakh-M”, 2001, 752 p. (in Russ.).
6. Howe B. Bounded finitude and boundless infinitude: Schubert's contradiction at the “final barrier”, *Schubert's late music: history, theory, style*, Cambridge, Cambridge Univ. press, 2016, pp. 357–382.
7. Kramer R. *Unfinished Music*, Oxford, New York, Univ. press, 2008, 422 p.
8. Lowinsky E. *Secret chromatic art in the Netherlande motet*, New York, Columbia Univ. press, 1946, 191 p.
9. Palmer J. *Ludwig van Beethoven. String Quartets (6), Op. 18*, available at: <https://www.allmusic.com/composition/string-quartets-6-op-18-mc0002407539> (accessed February 26, 2020).
10. Straus J. N. *Broken Beauty: Musical Modernism and the Representation of Disability*, available at: <https://global.oup.com/academic/product/broken-beauty-9780190871208?cc=us&lang=en&> (accessed February 26, 2020).

Татьяна Викторовна Карташова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов, Россия).
E-mail: arun-rani@yandex.ru. SPIN-код: 6213-5302

**РЕГИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА ТХУМРИ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА ВАРАНАСИ**

В статье рассматривается вокальный жанр «полуклассической» музыки тхумри, получивший широкое распространение в течение прошлого века. В период 1920–1970 годов на культурной арене Варанаси – новом центре восточного штата Уттар-Прадеш – возник стиль пения *бол-банао тхумри*, когда певец передаёт все текстовые нюансы посредством мелодизированной интерпретации отдельных слов. Он получил известность как *пураб-анг тхумри* («восточный стиль пения»). Особое внимание уделяется одной из важнейших исполнительских школ тхумри – варанасийской, музыканты которой возвысили тхумри до классических высот. Его характерные особенности: применение техники *бол-банао*; постепенное замедление общего темпа исполнения; использование «лёгких» *раг* и *тала*, связанных с традиционной музыкой; наличие специфического заключительного раздела *лагги*. К середине XX века этот стиль пения достиг своего апогея в творчестве выдающихся мастеров Варанаси, выдвинув *бол-банао тхумри* на первый план культурного ренессанса. Их имена вошли в сокровищницу национального и культурного наследия Индии.

Ключевые слова: полуклассика, тхумри, Варанаси, котха, мехфил, таваиф.

Для цитирования: Карташова Т. В. Региональная традиция вокального жанра тхумри: исполнительская школа Варанаси // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 12–22.

Индийская цивилизация, формировавшаяся в течение многих тысячелетий, представила на музыкальной карте мира такой феномен, как *уп-шастрия*, или «полуклассическая» музыка, которая находится на границе «высокой» классики (*шастрия-сангит*) и традиционного (*лок-сангит*) искусства. Базовым жанром обширного пласта *уп-шастрия* является *тхумри*, звуковая модель которого легла в основу многочисленных региональных видов «полуклассики». Тхумри как вокальный жанр заявил о себе в начале прошлого столетия и до нынешнего времени считается самой популярной и излюбленной формой пения по всей территории Северной Индии. По образному определению самих индийцев, это музы-

ка исключительно лирического характера, богатой палитры чувств и душевных переживаний, в которой словесно-звуковой мир романтической поэзии высвечивается разноликими гранями тончайших нюансов настроений и эмоций. В современной Индии под тхумри подразумевается лирический стиль¹ пения в медленном темпе, основанный на технике *бол-банао*², т. е. эмоциональном выражении текста, когда певец передаёт все текстовые нюансы через различную интерпретацию отдельных слов посредством мелодического развития. Важнейшими исполнительскими школами (*гхаранами*)³ тхумри являются лакхнауская, бенаресская и пенджабская. Любопытно отметить, что профессор С. Чоубе

называет «Лакхнау матерью тхумри, а Бенарес – его возлюбленной» и даёт следующую характеристику бенаресскому стилю: «Бол-банао тхумри очень уравновешен и в высокой степени серьёзен, весьма артистичен и утончён»* [3, 89]. Обратимся к полувековому периоду 1920-1970 годов, когда набравшее размах пение бол-банао тхумри широко развернулось на культурной арене Бенареса (Варанаси)⁴ – новом центре восточного штата Уттар-Прадеш, а также рассмотрим специфические черты бенаресского стиливого направления бол-банао тхумри.

Общественно-исторические и культурные события. В XX столетии продолжался процесс развития капитализма: Индия вступила своим собственным путём в современность. Если в начале века в некоторых регионах ещё сохранялись очаги феодализма и колониального землевладения и аграрная часть Индии практически была в стороне от современного прогресса, то во время первой мировой войны был отмечен интенсивный рост индийской промышленности. Распространение британских индустриальных технологий – сеть железных дорог, телесвязь, автомашины – содействовало объединению ранее изолированных провинциальных королевских дворов в единую страну. Положительную роль также сыграли средства массовой информации (радио, кино, затем телевидение). Все эти процессы благотворно отразились на возрастании уровня грамотности в Индии в целом. Музыканты, ограниченные ранее строгими рамками двора или салона, начали свободно передвигаться по стране, чтобы представить себя новому классу – буржуазии. Их творчество перестало быть «закрытым» и служить избранным. Распространение капитализма и ориентированного на Запад образования воздействовало на рост нового среднего класса, в котором, в отличие от аморфной, раздробленной феодальной элиты, буржу-

азия была объединена общей экономической и культурной идеологией. И пуританская буржуазия, ассоциировавшая музыку и танец с проституцией и нравственной деградацией феодальной элиты, с большой неохотой взяла на себя покровительство изящным искусствам. Ситуация изменилась в первой четверти XX столетия, когда с яркой силой раскрылось новое чувство культурного национализма. Присуждение высокой награды – Нобелевской премии – Рабиндранату Тагору за поэтический сборник «Гитанджали» («Жертвенные песни») в 1913 году (в собственном переводе автора на английский язык) ещё больше укрепило в сознании индийцев чувство гордости за собственную культуру, за страну в целом. Индийские исследователи считают, что поскольку национализм надломил «личную веру в старых богов, новый класс ощущал холод вакуума в жизненном вопросе религиозного опыта, что и было заполнено чувством политического национализма» [11, 160]. Буржуазия начала проявлять интерес и оказывать покровительство искусствам, расценивая их как предмет гордости нации. Следствием такого наметившегося процесса стал потрясающий культурный ренессанс, затронувший весь субконтинент. В северных городах Калькутта, Бомбей и Дели сформировались и начали активно действовать различные музыкальные общества. Важным шагом в развитии музыкального образования и культуры страны было создание Индийского музыкаловедческого общества (IMS) с центрами в Бомбее и Бароде, которое имеет свой печатный орган, а начиная с 1916 года, регулярно проводит Всеиндийские конференции и семинары.

Открылся также ряд просветительских колледжей, где регулярно проводились конференции по проблемам музыкальной культуры и искусства. Их идейными вдохновителями были две выдающиеся личности – *пандит*⁵ Вишну Нараян Бхаткханде

* Здесь и далее в цитатах перевод автора статьи. – Т. К.

(1860–1936) и *пандит* Вишну Дигамбар Палускар (1872–1931). Из дневников великого учёного Бхаткханде узнаём, что он выражал протест против причисления тхумри к низшим формам вокальной музыки, анализировал возможные перспективы жанра в альянсе с классическими *дхрупадом*⁶ и *хайалом*⁷.

В 1918 году *пандит* Вишну Нараян Бхаткханде содействовал открытию профессионального колледжа музыки в Гвалиоре, в котором на одном из курсов под руководством Шри Чунилал Катхака велось обучение (так называемая «школа *таваиф*»⁸) молодых девушек «серьёзному вокальному жанру тхумри» [4, 23]. Спустя восемь лет, в 1926 году, такой же колледж был открыт в Лакхнау. В дневниках Бхаткханде содержится заслуживающая внимания информация о проведении в Лакхнау в 1924 году Четвёртой и в 1928 году Шестой Всеиндийских музыкальных конференций, посвящённых важным проблемам духовного возрождения, а также вопросам дальнейшего развития и профессионального обучения пению тхумри.

С провозглашением независимости Индии 15 августа 1947 года государство при поддержке Всеиндийского радио стало самым большим и единственным покровителем классической музыки. Появилось огромное количество школ музыки, в связи с чем музыканты начали оставлять своих традиционных протезе (*таваиф*) и преподавать студентам средних и высших классов, особенно девочкам. Переход от феодального к буржуазному покровительству был ознаменован появлением в качестве официальных спонсоров некоторых промышленных фирм, таких как Индийская Табачная Компания (ITC) и Делийская Фабрика Одежды (DCM), оказывающих поддержку ежегодным музыкальным конференциям. При содействии ITC в 1978 году был открыт большой музыкальный колледж в Калькутте (Sangeet Research Academy).

Дальнейшее продвижение тхумри было связано с его притягивающим, трогательно-сентиментальным характером и доступностью для понимания и восприятия новой средой покровителей, оставившей «на произвол судьбы» классическую музыку, ещё более усилив кризисную ситуацию с *дхрупадом*.

Значительные преобразования тхумри в XX веке сопряжены с двумя факторами: произошедшими социально-экономическими событиями в жизни страны и с глубоко внутренними динамическими тенденциями, свойственными жанру непосредственно. Когда тхумри переместился из салонов куртизанок в концертные залы, изменились не только покровители и состав исполнителей, но и частично смысл самого жанра. Традиционно тхумри представляли куртизанки (*таваиф*), преследуя только одну цель – привлечь богатых клиентов или покровителей посредством своего эротического пения. Стиль тхумри развивался с этой вторичной функцией, и *таваиф* были обучены в передаче личного как на явно эротическом, так и на эстетическом уровне. По мнению учёных-музыковедов, от вырождения в декадентскую чувствительность тхумри предотвратил качественный состав аудитории *мехфил*⁹, в которую входили «не грубые мужланы, а образованные аристократы, пропитанные утончёнными традициями артистического вкуса и изысканности» [8, 81]. Куртизанки обладали солидным арсеналом различных видов артикуляционных нюансов, которые они использовали для того, чтобы придать своему пению аромат интимного и откровенного высказывания, открытой чувственности и непосредственности. Для усиления слуховых впечатлений при пении применялись также драматические эффекты *абхинья*¹⁰ в положении сидя, пришедшие из танцевального искусства.

Но когда тхумри вышел из камерной атмосферы *котха*¹¹ на публичную сценическую площадку и стал более зависимым от

покровительства не в меру щепетильной буржуазии, он естественным образом потерял весомую часть своей соблазнительной функции, превратившись в чисто абстрактную форму искусства с эстетическими методами и целями. Описанные выше театральные эффекты сохранялись лишь до той степени, когда они имели подлинную эстетическую выразительную ценность. Вполне допустимо, что многие исполнители начали избегать даже простых излишеств, чтобы соответствовать официальным нормам публичного концерта.

В целом, наметилось несколько тенденций внутри тхумри в начале XX века: растущее число *хайалия*¹², главным образом, мужчин, начавших исполнять тхумри; увеличивающийся престиж и музыкальная утончённость самого жанра. Эти обозначенные три момента, образно говоря, шли плечо к плечу, укрепляя и дополняя друг друга. В итоге, после 1920 года они достигли высшей точки, что расценивается как расцвет тхумри и его широко распространённое признание. Куртизанки, добившись известности и экономической стабильности, которые позволили им отказаться от наследственного ремесла, перестали быть выдающимися представителями искусства тхумри. Кроме того, фактически все видные *хайалия*, начиная с двадцатых годов XX века, имели в своём репертуаре образцы тхумри, получившие в исполнении этих мастеров более облагороженное и изысканно выразительное музыкальное воплощение. Жанр прекратил ассоциироваться с древнейшей женской профессией, в связи с чем значительно возрос его статус в обществе, и тхумри начал активное шествие по концертным залам страны. Теперь исполнитель, покинув атмосферу *котха* и оказавшись во власти условностей публичного концерта, начал адаптироваться к новым возможностям сценической площадки. Так исчезла традиция исполнения *абхиная* сидя при пении, певец и танцовщик начали обосо-

бленно специализироваться в своей артистической среде. В процессе дальнейшего развития тхумри нивелировался, став более абстрактным музыкальным жанром, обращённым к различным категориям слушателей, сумевших оценить его сентиментальный характер и раскрепощённую чувственность.

Расцвет жанра бол-банао тхумри. По мнению индийских учёных и музыкантов, в период с 1920 по 1960 годы вокальная музыка достигла своего апогея, чему способствовало творчество выдающихся мастеров, исполнителей классического *хайала*, имена которых вошли в сокровищницу национального и культурного наследия Индии. Это прославленные певцы Алладия Хан (1855–1946), Абдул Карим Хан (1872–1937), Фаяз Хан (1886–1950), Баде Гхулам Али Хан (1901–1968) и Амир Хан (1912–1974). Тхумри также оказался на таком пике высоты, который, как считает подавляющее большинство современных критиков и исполнителей, не смогли преодолеть в последующие десятилетия.

Развитие и зрелость жанра бол-банао тхумри были отмечены кульминацией трёх музыкальных тенденций, наметившихся на смене веков: применением техники бол-банао, использованием *тала*¹³ из традиционной музыки и постепенным замедлением общего темпа. В бенаресском тхумри практически не использовались *таны*¹⁴, только иногда эпизодически, в очень незначительных «дозах» их вводили в заключительный ускоряющийся раздел (*лагги*)¹⁵. Главное же внимание сосредоточивалось на неторопливом и последовательном процессе бол-банао, в котором детально разрабатывался текст.

Анализируя грамзаписи композиций тхумри, с которыми автору работы удалось ознакомиться в архивах Sangeet Natak Academy (Нью-Дели), можно сделать вывод, что в бол-банао тхумри темп от подвижного постепенно снизился до *виламбит лая* (медленного темпа). Замедле-

ние темпа было естественным следствием акцентирования внимания на скрупулёзном развитии бол-банао. Ниже приведены отдельные примеры грамзаписей образцов тхумри (в хронологическом порядке) в исполнении известных мастеров с примерным указанием темпа¹⁶.

1902–1910 годы

Малка Джан. Рага¹⁷ (смеш.). Тала «Джат». Темп 150

Малка Джан. Рага «Бхайрави». Тала «Джат». Темп 132

Моузуддин Хан. Рага «Пилу». Тала «Ситархани». Темп 116

1920–1940 годы

Абдул Карим Хан. Рага «Джогия». Тала «Джат». Темп 144

Абдул Карим Хан. Рага «Бхайрави». Тала «Джат». Темп 136

Абдул Карим Хан. Рага «Гхара». Тала «Джат». Темп 128

Фаяз Хан. Рага «Бхайрави». Тала «Ситархани». Темп 126

Баде Гхулам Али Хан. Рага «Пилу». Тала «Дипчанди». Темп 120

Хирабаи Бародекар. Рага (смеш.). Тала «Дипчанди». Темп 116

Бари Моти Баи. Рага «Бхайрави». Тала «Джат». Темп 68

Бари Моти Баи. Рага «Пилу». Тала «Дипчанди». Темп 64

Разулан Баи. Рага (смеш.). Тала «Ситархани». Темп 56

Три последних примера бенаресских *таваиф* датируются приблизительно тем же временем (конец 40-х годов) или несколько позже (к сожалению, точные годы некоторых грамзаписей не сохранились), но следует обратить внимание, что, очевидно, именно в Бенаресе началось фактическое замедление общего темпа. Затем эта тенденция охватила весь север Индии.

Современные индийские вокальные исполнители также склоняются к мнению, что с середины 1950 годов темп тхумри зна-

чительно снизился: он установился примерно между М. М. = 40 и М. М. = 56.

Плеяда исполнителей с 1920 по 1940 годы. В начале прошлого века начались интенсивные поездки видных *таваиф* ко дворам принцев, конкурировавших между собой в музыкальном отношении по всей территории Хиндустана. Вследствие этого появившийся бол-банао тхумри стал известен музыкантам во всех уголках севера как *пураб-анг* («восточный стиль»¹⁸, т. е. восточный Уттар-Прадеш)¹⁹, а с 1910 года его начали развивать отдельные *хайали* в других частях Индии.

Самой незаурядной личностью раннего *пураб-анга* был певец и *гуру*²⁰ Шри Гирджа Шанкар Рао Чакраварти (1885–1948), «отец современного тхумри», который и сейчас поют в Восточном Бенгале. В детстве он изучал живопись в Правительственной школе искусств в Калькутте, затем обучался классическим жанрам – *дхрупаду*, *хайалу* и *таппа*²¹. Позже, покорённый пением тхумри в исполнении *устада*²² Моузуддина Хана, начал постигать это искусство. Шри Гирджа Шанкар воспитал целое поколение певцов *хайала* и тхумри, включая таких выдающихся исполнителей, как Наина Деви, Сунил Бозе, Джнан Пракаш Гхош и Джамини Гангули. Известно также, что он основал несколько музыкальных учебных заведений. По его системе продолжают обучать и в настоящее время в штате Восточная Бенгалия.

Наиболее значительным певцом начала XX века являлся *уstad* Абдул Карим Хан Сахеб (1972–1937), представитель Киранской *гхараны*. Он был известным *хайали*, но популяризировал специфическое пение тхумри, которому подражали музыканты многих школ. Считается, что его стиль – производный от бенаресского бол-банао тхумри, с привкусом «тёплой, острой набожности» [8, 86] и ограниченный единственным *раса* (настроением)²³ «Каруна» (горе, печаль). Индийский музыковед В. Дешпанде пишет: «Тхумри не препо-

даётся и не изучается в гхаранах, только Киранская – исключение, это стало её традицией, благодаря Абдулу Карим Хану. Но тхумри Кираны часто подвергается критике, поскольку принято считать, что настоящий тхумри – стиль *пураб*. Киранский же тхумри не обладает его переливами, произношение слов не всегда ясно, выразительность чувств умеренна, исполнение в неторопливой и несколько растянутой манере. Это никакой не тхумри, как говорят критики, а, фактически, *хайал*, спетый в манере тхумри. В действительности данный факт означает, что Киранская гхарана смягчила, очистила и привнесла тхумри в пределы границ классической сдержанности» [6, 34].

Знаменитый исполнитель Абдул Карим Хан сделал грамзаписи большого количества композиций тхумри, которые пользуются успехом и в наши дни. Кроме этого, певец был известен и как талантливый *гуру*, обучивший множество выдающихся последователей, включая таких как Саваи Гандхарва (1886–1952), Суреш Баба Мане (1902–1953) и Рошан Ара Бегум (проживала в Пакистане). Таким образом, стиль Абдула Карим Хана усовершенствовался и увековечился этими художниками, а позже и их учениками, которые и сейчас выступают в концертных залах Индии и радуют своим искусством слушателей. Среди них – Хирабаи Бародекар (1905–1989), Бхимсен Джоши (1922–2011), Прабха Атре (р. 1932), Сарасвати Баи Ране, Маник Верма, Ниаз и Фаяз Ахмады.

Старейшим и знаменитейшим представителем Агрской гхараны по праву считается *уstad* Фаяз Хан (1886–1950). Он был прежде всего *хайалия*, но владел также искусством пения *дхрупада* и тхумри, сочиняя композиции под псевдонимом «Прем Пия» («Возлюбленный»). Как пишут исследователи, если подход Абдул Карим Хана к тхумри был абстрактен и религиозен, с доминированием мелодии над драматическим чувством, то тхумри Фаяза Хана

отличался погружённостью в стиль *котха*, со всем его чувственным актёрством. По сравнению с откровенной набожностью Абдул Карим Хана, певец из Агры восхищался эротической стороной тхумри и совершенно открыто исполнял подобные композиции. Различались великие певцы и голосовыми аппаратами: грубый, глубокий, носовой тембр Фаяза резко контрастировал с тембром Абдул Карима, обладателем высокого, женоподобного голоса. Любопытный факт стал известен из бесед с индийскими музыкантами, повествующий о том, что в середине прошлого века известные исполнители-мужчины тхумри часто грешили нарочитой чувственностью, подражая манере пения *таваиф*: пели фальцетом, имитировали женскую мимику и телодвижения так, что сидящие рядом на сцене аккомпанирующие инструменталисты опускали глаза, другие прятали от смущения свои лица за *тампуры*²⁴. Особенно в этом преуспел великий певец Фаяз Хан, который для создания атмосферы *котха* при исполнении композиций тхумри своим грубым голосом воспроизводил актёрский *накхра* (букв. «упрашивание» – чередование шептания, мольбы и упрёка), чем одновременно вызывал у публики смущение и восторг.

Известный *хайалия* из Гвалиорской гхараны Шанкар Рао Пандит (1863–1917) записал несколько композиций тхумри, которые так вдохновили правителя Гвалиора Раджу Бхая Пунчхвале, что он начал изучать это искусство под руководством Назар Али Хана. Впоследствии Пунчхвале в 1952 году издал собрание композиций тхумри «Thumri Tarangani» («Волны тхумри»).

Среди *хайалия* различных гхаран было огромное количество талантливых исполнителей тхумри: это Вилаят Хуссейн Хан, Латиф Хан, Пьяр Хан, Махмуд Хан (гхарана Агры), Муштак Хуссейн Хан из гхараны Рампура, Рехмат Хан (гхарана Гвалиора), Кесар Баи Керкар из Джайпура (гхарана Атраули).

Популярная исполнительница тхумри и *газала*²⁵ Бегум Ахтар (1914–1974) из Файзабада (затем проживала в Лакхнау) изучала классический вокал у *устада* Абдул Вахид Хана (Киранская *гхарана*) и Аты Мохаммад Хана (*гхарана* Патиалы). По свидетельству современников, её пение тхумри представляло собой смесь стилей *пураб* и *пенджаб*, хотя пенджабское влияние ограничивалось всего лишь несколькими простыми характерными украшениями. Рита Гангули в своих воспоминаниях пишет, что в юности она находилась под опекуном Сиддхешвари Деви и Бегум Ахтар, сопровождала их на концертах и пела вместе с ними на сцене, впитывая все нюансы и тонкости исполнения тхумри. Обычно Бегум Ахтар завершала концерт обаятельным тхумри, который публика ждала как «сладкий вкусный десерт»: «Хоть это и прозвучит несколько иронически, но именно этого притягательного лакомого кусочка с огромным нетерпением ожидали слушатели» [7, 94].

Певцы Бенареса с 1920 по 1960 годы.

В то время, когда певцы *хайала* вносили свою посильную лепту в искусство тхумри, Бенарес продолжал быть «домом» бол-банао и источником его самых выдающихся исполнителей. К сожалению, поскольку куртизанок Бенареса в этот ранний период времени, в отличие от певцов из Калькутты, не записывали на пластинки, звуковые свидетельства целого поколения исполнителей, процветавших на стыке столетий, не сохранились. Единственное, чем располагает музыкальная история города конца XIX и начала XX века, это перечень имён более ста певиц, собранных и зафиксированных в 1894 году Бабу Бакчу Сингхом в «Вешья-Стотра». В других источниках отмечено, что самыми известными певицами этого времени считаются Видхьядхари Баи, Бари Маина Баи и её две дочери – Раджешвари Баи и Хусна Баи, которые усовершенствовали и сохранили традиции бенаресского бол-банао тхумри.

Пик славы тхумри пришёлся на следующее поколение исполнительниц – это Разулан Баи, Сиддхешвари Деви и Бари Моти Баи.

Разулан Баи (1902–1974) обучалась музыке у *сарангии*²⁶ Ашика Хана и Наджджи Хана, а также у исполнителя *хайала* Шамбу Хана. Как и все куртизанки, она изучала *хайал*, но специализировалась в тхумри, *таппа* и в региональных песенных жанрах. В более поздний период своей жизни Разулан Баи запечатлела своё искусство пения тхумри в аудиозаписях, которые дают представление о стиле исполнения этого жанра в целом в начале XX века. В частности, её *рага* «Бхайрави» исполняется в чистом бол-банао, где «всё подчинено выразительности текста» [1, 55]. Диапазон мелодии небольшой, с включением коротких *танов*; каждая часть завершается ускоряющимся разделом *лагги*. В целом, можно считать, что данное исполнение не отличается большим мелодическим разнообразием, по сравнению с той же *рагой* «Бхайрави» у Абдул Карим Хана. Однако следует отдать должное поистине впечатляющей эмоциональной глубине и необычайной выразительности стиля бол-банао тхумри, представленного Разулан Баи.

Самой значительной исполнительницей *пураб-анг* тхумри по праву считается Сиддхешвари Деви (1908–1977). Известно, что, рано осиротев, она была взята на воспитание своей тётёй, Раджешвари Баи и получила полное образование у *пандита* Сияджи Махараджа Мишры (*сарангия*), после его смерти завершив обучение у *гуру* Баре Рам Даса из Бенареса, *устада* Инаята Хана из Лахора и Раджаба Али Хана из Гвалиора. По свидетельству современников, в юности она находилась «под сильным воздействием грамзаписей музыки в исполнении Гаухар Джан» [10, 50]. Считается, что Деви усовершенствовала бол-банао тхумри неторопливым и постепенным развёртыванием текста, что уподобляется процессу изложения *раги* в классическом *хайале*.

Другим известным исполнителем этого же поколения является Бари Моти Баи, обучавшаяся у Сияджи Мишры, Митхайлала и Моузуддина Ханов. Её многочисленные записи на Всеиндийском радио демонстрируют сильный голос, хорошее классическое образование и исполнительский стиль, который может показаться нынешним слушателям несколько скучным и излишне торопливым.

Сохранились любопытные материалы, которые свидетельствуют о насыщенной музыкальной жизни Бенареса в период до установления независимости. Позволим себе процитировать их без сокращений, чтобы прочувствовать атмосферу и ощутить аромат того времени: «Выдающиеся *таваиф* города ежедневно в течение празднования Холи²⁷ демонстрировали своё искусство. Проводились специальные соревнования, в которых выступали поочередно около дюжины солистов, а в заключение все вместе танцевали. Это происходило в домах музыкантов, богатых покровителей или непосредственно куртизанок. Очень часто двести или триста человек толпились на лужайке или на улице, слушая пение в течение всей ночи и восхищаясь им. Особенно популярными были лодочные вечеринки на реке Ганге, когда вместе связывались шесть-семь больших лодок, сооружались стены из бамбука и строились украшенные навесы над головой. Где-то в два часа ночи плыли лодки: в одной – Сиддхешвари, в другой – Каши Баи, в следующей – Разулан. Каждая пела свою рагу... Иногда все лодки объединялись, иногда плавали раздельно. Стоявшие на берегу люди, как замороженные, слушали музыку, порой забывая, куда им надо идти» [9, 18-19].

Региональный вариант бенаресского тхумри процветал в провинциальном городке Гая (ныне штат Бихар). Как считают современные исполнители и музыковеды, стиль гайского тхумри отличался от бена-

ресского «гораздо большим влиянием традиционной музыки Бихара» [12, 118]. К ведущим представителям этого направления принадлежали Малки Баи, Дхела Баи, Раму Мишра и Рам Хатур Малик.

Совершенно очевидно, что обозначенный период времени (20–60-е годы XX века) был творчески насыщенным для музыки Бенареса, и бол-банао тхумри значился на первом плане культурного ренессанса. Одновременно ведущие вокальные исполнители этой традиции продолжали регулярные путешествия по всему северу Индии, популяризируя искусство тхумри в среде музыкантов и слушателей. Следуя изящной поэтической метафоре П. Банерджи, «Лакхнау был умом и сердцем тхумри, а Бенарес – его сердечным пульсом» [2, 6].

В заключение хотелось бы отметить, что в Индии XXI века тхумри продолжает развиваться во множестве стиливых обликов в разветвлённой сети *гхаран* Хиндустани и разнообразии локальных жанровых видов. Проблемы «выживания» данной художественной формы в современной ситуации достаточно сложны. Опытные индийские вокальные исполнители (в частности, представители Киранской школы, существенно разрабатывающие технику бол-банао)²⁸ пытаются сохранить и передать, в противовес неизбежным процессам «обновления», те элементы традиции, которые способствуют её стабилизации. Современный бол-банао тхумри, постоянно обновляясь и приспосабливаясь к различным условиям общественной жизни и концертной практики, стараясь идти в ногу со временем, стремится к новым выразительным высотам и эмоциональной глубине, завоёвывая всё большее культурное пространство и вовлекая в свой чарующий фантастический мир лирических грёз и романтических переживаний всё новых и новых слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует подчеркнуть, что в индийском музыкознании понятия «жанр» и «стиль» синонимичны. В традиции Хиндустани, как отмечает Б. Ч. Дева, «часто одним и тем же термином обозначаются одновременно и жанр, и стиль, и музыкальная форма, и манера исполнения» [5, 101].

² Бол-банао – букв. «играющий словами»: слоговое пение; техника разработки текста, основанная на его эмоциональном выражении; передача певцом нюансов текста через мелодизированную интерпретацию отдельных слов.

³ Гхарана – «школа», диалект в музыке.

⁴ Варанаси – букв. «между двумя реками»: священный город индуизма, город света, считается древнейшим на земле; прежнее название – Каши, затем Бенарес. С 24 мая 1956 года снова вернулось название Варанаси.

⁵ Пандит – в индуистской традиции «учитель».

⁶ Дхрупад – первый вокальный классический жанр Хиндустани, его расцвет приходится на XV век. Это строгий, нормативный стиль, исключаящий какие-либо украшения и виртуозные элементы, с характерным ритмическим варьированием. Исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе.

⁷ Хайал – классический вокальный жанр традиции Хиндустани, утончённый и романтический по содержанию. Термин «хайал» персидского происхождения и в переводе означает «воображение», «навязчивая идея», «наваждение». Данный жанр – продукт индо-мусульманского культурного синтеза, «классическим» стал с XVIII века. Содержание хайала широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В настоящее время – это самый популярный вокальный жанр Северной Индии.

⁸ Таваиф – куртизанка.

⁹ Мехфил – званый ужин, вечеринка у куртизанки; в современной Индии употребляется в значении «камерный концерт».

¹⁰ Абхиная – пантомима в танце.

¹¹ Котха – салон, местожительство куртизанки.

¹² Хайалия – исполнитель хайала.

¹³ Тала – 1. метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени.

¹⁴ Тан – виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя. Метрономические обозначения следует считать условными. Они введены для сравнения исполнительского стиля ранних и современных композиций тхумри, а также для выявления разницы соотношений темповой величины вилаамбит лая (медленного темпа) в начале и в конце XX века.

¹⁵ Лаги – специфический раздел, характеризующийся ускорением темпа вдвое; встречается в «полуклассической» и традиционной музыке Северной Индии.

¹⁶ Метрономические обозначения следует считать условными. Они введены для сравнения исполнительского стиля ранних и современных композиций тхумри, а также для выявления разницы соотношений темповой величины вилаамбит лая (медленного темпа) в начале и в конце XX века.

¹⁷ Рага – санскритское слово «рага» («рааг») – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. *Raga* – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приемов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определенное психоэмоциональное состояние (*раса*); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

¹⁸ Анг – стиль пения или инструментального исполнения.

¹⁹ Часто под «восточной» школой пения тхумри подразумевается именно варанасийская.

²⁰ Гуру – духовный наставник, учитель.

²¹ Таппа – «полуклассический» вокальный жанр традиции Хиндустани с очень быстрыми фразами. Существует гипотеза, согласно которой таппа ведёт своё происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастанхана. Исполнение в стиле таппа отличается обилием использования виртуозных пассажей (замзама), более свободным применением небольших по звукорядному составу «лёгких» раг и романтическим по духу содержанием песен на диалектах языка хинди (брадже и авадхи). Распространён в Раджастанхане и Бенгалии.

²² Устад – в переводе с урду «учитель»: уважительная форма обращения в индомусульманской традиции.

²³ Раса – букв. «вкус, склонность, экстракт, сущность, удовольствие»; в музыке – процесс достижения определённого состояния (настроения), изначально заложенного в любой композиции.

²⁴ Тампура – бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Ра-Sa-Sa-Sa (соль^м до¹ до¹ до^м) или Ма-Sa-Sa-Sa (фа^м до¹ до¹ до^м). Производит эффект гудения, жужжания.

²⁵ Газал – жанр «полуклассической» музыки: лирическое стихотворение (любовная песнь) на урду или фарси, состоит из нескольких двустушии с однозвучной рифмой через строку.

²⁶ Сарангия – исполнитель на саранги: струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами.

²⁷ Холи – традиционный праздник, связанный с приходом весны, во время которого люди обсыпают друг друга цветным порошком, поливают подкрашенной водой, выдувают разноцветные мыльные пузыри.

²⁸ В течение 2004–2006 годов и в 2009 году автор статьи находилась на научной стажировке в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра (Нью-Дели, Индия), обучаясь классическому пению в классе гуру Сониа Рой, представительницы Киранской гхараны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bagchee S. NAD: Understanding raga music. Mumbai : Eshwar, 1998. 376 p.
2. Banerjee P. Dance in thumri. New Delhi : Abhinav publications, 1986. 114 p.
3. Bhatnagar, Madhur Lata. Aesthetics of Indian Music. Mumbai : Jai Bharat, 2019. 271 p.
4. Chinchore P. Pandit Bhakthande's thoughts on thumri // Thumri – tradition and trends. Bombay ; Baroda : Indian musicological society, 1990. P. 22–26.
5. Deva B. Indian music. Ghaziabad : Indian council for cultural relations, 1986. 171 p.
6. Deshpande V. Indian Musical traditions: An aesthetic study of Gharanas in Hindustani Music. Bombay : Popular Prakashan, 1973. 222 p.
7. Ganguly R. The tradition of thumri // Aspects of Indian music (A collection of essays). New Delhi : Sangeet Natak Academy, 1987. P. 90–95.
8. Manuel P. Thumri in historical and stylistic perspectives. New Delhi : Motilal banarasidass, 1989. 233 p.
9. Mishra K. Kathak: The world of Shovana Narayan. New Delhi : Kanishka, 2005. 200 p.
10. Saxena Abha. Basic concepts of North Indian classical music. Lucknow : AAS Publications, 2020. 349 p.
11. Spear P. A history of India. Vol. 2. Middlesex : Penguin, 1990. 304 p.
12. Srivastava Satish Chandra. Raag Shastra Parichay (Pt. 1). Kanpur : Sangeet Shree Prakashan, 2018. 200 p.

Tatyana V. Kartashova

The Saratov Sobinov State Conservatory, Saratov, Russia.

E-mail: arun-rani@yandex.ru. SPIN-код: 6213-5302

REGIONAL TRADITION OF THE THUMRI VOCAL GENRE: VARANASI PERFORMING ARTS SCHOOL

Abstract. The article deals with the vocal genre of “semi-classical” music thumri, which became widespread during the last century. During the 1920 and 1970, the style bol-banao thumri of singing emerged in the cultural arena of Varanasi, the new center of the eastern state of Uttar Pradesh, where the singer conveys all the textual nuances through a melodized interpretation of individual words. He became known as purab-ang thumri (“eastern style of singing”). Special attention is paid to one of the most important performing schools of thumri – Varanasi, whose musicians raised thumri to classical heights.

Its characteristic features: the use of the bol-banao technique; a gradual slowing down of the overall tempo of the performance; the use of “light” ragas and talas associated with traditional music; the presence of a specific final section of laggi. By the middle of the 20th century, this style of singing reached its apogee in the works of prominent masters of Varanasi, pushing bol-banao thumri to the forefront of the cultural Renaissance. Their names are included in the treasury of the national and cultural heritage of India.

Keywords: semi-classic; thumri; Varanasi; kotha; mehfil; tawaif.

For citation: Kartashova T. V. *Regional'naya traditsiya vokal'nogo zhanra tkhumri: ispolnitel'skaya shkola Varanasi* [Regional tradition of the thumri vocal genre: Varanasi performing arts school], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 12–22. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bagchee S. *NAD: Understanding raga music*, Mumbai, Eshwar, 1998, 376 p.
2. Banerjee P. *Dance in thumri*, New Delhi, Abhinav publications, 1986, 114 p.
3. Bhatnagar, Madhur Lata. *Aesthetics of Indian Music*, Mumbai, Jai Bharat, 2019, 271 p.
4. Chinchore P. Pandit Bhakthande's thoughts on thumri, *Thumri – tradition and trends*, Bombay, Baroda, Indian musicological society, 1990. P. 22–26.
5. Deva B. *Indian music*, Ghaziabad, Indian council for cultural relations, 1986, 171 p.
6. Deshpande V. *Indian Musical traditions: An aesthetic study of Gharanas in Hindustani Music*, Bombay, Popular Prakashan, 1973, 222 p.
7. Ganguly R. The tradition of thumri, *Aspects of Indian music (A collection of essays)*, New Delhi, Sangeet Natak Academy, 1987. P. 90–95.
8. Manuel P. *Thumri in historical and stylistic perspectives*, New Delhi, Motilal banarasidass, 1989, 233 p.
9. Mishra K. *Kathak: The world of Shovana Narayan*, New Delhi, Kanishka, 2005, 200 p.
10. Saxena Abha. *Basic concepts of North Indian classical music*, Lucknow, AAS Publications, 2020, 349 p.
11. Spear P. *A history of India. Vol. 2*, Middlesex, Penguin, 1990, 304 p.
12. Srivastava Satish Chandra. *Raag Shastra Parichay (Pt. 1)*, Kanpur, Sangeet Shree Prakashan, 2018, 200 p.

УДК 78.05(470.5)

Оксана Александровна Гагарина

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

**МУЗЫКА В ЗВУКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СОВРЕМЕННОГО ЕКАТЕРИНБУРГА:
К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ГОРОДСКОЙ АУДИОСРЕДЫ**

Статья посвящена звуковой среде современного Екатеринбурга. В качестве основного предмета анализа в ней выступает музыкальная составляющая как «высокоорганизованная» часть многослойной структуры городского звукового пространства. В её развитии автор выделяет два аспекта: первый связан с раздвижением границ и трансформацией аудиосреды, а второй акцентирует проблему дисгармонизации и шумового загрязнения. В связи с первым аспектом автор прослеживает некоторые практики концертной жизни Екатеринбурга – освоение открытых городских локаций, эскалация «виртуальных» форм бытования музыки. Указанные практики, с одной стороны, способствуют широкоохватности, массовости музыкальных событий, а с другой выявляют ряд противоположных качеств аудиосреды – её фрагментированность, пуантилистичность. Данные качества обуславливают разрыв субъектов концертной ситуации (исполнителя и слушателя), получивший в музыковедении название шизофонии. Второй аспект в анализе городского звукового пространства актуализирует экологическую проблему дисгармонизации звуковой среды Екатеринбурга вследствие шумового загрязнения. Среди источников негативного воздействия на звуковую среду автором выделены некоторые музыкальные формы звукового контента, в частности, аудиореклама и звуковой дизайн помещений. Наряду с архитектурными новшествами продукты аудиомаркетинга являются неотъемлемой чертой облика современного города.

Ключевые слова: звуковая среда города, культура повседневности, концертная жизнь Екатеринбурга.

Для цитирования: Гагарина О. А. Музыка в звуковом пространстве современного Екатеринбурга: к проблеме анализа городской аудиосреды // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 23–30.

Изучение городской звуковой среды – чрезвычайно обширная область научного знания. Границы её лежат на пересечении нескольких дисциплин, стратегий, методов научного анализа. Круг исследований данного феномена включает как опыт наук социально-гуманитарного направления (в особенности, социологии, культурологии, антропологии), так и опыт естественнонаучный, представленный работами в области экологии, фонологии, акустики и других.

Городская звуковая среда, являясь частью культурной среды в целом, проявляет себя наиболее непосредственно в практиках повседневной жизни человека. Это обусловило глубокий интерес к её осмыслению в кругу антропологов. Именно в русле антропологических исследований в 1960-е годы выделилось направление *sound studies* («звуковые исследования»), которое сосредоточилось, в том числе, на изучении феномена звуковой среды современного города. В работах Р. М. Шейфера,

А. Корбена, Б. Труакса, Б. Краузе и других оформился понятийный аппарат и были сделаны существенные шаги в разработке и совершенствовании аналитических подходов к изучению акустической среды городских пространств.

У истоков исследования городской звуковой среды, наряду с антропологией и социологией, стояла и музыкальная наука. Как видится, интерес музыковедения к проблеме звуковой среды был инспирирован самой композиторской практикой. Музыкальное искусство XX века демонстрирует самый широкий диапазон художественного восприятия звуковой урбанистической среды – от «шумовой мимикрии» у композиторов-модернистов до синтезирования звучаний города в электроакустической музыке второй половины XX – начала XXI столетий. Подобные рецепции городской звуковой среды неоднократно становились предметом теоретического осмысления в работах музыковедов¹. При этом специальных научных работ, посвящённых анализу собственно звуковой среды города, в музыковедении очень мало, и все они, как правило, имеют междисциплинарный характер. Так, на стыке антропологии, этномузыкологии и экологии в 1960-е годы появились работы авторитетного канадского музыковеда и композитора Р. М. Шейфера. В них одной из основных линий стало изучение феномена «звукового ландшафта» (*soundscape*) Ванкувера и других городов Канады и Европы². Трансдисциплинарный характер отличает и теорию «глобальной фоносферы Земли», идея которой принадлежит российскому музыковеду, профессору М. Е. Тараканову. В его концепции термин «фоносфера» получил скорее философское, нежели специально-музыковедческое толкование. Он понимался учёным как продолжение учения В. И. Вернадского о ноосфере – «высшей формы биосферы», частью которой является человек «как активный формиру-

ющий фактор и объект воздействия» [8, 40]. При этом, говоря о фоносфере, Тараканов «имел ввиду прежде всего музыку. Но музыку, взятую в аспекте её тотального распространения и воздействия на человечество в целом и на каждого индивида в отдельности» [8, 40].

Тотальное влияние музыки, о котором говорил исследователь, имело свои предпосылки в советской России. Годы, в которые возникла теория фоносферы – вторая половина 1980-х, – стали временем активного развития радио и телевидения, массового внедрения в обиход аудио-воспроизводящей аппаратуры. Уже тогда перспективы их воздействия на фоносферу делились неоднозначными. Так, тот же Тараканов акцентирует внимание на процессе «охвата музыкой различных пространств – от гигантских стадионов, дворцов спорта, кинотеатров до скромной жилой комнаты» [8, 36]. Наряду с этим учёный говорит и о сопутствующих процессу звуковой глобализации экологических проблемах. Среди них – возрастание фона радиоактивного излучения, которое усугубляется загрязнением аудиальной среды различного рода звуковым «мусором», в том числе, низкопробными образцами популярной музыки [8, 36].

По прошествии почти сорока лет, в начале третьего десятилетия XXI века, намеченные перспективы воспринимаются уже как данность. Звуковая среда постсоветских городов России вовлечена в процессы глобализации в той же мере, как и все остальные компоненты культурной системы. В музыкальной составляющей звуковой среды прослеживается две тенденции: та, что связана с раздвижением границ и трансформацией аудиального пространства, и та, которая акцентирует проблему его дисгармонизации. Развитию музыкальной аудиосреды современного города в двух указанных аспектах и будет посвящён дальнейший ход мысли. Речь пойдёт об Екатеринбурге.

Но, прежде чем перейти к аналитической части, необходимо прояснить сам предмет. Под звуковым пространством города³ в статье понимается спектр звуковых данных, фиксируемых в пределах конкретной локации, во всей совокупности проходящих в ней процессов. Звуковая среда города предстаёт как подвижная и многослойная структура, в которой взаимодействуют звуки самого различного происхождения – естественные и искусственные, антропогенные и техногенные. В сложной иерархии звучаний одно из главных мест принадлежит музыке – она, по определению Тараканова, есть «важнейшая составная часть звучаний, воспроизводимых человеком в его свободной деятельности» [7, 76].

Основным отличительным качеством музыкальной аудиосреды от немusикальнoй является то, что звук в ней выступает целью деятельности человека, а не побочный фактор этой деятельности. При этом наиболее значимыми критериями «музыкальности» звучания в данном случае будут не физико-акустические или эстетические свойства звуков, а их социальная составляющая, сконцентрированная в коллективном опыте слухового восприятия музыки и переживании этого опыта.

Слуховую культуру в её «чистом» виде формирует система специализированных институций (театры, филармония, консерватория, музыкальные школы и ссузы), но социологический контекст будет актуализировать и типично житейские, бытовые её проявления – от звуковой акустики магазинов до мелодий звонков мобильных устройств. Сосредотачивая своё внимание, прежде всего, на «чистых» формах музыкально-слуховой коммуникации, подразумевающих музицирование как профессиональную деятельность, будем, однако, иметь ввиду и остальную звуковую «контент», очень важный в антропологическом анализе городской аудиореальности.

Первое, что обращает на себя внимание в музыкальной среде современного Екатеринбурга – это мобильность пространственной локации музыкальных событий. Современный технический уровень позволяет адаптировать под музыкальные события почти любые пространства – от открытых городских площадей, рекреационных зон до производственных и торговых помещений. Так из герметичных стен концертных залов музыка перемещается в эпицентр повседневной жизни человека, где взаимодействуют трудовая деятельность и «культурный досуг».

Показательно в связи с этим развернувшееся в Екатеринбурге строительство многофункциональных объектов, позволяющих совместить в одном пространстве зоны труда и отдыха. Одним из крупных строений такого типа стал Международный выставочный центр «Экспо-Екатеринбург», открытый летом 2019 года. Гигантское здание центра включает в себя концертный зал на 4000 мест, соединённый коридорной системой с залами для совещаний, выставочным пространством и вир-зонами. Помещение зала, оборудованное по последнему слову техники, используется как для проведения общественно-значимых мероприятий, так и для концертов, в том числе, классической музыки.

Другим, весьма интригующим событием в музыкальной жизни нашего города обещает стать открытие нового здания филармонии. Его строительство планировалось завершить к 2023 году, но недавно учредители сообщили о пролонгации сроков. Разработка грандиозного комплекса принадлежит архитекторам бюро Захи Хадид, получившей мировую славу благодаря смелым футуристическим проектам в стиле деконструктивизма. Новая архитектурная концепция филармонии объединит пять концертных залов: два зала старого здания и три новых. Самый большой из последних вместит около 2000 зрителей, а другой, так называемый *black box*

(зал-трансформер), будет адаптирован под проведение самых различных по содержанию мероприятий. Об универсальном назначении будущего объекта так высказался в своём интервью директор филармонии А. Н. Колотурский: «Тут основа основ – общественное пространство. Этот комплекс должен работать для людей, которые пришли не только в концертный зал. Хочешь в кафе – зашёл, хочешь в магазин или небольшой музей – пожалуйста. Воркшопы, опять же, приучат взрослых и детей ходить в концертные залы. Это тренды сейчас» [4].

Намеченная тенденция подвижности, переконструирования городского аудиального пространства проявляется и в том, насколько активно адаптируются под музыкальные мероприятия открытые уличные ландшафты. В последние годы в Екатеринбурге заметно увеличился круг аудиально насыщенных городских локаций, что отражают, например, программы некоторых летних музыкальных фестивалей («Уральская ночь музыки», «Венский фестиваль музыкальных фильмов», «Безумные дни», «Green Royal Fest» и др.). Концерты в рамках этих программ проходят на самых разных площадках – от памятников исторического наследия (усадьба Харитоновых-Расторгуевых) до торгово-развлекательных зон. Такой выход музыки «вовне» акцентирует её возрастающее значение в культурной жизни города. Вместе с тем, указанный процесс не всегда имеет положительные предпосылки.

Беспрецедентным фактором, коснувшимся и звуковой среды города, стала пандемия. Из-за вынужденной изоляции в весенне-летний период 2020 года вплоть до недавнего времени музыка была полностью вытеснена из концертных залов. Когда часть ограничений была снята, некоторые музыкально-концертные учреждения стали выходить в открытую городскую среду. Так, в Саду Вайнера состоялся первый в истории концертной жизни города фортепианный фестиваль под открытым

небом – *Green Royal Fest*. Во время ограничений наблюдался и необычный опыт спонтанной организации музыкальных пространств: например, в городских дворах проходили концерты для ветеранов ко Дню Победы.

Другой распространённой практикой в период изоляции стало переведение концертных событий в цифровой формат. Интернет-трансляции из закрытых для публики концертных залов хотя и не заменили живые концерты, но отчасти восполнили образовавшийся музыкальный вакуум. При этом нестандартная коммуникативная ситуация, когда слушатели получили возможность «посещать» онлайн-концерты, не выходя из дома, скорректировала свойства аудиального пространства: оно стало переходить из публичной сферы в приватную. Дистанцирование участников концертного процесса выявило рассредоточенность, своего рода пуантилистичность звуковой среды. Е. В. Назайкинский в книге «Стиль и жанр в музыке» осмысляет разрыв субъектов музыкальной коммуникации (в первую очередь, слушателя и исполнителя) в связи с явлением шизофонии. Как следствие действия данного способа общения с музыкой учёный отмечает девальвацию многих принципов концертной практики (привязанность к определённому месту, времени, этикет слушателя концерта и т. д.). Виртуальная форма бытия музыки, связанная с шизофонией, у Назайкинского воплощает исторически наиболее позднюю (XX век) практику бытования музыки и музыкальных жанров, в которой, по его словам, «триада „сочинитель – исполнитель – слушатель“ распадается окончательно и удерживается как таковая лишь в идеальном плане – в воображении, в представлениях» [6, 128–129].

Одной из исторически закреплённых функций музыки всегда была её декоративная роль. В Екатеринбурге, как в любом крупном городе, музыка участвует в оформлении общественных событий,

используется в качестве инструмента рынка для стимулирования покупательского спроса. Концертно-развлекательные программы в честь открытия торговых площадей – один из традиционных примеров такой функции музыкального искусства. Другая ипостась музыки в сфере товаров и услуг – звуковой дизайн помещений. Современный горожанин, входя в гипермаркет или заведение общепита, погружается в звуковую среду этого пространства. Спокойная, расслабляющая музыка ресторанов или импульсивные ритмы в ночных клубах – всё это часть имиджа заведений, работающая на их репутацию и доход. Некоторые «места по интересам» культивируют музыкальное творчество молодёжных субкультурных групп, что иногда способствует их профессиональному самоопределению. Так, в своё время в Екатеринбурге из клубного андеграунда вырос так называемый «уральский рок», а одним из его «пионеров» оказался талантливый музыкант, композитор, ныне председатель Свердловского отделения Союза композиторов России А. А. Пантыкин.

Углубляясь в вопрос о социальных факторах формирования звуковой среды в современном мегаполисе, так или иначе приходится говорить о проблемах. Большая их часть связана с нарушением границ личного аудиального пространства и шире – шумовым загрязнением. С точки зрения антропологии шум – это звук, воспринимаемый как нежелательный. Автомобильные магистрали, многолюдные общественные места считаются наиболее шумными городскими локациями, и проживание вблизи этих мест создаёт серьёзный дискомфорт для горожан. Музыка также участвует в пополнении этого шумового фона. Так, музыкальный «антураж» городских маршрутных такси, не отличающийся особой избирательностью, нередко встречает неодобрение со стороны невольной «публики». Такое музыкальное «оформление» вполне может

восприниматься как форма звукового насилия.

Другой проблемой аудиосреды современного Екатеринбурга стало характерное для больших городов обилие звуковой рекламы. На «звуковой карте» Екатеринбурга одним из мест сгущения аудиальной информации является улица Вайнера. Многочисленные магазины вдоль пешеходной зоны напоминают об историческом значении места: в XIX веке на улице Успенской (старое название улицы Вайнера) располагались торговые лавки. Современный облик торговой улицы определяют не только новые визуальные объекты – бронзовые скульптуры, например, – но и звуковая реклама. Близкое расположение магазинов, каждый из которых оснащён персональными громкоговорителями, анонсирующими «специальные предложения» или «дни скидок», создаёт акустическую среду высокой плотности. На пешеходной части проспекта также можно стать случайным слушателем концертов уличных музыкантов, количество которых в тёплое время года заметно увеличивается. Однако для большей массы пешеходов – тех, что равнодушно проходят мимо, не обращая внимания на игру артистов, – такая звуковая информация нейтральна и фактически приравнена к шуму.

Шум в городе повсюду, от него сложно отгородиться даже в стенах собственного жилища: отличная звукопроводимость перекрытий многоквартирных домов не позволяет без дополнительных усилий создать индивидуальную аудиосреду, на которую бы не воздействовала среда других обитателей. На помощь приходят тактики сопротивления шуму – ценный опыт, необходимый городскому жителю. Одна из частых тактик – прослушивание музыки в наушниках – обеспечивает в какой-то мере пребывание в своём персональном аудиопространстве, противопоставленном шумовым атакам внешнего мира.

Звуковая среда большого города поражает своей перенасыщенностью, избыточностью. Многочисленные аудиолокации, музыкальные и внемузыкальные, постоянно пересекаются, сливаясь в общем нерасчленённом потоке. Загрязнённая звуковая среда влияет на восприятия и усвоение информации, в том числе – музыкальной: очевидно, что при воздействии шума качество музыкального восприятия снижается. Тем не менее, слух проявляет способность приспосабливаться к имеющимся условиям. В этой связи уместно привести эпизод из книги В. П. Головиной «Музыкальная повесть». В своей повести-воспоминании автор, первый директор ДМШ №2 имени М. И. Глинки г. Екатеринбурга (тогда Свердловска), описывает трудные условия военного времени, в которые пришлось существовать школе, её сотрудникам и питомцам. По свидетельству Головиной в 1941–1945 годы музыкальная школа рабочего посёлка Уралмаш, располагавшаяся в отдельном здании на улице Ильича, была перенесена в помещение детской библиотеки. Там для неё было отведено только две небольших комнаты. Чтобы разместить учебные классы, комнаты библиотеки были перегороджены досками, обклеенными старыми газетами. Уроки специальности и музыкально-теоретических дисциплин проходили в условиях жуткой какофонии. Поначалу это вызвало

бурю негодования у педагогического состава, но постепенно, по словам автора, «желание работать и учиться победили такую трудную, непреодолимую помеху, как звукопроницаемость в музыкальной школе. Установившиеся законы музыкальной педагогики приобрели новое толкование. Совместная воля педагога и ученика помогли, выработали умение слушать только себя и педагога – только своего ученика» [2, 167].

Описанный эпизод предстаёт, как ни парадоксально, метафорой современной аудиосреды Екатеринбурга, для которой экстремальные условия стали почти что нормой. Агрессивное воздействие звуков внешнего мира вынуждает человека бороться за возможность слышать и быть услышанным. Как видится, поле этой борьбы пролегает в большой мере на территории музыки, в которой образы тишины и безмолвия обычно ассоциируются с некой идеальной настройкой для слуха. Поэтому насущной задачей, требующей также и пристального внимания музыковедческого сообщества, должна стать разработка и реализация проектов и перспективных программ по охране музыкального слуха и гармонизации звуковой среды города в целом. Указанные проблемы были актуальны и ранее, но жизненно важно заниматься их решением именно сейчас, в нашу эпоху глобальных перемен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характеристика черт современного музыкального материала в западноевропейской авангардной музыке второй половины XX – начала XXI веков, в том числе, анализ звукошумовых феноменов, становится предметом диссертации Л. В. Лейпсон [5]. Классификация звукообразов города на примере музыки уральских композиторов представлена в диссертационном исследовании уральского музыковеда А. С. Жаровой [3]. Феномен тембровой специфики сонорной музыки в связи с её внемузыкальными ресурсами рассматривается в диссертации И. М. Шабуновой [9]. Актуальность взаимодействий между музыкой и технологиями, которые перемещают композиторское мышление в более широкие границы современных динамических синтезов, анализирует болгарский музыковед Э. Коларова [10, 168–173].

² *Soundscape* – с англ. «звуковой ландшафт». Термин вошёл в научный обиход благодаря международному научно-исследовательскому проекту под названием *World Soundscape*, инициатива и разработка которого принадлежала Р. М. Шейферу. В основу проекта была положена идея сопротивления шумовому загрязнению городов, а одной из главных задач стало сохранение звуков, исчезающих из акустической среды в результате негативного воздействия на среду техногенных факторов и т. п.

В акустических экспедициях Шейфера по территориям Канады и Европы в 1970-е годы была собрана уникальная библиотека фонографических записей звуковых ландшафтов – World Soundscape Library, пополнявшаяся в течение последующих десятилетий, в том числе, при участии учеников и единомышленников Шейфера. Результаты исследований Шейфера нашли отражение в его трудах («The book of Noise» [11], «The New Soundscape» [12] и др.)

³ Термины «звуковое пространство», «звуковая среда», «акустическая среда», «аудиосреда» используются автором как синонимы.

⁴ Термин «шизофония» (от греч. *schizo* – делю, *phone* – звук) был предложен в 1960-е годы Р. М. Шейфером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возьянов А. Г. Винил в большом городе: между звуком и зрелищем // Визуальная антропология: городские карты памяти / под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. Москва : Вариант : ЦСПГИ, 2009. С. 259–274.
2. Головина В. П. Музыкальная повесть / ред. О. Абакумовой, Е. Смоленцева. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2020. 368 с.
3. Жарова А. С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Екатеринбург, 2009. 187 с.
4. Колотурский А. Н. Екатеринбург вырос из штанишек // ClassicalMusicNews.Ru. 2020. 15 сент. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-kolotursky-2020/> (дата обращения: 10.10.2020).
5. Лейпсон Л. В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2017. 293 с.
6. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
7. Тараканов М. Е. Звуковая среда современности // Научные труды Московской государственной консерватории. Москва, 2002. Сб. 42: Из личных архивов профессоров Московской консерватории. С. 72–84.
8. Тараканова Е. М. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий // Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 27–42.
9. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Тбилиси, 1989. 24 с.
10. Коларова Е. К. Диалогът традиция-съвременност в българското музикално творчество на XX век. София: «Марс 09», 2013. 247 с.
11. Schafer R. M. The book of Noise. Vancouver : Privately printed by Price Print., 1970. 31 p.
12. Schafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Ontario : Don Mills, Ont. : BMI Canada, 1969. 68 p.

Oksana A. Gagarina

The Urals Mussorgsky State Conservatoire, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: musicoloque@yandex.ru. SPIN-код: 8368-0144

MUSIC IN THE SOUND SPACE OF MODERN EKATERINBURG: TO THE PROBLEM OF ANALYZING THE URBAN AUDIO ENVIRONMENT

Abstract. The article is devoted to the sound environment of modern Ekaterinburg. The main subject of the analysis in the article is the musical component as a “highly organized” part of the multi-layered structure

of the urban sound space. In its development, the author identifies two aspects: the first is associated with the expansion of boundaries and the transformation of the audio environment, and the second focuses on the problem of disharmony and noise pollution. In connection with the first aspect, the author traces some practices of concert life in Ekaterinburg – the development of open urban locations, the escalation of “virtual” forms of music existence. These practices, on the one hand, contribute to the broadness, mass character of musical events, and on the other hand, reveal a number of opposite qualities of the audio environment – its fragmentation, pointillism. These qualities cause the gap between the subjects of the concert situation (the performer and the listener), which is called schizophonia in musicology. The second aspect in the analysis of the urban sound space actualizes the “ecological” problem of disharmonizing the sound environment of Ekaterinburg due to noise pollution. Among the sources of negative impact on the sound environment, the author identifies some musical forms of sound content, in particular, audio advertising and sound design of premises. Along with architectural innovations, audio marketing products are an integral feature of the appearance of a modern city.

Keywords: sound environment of the city; culture of everyday life; musical life of Yekaterinburg.

For citation: Gagarina O. A. *Muzyka v zvukovom prostranstve sovremennogo Ekaterinburga: k probleme analiza gorodskoy audiosredy* [Music in the sound space of modern Ekaterinburg: to the problem of analyzing the urban audio environment], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 23–30. (in Russ.).

REFERENCES

1. Vozyanov A. G. *Vinil v bol'shom gorode: mezhdru zvukom i zrelishchem* [Vinyl in the big city: between sound and spectacle], P. Romanov, E. Yarskaya-Smirnova (eds.) *Vizual'naya antropologiya: gorodskie karty pamyati*, Moscow, Variant, TsSPGI, 2009, pp. 259–274. (in Russ.).
2. Golovina V. P. *Muzykal'naya povest'* [Musical novel], Yekaterinburg, Ural'skiy rabochiy, 2020, 368 p. (in Russ.).
3. Zharova A. S. *Ural'skiy gorod v programmykh sochineniyakh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Ural City in the program compositions of composers of the second half of the XX-beginning of the XXI century: dissertation], Yekaterinburg, 2009, 187 p. (in Russ.).
4. Kolotursky A. N. *Ekaterinburg vyros iz shtanishek* [Yekaterinburg grew out of pants], *ClassicalMusicNews.Ru*, 2020, Sept. 15, available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-kolotursky-2020/> (accessed October 10, 2020). (in Russ.).
5. Leypson L. V. *Muzykal'nyy material v tvorchestve predstaviteley zapadnoevropeyskogo avangarda vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: ot foneticheskoy kompozitsii k performativnosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical material in the Works of Representatives of the Western European Avant-garde of the Second Half of the XX – Early XXI Centuries: from phonetic composition to performativity: dissertation], Novosibirsk, 2017, 293 p. (in Russ.).
6. Nazaykinsky E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and genre in music], Moscow, Vldos, 2003, 248 p. (in Russ.).
7. Tarakanov M. E. *Zvukovaya sreda sovremennosti* [A soundscape of modernity], *Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii*, Moscow, 2002, vol. 42: *Iz lichnykh arkhivov professorov Moskovskoy konservatorii*, pp. 72–84. (in Russ.).
8. Tarakanova E. M. *Kontseptsiya fonosfery na rubezhe tysyacheletiy* [The concept of the phonosphere at the turn of the millennium], E. M. Tarakanova (resp. ed.-comp.) *Zvukovaya sreda sovremennosti: sb. st. pamyati M. E. Tarakanova (1928–1996)*, Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya, 2012, pp. 27–42. (in Russ.).
9. Shabunova I. M. *O funktsiyakh tembra v sovremennoy muzyke: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [About the functions of timbre in modern music: abstr. of diss.], Tbilisi, 1989, 24 p. (in Russ.).
10. Kolarova E. K. *Dialogut traditsiya-savremennost v bulgarskoto muzikalno tvorchestvo na 20 vek (aspekti, proektsii, refleksii)*. [The dialogue between tradition and modernity in bulgarian music of the 20th century (aspects, projections, reflections)], Sofia, «Mars 09», 2013, 247 p. (in Bulgar.).
11. Schafer R. M. *The book of Noise*, Vancouver, Privately printed by Price Print., 1970, 31 p.
12. Schafer R. M. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Ontario, Don Mills, Ont., BMI Canada, 1969, 68 p.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ



УДК 781

Людмила Константиновна Шабалина

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: lyudmila@convex.ru. ORCID: 0000-0001-8547-0738. SPIN-код: 4142-4555

ГАРМОНИЯ И СИНТАКСИС В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ТРУДАХ XX ВЕКА (К ВНЕДРЕНИЮ В УЧЕБНУЮ ПРАКТИКУ)

Статья написана с целью оказания методической помощи педагогам в достижении углубленного понимания студентами синтаксической организации музыкальной формы, в данном случае – через курс гармонии. Главным субъектом внимания здесь становятся гармонические обороты в их структурно-образующих функциях: начальной, развивающей, кадансовой, что помогает понять построение малых форм и облегчает их слуховое гармоническое восприятие. Ценные научно-методические мысли по этому поводу имеются ещё в изданиях XX века, однако они не стали достоянием учебной практики. На материале музыки венских классиков определяются типовые гармонические схемы-модели: при этом за основу берутся тональные функции, а не конкретные виды аккордов. Пониманию логики классицистского квадратного периода способствует проведение параллелей со стиховой формой катрена. В итоге прокладывается путь к осознанию целостности синтаксической структуры периода, в том числе, через гармонию. Отсюда рождается ощущение фразировки, охватывающей всю фактуру и придающей музыке живое дыхание.

Ключевые слова: гармонический оборот, синтаксическая организация периода, венский классицизм в курсе гармонии.

Для цитирования: Шабалина Л. К. Гармония и синтаксис в отечественных научно-методических трудах XX века (к внедрению в учебную практику) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 31–47.

В статье ставятся цели двоякого рода. Во-первых, обратить внимание на воспитание у юных музыкантов чуткого исполнительского отношения к музыкальному синтаксису. Во-вторых, способствовать осознанию ими роли гармонии в синтаксической организации музыки. Для реализации этих целей предлагается методиче-

ская разработка данной темы для училищ и вузов.

Углублённое изучение синтаксиса – давно назревшая проблема музыкальной педагогики. От способности слышать и воспроизводить живое дыхание музыки, выраженное во фразировке, зависит естественность артикуляции и выразитель-

ность всей интонационной основы исполнения. С этим связан также и процесс восприятия музыки слушателями, то есть осуществление коммуникативных возможностей музыкального искусства.

В 1960 году ведущий профессор Уральской консерватории, композитор В. Н. Трамбицкий выступил в журнале «Советская музыка» со статьёй «О фразе в опере». Поводом для неё послужила его неудовлетворённость подходом молодых певцов к фразировке в оперных партиях, «выучиваемых ими как нейтральный, не одухотворённый материал... который в спектакле может обесмыслиться, „скользят“ по слушательскому восприятию» [26, 32]¹.

Практика показывает, что и сейчас у многих исполнителей ощущение целостности музыкальных фраз и их смыслового разделения люфтваузми не развито. Преподаватели-теоретики несут серьёзную долю ответственности за эти недостатки в подготовке музыкантов, не чувствующих фразы и не вникающих в синтаксическую структуру языка музыки. В целях изменения их отношения к этой важной составляющей музыкального воспитания в Уральской консерватории в 2008 году вышло учебно-методическое пособие «Изучение синтаксиса на уроках сольфеджио в ДМШ и ДШИ» (с приложением Хрестоматии). Авторами его являются доцент В. Немковская (Вялухина) и её дипломница С. Евлампьева [9].

Знания учащихся о синтаксической роли гармонии в форме периода, на основе которого изучается этот предмет в училище, ограничиваются обычно сведениями о вопросо-ответном соотношении каденций. Между тем, в учебно-методической литературе прошлых лет содержится немало важных наблюдений о функциях гармонии в синтаксической организации периода. В 1991 году автором данной статьи была опубликована методическая разработка на эту тему [33]. Прошло 30 лет, но в практическом решении вопроса ещё

мало что изменилось, поэтому оказалось актуальным вернуться к данной проблеме, расширив и обновив содержание прежней работы.

В формировании синтаксиса, как известно, принимают участие все средства выразительности и компоненты фактуры, а в сознании учащихся это понятие ассоциируется обычно лишь с мелодией, так как на её примере изучаются масштабно-синтаксические структуры в «Элементарной теории музыки». Продолжением темы смысловой членораздельности музыкальной речи мог бы стать курс гармонии. Выявление синтаксических единиц в последовательностях аккордов – **гармонических оборотах** – и изучение их функционального назначения в форме периода логично видеть следующим этапом развития знаний о многоуровневости структуры формообразования в музыке. Гармонии (вместе с фактурой и ритмом) принадлежит огромная роль в синтаксисе, но в сложившейся практике преподавания её конструктивному действию на уровне синтаксиса до сих пор не уделяется должного внимания.

Обратимся к продуктивным идеям по этому вопросу, высказанным в прошлом столетии. В цитированной выше статье В. Трамбицкого говорится: «Живая интонация идёт рука об руку с мелодическим обобщением, включающим... организованный метроритм, фактурно-гармонические средства, явления периодичности, фразировочные и динамические нюансы» [26, 30]. «Синтаксис олицетворяет „лингвистический“ аспект формы», – пишет Е. Ручьевская, называя его «начальным уровнем формообразования» [21, 75]. Понятийно-терминологический аппарат лингвистики и даже знаки препинания используются в музыкальной науке и практике. Например, в учебнике гармонии Ю. Тюлина и Н. Привано различие кадансов в периоде объясняется с помощью запятой и точки [28, 56]. В учебнике музыкальной формы В. Холоповой упомянуты ещё и точ-

ка с запятой и двоеточие, привлекавшиеся в XVIII веке для обозначения синтаксических единиц периода [32, 48]. В „Методике преподавания гармонии“ А. Степанова есть специальный раздел «Синтаксическая роль гармонии» [24, 61–67]. Ценные мысли по этой проблеме имеются во многих научно-методических трудах XX века, но они не были собраны воедино и не освоены в учебной работе.

В связи с этим в задачи настоящей статьи входит: 1) обобщение идей российских теоретиков XX века, рассеянных в литературе разных жанров и оставшихся не востребованными; 2) расширение сведений о синтаксической роли гармонии в периоде; 3) оказание методической помощи преподавателям-теоретикам при изучении синтаксиса в курсах гармонии училища и вуза.

Начальный курс гармонии обычно ориентируется лишь на знания аккордики и правил голосоведения, а гармонический анализ – на умение определять отдельные аккорды. Если сравнить такой «анализ» с вербальным языком, то это всё равно, что называть только буквы или части слов (морфемы), может быть даже и сами слова, но не составленные из них осмысленные фразы. Подобный «точечный» анализ гармонии сейчас именуют морфологическим (Л. Мазель, Н. Гуляницкая).

Многолетнее знакомство с абитуриентами Уральской консерватории, приезжающими из разных городов, показывает, что в форме периода недостаточно изучается роль гармонических оборотов. Отсутствие внимания к их действию в синтаксисе является одной из причин отчуждения учащихся-исполнителей от данной дисциплины. За требуемыми от них педагогом перечислениями «бессвязных» аккордов теряется цель анализа, а вместе с ней и целесообразность изучения самого предмета. Напротив, понимание роли гармонии в синтаксисе пробуждает интерес к фразировке в музыке и ведёт к повыше-

нию исполнительской культуры молодых музыкантов.

Обращение к данной теме полезно на самом раннем этапе образования, поскольку опора на фразу облегчает запоминание музыкального текста, в том числе в слуховом гармоническом анализе по сольфеджио: ведь легче узнавать и держать в памяти типовой оборот, а не перечень отдельных аккордов. Анализ аккордовых связей на синтаксическом уровне приблизит и к пониманию участия гармонии в общем процессе формообразования.

Тема перспективна и для вузовского курса: с включением историко-стилистического аспекта, с перенесением акцента на гармонические связи более высокого ранга. В учебной практике недостаточно освоен и этот вопрос – о принципах построения тональных планов в музыке разных стилей и, в целом, о роли гармонии на композиционном уровне формообразования.

Знакомство с синтаксисом в аккордовых связях логично начать с музыки венских классиков – в их произведениях конструктивные функции гармонии действуют с максимальной ясностью на всех уровнях формы. В опоре на данный стиль обычно строится начальный курс гармонии в нашей стране, что методологически представляется, безусловно, оправданным.

Классическая тональность – звуковысотная система европейской музыки XVIII–XIX веков – требует внимания к аккордам как носителям тональных функций (ключевое понятие в концепции Т. Бершадской). Любая функция есть результат обобщения отношений и связей элементов системы. Направив внимание на выявление синтаксических образований в гармонии, можно провести аналогию с организацией мелодии, сравнив связи её звуков во фразах с группами аккордов внутри гармонических оборотов. Анализ связей аккордов обнаружит крепкую функциональную и голосоведенческую их спаянность и наличие между оборотами цезур.

Музыковеды-теоретики XX века, создатели российских учебников гармонии и формы, уделяли внимание феномену гармонического оборота. Ими отмечены: «связность» аккордов – об этом пишут авторы бригадного учебника И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов [29, 22]; роль в «образовании цезур» – В. Берков [4, 41]; «ритмическое вычленение из контекста» – А. Степанов [23, 29] и т. д. Подчёркивая значение гармонии для членораздельности музыкальных высказываний, Л. Мазель и В. Цуккерман говорят о «подкреплении гармонического расчленения параллельным действием средств ритма, мелодики, фактуры» [18, 358].

Развиваются также идеи о том, что подобные группы аккордов могут быть рассмотрены как носители ладовой функции [6, 27]. Ю. Бычков относит «ряд взаимосвязанных аккордов (созвучий), образующих гармоническую последовательность („оборот“) к типу „ладового элемента“ – по признакам «относительной внутренней завершенности, временной и пространственной отграниченности от своего окружения» [6, 13, 7].

Если в качестве носителей тональных функций гармонические обороты всегда дифференцируются (автентические, плаговые, полные/сложные), то по месту и роли в форме обычно выделяются только каденции. На этот недостаток, последствия которого проявляются в учебной практике, обращал внимание Б. Можжевелов. В статье «Ещё раз о методике» он подчёркивал, что «в живой музыке в роли элементарной формообразующей единицы чаще выступает гармонический оборот» [19, 77]. И. Дубовский даже писал, что «каждый аккорд выполняет в форме определённую функцию и занимает определённое место в предложении и периоде» [8, 13]. В учебнике гармонии А. Степанова для исполнительских отделений училищ приведён анализ 8-тактового периода (из арии Сусанина) на основе гармонических обо-

ротов с выделением начального и кульминационного [23, 30]. Такой гармонико-синтаксический анализ – большая редкость в учебном издании.

Материалом, предлагаемым в настоящей статье для начального изучения гармонических оборотов как синтаксических единиц, избран классицистский экспозиционный период квадратного строения из инструментальных сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена. С таких периодов принято начинать знакомство учащихся с этой формой, включив в сферу их внимания, прежде всего, вопрос о границах гармонических оборотов.

Их продолжительность в периодах обычно соответствует структурному членению формы. Типичны обороты, равные фразе, несколько реже – предложению, а в жанрах, близких к бытовым истокам, один оборот может охватывать весь краткий период. Наблюдается как синхронность в синтаксическом членении мелодии и сопровождения, так и расхождение. Гармонические обороты обычно разворачиваются более крупным планом, объединяя в единое целое структурные единицы мелодии.

Разномасштабность синтаксического членения мелодии и аккордового сопровождения помогает избежать дискретной «рубленности» текста, неизбежной при полном совпадении цезур. Той же цели служат приёмы сцеплений, слияний соседних оборотов, «перетеканий» окончания одного в начало другого, приводящие к образованию их составной структуры. Эти явления для венских классиков меньше характерны – им, в основном, свойственна цезурованность синтаксиса, подчёркиваемая ритмом и сменами фактуры. Уже в рамках периода следует обратить их внимание и на роль фактуры в формообразовании. А с размыканием границ оборотов, с тенденцией к стиранию структурной чёткости музыкальной речи учащиеся встретятся у романтиков и лучше поймут разницу между этими стилями.

Метрически регулярная пульсация гармонии обусловлена в музыке венского классицизма весомым значением танцевально-маршевого начала, реализуемого во многом именно с помощью гармонического пульса². Если учесть, что гармонические «события» – смены функций аккордов – обычно происходят на метрически опорных долях, то классическая гармония станет осознаваться учениками в качестве важного фундамента, формирующего не только звуковысотную, но и временную конструкцию музыкального целого.

Особо важное положение занимают аккорды сильных и относительно сильных долей, между которыми могут находиться проходящие созвучия. Учащимся следует понимать, что они являются таковыми не только по виду (проходящие $D_{6/4}$, $D_{4/3}$) и плавному голосоведению, но и по ме-

стоположению. Сильные доли тактов, подкреплённые сменами функций аккордов, как бы возвышаются над внутритактовой аккордикой и образуют функциональный ряд более крупного масштаба. Аналогично метру высшего порядка на разных уровнях идёт и развёртывание гармонии. Формирование ещё более высокого уровня бывает в тех случаях, когда на сильных долях соседних тактов звучат аккорды одной и той же функции, разделённые промежуточной аккордикой. В теоретической литературе XX века описано образование в этих условиях «фазы» или «зоны» действия одной функции: например, в книге «Теоретические основы гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано [27, 175].

Рассмотрим «зонное» действие функций в рефрене Рондо из финала Скрипичной сонаты Бетховена op. 12, № 1, D-dur.

Пример № 1. Л. ван Бетховен. Скрипичная соната op. 12, № 1, D-dur. Финал. Рондо. Рефрен

Характер ликующей «полётной» мелодии рефрена с её широкими восходящими скачками подкрепляется активной гармонической пульсацией. В первом предложении складывается двухуровневая организация гармонии, и соответственно формируются автентические обороты разных уровней. На низшем они взаимнообратимы ($I-V_{4/3}-I_6$ и $V_{6/5}-I-V$), и каждый равен фразе. На высоком уровне они образуют «зоны» функций **T-D** как основы первого предложения. Во втором предложении нет «двухэтажной» иерархии: звучание каждой функции функционального оборота **T-S-D-T**, суммирующего и завершающего период, длится целый такт.

На примере анализа этого периода видно различие между обобщённым функциональным содержанием его гармонии и детальной её расшифровкой. Оборот второго предложения, обозначенный **T-S-D-T**, включает $I_6-IV_{6/5}$ с альтерацией – $K_{6/4}$ (он рассматривается как задержание к D) – V_7-I .

Квадратность, производная от метрической регулярности (Х. Риман), и приводящая к синтаксической структуре 8-тактового периода, «представляет у классиков не тиски, а познанную необходимость, то есть органический язык, на котором они говорят» [18, 567]. Она и определяет обыч-

ную для них продолжительность гармонических оборотов – по два или четыре такта.

Возможны и кратные изменения этих масштабов. В 16-тактовом и в изредка встречающемся 4-тактовом периодах действует иной гармонический пульс. В первом случае он становится более крупным, охватывая действием одной функции два такта, во втором – более мелким, вплоть до аккордовой фиксации каждой метрической доли. Соответственно масштабы оборотов либо увеличиваются вдвое, либо укладываются в пределы одного такта или полутакта. Проиллюстрируем эти соотношения на примерах № 2 и № 3.

Allegro assai

Пример № 2. Й. Гайдн. «Прощальная симфония» № 45, *fis-moll*. Главная тема I части

В «Прощальной симфонии» Гайдна (№ 45, *fis-moll*) главная тема ораторско-декламационного характера начинается с вершины-источника и образует большой 16-тактовый период. В первом предложении оборот T-S-D-T занимает все 8 тактов, поскольку аккорды каждой функции звучат по два такта. Расширение масштабов пульсации соответствует пафосному накалу темы. Наглядно проявляется роль гармонии в реализации метра высшего порядка. Во втором предложении тот же оборот T-S-D-T разделен на выход к кульминации (с отклонением к S) и «сказанную» всем оркестром (в унисонно-октавной фактуре и резко начатую с «неаполитанской гармонии») концовку: T-S и S-D-T.

Andante cantabile

T D T S D

T D T S D T

Пример № 3. В. А. Моцарт. Клавирная соната G-dur (К. № 283). Тема II части

У Моцарта в клавирной сонате G-dur (К. № 283) в её Andante cantabile (C-dur) с речевой типа изящной мелодией, деликатно проговаривающей свои нежные интонации, всё дано как в миниатюре. Период занимает 4 такта, и в каждом предложении, равном 2 тактам, содержится по 2 гармонических оборота (T-D и T-S-D) с обращениями аккордов. А кадансовый оборот T-S-D, состоящий из 5 аккордов I–II₆–K₆₄–D₇–I (с задержанием) уместается в 1 такт. На слух же период звучит как восьмитакт.

Прямая зависимость между разреженностью или частотой пульсации, продолжительностью гармонических оборотов и масштабами периодов подтверждает положения Ю. Холопова о «метрической структуре периода». Развивая идеи Х. Римана, он вводит понятие «метрического такта», не всегда совпадающего с обозначенным в тексте. Истинным критерием основного уровня метра, как пишет Ю. Холопов, «является симметрия временных единиц» [31, 123]. Имеется в виду 8-тактовый эталон с периодичностью чередования сильных и слабых единиц времени, а также предложений и фраз. В российских учебниках по музыкальным формам такой период стали называть «тактометрическим» или «метрическим 8-тактом» [21; 32]. Мысль Ю. Холопова о том, что «своими смысловыми значениями обладает каждый такт квадратного построения», позволяет видеть в нём общие принципы

функциональной организации классических форм [31, 11; 30, 428–437].

Приведённые примеры показывают, какими важными факторами симметрии, обрисовывающими в музыке истинный уровень метра, служат гармонический пульс и темп. Прежняя традиция фиксации ритма тоже играет свою роль. Считается, что запись мелкими длительностями в медленных темпах, а крупными – в быстрых (особенно в сочинениях для оркестра) делалась с целью удобства «считывания» партитуры дирижёром.

Обращение к гармоническому синтаксису периода – типичной для венских классиков формы изложения тематизма – одновременно означает и обращение к типичным чертам гармонии этого стиля. На экспозиционной фазе сочинений «преобладает функция экспонирования... традиционных для классической музыки форм использования лада и гармонии» [20, 152].

Исходя из этих положений, логично продолжить речь об изучении с учащимися гармонических оборотов в экспозиционном периоде, объединив две задачи: 1) анализ формообразующих функций гармонико-синтаксических единиц в квадратном его строении и 2) выявление соответствующих их месту и роли в форме различий в гармоническом содержании оборотов.

В экспозиционном периоде рельефно выделяются: начальный оборот, половинный и заключительный кадансы (последний из них бывает выделен сменой фактуры, «сигнализирующей» о завершении мысли). Внутри периода нередко присутствуют обороты развивающего характера; к заключительным относятся дополнительные каденции. Различные формообразующие функции определяют дифференциацию функционального состава оборотов.

В классицизме сложились типичные последования аккордов, словно предназначенные для начал, кадансов, дополнений. В стабильности их состава проявляется генеральная тенденция искусства классицизма – к обобщению и типизации. Соответствующие логике формы периода типовые обороты могут быть названы гармоническими **моделями**. В теории музыки для их обозначения на аккордовом и тональном уровнях применяется термин «формула», но в научном употреблении он принят как внешнее (буквенное или цифровое) выражение какого-либо закона, правила. Соответственно, следовало бы толковать типовые гармонические обороты в периоде как модели, а их буквенно-цифровые обозначения как формулы³.

В музыкознании понятия модели («лада-модели», «мелодии-модели») используются для описания музыки устной традиции. Но формирование типовых моделей свойственно и европейской профессиональной музыке письменной традиции. Это объясняется спецификой природы музыкального искусства, формами его

созидания, восприятия, бытования, воспроизведения. По словам М. Арановского, «построенная на исчезающем материале, музыка вынуждена была строить „операционные“ схемы, способные удержать материал в рамках некоего целого... Выработка музыкой подобных схем была средством её „выживания“» [1, 125].

Компоненты инвариантной гармонической структуры классицистского периода давно изучены в теории музыки. Прочно спаяны с метром и формой типовые модели кадансов, классифицируемых по их функциональному содержанию, роли и расположению в форме. Систематике же начальных оборотов в литературе не уделялось столь пристального внимания. Б. Асафьев в своё время утверждал: «Как в процессе замыкания движения выделяются чёткие формы конца, „собирающие“ в себе характерные элементы лада, существуют свойственные данному стилю и приёмы отталкивания – начальные интонации, превращающиеся иногда в излюбленные формулы» [2, 62]. Эти формулы, детерминирующие начало движения, он считал «недостаточно исследованными» [2, 62]. В 1980-е годы о том же самом писал М. Этингер: «Проблематика начальных гармонических оборотов остаётся пока недооценённой и мало изученной» [35, 98].

Одним из первых в работе «Zur Entwicklungsgeschichte der Wiener Klassischen Stil» («К истории развития венского классического стиля») назвал некоторые начальные обороты В. Фишер [36]. В российских научных трудах XX века тоже упоминаются наиболее распространённые из них [17; 18; 35]. Общий «свод» начальных моделей у венских классиков в литературе нам не встретился, и некоторые, уже известные формулы (типа T-D-D-T), остались в неопределённом положении относительно других⁴.

Доступность нотного материала позволяла самостоятельно обратиться к состав-

лению подобного «свода», и в 1984 году более 300 начальных оборотов из инструментальных сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена были просмотрены автором настоящей статьи и дипломницей Уральской консерватории Н. Бортяковой [5]⁵. Сначала была продумана методология критериев подхода к анализу. Фиксация всех появляющихся подряд аккордов препятствовала бы обнаружению обобщающих, конструктивно значимых оборотов-моделей. Опереться следовало на самые существенные их смены. Руководством для нас явилось «Введение в общую теорию языковых моделей» философа и филолога А. Лосева и его толкование модели как обобщённо-схематизированного отражения внутренней структуры объекта, а также её способность быть эталоном, образцом для воспроизведения [15].

Для гармонических оборотов в тональной системе главными являются **функциональные** отношения аккордов (без детализации их видов). В процессе выведения типовых моделей существенным стал также выбор метрического положения аккордов. В ситуации двухуровневости аккордовых последовательностей предпочтение было отдано **высшему метрическому уровню** и образующимся функциональным «фазам» в гармонии⁶.

Статистический подсчёт гармонических формул начальных оборотов, выведенных согласно данным методологическим установкам, показал, что к самым распространённым у всех трёх композиторов следует отнести шесть начальных моделей. Среди них преобладают автентические обороты:

**T-T-D-D; T-D-D-T; T-T-S-D; T-D-T-D;
T-S-D-T; T-T-D-T.**

В этом ряду они представлены в 4-х тактовом масштабе. Расположены по принципу постепенного количественного убывания, следом за которым был обнаружен резкий спад числа других моделей начал, тоже используемых венскими компози-

торами. Все эти обороты могут составлять и двутакт, и четырёхтакт. Обороты из четырёх компонентов часто симметрично распадаются на пары: T-D – T-D, а те, что имеют вопросо-ответный характер, делятся на T-D – D-T или T-S – D-T.

В целом, в квадратном периоде у классиков обычно присутствуют:

а) два гармонических оборота (каждый оборот равен предложению),

б) три оборота (часто по типу суммирования – два оборота в первом предложении и единый четырёхтакт во втором предложении),

в) четыре оборота (в каждом предложении по два оборота).

В приведённой ниже таблице гармонических моделей периодов, состоящих из разного числа оборотов, обозначены функциональные их формулы – обособленно для каждого из предложений периода. Варианты предпочитаемых композиторами последовательных их сочетаний – «по горизонтали» – специально не изучалось, и в схемах они не отражены. При разном количестве оборотов в периодах типичными являются те же шесть начальных моделей, но в иных «раскладах» – по степени распространённости.

За начальным оборотом первого предложения у венских классиков нередко сразу следует половинный каданс: его модели обобщённо выражены формулами T-S-D, S-D, S-D-T, T-S-D-T (последние два – с окончаниями на T – больше свойственны для Й. Гайдна). Состав первого предложения из двух оборотов известен. Он даже был рекомендован И. Дубовским для игры модуляций: «Практически целесообразно составлять однотональное предложение из двух групп аккордов. В первой из них осуществляется показ тональности, во втором – кадансирование» (половинный каданс) [29, 13].

В особом положении оказалось начало второго предложения. Наряду с повторяемостью первого оборота (типичном для

периодов с тематической повторностью), значительное место в нём занимают обороты развивающего характера. Это совпало с наблюдением Н. А. Горюхиной, отметившей, что «собственно разработка охватывает структуру второго предложения» [7, 21]. Оно сразу может открываться с неустойчивых функций: S (с отклонением, акцентирующим её роль) и D. В своё время И. Способин сравнивал порядок отклонений в периоде T-D-S-T с классической логикой тональных планов [22, 59]. Аналогии со структурами крупных форм позволяют уже на уроках гармонии в училище «заложить» в сознании учащихся эти сведения.

Статистика начальных оборотов второго предложения показала не только наибольшее разнообразие их моделей, но даже отсутствие резкого количественного разрыва между более и менее распространёнными (часть из них не вошла в таблицу). Напротив, заключительные кадансовые обороты вторых предложений продемонстрировали самую высокую степень типизированности и малое число вариантов: S-D-T и T-S-D-T.

Из таблицы видно, что в периодах, состоящих из четырёх оборотов, во втором предложении образуется резкий контраст между «свободными» и «строгими» участками формы. Наглядно обнаруживается развивающая функция третьего из четырёх «этапов» музыкального изложения – иначе, «закон третьей четверти» (или «точки/зоны золотого сечения»). В известном учебнике «Анализа музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана эта закономерность была описана на примере синтаксических масштабно-тематических структур, но разнообразие гармонических решений третьего сегмента периода в доказательство этого ими не привлекалось [18, 458].

«Закон третьей четверти» проявляется и в других видах искусства. Студентам можно рассказать о его действия в поэзии, сославшись, например, на слова Ю. Лот-

мана: «Если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья её разрушает, а четвертая – восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях. Это связано со структурой памяти, внимания, нормами деавтоматизации» [16, 47]⁷.

Распределение в квадратном периоде типичных гармонически оборотов в первом и втором предложениях позволяет представить обобщённую функциональную модель классицистского периода в следующей схеме:

T – D (первое предложение) –
(T) – **S – D – T** (второе предложение).

В результате визуально обнажается вопросо-ответная, охватывающая весь период, логическая его структура. Если смысл первого предложения составляет вопросительная интонация, выраженная в ходе от исходной T к половинному кадансу на D, то утвердительный ответ на неё во втором предложении даётся с обстоятельным охватом всех тональных функций. Л. Мазель и В. Цуккерман отмечали: «Противопоставление неустойчивости и устойчивости достигает наибольшей рельефности, если в нем участвуют не только каденции, но и начальные моменты, то есть все крайние точки предложений. Тогда и создается диалогический тип периода T-D–D-T как „вопрос и ответ“» [18, 513–514]. Изображение в схеме типовой гармонико-синтаксической модели периода помогает наглядно увидеть заложенную в нём логику взаимосвязей, а также весомое значение S в её осуществлении.

В случае охвата периода одним гармоническим оборотом, что бывает у классиков в танцах и маршах бытового характера, самым распространённым оказывается именно вопросо-ответный оборот T-D – D-T. Типичная для такого периода

тематическая повторность, идущая от куплетных народных жанров, попадает здесь в условия «борения» с иной – противоположной – тенденцией: инерции повтора противостоит вопросо-ответный диалог⁸. Так вскрывается диалектичность самого простого, «стандартного» периода – его скрытая внутренняя конфликтность, динамика и завершённость.

Построение обобщённой гармонической схемы-модели периода далеко не исчерпывает знания о нём, но обнаруживает сущностные его основы. Проявляется преимущество методов исследования объекта с помощью построения моделей. Для получения более полной информации в методологии научного познания рекомендуют использовать несколько моделей, воспроизводящих структурные свойства объекта [34]. Обучение студентов-музыковедов процедуре построения моделей – как методу теории познания – должно повлиять на повышение культуры их мышления.

В заключение желательно обосновать процесс формирования типовых моделей в гармонии в ракурсе отражения эстетических параметров стиля классицизма – с его тяготением к стабилизации форм, жанров, фактуры инструментальных составов и так далее. Они согласуются с тенденциями и идеями века Просвещения, его философскими взглядами и приоритетными позициями всего уравновешенного и упорядоченного. «Умиротворяющее равновесие в мировоззрении» (Э. Курт) обретает своё выражение в утверждении торжества и красоты гармонии в широком смысле этого понятия. Уместно вспомнить слова Б. Асафьева о тех эпохах, когда «интонация и конструкция становятся единством и схема-форма не противопоставляется музыке» [2, 91]. Выражая общие закономерности существования и эволюции музыкального искусства, модели-стереотипы, функционирующие в нём, представляют собой весьма многообещающий объект анализа также и в диахроническом разре-

зе. Это относится и к описанным моделям гармонических оборотов внутри периода⁹.

Гармонические модели классицистского периода можно считать грамматической конструктивной его основой. Здесь нет прямой связи между той или иной моделью и конкретной образностью. Существенное значение моделей состоит в том, что через логику каузальных и диалектических связей они выражают не только жизнеощущение и мировосприятие европейского человека Нового времени, но и новый тип его мышления. Данный вывод подтверждает резонность постановки вопроса о преподавании вузовского курса гармонии в опоре на философию, этику, эстетику. В выходе на уровень высоких категорий видится магистральный путь усовершенствования в вузах методологии преподавания всех музыкально-теоретических дисциплин. При этом оно должно быть подкреплено теснейшей связью с самой музыкой¹⁰.

Заслугой педагога-теоретика явится тот результат его работы, если он сумеет помочь студентам понять, что за кажущимися им примитивными старыми схемами таится мудрая мысль мастеров классического искусства¹¹. Как утверждает современный исследователь данного стиля Л. Кириллина, «при аналитической редукции классической гармонии к банальным последованиям типа T-D-D-T или T-S-D-T её живой аромат улетучивается... Грамотно соединять аккорды умели все, включая дилетантов. Но написать несколько страниц музыки, используя практически одни лишь трезвучия и D-септаккорды так, чтобы каждый такт излучал жизнь и переливался всеми бликами солнечного света, это было дано только подлинным мастерам» [12, 24]. У педагогов-теоретиков есть шанс помочь студентам осознать «основные черты классической музыки: знание о трагизме человеческого бытия, приятие человеческого удела, мужество и ясность» (Г. Гессе).

Сводные таблицы типовых гармонических моделей классического квадратного периода

Период из четырех оборотов

Первое предложение		Второе предложение	
Начальный оборот	Половинный кадансовый оборот	Повтор начального, или развивающий оборот	Заключительный кадансовый оборот
T-T-D-D	T-T-S-D	T-T-D-D	S-S-D-T
T-T-S-D	S-S-D-D	T-S-D-T	T-S-D-T
T-D-T-D	T-S-D-T	T-T-S-D	
T-S-D-T	S-D-T-T	S-S-D-T	
T-D-D-T		D-D-T-T	
T-T-D-T		T-T-D-T	
		D-T-D-T	
		S-S-D-D	
		T-D-D-T	

Период из двух оборотов

1-е предложение	2-е предложение
T – T – D – D	T – S – D – T
T – D – D – T	T – T – D – T
T – S – D – T	S – S – D – T
T – S – S – D	D – D – T – T
T – D – T – D	
T – T – D – T	

Период из трёх оборотов и один из его типичных образцов

Модель-эталон: 2 оборота единый оборот
 $|T-D|D-T|S-S|D-| + |T-T|S-S|D-|T|$

Вариант расшифровки

$$\begin{array}{cc} |I^1-V^3|_{4/3} |V^5-I^1|_{6/5} |IV^5-II^1|_6 |K_{6/4}-V| + |I^1-I^3|_{4/3} |IV^1-II^1|_6 |K_{6/4}-V_7|T & \\ \text{1-е предложение} & \text{2-е предложение} \end{array}$$

Структура суммирования¹²

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Н. Трамбицкий критикует певцов, но они хотя бы вынуждены брать дыхание между фразами, а инструменталисты в этом не нуждаются. Объясняя им механистичность «беззурной» игры, приходится сравнивать её с работой робота, а не с живой природой музыки: ведь всё живое дышит! Многим студентам консерватории впервые приходится разяснять методику анализа периода по его синтаксическому строению, существующему не только в мелодии (как они полагают), но и в гармонии, во всей музыкальной фактуре.

² Вспомним реплику И. Стравинского, подчёркивающего (быть может, чрезмерно), что «инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле тан-

цевальной музыкой. Исполнительские традиции пренебрегают этим. В знаменитой записи репетиции „Линцской“ симфонии Моцарта, проводимой одним видным дирижёром, слышно, как он постоянно просит оркестр петь и никогда не напоминает ему, что надо танцевать» [25, 172]. Есть основания расширить роль этой сферы жанров движения, включив в неё маршевое начало (особенно у Бетховена).

³ Как образец корректного применения данных терминов в музыковедении можно привести поддержку из статьи Б. Каца: «Б. Асафьев в книге „Музыкальная форма как процесс“ делает попытку построить структурную модель процесса в рамках европейского музыкального мышления. Её выражением является формула I-m-t» [11, 68].

⁴ Показателем значения начальных («заглавных») оборотов у венских классиков являются встречающиеся двукратные их проведения подряд с фактурными вариантами. Сошлёмся на побочные темы первых двух частей сонаты для фортепиано Бетховена ор. 10 № 1 или на побочную тему из Финала сонаты ор. 27 № 2. Бетховену свойственны и повторы заключительных кадансов, что подчёркивает их утвердительный, волевой характер.

⁵ Наталья Борисовна Бортякова скончалась в 1987 г.

⁶ Фиксации всей аккордики гармонических последовательностей подтверждает наличие типовых оборотов и на этом уровне: T-D_{4/3}-T₆, II₆-K_{6/4}-D, отклонение к S в модели T-S-D-T и т. д. Они детализируют характер действия основных функций, но не влияют на их логику и не играют конструктивной роли в целостной форме периода.

⁷ Речь идёт о классическом четверостишии – катрене, сложившемся во Франции в XII веке и повлиявшем на синтаксическую организацию периода. О его «подобии» с метрическим периодом упоминают Е. Ручьевская [21, 93] и В. Холопова [32, 47]. У Ю. Лотмана приведены стихи А. Блока «Фьезоле». Можно их сопоставить с известным катреном Н. Буало из «*L'art poétique*» (1674), в котором представитель французского классицизма XVII века выразил своё негативное отношение к барокко:

Н. Буало

Милей мне ручеёк прозрачный, с дном песчаным,
Текущий медленно по травяным полянам,
Чем бешеный поток, что, дыбась и ярьась,
Несёт в своих волнах камень, ил и грязь.

А. Блок

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывёт, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный.

⁸ Акцентирование вопросо-ответных гармонических связей в периоде не является посягательством на ограничение содержательных возможностей формы. Достаточно сослаться на приведённые в статье совершенно разные в образном плане темы Гайдна, Моцарта и Бетховена. Одинаковые модели, на которых они основаны, выявляет самые общие черты их мышления: динамичность, диалектичность и утвердительный тонус.

⁹ Наличие в музыке конструктивных гармонических схем-эталонов не является прерогативой только классицизма. Инвариантные гармонические модели бытовали и в практике барокко. Часть из них была унаследована классиками: такова модель начальных оборотов T-S-D-T в периоде типа развёртывания. У венских классиков она переместилась во второе предложение. Другой пример: классицистская модель T-D-D-T в русской музыке XIX века бывает представлена как T-S – S-T (у «кучкистов» и их современников).

¹⁰ В курсе гармонии процесс сближения с композиторским творчеством, наряду с анализом, предусматривает стилистическое моделирование. В Уральской консерватории по почину доцента З. А. Визеля и его ученика В. Спесивцева с 1980 года проводился отбор композиторских мелодий для гармонизаций. Позднее появились и задания на сочинение стилизаций в гармонических стилях, жанрах и формах музыки разных эпох и стран.

¹¹ Раскрытию ресурсов формы периода и эффективности метода его гармонико-синтаксического анализа поможет обращение к периоду единого строения, неделимому на предложения – «прозаическому» [21, 120]. Он обычно ограничивается чёткими типовыми оборотами начала и каданса, между которыми находится развивающий участок дробного строения. В нём можно усмотреть «след» периода типа развёртывания, но приобретшего «крепкий» каданс, благодаря чему в старой схеме «заиграла» новая модель. Она оказалась самым ёмким выражением асафьевской триады и её формулы I-m-t. Как примеры для студентов предлагаем главные темы клавирных сонат Моцарта (К. № 332, № 333), а также фортепианной сонаты Бетховена ор. 10 № 1 с её большим «сонатным периодом», а затем с типично бетховенским повтором начального оборота и каданса (без «серединки»).

¹² Данная модель используется на уроках гармонии для игры на фортепиано, в том числе с целью воспроизведения вопросо-ответной фразировки, и это для учащихся бывает труднее, чем автоматически транспонировать её по тональностям (печальная привычка).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 90–128.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Берков В. Гармония : учебник. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, 1970. 672 с.
4. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
5. Бортякова Н.Б. Гармонические модели квадратных периодов в инструментальных произведениях венских классиков (к историко-стилистическому преподаванию гармонии) : дипломная работа / науч. рук. Л.К. Шабалина. Свердловск : Урал. гос. консерватория, 1984. 117 с.
6. Бычков Ю. Ладовый элемент: понятие и формы : Лекция по курсу гармонии. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 56 с.
7. Горюхина Н. Еволюція періоду. Киев : Музична Україна, 1975. 94 с.
8. Дубовский И. Модуляция : практ. пособие. Москва : Музгиз, 1959. 71 с.
9. Евлампьева С.А., Немковская В.И. Изучение синтаксиса на уроках сольфеджио в ДМШ и ДШИ : учеб.-метод. пособие. Екатеринбург : Урал. гос. консерватория, 2008. 29 с.
10. Елифанова О.М. Музыка венских классиков в курсе гармонии (дидактические материалы) : дипломная работа / науч. рук. Л.К. Шабалина. Екатеринбург : Урал. гос. консерватория, 2014. 170 с.
11. Кац Б. Актуальные проблемы // Советская музыка. 1974. № 11. С. 101–104.
12. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с., нот.
13. Кириллова В. О ритме гармонических смен // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин : сб. ст. / ред.-сост. А. Иконников. Москва : Музыка, 1967. С. 166–180.
14. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер ; ред., вступ. ст. и коммент. М. Эттингера. Москва : Музыка, 1975. 544 с.
15. Лосев А. Введение в общую теорию языковых моделей : учеб. пособие. Москва : Моск. гос. пед. ин-т, 1968. 294 с.
16. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Ленинград : Просвещение, 1972. 270 с.
17. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 615 с.
18. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 750 с.
19. Можжевелов Б. Ещё раз о методике // Советская музыка. 1982. № 2. С. 101–104.
20. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 254 с.
21. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
22. Способин И. Музыкальная форма : учебник общ. курса анализа. 3-е изд. Москва : Музгиз, 1962. 400 с.
23. Степанов А. Гармония : учебник. Москва : Музыка, 1971. 240 с.
24. Степанов А. Методика преподавания гармонии. Москва : Музыка, 1984. 79 с.
25. Стравинский И. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
26. Трамбицкий В. О фразе в опере // Советская музыка. 1960. № 11. С. 22–32.
27. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1956. 276 с.
28. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Музыка, 1964. 435 с.
29. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. 4-е изд., испр. и доп. Москва : Музгиз, 1956. 438 с.
30. Холопов Ю. Гармония : теор. курс. Москва : Музыка, 1989. 511 с.
31. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 105–163.
32. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

33. Шабалина Л.К. Гармония и музыкальный синтаксис. Гармонические модели классицистского экспозиционного периода : метод. разработка / Управление культуры Облисполкома. Методкабинет учебных заведений искусств и культуры. Свердловск, 1991. 23 с.
34. Штофф В. Введение в методологию научного познания. Ленинград : Ленингр. гос. ун-т, 1972. 191 с.
35. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва : Музыка, 1979. 310 с.
36. Fisher W. Zur Entwicklungsgeschichte der Wiener klassischen Stils // Studien zur Musikwissenschaft. Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 1915. Drittes Heft. S. 24-84. URL: <http://www.jstor.org/stable/41460317> (дата обращения: 29.01.2021).

Lyudmila K. Shabalina

The Ural State M. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: lyudmila@convex.ru. ORCID: 0000-0001-8547-0738. SPIN-код: 4142-4555

HARMONY AND SYNTAX IN RUSSIAN SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL WORKS OF THE XX CENTURY (TO BE INTRODUCED INTO EDUCATIONAL PRACTICE)

Abstract. The article is written with the aim of providing methodological assistance to teachers in achieving an in-depth understanding of the syntactic organization of the musical form, in this case – through the harmony course. The main subject of the article is the harmonic progressions in their structural-forming functions: initial, developmental, cadence, which helps to understand the construction of small forms and facilitates their auditory harmonic perception. Valuable scientific and methodological ideas on this subject are available already in the publications of the twentieth century, but they have not become the property of educational practice. The typical harmonic schemes-models are determined based on material of the music of the Viennese classics: tonal functions are taken as a basis, not specific types of chords. The understanding of the logic of the classical period is facilitated by drawing parallels with the verse form of the quatrain. As a result, the path is paved to the realization of the integrity of the syntactic structure of the period, including through harmony. Hence, the feeling of phrasing, that covers the entire texture and gives the music a lively breath.

Keywords: harmonic progression; syntactic organization of period; Viennese classicism in harmony courses.

For citation: Shabalina L.K. *Garmoniya i sintaksis v otechestvennykh nauchno-metodicheskikh trudakh XX veka (k vnedreniyu v uchebnuyu praktiku)* [Harmony and syntax in Russian scientific and methodological works of the XX century (to be introduced into educational practice)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 31–47. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aranovsky M. *Myshlenie, yazyk, semantika* [Thinking, language, semantics], M. Aranovskiy (ed.) *Problemy muzykal'nogo myshleniya*, Moscow, Muzyka, 1974, pp. 90–128. (in Russ.).
2. Asafyev B. *Muzykal'naya forma kak protsess. Kn. 1–2* [Musical form as a process. Books 1–2], 2nd ed., Leningrad, Muzyka, 1971, 376 p. (in Russ.).
3. Berkov V. *Garmoniya : uchebnik* [Harmony: a coursebook], 2nd ed., augm., Leningrad, Muzyka, 1970, 672 p. (in Russ.).

4. Bershadskaya T. *Lektsii po garmonii* [Lectures on Harmony], 2nd ed., augm., Leningrad, Muzyka, 1985, 238 p. (in Russ.).
5. Bortyakova N.B. *Garmonicheskie modeli kvadratnykh periodov v instrumental'nykh proizvedeniyakh venskikh klassikov (k istoriko-stilisticheskomu prepodavaniiyu garmonii) : diplomnaya rabota* [Harmonic models of classic periods in instrumental works of the Viennese classics (on the historical and stylistic teaching of harmony): thesis], Sverdlovsk, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1984, 117 p. (in Russ.).
6. Bychkov Yu. *Ladovyy element: ponyatie i formy : Lektsiya po kursu garmonii* [Modal element: concept and forms: A lecture from the course of harmony], Moscow, GMPI im. Gnesinykh, 1986, 56 p. (in Russ.).
7. Goryukhina N. *Evolutsiya periodu* [Evolution of period], Kiev, Muzichna Ukraina, 1975, 94 p. (in Russ.).
8. Dubovsky I. *Modulyatsiya : prakt. posobie* [Modulation: practical handbook], Moscow, Muzgiz, 1959, 71 p. (in Russ.).
9. Evlampyeva S.A., Nemkovskaya V.I. *Izuchenie sintaksisa na urokakh sol'fedzhio v DMSH i DShI : ucheb.-metod. posobie* [The study of syntax in the solfeggio classes of music and art schools: educational and methodological handbook], Yekaterinburg, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2008, 29 p. (in Russ.).
10. Epifanova O.M. *Muzyka venskikh klassikov v kurse garmonii (didakticheskie materialy) : diplomnaya rabota* [Music of the Viennese classics in the course of harmony (didactic materials): thesis], Yekaterinburg, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2014, 170 p. (in Russ.).
11. Kats B. *Aktual'nye problemy* [Topical issues], *Sovetskaya muzyka*, 1974, no. 11, pp. 101–104. (in Russ.).
12. Kirillina L. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov. Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries. Musical language and principles of musical composition], Moscow, Kompozitor, 2007, 224 p. (in Russ.).
13. Kirillova V. *O ritme garmonicheskikh smen* [On the rhythm of harmonic changes], A. Ikonnikov (ed.-comp.) *Voprosy metodiki prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin : sb. st.*, Moscow, Muzyka, 1967, pp. 166–180. (in Russ.).
14. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniia i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"], Moscow, Muzyka, 1975, 544 p. (in Russ.).
15. Losev A. *Vvedenie v obshchuyu teoriyu yazykovykh modeley : ucheb. posobie* [Introduction to the general theory of language models: educational handbook], Moscow, Moskovskiy gosudarstvennyy pedagogicheskii institut, 1968, 294 p. (in Russ.).
16. Lotman Yu. *Analiz poeticheskogo teksta* [Analysis of a poetic text], Leningrad, Prosveshchenie, 1972, 270 p. (in Russ.).
17. Mazel L. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of classical harmony], Moscow, Muzyka, 1972, 615 p. (in Russ.).
18. Mazel L., Zuckerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy* [Analysis of musical compositions], Moscow, Muzyka, 1967, 750 p. (in Russ.).
19. Mozhzhelov B. *Eshche raz o metodike* [On the methodology once again], *Sovetskaya muzyka*, 1982, no. 2, pp. 101–104. (in Russ.).
20. Nazaykinsky E. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of a musical composition], Moscow, Muzyka, 1982, 254 p. (in Russ.).
21. Ruchievskaya E. *Klassicheskaya muzykal'naya forma : uchebnik po analizu* [Classical music form : an analysis coursebook], St. Petersburg, Kompozitor, 1998, 268 p. (in Russ.).
22. Sposobin I. *Muzykal'naya forma : uchebnik obshch. kursa analiza* [Musical form: a general analysis coursebook], 3rd ed., Moscow, Muzgiz, 1962, 400 p. (in Russ.).
23. Stepanov A. *Garmoniia : uchebnik* [Harmony: a manual], Moscow, Muzyka, 1971, 240 p. (in Russ.).
24. Stepanov A. *Metodika prepodavaniya garmonii* [Methods of teaching harmony], Moscow, Muzyka, 1984, 79 p. (in Russ.).
25. Stravinsky I. *Dialogi* [Dialogs], Leningrad, Muzyka, 1971, 414 p. (in Russ.).
26. Trambitsky V. *O fraze v opere* [About phrase in opera], *Sovetskaya muzyka*, 1960, no. 11, pp. 22–32. (in Russ.).
27. Tyulin Yu., Privano N. *Teoreticheskie osnovy garmonii* [Theoretical foundations of harmony], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1956, 276 p. (in Russ.).
28. Tyulin Yu., Privano N. *Uchebnik garmonii* [Harmony coursebook], 2nd ed., corr. and augm., Moscow, Muzyka, 1964, 435 p. (in Russ.).
29. Dubovsky I., Evseev S., Sposobin I., Sokolov V. *Uchebnik garmonii* [Harmony coursebook], 4th, corr. and augm., Moscow, Muzgiz, 1956, 438 p. (in Russ.).

30. Kholopov Yu. *Garmoniya : teor. kurs* [Harmony: theoretical course], Moscow, Muzyka, 1989, 511 p. (in Russ.).
31. Kholopov Yu. *Metricheskaya struktura perioda i pesennykh form* [Metrical structure of the period and song forms], V. Kholopova (comp.) *Problemy muzykal'nogo ritma : sb. st.*, Moscow, Muzyka, 1978, pp. 105–163. (in Russ.).
32. Kholopova V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy : ucheb. posobie* [Forms of musical works: educational handbook], St. Petersburg, Lan', 1999, 496 p. (in Russ.).
33. Shabalina L.K. *Garmoniya i muzykal'nyy sintaksis. Garmonicheskie modeli klassitsistskogo ekspozitsionnogo perioda : metod. razrabotka* [Harmony and musical syntax. Harmonic models of the classical expository period: a methodical development], Sverdlovsk, 1991, 23 p. (in Russ.).
34. Shtoff V. *Vvedenie v metodologiyu nauchnogo poznaniya* [Introduction to the methodology of scientific knowledge], Leningrad, Leningradskiy gosudarstvennyy universitet, 1972, 191 p. (in Russ.).
35. Etinger M. *Ranneklassicheskaya garmoniya* [Early classical harmony], Moscow, Muzyka, 1979, 310 p. (in Russ.).
36. Fisher W. *Zur Entwicklungsgeschichte der Wiener klassischen Stils* [On the history of the development of the Viennese classical style], *Studien zur Musikwissenschaft*, Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 1915, b. 3, pp. 24–84, available at: <http://www.jstor.org/stable/41460317> (accessed January 29, 2021). (in German).

Лилия Петровна Полякова

Профессор кафедры сольного пения Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: poliakova.lila@mail.ru

**ФОНЕТИКА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ ДЛЯ ВОКАЛИСТОВ:
ПРОБЛЕМЫ И СПОСОБЫ РЕШЕНИЯ**

Данная статья написана с целью привлечения внимания к проблеме вокальной фонетики иностранных языков, которая нуждается в детальной проработке ввиду острого недостатка её освещения в рамках отечественной традиции вокального искусства. Ещё несколько десятков лет назад подобный вопрос не стоял так остро в связи с тем, что не было потребности в изучении певческой фонетики на зарубежных языках: все оперы и камерные сочинения исполнялись на русском языке. Однако, в настоящее время факт того, что этой проблеме не уделяется должного внимания, можно расценить как серьёзное упущение в образовательной программе отечественных консерваторий. В статье рассмотрены основные этапы и сложности, возникающие при работе над произведением на иностранном языке, проанализирована степень изученности темы вокальной фонетики у зарубежных и отечественных авторов, даны методические рекомендации. Основная цель – обозначить существующую необходимость тщательной разработки корректив, преобразований, возможно, новых курсов, которые должны занять своё место в современной системе вокального образования.

Ключевые слова: вокальная фонетика, вокальная дикция, вокальное образование, МФА, иностранные языки.

Для цитирования: Полякова Л. П. Фонетика иностранных языков для вокалистов: проблемы и способы решения // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 48–53.

Сегодня мы можем с уверенностью говорить, что в афишах концертных залов и оперных театров преобладают произведения иностранных авторов, которые, в соответствии с современными требованиями, исполняются только на языке оригинала.

Кроме того, явственно наблюдается проблема вокальной дикции у современных оперных исполнителей, особенно на иностранном языке. На эту проблему неоднократно обращали внимание многие известные деятели: музыканты, принимающие участие в работе жюри различных престижных вокальных конкурсов, иностранные дирижёры, режиссёры, которые испытывают определённые трудности в

процессе постановок в России, молодые певцы, осознающие нехватку достаточной языковой подготовки, чтобы на качественном уровне принимать участие в тех или иных постановках.

На данный момент современная система образования в России может предложить лишь преподавание зарубежных языков в рамках обучающего курса в консерватории. Стоит отметить, что это никоим образом не помогает певцу поставить правильное вокальное произношение, делая акцент только на правилах грамматики и чтения.

К тому же, анализ учебных планов музыкальных вузов нашей страны привёл к выводу, что ни в одном вузе нет курса

«Практическая фонетика для вокалистов». Здесь речь не идёт об изучении множества языков в традиционном понимании; необходимы именно вводно-фонетические курсы, где упор делается на фонетику языка и минимальные навыки перевода.

В зарубежных вузах положение иное. Так, в вокальных программах Парижской высшей национальной консерватории и Берлинской высшей школы музыки прописаны вводно-коррективные курсы, где изучаются основы фонетики языков, с которыми будет сталкиваться певец, таких как французский, немецкий, русский и, конечно же, итальянский. При этом занятия вводятся на ранних курсах, когда у певца только закладываются основные технические навыки. Курсы, как правило, длятся 4 первых семестра, занятия проводят коучи, специализирующиеся по данному языку, фонетисты и певцы, в большинстве своём – носители языка. Такой подход является весьма эффективным, в результате чего певец становится более мобильным в воплощении того или иного музыкального материала. Это позволяет ему сохранять вокальное здоровье и экономить колоссальное количество времени на разучивание материала на иностранном языке.

Несмотря на разработанность проблемы фонетики и фонологии в области лингвистической науки и преподавания [1; 2; 4; 9; 10; 11], данная проблема вызывает определённые трудности в освоении для преподавателей вокала и особенно студентов. Традиционные пособия по вокальному искусству [3; 7; 8 и мн. др.] затрагивают темы акустики, постановки дыхания, вокальных школ, течений и направлений, однако не касаются вопроса пения на иностранных языках, разбора фонетических особенностей, произведённых певцами или вокальными педагогами, адаптирующими информацию для применения в пении. Из отечественных изданий стоит отметить работы Д. А. Митрофановой [5; 6], где охватываются самые главные проблемы,

связанные с фонетическими сложностями при пении на иностранных языках.

Из вышесказанного становится ясно, что затронутая тема практически не интересовала педагогов-соотечественников. На то есть причина: во время создания большей части методических пособий и разработок в изучении темы певческой фонетики на зарубежных языках не было необходимости. Практически все оперы и камерные циклы переводились и исполнялись на русском языке.

Данная тема у иностранных коллег разобрана несколько подробнее. Так, профессор по вокальной дикции консерватории Сан-Франциско Мерси Стапп написала книгу «Руководство для певца по языкам» (*The Singer's Guide to Languages*) [14]. Автор рассматривает основные принципы работы с материалом на иностранном языке. Объём книги охватывает разбор Международного фонетического алфавита, примеры модификации гласных в пении и принципы применения этих знаний на практике. Также М. Стапп уделяет внимание классификации звуков, даёт рекомендации, касающиеся работы с гласными и согласными того или иного языка. Данная книга помогает получить базу по работе с любым иностранным произведением.

Другой американский педагог Томас Грабб разработал последовательность действий при разборе нового произведения или партии на иностранном языке, причём его алгоритм последовательностей и действий применим абсолютно к любому певческому языку [12].

Обе работы основываются на Международном фонетическом алфавите (МФА) – системе знаков для записи транскрипции на основе латинского алфавита, главный принцип которого – предоставить отдельный символ для каждого различного звука. 107 символов МФА обозначают согласные и гласные, 31 – диакритики, используемые для более точного определения звука, и ещё 19 используются для

обозначения таких качеств, как долгота, тон, ударение и интонация. Символы для МФА выбирались так, чтобы они гармонировали с латинским алфавитом. Поэтому большинство символов – буквы латинского и греческого алфавитов или их модификации. Международный фонетический алфавит основан на латинском алфавите и использует как можно меньше нелатинских форм. Ассоциация построила МФА таким образом, что звуковые значения большинства согласных, взятых из латинского алфавита, соответствовали международному употреблению.

МФА находит широкое применение для подготовки классических певцов, особенно среди англоговорящих артистов, которые редко поют на родном языке. Существуют авторитетные транскрипции оперных либретто, такие как труды Нико Кастела [13], который проделал колоссальную работу, сделав транскрипцию часто исполняемых французских, немецких и итальянских опер.

Владение МФА позволяет певцам с легкостью входить в новый репертуар, затрачивая меньше времени на выучку материала, избегая ошибок в произношении.

Вслед за Томасом Граббом рассмотрим этапы работы над произведением на иностранном языке. Первоначально автор советует переписать текст арии, соблюдая деление на строки и оставляя два пробела между каждой новой строкой. Таким образом, длительность линии (долгота), схема ритма и в целом структура стиха будет более очевидна. Наряду с этим Т. Грабб рекомендует пропускать дополнительные строки между куплетами или четверостишиями. При возможности следует найти проверенную редакцию первоисточника поэтического текста и сравнить с исполняемой певцом.

Далее необходимо проработать все гласные звуки следующим образом: выделить все полугласные и разделить слова на слоги. Далее следует вставить фонети-

ческую транскрипцию непосредственно над каждой строчкой текста. Поскольку в российских учебных заведениях нет дисциплины, где учили бы принципам работы с МФА, можно посоветовать воспользоваться специальными сайтами, которые могут помочь сделать транскрипцию, (например, easyp pronunciation.com или iranow.com). Непосредственно под каждой строкой стиха следует написать дословный перевод, как можно точнее используя все доступные средства перевода.

В идеальном варианте строка будет выглядеть следующим образом:

sœlʁi	dɔ̃	la paʁolœ	efasœ	tutœ	pœnœ
Celui	dont	la parole	efface	toutes	peines,
Тот	чьё	слово	стирает	все	страдания,
lœ	pʁɔ̃fɛ	ˌ	ˌ	tɛˌ	tisi se
Le Prophète	est ici!	c'est	vers lui	que	je vais!
Пророк	здесь!	это	к нему	именно	я иду

Рис. 1. Транскрипция и дословный перевод текста музыкального произведения

Закончив эту работу, следует скопировать фонетическую транскрипцию в ноты над музыкальным текстом, синхронизируя тщательно все символы и ноты и под линией музыкального текста вставить дословный перевод. Теперь, используя ноты с транскрипцией и переводом, можно интонировать транскрипцию. Интонирование включает пение *legato* (связно) с полностью опираемым, хорошо резонируемым звуком на одной ноте, предпочтительно в верхнем регистре голоса. При этом важно учитывать певческую установку (сидеть или стоять с прямым корпусом, с опорой на обе ноги), для интонирования с той же самой энергией, что и в процессе пения.

Транскрибированные слоги текста рекомендуется интонировать, строго соблюдая длительность нот, попадающих на каждый слог в точном темпе и единой

пульсации, которые заданы композитором в том или ином произведении.

Звук, на котором происходит интонирование, может меняться от фразы к фразе во избежание монотонности и усталости голосового аппарата. Важно отметить, что изменение высоты интонирования не должно изменяться внутри одной фразы.

Если в начале реальный темп, указанный композитором, слишком быстрый для аккуратной вокализации звуков, целесообразно начать интонировать в два раза медленнее, постепенно ускоряя с каждым повторением до тех пор, пока все условия не будут выполнены в заданном темпе. Темп не должен меняться во время каждого повтора, напротив, его следует сохранять единым на протяжении всего сочинения.

Пока певец не овладеет навыком свободного и лёгкого интонирования текста в указанном темпе, переходить к пению текста в настоящем виде (с разными по высоте нотами) не рекомендуется.

Третий шаг у Т. Грабба – пение арии на конкретном слоге (ми, ля и т. д.), не используя заданный текст, при этом уделяя тщательное внимание чистой интонации и ритмической организации.

Ритм является общим знаменателем для интонации и текста и важен для их синхронизации. Этот шаг позволит быстро выучить нотный материал достаточно чисто ритмически и интонационно, а также понять мелодическую линию фразы, что в дальнейшем поможет скомбинировать музыку и текст.

Далее на указанных нотах и ритме сочинения следует спеть гласные звуки текста *legato*, исключив согласные. Переходы от одного гласного звука к другому нужно обозначать чётко и чисто, не прерывая вокального потока.

На этом этапе работы над вокальным произведением необходимо проанализировать, какие звуки нуждаются в модификации на высоком и низком регистрах и потренировать их соответственно, об-

ращая внимание на вокальное удобство и понятность текста при вокальном исполнении. Этот момент позволяет предвосхитить неудобные вокальные нюансы и ещё на раннем этапе избежать технических провалов.

Затем следует выстроить гласные звуки, подстроив их насколько возможно близко друг к другу, сохраняя при этом их особые качества; остерегаться зажимов, слишком сильного округления и преувеличенной назализации. Не стоит позволять выделяться отдельным гласным за исключением тех случаев, когда это необходимо чтобы придать выразительность. Наряду с этим важно следить за тем, чтобы гласные не теряли живости и резонанса.

Последним шагом Т. Грабб рекомендует спеть транскрибированный текст арии полностью, на едином динамичном уровне с указанными нотами и ритмом. Во время пения следует тщательно сохранять принцип *legato*, делая согласные быстрыми, запаздывающими и чёткими, при этом протягивая гласные звуки, насколько долго позволяет указанная длительность ноты. В местах со *staccato* (отрывисто) согласные артикулируются с точностью и лёгкостью, не укорачивая при этом длительность гласных звуков.

Необходимо сделать аудиозапись всего процесса работы и внимательно прослушать её, отмечая в нотах, что именно стоит улучшить. После выполнения данной цепочки последовательности можно приступать к следующему этапу работы – художественной интерпретации.

Данный метод на базе МФА, предложенный Т. Граббом, может стать той замечательной универсальной помощью в сокращении временного показателя в работе на разучивание нового учебного репертуара, а впоследствии и профессионального.

Изучение иностранных языков как никогда актуально в образовательной программе музыкальных учреждений,

однако для вокалистов оно должно быть ориентированным на практические задачи. В этой связи назревает необходимость во введении специальной дисциплины для вокалистов «Практическая фонетика», которая должна включать в себя первичную выработку навыков произношения и общее знакомство с фонетикой языка, изучение характеристик звуков и сравнение их со звуками родного языка, развитие умений транскрибирования, на-

ков слышать и исправлять фонетические ошибки.

Выделенное проблемное поле, несомненно, охватывает достаточно много вопросов и сложностей, касающихся непосредственных реноваций в образовательных программах. В рамках данной статьи были выделены лишь проблемные точки в данном вопросе и предложен метод работы над вокальным произведением на иностранном языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вербицкая Л. А., Игнаткина Л. В. Практическая фонетика русского языка для иностранных учащихся. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1993. 151 с.
2. Гордина М. В. Фонетика французского языка. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. 298 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2007. 368 с.
4. Зиндер Л. Р. Теоретический курс фонетики современного немецкого языка : учебник. Москва : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. 184 с.
5. Митрофанова Д. А. Итальянский язык для вокалистов. Фонетика в пении : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. 421 с.
6. Митрофанова Д. А., Овсянникова О. А. Французский язык для вокалистов. Фонетика в пении : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. 240 с.
7. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград : Наука, 1977. 231 с.
8. Нестеренко Е. Е. Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. Москва : Музыка, 1984. Вып. 7. С. 87–100.
9. Скрелин П. А. Сегментация и транскрипция. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. 106 с.
10. Фонология речевой деятельности / Л. В. Бондаренко, Н. Б. Вольская, В. И. Кузнецов и др. ; отв. ред. Л. В. Бондаренко. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. 162 с.
11. Штерн А. С. Перцептивный аспект речевой деятельности : (эксперимент. исслед.). Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1992. 236 с.
12. Grubb Th. Singing in French: A Manual of French Diction and French Vocal Repertoire. New York : Schirmer Books, 1979. 221 p.
13. Italian Belcanto Opera Libretti / Ed. by Scott Jackson Wiley and Marcie Stapp ; trans. by Nico Castel. Geneseo ; Now York : Leyerle, 2000. 652 p.
14. Stapp M. The Singer's Guide of Languages. San Francisco : Teddy's Music Press, 1991. 213 p.

Liliya P. Polyakova

The Ural State M. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia. E-mail: poliakova.lila@mail.ru

PHONETICS OF FOREIGN LANGUAGES FOR VOCALISTS: PROBLEMS AND WAYS OF SOLUTION

Abstract. The article is devoted to the problems of vocal phonetics of foreign languages, which are not considered in the Russian tradition of vocal art. Several decades ago, there was no such question: all op-

eras and chamber works were performed in Russian. But today this is a big problem for the educational program of Russian conservatories. The article examines the main stages and difficulties in learning a work in a foreign language, analyzes the study of the topic of vocal phonetics by foreign and domestic authors, and provides methodical recommendations.

Keywords: vocal phonetics; vocal diction; IPA; foreign languages.

For citation: Polyakova L. P. *Fonetika inostrannykh yazykov dlya vokalistov: problemy i sposoby resheniya* [Phonetics of foreign languages for vocalists: problems and ways of solution], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 48–53. (in Russ.).

REFERENCES

1. Verbitskaya L. A., Ignatkina L. V. *Prakticheskaya fonetika russkogo yazyka dlya inostrannykh uchashchikhsya* [Practical phonetics of the Russian language for foreign students], St.-Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1993, 151 p. (in Russ.).
2. Gordina M. V. *Fonetika frantsuzskogo yazyka* [Phonetics of the French language], St.-Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1997, 298 p. (in Russ.).
3. Dmitriev L. B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Vocal Method Basics], Moscow, Muzyka, 2007, 368 p. (in Russ.).
4. Zinder L. R. *Teoreticheskiy kurs fonetiki sovremennogo nemetskogo yazyka : uchebnyy* [Theoretical course of phonetics of the modern German language: textbook], Moscow, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1997, 184 p. (in Russ.).
5. Mitrofanova D. A. *Ital'yanskiy yazyk dlya vokalistov. Fonetika v penii : uchebnoe posobie* [Italian for Vocalists. Phonetics in singing: textbook], St.-Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2014, 421 p. (in Russ.).
6. Mitrofanova D. A., Ovsyannikova O. A. *Frantsuzskiy yazyk dlya vokalistov. Fonetika v penii : uchebnoe posobie* [French for Vocalists. Phonetics in singing : textbook], St.-Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2017, 240 p. (in Russ.).
7. Morozov V. P. *Biofizicheskie osnovy vokal'noy rechi* [Biophysical foundations of vocal speech], Leningrad, Nauka, 1977, 231 p. (in Russ.).
8. Nesterenko E. E. *Nekotorye voprosy proiznosheniya v penii* [Some questions of pronunciation in singing], *Voprosy vokal'noy pedagogiki : sb. st.*, Moscow, Muzyka, 1984, iss. 7, pp. 87–100. (in Russ.).
9. Skrelin P. A. *Segmentatsiya i transkripsiya* [Segmentation and transcription], St.-Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1999, 106 p. (in Russ.).
10. Bondarenko L. V., Volskaya N. B., Kuznetsov V. I. et al. *Fonologiya rechevoy deyatel'nosti* [Phonology of speech activity], St.-Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 2000, 162 p. (in Russ.).
11. Shtern A. S. *Pertseptivnyy aspekt rechevoy deyatel'nosti : (eksperimental'noe issledovanie)* [Perceptual aspect of speech activity : (experimental study)], St.-Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1992, 236 p. (in Russ.).
12. Grubb Th. *Singing in French: A Manual of French Diction and French Vocal Repertoire*, New York, Schirmer Books, 1979, 221 p.
13. Wiley S. J., Stapp M. (eds.) *Italian Belcanto Opera Libretti*, Geneseo, Now York, Leyerle, 2000, 652 p.
14. Stapp M. *The Singer's Guide of Languages*, San Francisco, Teddy's Music Press, 1991, 213 p.

ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ



УДК 78.01

Лилия Алексеевна Вишневская

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru. SPIN-код: 3947-8170

НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: Е. Д. ЕРШОВА (1942–2001)

Содержание статьи обращено к научно-педагогическому наследию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, в котором выделяется имя Ершовой Елены Дмитриевны – известного музыковеда и яркой личности в современной истории консерватории. Педагогическая, научная, просветительская и организаторская деятельность Е. Д. Ершовой раскрывается в контексте немецких связей Саратовской консерватории, в том числе с творчеством А. Г. Шнитке. Отмечается непреходящее значение архивных, научных и творческих проектов Е. Д. Ершовой, давших «старт» многим современным мероприятиям и структурам консерватории. В их числе «Научные чтения памяти Б. Л. Яворского», с именем которого связано плодотворное содружество Саратовской и Московской консерваторий в период ВОВ. Таков проект научно-информационного и культурно-просветительского «Das Schnittke-Zentrum»: созданного при жизни и согласии композитора, и ставшего мощным «проводником» культурных контактов России и Германии в конце XX – начале XXI века. Таковы издательские проекты, воскрешающие деятельность именитых музыкантов первых десятилетий консерватории, а также современное обновление учебных курсов анализа музыкальных произведений и гармонии.

Ключевые слова: Саратовская консерватория, Елена Дмитриевна Ершова, педагогика, наука, творчество.

Для цитирования: Вишневская Л. А. Научно-педагогическое наследие Саратовской консерватории: Е. Д. Ершова (1942–2001) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 54–62.

6 марта 2022 года исполнится восемьдесят лет со дня рождения Елены Дмитриевны Ершовой, заслуженного деятеля искусств РФ, кандидата искусствоведения, профессора кафедры теории музыки и компози-

ции, проректора по научной работе Саратовской консерватории в период 1987–2001 годов. Археологи, имеющие дело с погребёнными фактами истории человеческих цивилизаций, утверждают, что

материальная культура и её ценности уходят быстро и необратимо. Не подлежат забвению лишь люди, творящие историю человечества и постоянно живущие в сердцах учеников и последователей, по эстафете передающих свою благодар-

ную память и знания новым поколениям. В ряду таких людей в истории Саратовской консерватории – Елена Дмитриевна Ершова, оставшаяся в памяти учеников, коллег и друзей неповторимой и светлой Личностью.



Елена Дмитриевна Ершова



На посту проректора НИР

Её музыкальные «университеты» сконцентрировались в Саратове: музыкальная школа, музыкальное училище и консерватория стали ступенями восхождения к педагогическим и научно-творческим вершинам. Написав кандидатскую диссертацию под руководством известного московского музыканта и теоретика В. О. Беркова и защитив её в 1975 году в ГМПИ имени Гнесиных, Елена Дмитриевна достойно поддержала престиж музыковедческой школы Саратова (вспомним, что в 60–70-е годы XX века защита диссертаций, при небольшом количестве специализированных советов, была нелёгким делом).

Педагогическое мастерство проявилось сразу и почти в «экстремальной» ситуации, когда, совсем юная, она пришла в класс к студентам, многие из которых были старше неё по возрасту. Уверенность, знания молодого педагога покорили строптивых и одарённых учеников первых лет её работы, среди которых были известные в буду-

щем баянист А. Сенин, вокалист В. Щербаков, композитор и дирижёр А. Фельдман. Елена Дмитриевна очень скоро стала ведущим педагогом кафедры теории музыки и композиции, авторитетным специалистом в области формообразования и гармонии музыкальных стилей разных эпох и, прежде всего, современных композиторов.

Одной из первых в отечественном музыкознании она ввела в курс анализа музыкальных произведений новаторскую теорию В. П. Бобровского. В начале 1970-х годов состоялось её знакомство с Бобровским, работавшим в то время над функциональной теорией музыкальной формы. Елена Дмитриевна много рассказывала об этом музыканте, о своих первых поразительных впечатлениях и от новой теории (имевшей, поначалу, много критики в музыковедческой среде), и от человека, светящегося музыкой. Виктор Петрович оценил искренность восхищения своим трудом, подарив Елене две рукописные части ещё

не изданной работы. Так саратовские музыковеды смогли задолго до издания книги узнать о теории, перевернувшей традиционное учение о музыкальной форме.

С её именем связано появление учебного курса современной гармонии. Известно, что не только в Саратовской, но и в других консерваториях, изучение языка современной музыки долгое время было ограничено сочинениями Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Инициативе Е. Д. Ершовой мы обязаны тем, что был введён (сначала факультативно, а затем как основной) курс современной гармонии, обращённый к стилям многих отечественных и зарубежных композиторов XX века. И хотя Елена Дмитриевна специализировалась в области анализа музыкальных произведений, она первой на кафедре стала преподавать курс современной гармонии в теоретическом и практико-стилевом аспектах.

Елену Дмитриевну всегда интересовало композиторское направление в преподавании анализа и гармонии, успешно реализуемое в творческих работах студентов (музыковедов и композиторов) и, особенно, в импровизациях пианистов-лицеистов. Результатом этого многолетнего труда стало учебное пособие «Современная гармония», включившее проблемы теории, истории и разработанную (совместно с композитором Е. В. Гохман) систему практических заданий, образцом выполнения которых стал внушительный том студенческих стилизаций. Благотворным был её педагогический дар выявления творческого потенциала студентов, умение приобщить их к самостоятельной работе. Поэтому многие из студентов и аспирантов Елены Дмитриевны развивались индивидуально как в выборе тематики дипломных и кандидатских исследований, так и в определении своей будущей музыкантской деятельности.

Даром таланта учёного была отмечена научная деятельность Елены Дмитриев-

ны, способность видения и предвидения нового, современного в музыкальном искусстве и музыкознании: «Пожалуй, самое мощное влияние Елены Дмитриевны связываю с всегда проявлявшимся ею интересом к новому, будь то современная музыка, что воспринималось естественно, или современная научная мысль, что казалось трудным, так как требовало усилий, напряжения и даже бесстрашия перед неизведанностью пути в *terra incognita* новых теоретических концепций и методологий. Елена Дмитриевна не только подала пример собственными научными изысканиями, она заразила многих из нас „высокой болезнью“ творческого отношения к современной науке» [1, 27]. Её дипломная работа и диссертация были посвящены творчеству Мясковского, и вся последующая научная деятельность была связана с изучением формообразующих и стиливых аспектов музыки Стравинского, Бартока, Шостаковича, Щедрина, Денисова, Губайдулиной, Шнитке, Канчели, Тертеряна, Тищенко, Б. Чайковского и многих других композиторов XX века. Результаты научного и практического изучения стиля этих композиторов нашли претворение в монографиях, учебных пособиях [3; 4; 5; 6], множестве научных и учебно-методических статей.

Научная работа Елены Дмитриевны тесно соприкасалась с общественно-организаторской деятельностью, раскрывающей её талант всегда быть в центре музыкальных событий, быть осведомлённой по всем вопросам современного музыкознания и исполнительства, чему способствовали постоянные творческие контакты Елены Дмитриевны с известными музыковедами и исполнителями российских консерваторий.

Для многих музыкантов (не только Саратовской консерватории) она была авторитетом: не своей авторитарностью, а своей личностью, нравственной сущностью. На первое место ставила талант,

профессионализм, работоспособность, что всегда определяло высокую профессиональную и духовную планку в общении с коллегами и студентами. Во многих ситуациях, в том числе в научной работе консерватории, был востребован её авторитет не только музыканта и учёного, но и волевого человека. При всех рефлексиях творческих людей это качество было особенно ценным и необходимым в работе. Вспоминает заслуженный деятель искусств, заведующая кафедрой истории музыки Саратовской консерватории, профессор Т. Ф. Малышева: «Обликом Елены Дмитриевны была сформирована некая сфера, сопричастие к которой благо для всех нас – и студентов, и педагогов, даже для тех, кто не был с ней знаком. Она занимала ведущие должности – заведовала кафедрами (истории музыки, теории музыки и композиции), была проректором по науке – иначе и быть не могло при её интеллекте, профессиональном и личном авторитете. Но в ней никогда не было ни грамма карьеризма, она ничего не делала, ориентируясь на личную выгоду, не считаясь с интересами вуза и людей, преданных консерватории не корысти ради. Она остаётся средоточием притяжения, мы навсегда в её команде, ощущение общности и родства между нами неизменно» [7, 36].

Современная музыка стала ведущей сферой научных и творческих интересов Елены Дмитриевны, и наряду с другими саратовскими музыкантами она активно способствовала повышению слушательского интереса к музыке отечественных и зарубежных композиторов XX века. В этом ряду музыка и творчество Альфреда Шнитке стали точкой пересечения исполнительских и исследовательских проектов Елены Дмитриевны в пору заведования кафедрой теории музыки и композиции, работы в должности проректора по научной работе. В 80-е годы XX века музыкальный Саратов был одним из немногих городов бывшего СССР, где открыто исполнялись

сочинения опального композитора, организовывались творческие встречи с Альфредом Гарриевичем и его братом, поэтом Виктором Гарриевичем. В немногочисленную группу консерваторской поддержки входила и Елена Дмитриевна, уже тогда предчувствующая сопричастность саратовских музыкантов к жизни и творчеству нашего земляка и гения XX века. Так родилась идея создания «Das Schnittke-Zentrum», задуманного как научно-информационная и культурно-просветительская организация при Саратовской консерватории. Открытию «Шнитке-центра» предшествовали многочисленные консультации с ведущими музыкантами Саратова, с представителями «VDA» («Союз поддержки немцев за рубежом») и «Freundschaft» («Саратовский клуб немецкой культуры»). Но самым главным аргументом в пользу открытия Центра стал ответ самого Альфреда Гарриевича на письмо-обращение группы педагогов Саратовской консерватории:

Программа презентации «Шнитке-центра» собрала заинтересованную аудиторию и была представлена конференцией, мастер-классами, концертами, в которых приняли участие профессора Московской, Санкт-Петербургской и Саратовской консерваторий, хоровые ансамбли «Немецкого Дома» г. Саратова и Астраханской консерватории, струнный квартет «Моц-Арт» Саратовской филармонии и хор Саратовской консерватории, солисты Саратовского театра оперы и балета, а также немецкие музыканты Эдит Нортдоф, Мюллер-Лоренц и Мюллер-Блаттау. Сам Альфред Гарриевич горячо поддерживал музыкантов Саратова в своём письме Е. Д. Ершовой: «Дорогая Елена Дмитриевна! Большой радостью для меня явилось Ваше письмо от 14.10 с извещением относительно открытия Центра – спасибо! Желаю Вам и Центру удачи! (К сожалению, не знаю, когда попаду в Москву и в Саратов). С сердечным приветом сотрудникам

Уважаемые господа Ершова, Бренинг, Вартанова и Малышева!
С большим удовольствием и благодарностью прочёл
Ваше письмо от 1 марта и план (в приложении).
Извините, что отвечаю так поздно - письмо было прислано
по другому адресу и потом только с опозданием
переслано мне (а я иногда и не в Гамбурге).
Никогда ещё не был так взволнован! Прочёл положение
- в целом его план интересен и необходим (удивление
вызвало лишь упоминание города, названного именем Маркса).
Представляется излишним длительное обоснование причин создания
такого центра - вероятно, было бы достаточно одной фразы.
Интересен план в целом - с возможными дополнениями.
Конечно, я согласен!

С уважением

Альфред Шнитке

02.05.93

Гамбург

Письмо А. Г. Шнитке

«Уважаемые господа Ершова, Бренинг, Вартанова и Малышева! С большим удовлетворением и благодарностью прочёл Ваше письмо от 1 марта и план (в приложении). Извините, что отвечаю так поздно, письмо было прислано по другому адресу и потом только с опозданием переслано мне (а я иногда и не в Гамбурге). Никогда ещё не был так взволнован! Прочёл положение – в целом его план интересен и необходим (удивление вызвало лишь упоминание города, названного именем Маркса). Представляется излишним длительное обоснование причин создания такого центра – вероятно, было бы достаточно одной фразы. Интересен план в целом – с возможными дополнениями. Конечно, я согласен! С уважением Альфред Шнитке. 02.05.93. Гамбург».

и студентам Немецкой-1 консерватории. Ваш Альфред Шнитке. 12. 11. 93, Гамбург».

С самого начала своей работы «Шнитке-центр» завоевал популярность благодаря творческой атмосфере и продуманной политике его руководителя Е. Д. Ершовой. Главная идея «Центра», связанная с исполнением и изучением музыки А. Г. Шнитке, постепенно обросла широким исследовательским и исполнительским контекстом. Мощь, духовная сила и многогранность

личности композитора и его творчества отразилась во всём, что было связано с его именем: «Чем больше культурных слоёв в музыке, тем она тоньше» – это художественное кредо композитора, воплощённое в идее вобрать в себя всю историю музыки, преломилось в деятельности «Шнитке-центра». Семинары немецкой классической музыки, конференции по вопросам истории, этнографии католических и лютеранских песнопений, фольклора российских

и поволжских немцев, участие в праздниках «Weinachten» и «Ostern», проводимых Землячеством немцев Поволжья, организация Всероссийского открытого конкурса юных композиторов имени А. Г. Шнитке – вот далеко не полный перечень мероприятий «Шнитке-центра».

Деятельность «Центра» оказалась невольно втянутой в культурную жизнь России последнего десятилетия XX века, в которой особое значение стало приобретать возрождение российско-немецких связей. Немецкая линия истоков Саратовской консерватории, связанная с именами С. К. Экснера, П. Ю. Эгерта, К. В. Г. Брандта, Л. М. Рудольфа и многих других музыкантов, в конце XX века нашла своеобразное продолжение в различных формах деятельности «Шнитке-центра». В частности, Елена Дмитриевна наладила контакты с открытым в Саратове Генеральным консульством Германии, с обществом немецких культурных связей «VDA» и «Немецким Домом» Саратова, при поддержке которых в Поволжье состоялись Международные фестивали немецкой культу-

ры, в работе которых участвовал «Шнитке-центр». К 65-летию со дня рождения А. Г. Шнитке был издан второй выпуск «Учёных записок Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова», включивший исследования педагогов музыковедческих кафедр и посвящённый изучению различных смысловых аспектов музыки композитора. Читательский рейтинг издания был настолько высок, что книга стала уже библиографической редкостью.

По линии «Шнитке-центра» педагоги и студенты консерватории смогли участвовать в приуроченной к 125-летию со дня рождения Томаса Манна научной конференции «Россия – Германия: XX век. Диалог культур», прошедшей под эгидой Федерального консульства Федеративной республики Германии в Саратове, а также в Международном научном симпозиуме «Прошлое, настоящее и будущее музыкальной культуры российских немцев в свете русско-немецких музыкальных связей», прошедшем в мае 1998 года в подмосковной усадьбе «Мамонтовка»:



*Члены оргкомитета симпозиума
В. Гуревич (Санкт-Петербург), В. Шеппинг (Кёльн), Е. Ершова (Саратов),
Е. Шишкина (Астрахань), А. Шваб (Кёльн)*

Е. Д. Ершова многое сделала для «оживления» архивов Саратовской консерватории, в анналах которых представлена история последних лет жизни выдающегося музыканта Б. Л. Яворского, который, вместе со многими другими педагогами Московской консерватории, был эвакуирован в Саратов в начале Великой Отечественной войны. В 1942 году в Малом зале Саратовской консерватории Яворский провёл свои знаменитые «Баховские семинары». Пятидесятилетию этих событий и столетию со дня рождения Б. Л. Яворского была посвящена организованная Еленой Дмитриевной первая Всероссийская научно-практическая конференция, приобретшая впоследствии статус ежегодных Научных чтений памяти Б. Л. Яворского.

О Елене Дмитриевне и об этой конференции вспоминала профессор Российской академии музыки им. Гнесиных З. И. Глядешкина: «С Еленой Дмитриевной Ершовой я познакомилась в конце 60-х годов. В то время я была аспиранткой в классе В. О. Беркова и уже оканчивала работу над диссертацией, а Лена только что поступила в аспирантуру. Вспоминая те годы, прежде всего, погружаешься в мир надежд, которые сулило будущее, в предвкушение большой работы, которая предстояла каждому из нас, и в то же время – уверенности в своих силах. Такой была и Лена. Прежде всего – это огромная трудоспособность, заслужившая уважение даже Виктора Осиповича. Наградой тому – вовремя оконченная диссертация, блестящая защита. А далее – работа в Саратовской консерватории. Всегда подтянутая, благожелательная, активная, справедливая, находящаяся в курсе всех дел, Елена Дмитриевна стремилась вывести Саратовскую консерваторию в число передовых учебных заведений нашей страны. Многократно приезжала она в Москву для того, чтобы помочь в продвижении научных сборников, где публиковались статьи её коллег (своего издательства тогда Саратовская

консерватория не имела). Очень многие педагоги консерватории обязаны ей своими публикациями. Елена Дмитриевна всячески стремилась помочь молодым и талантливым ребятам получить столичное музыкальное образование. Зная, что раз в два года в ГМПИ им. Гнесиных проходит Олимпиада теоретиков, поступающих в институт, она помогала своим коллегам найти достойных учеников и прислать их в Москву на пробу сил. Вспоминается прекрасно организованная конференция 1992 года „Наследие Б. Л. Яворского в культуре XX века“, посвящённая пятидесятилетию со дня смерти Б. Л. Яворского, на которую были приглашены музыковеды из разных городов. Специально к этому событию по просьбе Е. Д. Ершовой педагоги консерватории разыскивали забытую могилу Яворского, который жил в Саратове вместе с другими эвакуированными педагогами Московской консерватории и здесь умер. Прямо на кладбище было сказано много тёплых поминальных слов в адрес этого великого музыканта и учёного. Годы перестройки и „демократических“ реформ затруднили общение специалистов разных городов. Однако стиль общения Елены Дмитриевны остался прежним. Она живо интересовалась всеми событиями нашей профессиональной жизни, вникая в самую суть подчас мучительных проблем. Она всем и всегда желала только добра» [2, 37–38].

Архивное наследие нашло отражение и в задуманной ею серии публикаций о саратовских музыкантах прошлого. Подготовленный Еленой Дмитриевной первый выпуск этой серии был издан в 2004 году. В него вошли воспоминания о С. К. Экснере, Л. М. Рудольфе, В. Г. Брандте, Я. Я. и Э. Я. Гаеках, М. И. Султанове, Л. В. Ростроповиче, А. П. Бонаиче, Н. М. Цыгановой, В. Е. Куколеве, С. С. Бендицком, М. Ф. Гейлиг, И. А. Тютманове, А. О. Сатановском, Р. С. Таубе, А. А. Бренинге, Л. Л. Христиансене и многих других музыкантах.

Е. Д. Ершова была лёгким, открытым и необычайно доброжелательным человеком, умевшим юмором-шуткой разрядить любую «грозовую» ситуацию. Её любили студенты, уважали коллеги педагоги. Обратная связь воплотилась в большем, чем любовь – в неустанном служении искусству и консерватории. М. И. Цветаева (одна из любимых поэтов Елены Дмитриевны) писала о том,

что быть современным – это означает не отражать, а творить своё время. В этих словах поэта суммирована правда о жизни, творчестве и роли Елены Дмитриевны Ершовой в современной истории Саратовской консерватории. Никогда и ни в чём она не была отражением. И в памяти учеников, коллег, друзей навсегда останется ярким человеком, личностью и творцом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вартанова Е. Добрая память – залог бессмертия // Елена Дмитриевна Ершова : музыкант, учёный, педагог. Саратов : Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2012. С. 26–30.
2. Глядешкина З. Несколько слов о коллеге и подруге // Елена Дмитриевна Ершова : музыкант, учёный, педагог. Саратов : Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2012. С. 37–39.
3. Ершова Е. Д. Черты формообразования в современной музыке. Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1987. 81 с.
4. Ершова Е. Д. Вопросы формы в творчестве современных композиторов. Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1989. 76 с.
5. Ершова Е. Д. Вопросы формы в творчестве современных композиторов. Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1991. 73 с.
6. Ершова Е. Д. Современная гармония в стилях. Саратов : Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Рукопись. 98 с.
7. Малышева Т. Озарённая ясным разумом // Елена Дмитриевна Ершова : музыкант, учёный, педагог. Саратов : Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2012. С. 33–37.

Liliya A. Vishnevskaya

The Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru. SPIN-код: 3947-8170

ACADEMIC HERITAGE OF SARATOV CONSERVATORY: E. D. ERSHOVA (1942–2001)

Abstract. The article addresses the academic heritage of L. V. Sobinov Saratov state conservatory where the name of Ershova Elena Dmitrievna – a prominent music historian and a vivid personality in the modern history of the conservatory – stands out. E. D. Ershova's teaching, scientific, educational and executive endeavor is revealed within the framework of the German contacts of Saratov conservatory, A. G. Schnittke's oeuvre among them. Transcendent significance of E. D. Ershova's archive, scientific and creative projects is commemorated as having launched many modern events and conservatory structures. Among them there is "Scientific readings in memory of B. L. Yavorsky" whose name is associated with the meaningful cooperation of Saratov and Moscow conservatoires during World War II. The project of science, information, culture and education "Das Schnittke-Zentrum" is cast in the same mould: created while the composer was living and having been approved by him, it became a powerful "mediator" of cultural contacts between Russia and Germany in the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Such are the publishing projects, reviving the endeavors of eminent musicians of the first decades of the conservatory, as well as the modern update of the educational courses of music work analysis and harmony.

Keywords: Saratov conservatory; Elena Dmitrievna Ershova; pedagogy; science; oeuvre.

For citation: Vishnevskaya L. A. *Nauchno-pedagogicheskoe nasledie Saratovskoy konservatorii: E. D. Ershova (1942–2001)* [Academic heritage of Saratov conservatory: E. D. Ershova (1942–2001)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 54–62. (in Russ.).

REFERENCES

1. Vartanova E. *Dobraya pamyat' – zalog bessmertiya* [Kind memory is the guarantee of immortality], *Elena Dmitrievna Ershova : muzykant, uchenyy, pedagog*, Saratov, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2012, pp. 26–30. (in Russ.).
2. Glyadeshkina Z. *Neskol'ko slov o kollege i podruge* [Some words about a colleague and friend], *Elena Dmitrievna Ershova : muzykant, uchenyy, pedagog*, Saratov, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2012, pp. 37–39. (in Russ.).
3. Ershova E. D. *Cherty formoobrazovaniya v sovremennoy muzyke* [Signs of form making in modern music], Moscow, Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut im. Gnesinykh, 1987, 81 p. (in Russ.).
4. Ershova E. D. *Voprosy formy v tvorchestve sovremennykh kompozitorov* [Issues of the form in the oeuvre of the modern composers], Moscow, Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut im. Gnesinykh, 1989, 76 p. (in Russ.).
5. Ershova E. D. *Voprosy formy v tvorchestve sovremennykh kompozitorov* [Issues of the form in the oeuvre of the modern composers], Moscow, Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut im. Gnesinykh, 1991, 73 p. (in Russ.).
6. Ershova E. D. *Sovremennaya garmoniya v stilyakh* [Modern harmony in styles], Saratov, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, manuscript, 98 p. (in Russ.).
7. Malysheva T. *Ozarennaya yasnym razumom* [Illuminated by a bright mind], *Elena Dmitrievna Ershova : muzykant, uchenyy, pedagog*, Saratov, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2012, pp. 33–37. (in Russ.).

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ, РЕЦЕНЗИИ



УДК 78.072(470)

Елена Евгеньевна Полоцкая

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: eepol@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1473-8367. SPIN-код: 7109-4502

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ РЕГИОНОВ И РЕГИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ: обзор Всероссийской конференции с международным участием «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов: навстречу 300-летию города Екатеринбурга»

Обзор конференции, состоявшейся в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского в ноябре 2020 года, сосредотачивает внимание на ряде важных позиций. Это предыстория организации конференции, особенности её проведения в 2020 году на платформе Zoom, география и научный статус участников, а также обоснование проведения конференции в Екатеринбурге. Анализируется цель конференции – рассмотреть, насколько тесно взаимодействуют российские регионы, насколько сохраняется их региональная идентичность и как она соотносится с идентичностью российской. Подчеркивается важность проведения конференции для обмена опытом в сферах музыковедческих исследований, творческой и музыкально-образовательной деятельности различных регионов России, включая столичные. Дается определение региона как «особого „мира“ с присущим только ему менталитетом, образом мышления, традициями, мировоззрением и мироощущением» (по Ф. Броделю) и с этих позиций рассматривается понятие «региональное музыковедение» как многоаспектное изучение истории музыкальной культуры края. В качестве антитезы вводится понятие «музыковедение регионов», характеризующееся общностью межрегиональных научных интересов, что и формирует российскую музыкальную науку как целостность. С обозначенных позиций анализируется программа конференции, тематические направления работы пяти её секций, содержание докладов. Формулируется в самом крупном масштабе научная проблема конференции «Региональная музыкальная культура / Музыкальная культура регионов», двойственностью которой обуславливались главные её дискурсы. Делается вывод как о сохранности региональной идентичности, так и о высокой степени интеграции музыкальной культуры региона в современную общероссийскую гуманитарную практику.

Ключевые слова: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, регион, региональное музыковедение, музыкальная культура региона.

Для цитирования: Полоцкая Е. Е. Музыковедение регионов и региональное музыковедение: обзор Всероссийской конференции с международным участием «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов: навстречу 300-летию города Екатеринбурга» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 24. – С. 63–73.

Начать следует с события более чем двухгодовой давности: в октябре 2018 года в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского прошла Международная конференция «Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории». В ней, среди прочих вопросов, уделялось большое внимание местным отделениям Русского музыкального общества (РМО): прослеживались их «линии жизни», взаимодействие, в итоге же становился зримым процесс формирования единой российской музыкальной культуры во второй половине XIX – начале XX века.

По сути, тогда и была открыта тема музыкальной науки, искусства и образования российских регионов, которая стала центральной для конференции, состоявшейся в ноябре 2020 года. Но если два года назад в названии научного собрания фигурировало РМО, как нечто общее – социокультурное явление, предопределившее развитие профессионального музыкального искусства, образования и просветительства в нашей стране на полтора столетия вперёд, то теперь в заглавии было обозначено множественное частное – российские регионы. Они сполна были представлены участниками конференции из тринадцати российских городов Центрального, Северо-Западного, Приволжского, Уральского, Сибирского, Дальневосточного федеральных округов. Международное участие обеспечили конференции коллеги по музыковедческому цеху из Украины и Беларуси. Платформа Zoom, на которой проводилась конференция, стала оптимальной для научного общения специалистов, соединив за экранами компьютеров не только пространство от Петрозаводска до Улан-Удэ, но и время – пять часовых поясов.

Конференция проходила под девизом «Навстречу 300-летию города Екатеринбурга», которое будет отмечаться в 2023 году. В контексте её проблематики

Екатеринбург особенно показателен: находящийся в центре Евразии, он своего рода узел, связывающий европейскую часть России с Сибирью и Дальним Востоком, столичные регионы с провинцией, Запад с Востоком.

Всего в конференции приняли участие 50 человек: представители вузовской науки, в том числе доктора и кандидаты наук, аспиранты, магистранты, студенты из 17 вузов России, преподаватели музыкальных колледжей и школ, сотрудники научных организаций¹.

Конференция не ставила целью продемонстрировать, что единая российская музыкальная наука складывается из совокупности взаимодействия социокультурных топосов, – это доказательств не требует. Главный мотив проведения научного собрания состоял в том, чтобы рассмотреть, насколько тесно это взаимодействие, насколько сохраняется региональная идентичность и, вместе с тем, как сегодня обстоит дело с идентичностью российской. Иными словами, конференция созывалась, прежде всего, для обмена информацией и опытом в сферах музыковедческих исследований, творческой и музыкально-образовательной деятельности различных регионов России, включая столичные.

На пленарном заседании были обозначены основные темы конференции: провинция, провинциальность и провинциализм в музыкальном искусстве², город как живой творческий организм³, современное музыкальное образование⁴. Калейдоскопом ракурсов они рассредоточились по секциям:

Секция I. Город как феномен культуры / Формирование региональных традиций.

Секция II. Региональные школы и направления в музыкальной науке и исполнительстве.

Секция III. Музыкальное образование регионов: ретроспектива и перспектива.

Секция IV. Музыкальная жизнь российских регионов: вчера и сегодня.

Секция V-а. Памятные и знаменательные даты года: XX–XXI века.

Секция V-б. Памятные и знаменательные даты года: музыканты ушедших эпох.

Во всех этих секциях, включая последнюю, в фокусе обсуждения оставался регион.

Итак, что же такое «регион»? Приведем ёмкое определение американского экономиста и политолога, профессора Университета Миннесоты Энн Маркузен, рассматривающей регион как синтетическое понятие, «исторически эволюционирующее компактное территориальное сообщество», включающее «физическое содержание, социо-экономическую, политическую и культурную среду, а также пространственную структуру, отличную от других регионов и территориальных единиц, таких как город или нация» [цит. по: 2, 88]. Существует и множество других определений, рассматривающих регион в том или ином ракурсе и, в любом случае, не упускающих из виду его главный атрибут – территориальную общность. В аспекте же конференции, думается, более близкой оказалась трактовка региона французским историком Фернаном Броделем, согласно которому «регион является аналогом особого „мира“ с присущим только ему менталитетом, образом мышления, традициями, мировоззрением и мироощущением» [цит. по: 1, 10].

И здесь уже совсем рядом стоят: региональная культура, основанная на этнической идентичности и доминировании национального компонента; региональная история, изучающая и фиксирующая своеобразие региона и сохраняющая его традиции; региональная современность, закрепляющая и развивающая эти традиции в локализованном социуме, в его искусстве, образовании, науке. И совсем уже близко – региональное музыковедение, сосредоточенное на изучении истории музыкальной культуры края. Именно

сквозь призму музыкального краеведения наиболее чётко просматривается уникальность региона, и тогда этот броделевский «особый мир» действительно начинает привлекать своей отдельностью и обнадёживает невозможностью замещения его чем-либо иным. На таком «лица необщем выражении»^{*} конкретного региона, в событиях, фактах и фигурах многие докладчики сосредотачивали внимание слушателей конференции⁵.

Однако исследователей, живущих в российских регионах, интересует, разумеется, не только краеведение, но и более общая проблематика, выходящая за пределы региона. Эти работы следует рассматривать уже в системе общероссийской и, шире, мировой музыкальной науки. Таковы изыскания в областях теоретического музыкознания⁶, академической и массовой музыкальной культуры⁷, музыкальной акустики⁸, музыкальной медиэвистики⁹, истории отечественной музыки и отечественного музыкознания, а также исследования «о чужих странах и людях»¹⁰. Заметим, здесь перечислены лишь те направления, которые были представлены на конференции в работе I, II, IV и V секций.

Безусловно, к всеобщим заботам регионального уровня следует отнести и проблемы музыкального образования, особенно сейчас, в период сколь бесконечных, столь и неэффективных его реформ¹¹, соседствующих с убедительными инициативами открытия новых направлений музыкального образования во всех звеньях музыкального образования и талантливыми авторскими методиками¹². В такой ситуации равно важны как обращение к положительному опыту прошлого (зарубежного¹³ и отечественного¹⁴), так и адекватные ответы на вызовы сегодняшнего дня.

В итоге, здесь можно говорить уже не о региональном музыковедении, а о музыковедении регионов.

^{*} По Е. Баратынскому.

Во взаимодействии регионального музыкаловедения с музыковедением регионов возникают весьма своеобразные отношения, даже выявляются научные противоречия. Среди таковых находится понятие школы – научной, исполнительской, музыкально-педагогической. Вопрос этот, несомненно, актуален, а потому на нём стоит задержаться. Обратимся к конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», проходившей месяцем ранее в Российской академии музыки имени Гнесиных. В докладе проректора по науке Т. И. Науменко «Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи» шла речь, в том числе, о военных 1940-х, когда в тыловые регионы были эвакуированы выдающиеся музыканты и деятели музыкальной науки. Ярким примером может послужить и Уральская (в те годы ещё Свердловская) консерватория, куда полностью была эвакуирована Киевская консерватория, а также некоторые музыканты из Московской, Ленинградской, Минской, Харьковской консерваторий [см. об этом: 4]. В военные годы на Урале оказались выдающиеся музыковеды В. Цуккерман, М. Пекеллис, Д. Житомирский. Б. Штейнпресс, Е. Берлянд, И. Ямпольский, С. Богатырев, М. и А. Гозенпуды. Здесь и возникает вопрос, касающийся научной школы: формировались ли в это время отдельные региональные исследовательские школы или складывалась единая советская школа музыкознания? В каком ракурсе можно говорить о научных школах конкретных регионов? Или, всё-таки, перефразируя Петра Ильича Чайковского, это единый сад российской музыкальной науки, в котором на одной почве произрастают разные деревья¹⁵, каковыми назовём историко-теоретические отделения консерваторий, воспитывающие музыковедов и, безусловно, обладающие своей спецификой, во многом регионального характера? Ответ оче-

виден, но, вероятно, не для всех: в процессе дискуссии на эту тему одним из докладчиков было высказано мнение, что создание научной школы – процесс, законодательно регулируемый. Насколько опасна идея создания научной школы «по разнорядке», говорить не приходится: по сути, она открывает возможность подмены науки наукообразием, нивелирования научных результатов и превращения их, наравне с псевдонаучными, в уравнивающую строку отчетности по показателям научно-исследовательской работы. Безусловно, подобная тенденция не связана напрямую с музыковедением российских регионов, что доказал уровень большинства представленных в докладах исследований. Однако призыв остерегаться подобной «наукометрии» не будет лишним.

Несмотря на утверждение Э. Маркузен, что регион – это не «город или нация», организаторы конференции всё же включили в программу секцию I, посвящённую городу. И сделали это потому, что именно город, будучи центром региона, формирует региональные традиции, независимо от того, средневековый ли или ренессансный это город, европейский или российский, столица или провинция, советский ли индустриальный центр или, в философско-урбанистическом смысле, город как генератор художественных, а конкретнее – музыкальных, текстов.

Завершала конференцию работа секции «Памятные и знаменательные даты года», разделённой на две части. Доклады секции V-а были посвящены памяти выдающегося композитора XX века И. О. Дунаевского¹⁶, а также памяти совсем недавно покинувших нас современников – представителей музыкальной культуры Уральского¹⁶, Сибирского¹⁷, Северо-Западного¹⁸ регионов, чья деятельность – научная, музыкально-общественная, композиторская или исполнительская – сделала их известными и уважаемыми людьми далеко за пределами места жительства.

Главными героями докладов секции 5-6 стали великие – музыканты, чья музыка выдержала испытание временем и возвела своих создателей в ранг бессмертных. Доклады, посвящённые Бетховену, Чайковскому, Бетховену и Чайковскому вместе, Бизе, объединились темой «Памятные даты 2020 года»; но и эти выступления – из Москвы, Петербурга, Екатеринбурга, Петрозаводска – свидетельствовали об общероссийских и европейских исследовательских интересах регионов.

В обзоре конференции не упоминался ещё один доклад пленарного заседания под названием «Научный совет как форма сотрудничества ученых-музыкантов российских регионов» – в завершение обратиться к нему будет более уместно. Автор доклада В. И. Адисцев описывал практику проведения сессий Научного совета по истории музыкального образования как эффективную форму общения музыкантов-исследователей и музыкантов-практиков. По заинтересованности в профессиональном общении, интенсивности диалогов и дискуссий после многих докладов, по желанию поделиться знаниями, опытом и прогнозами конференция «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов», безусловно, стала сопоставима с сессиями Научного совета. Подобно тому, как на каждую сессию вы-

носится некая единая, притом – глобальная, тема, так и прошедшая конференция была посвящена, в самом крупном масштабе, научной проблеме «Региональная музыкальная культура / Музыкальная культура регионов», двойственностью которой обуславливались главные её дискурсы. Первый был обращён к научной, художественной, музыкально-образовательной жизни региона как локальному социокультурному явлению – в своей неповторимости, со своими феноменами и парадоксами, именами и личностями в истории. Второй репрезентировал музыкальную науку, искусство и образование региона как часть российской музыкальной культуры. При этом тематические направления секций конференции открывали для каждого докладчика возможность продемонстрировать на конкретном материале органичность связей общего и частного, типичного и особенного в региональном, межрегиональном и российском пересечениях. Их было более чем достаточно, чтобы удостовериться в высокой степени интеграции музыкальной культуры региона в современную общероссийскую гуманитарную практику, а также осознать эффективность решения назревших в музыкальной культуре проблем путём встречных научных, творческих и образовательных инициатив.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. Приложение. Программа конференции.

² Доклад Б. Б. Бородина на пленарном заседании.

³ Доклад И. Я. Мурзиной на пленарном заседании.

⁴ Доклад И. В. Алексеевой на пленарном заседании.

⁵ См. в Программе конференции доклады секции IV, а также ряд докладов секции V-а.

⁶ Доклады М. В. Городиловой, В. И. Вялухиной (секция V-б), Е. В. Мельниковой (секция V-а).

⁷ Доклад М. Л. Зырянова (секция I).

⁸ Доклад Л. С. Рубина (секция I).

⁹ Доклад Н. Б. Захарьиной и И. В. Герасимовой (секция II).

¹⁰ Доклады Е. В. Панкиной, Т. В. Смирновой, М. Т. Агибаевой, А. С. Приваловой (секция I); фактически все доклады секции II.

¹¹ Этих проблем касались в докладах В. В. Сукало, Е. Ю. Куприна (секция III).

¹² Доклад Е. В. Сердечной с демонстрацией упражнений по развитию чувства ритма (секция III).

¹³ Доклад Г. И. Ганзбурга (секция III).

¹⁴ Доклад О. Е. Шелудяковой (секция III).

¹⁵ В письме к С. И. Танееву от 15 августа 1880 года Пётр Ильич писал: «Я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т. д. <...> По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь своё на пользу общую» [3, 62].

¹⁶ Доклад Л. А. Купец (секция V-a).

¹⁷ Доклад Л. А. Серебряковой о Н. А. Вольпер (секция V-a).

¹⁸ Доклады О. А. Светловой о Б. А. Шиндине, А. П. Недоспасовой и Д. Н. Хайбуллиной о Мери Лебензон (секция V-a).

¹⁹ Доклад Т. С. Екименко (секция V-a).

ЛИТЕРАТУРА

1. Клемешев А. П. Регион, регионализм и регионализация // Регион сотрудничества. 2004. Вып. 17. С. 5–15.
2. Тарлавский В. И. Регион как междисциплинарное и интегральное понятие // Государственный советник. 2014. № 1. С. 87–89.
3. Чайковский и Танеев. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. Москва : Госкультпросветиздат, 1951. 568 с.
4. Шабалина Л. К. Музыкальная жизнь столицы Урала в годы Великой Отечественной войны. Кн. 1. 1941 // Слово о музыке. 2020. Вып. 1(6). С. 5–55.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Свердловской области
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
Некоммерческий фонд «Развития и поддержки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского»

НАВСТРЕЧУ 300-ЛЕТИЮ ЕКАТЕРИНБУРГА

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ
«МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА, ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ»

16–20 ноября 2020 года

ПРОГРАММА

16 ноября



ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Заседание ведёт **Елена Евгеньевна Полоцкая**

Открытие конференции

Бородин Борис Борисович (доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Провинция, провинциальность и провинциализм в музыкальном искусстве

Адищев Владимир Ильич (доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, Пермь)

Научный совет как форма сотрудничества ученых-музыкантов российских регионов

Мурзина Ирина Яковлевна (доктор культурологии, профессор, директор Института образовательных стратегий, Екатеринбург)

Художественно-творческие практики и воспитание городской идентичности: уральский кейс

Алексеева Ирина Васильевна (доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Уфимского института искусств им. Загира Исмаилова, Уфа)

Преемственность и инноватика образования музыканта в вузе культуры и искусства

Полоцкая Елена Евгеньевна (доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Музыковедение регионов и региональное музыковедение

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

Секция I. ГОРОД КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Заседание ведёт **Елена Валериевна Панкина**

Панкина Елена Валериевна (доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург).

Музыканты Венето рубежа XV–XVI веков: становление региональной школы

Смирнова Татьяна Вячеславовна (кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск)

Английская инструментальная консертная культура XVI–XVII веков: история и этапы изучения

Агибаева Меруерт Тулегеновна (аспирант кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

«Chez la Reine» («Концерты у Королевы») в музыкальной жизни Парижа XVIII века

Привалова Анастасия Сергеевна (аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск), **Панкина Елена Валериевна** (доктор искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки). Тема выполняется при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90032/19

Музыкально-театральная жизнь Лондона середины XVIII века

Гагарина Оксана Александровна (кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, преподаватель теоретических дисциплин ДМШ № 2 им. М. И. Глинки, Екатеринбург)

Музыка в звуковом пространстве современного Екатеринбурга: к проблеме анализа городской аудиосреды

Гун Галина Евгеньевна (доктор культурологии, доцент, проректор по научной работе Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Магнитогорск)

Музыкальная культура индустриального города (на примере Магнитогорска)

Зырянов Михаил Львович (кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Саундтрек как феномен массовой и академической музыки: к постановке проблемы

Рубин Лев Самуилович (кандидат технических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Звук и музыки (о закономерностях восприятия музыкальной информации)

17 ноября

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

Секция II. РЕГИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ И НАПРАВЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Заседание ведёт **Ирина Викторовна Полозова**

Зенкин Константин Владимирович (доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва)

У истоков русского музыковедения: А. Н. Серов (к 200-летию со дня рождения)

Захарьина Нина Борисовна (доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского Певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург), **Герасимова Ирина Валерьевна** (кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и теологии Института гуманитарных наук и языковых коммуникаций Псковского государственного университета, Псков)

Источники по изучению церковно-певческой культуры Пскова XIV–XVII веков

Максимова Александра Евгеньевна (кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва). Тема выполняется при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 16-04-00473-ОГН

Балет Ф. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора»

Полозова Ирина Викторовна (доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, Саратов)

Рефлексия музыкально-критической мысли на примере музыкальной журналистики Саратова второй половины XIX – первой четверти XX века

Шабшаевич Елена Марковна (доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, Москва)

А. Г. Рубинштейн и его русские издатели

Власова Екатерина Сергеевна (доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва). Тема выполняется при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00859

С. С. Прокофьев в творческой жизни Н. Я. Мясковского

Чахвадзе Нателла Владимировна (доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Магнитогорск)

Актуальные вопросы взаимодействия культур в работах С. А. Закржевской

Карташова Татьяна Викторовна (доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, Саратов)

Региональная традиция вокального жанра тхумри: исполнительская школа Варанаси

Секция III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ РЕГИОНОВ: РЕТРОСПЕКТИВА И ПЕРСПЕКТИВА

Заседание ведёт **Оксана Евгеньевна Шелудякова**

Ганзбург Григорий Израилевич (кандидат искусствоведения, директор Института музыковедения, Харьков)

Лейпцигская традиция в музыкальном образовании

Шелудякова Оксана Евгеньевна (доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Музыкальное образование в Екатеринбургском епархиальном женском училище на рубеже XIX–XX веков в контексте духовно-музыкального образования региона

Сукало Владислав Валерьевич (магистр, творческий работник при Министерстве культуры Республики Беларусь, Минск)

Особенности музыкального образования регионов Смоленска и Санкт-Петербурга: ретроспектива и перспектива

Куприна Елена Юрьевна (кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Поволжского православного института имени Святителя Алексия, митрополита Московского, Тольятти)

Музыкальное образование Тольятти: ретроспектива и перспектива

Сердечная Екатерина Владимировна (преподаватель Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, зав. предметно-цикловой комиссией теории музыки ЦМШ, Москва)

Ритмика и сольфеджио в специальной музыкальной школе: перспективы взаимодействия

18 ноября

Секция IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Заседание ведёт **Борис Борисович Бородин**

Бородин Антон Борисович (кандидат педагогических наук, доцент, кафедра истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Генрих Нейгауз в Свердловске: историко-культурный ракурс

Порфирьева Елена Васильевна (кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Казанской консерватории, главный редактор научного журнала «Музыка. Искусство, наука, практика», Казань)

Музыкальная культура Казани XIX – начала XX века: между Западом и Востоком

Царёва Евгения Сергеевна (кандидат искусствоведения, доцент, и.о. зав. кафедрой оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, Красноярск)

Реализация фрактального подхода в изучении академических музыкальных традиций Енисейской губернии

Чихачёва Мария Михайловна (кандидат искусствоведения, доцент, начальник Центра исследования искусства Сибири Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск), Сейберт Андрей Юрьевич (старший преподаватель кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, Красноярск)

Становление красноярской школы музыковедческих исследований

Гуляева Екатерина Сергеевна (аспирант кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирской специальной музыкальной школы (колледжа), Новосибирск)

Роль композитора Георгия Николаевича Иванова в формировании музыкального облика Новосибирска

Басок Максим Андреевич (кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского)

Н. М. Пузей как представитель старшего поколения Уральских композиторов

Секция V-а. ПАМЯТНЫЕ И ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ДАТЫ ГОДА: XX–XXI ВЕКА

Заседание ведёт **Любовь Алексеевна Серебрякова**

Серебрякова Любовь Алексеевна (кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Слово о Нине Алексеевне Вольпер

Обзоры конференций, рецензии

Светлова Ольга Александровна (кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск)

Борис Александрович Шиндин – основоположник новосибирской школы музыкальной медиевистики

Недоспасова Анна Павловна (кандидат искусствоведения, доцент, кафедра специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск), **Хайбуллина Дания Нигматовна** (ассистент-стажёр Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск)

Мери Лебензон – личность, музыкант, педагог (навстречу 90-летию юбилею)

Санжиева Лариса Николаевна (доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, председатель Союза композиторов Республики Бурятия, Улан-Удэ)

Союзу композиторов Республики Бурятия 80 лет

Пыльнева Лада Леонидовна (доктор искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. Н. И. Глинки, Новосибирск). Тема выполняется при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-04-00443а.

Роль композиторов Бурятии в формировании репертуара национальных коллективов

Купец Любовь Абрамовна (кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, Петрозаводск)

Советский композитор сегодня: И. Дунаевский в серии «Жизнь замечательных людей»

Екименко Татьяна Сергеевна (кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, Петрозаводск)

Гельмер Синисало – председатель Союза композиторов КАССР (к 100-летию со дня рождения)

Мельникова Елена Владимировна (аспирант кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Проблема «слова и музыки» в современном музыкальном искусстве и музыковедении (к 25-летию со дня смерти А. В. Михайлова)

Секция V-6. ПАМЯТНЫЕ И ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ДАТЫ ГОДА: МУЗЫКАНТЫ УШЕДШИХ ЭПОХ

Заседание ведёт **Марина Викторовна Городилова**

Вялухина Вера Ильинична (кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Жанр латинского диалога в творчестве Изабеллы Леонарды (к 400-летию со дня рождения композитора)

Ковалевский Георгий Викторович (кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств, Санкт-Петербург)

Бетховен Петра Ильича Чайковского: обожание и трепет, влияние и пересечения

Городилова Марина Викторовна (кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

«Хроматический лабиринт» в гармонии Бетховена (к 250-летию композитора)

Моховикова Мария Викторовна (студентка историко-теоретического отделения Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург)

Сочинения Бетховена в симфонических собраниях Московского отделения ИРМО

Егорова Марина Алексеевна (кандидат искусствоведения, доцент, кафедра философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, Москва)

Идея Кармен: от Пушкина к Бизе (к 145-летию премьеры оперы Ж. Бизе)

КРУГЛЫЙ СТОЛ: дискуссия, подведение итогов конференции

Elena E. Polotskaya

The Urals Mussorgsky State Conservatoire (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: eepol@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1473-8367. SPIN-code: 7109-4502

**REGIONAL MUSICOLOGY AND MUSICOLOGY OF REGIONS:
Review of the All-Russian Conference with International Participation
“Music Science, Art and Education of Russian Regions:
Towards the 300th Anniversary of the City of Yekaterinburg”**

Abstract. The review of the conference, held at the Urals Mussorgsky State Conservatoire in November 2020, focuses on a number of important points. The review represents the history of the conference organization, specifics of its holding in 2020 via the Zoom platform, geographical and scientific status of the participants, as well as the rationale for holding the conference in Yekaterinburg. The aim of the conference is to examine how closely the Russian regions interact, how their regional identity is preserved, and how it relates to the Russian identity. The importance of the conference for the exchange of experience in the fields of musicological research, creative and musical-educational activities of various regions of Russia, including the capital, is emphasized. The author defines the region as a “special ‘world’ with its own mentality, way of thinking, traditions, world view and world perception” (according to F. Bordel) and from these viewpoints considers the concept of “regional musicology” as a multidimensional study of the history of the musical culture of the region. As an antithesis, the concept of “regional musicology”, which is characterized by the commonality of interregional scientific interests forming the Russian music science as a whole, is introduced. The program of the conference, the thematic areas of work of its five sections, and the content of the reports are analyzed from the indicated viewpoints. The scientific problem of the conference “Regional Musical Culture / Musical Culture of the Regions” is formulated on the largest scale, the duality of the problem is determined by its main discourses. The conclusion is made both on the preservation of the regional identity and on the high degree of integration of the musical culture of the region into the modern all-Russian humanitarian practice.

Keywords: Urals Mussorgsky State Conservatoire; region; regional musicology; musical culture of regions.

For citation: Polotskaya E. E. *Muzykovedenie regionov i regional'noe muzykovedenie: obzor Vserossijskoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem «Muzykal'naya nauka, iskusstvo i obrazovanie rossijskih regionov: navstrechu 300-letiyu goroda Ekaterinburga»* [Regional musicology and musicology of regions: Review of the All-Russian Conference with International Participation “Music Science, Art and Education of Russian Regions: Towards the 300th Anniversary of the City of Yekaterinburg”], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 24, pp. 63–73. (in Russ.).

REFERENCES

1. Klemeshev A. P. *Region, regionalizm i regionalizatsiya* [Region, regionalism and regionalization], *Region sotrudnichestva*, 2004, iss. 17, pp. 5–15. (in Russ.).
2. Tarlavskiy V. I. *Region kak mezhdistsiplinarnoe i integral'noe ponyatie* [Region as interdisciplinary and integral concept], *Gosudarstvennyy sovetnik*, 2014, no. 1, pp. 87–89. (in Russ.).
3. Zhdanov V. A. (comp., ed.) *Chaykovskiy i Taneev. Pis'ma* [Tchaikovsky and Taneyev. Letters], Moscow, Goskul'tprosvetizdat, 1951, 568 p. (in Russ.).
4. Shabalina L. K. *Muzykal'naya zhizn' stolitsy Urala v gody Velikoy Otechestvennoy voyny. Kn. 1. 1941* [Musical life of the capital of the Urals during the Great World War II. B. 1. 1941], *Slovo o muzyke*, 2020, iss. 1(6), pp. 5–55. (in Russ.).

Александр Викторович Марков

Доктор филологических наук, профессор. Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия). E-mail: markovius@gmail.com.
ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-код: 2436-2520

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Д.И. МАКАРОВА
«САД РАСХОДЯЩИХСЯ СУДЕБ»***

В рецензии Маркова подчёркивается значение книги Макарова для изучения проблемы отражения реальности в литературе постмодернизма. За краткой формой притчи в творчестве избранных авторов (Кржижановский, Барикко, Вольпони) обнаруживается глубокий смысл и антропологическое содержание, дарующее нам надежду.

Ключевые слова: литература постмодернизма, реальность и смысл, притча, Кржижановский, Вольпони, Барикко.



Макаров Д.И.

**Сад расходящихся судеб:
средневековая традиция
в современной литературе:
Кржижановский, Вольпони,
Барикко, Моччи.**

М.: Аграф, 2019. — 288 с. — 1000 экз.

Ряд очерков Дмитрия Макарова, объединённых в книгу, не скрывает связи с семиотическим образом средневековья Умберто Эко, дополненным медиевистскими исследованиями Б.А. Успенского и других создателей отечественной науки о знаках. Хотя автор живёт на Урале, книга вышла очень «московская», во всяком случае, не петербургская. Петербуржец находил бы черты мира-как-текста и взаимопроникновения искусства и жизни, памяти и ностальгии, иронии и пафоса у Вагинова или обэриутов, но не у Кржижановского.

* Рецензия А. В. Маркова, посвящённая исследованию Д. И. Макарова, доктора философских наук, профессора, заведующего кафедрой общих гуманитарных дисциплин Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, впервые опубликована в журнале «Новое литературное обозрение» (4'2019): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21393/?fbclid=IwAR2Swg6Vli3r3JT7zg3KdPhdURpW_Zgk9J7opFBwozcRXH3e6OocetlEc4. Перепечатка рецензии в настоящем издании согласована с главным редактором «Нового литературного обозрения» И.Д. Прохоровой.

Одним из ключевых понятий книги стало выражение москвича А. Ф. Лосева «мировоззренческий стиль» (с. 28), иначе говоря, те установки сознания, которые определяют одновременно познавательный и полемический пафос писателя. Общность мировоззренческого стиля Макаров находит у С. Д. Кржижановского и Паоло Вольпони, Алессандро Барикко и Федерико Моччиа. У всех он обнаруживает любовь к логике, доходящую до откровенного простодушия, почти полное отсутствие социальных суеверий, причудливость сюжетов, мотивированную философскими интересами и подражанием в сюжетах и стилистике художественной прозы антиномиям и парадоксам в философских трудах от Платона до Гуссерля.

С. Д. Кржижановский для Макарова, часто уважительно называющего его просто по имени и отчеству, – пророк обновлённого «реализма» в смысле средневекового разделения философов на номиналистов, признававших общие понятия лишь частью наших – интеллектуальных операций, и реалистов, видевших в общих понятиях особую реальность индивидуального понимания и социального действия. Исторически номинализм победил, и Умберто Эко в романе «Имя розы» показал, как Вильгельм Баскервильский (это, как знают все почитатели Эко, великий номиналист Уильям Оккам) вскрывает главную слабость реализма – кто имеет право интерпретировать улики. Реализм перекладывает моральную ответственность с человека на сами понятия, а номинализм требует от человека отвечать за сказанные слова.

Для Макарова три разных итальянских автора, начиная с почти классика Паоло Вольпони и кончая модным современным автором Федерико Моччиа, – это непоследовательные номиналисты, которые невольно уклоняются к реализму, как только решают исследовать не судьбы отдельных героев, а устройство реальности, в кото-

рой герои сталкиваются с идиосинкразиями собственного характера, иначе говоря, с собственной когнитивной или социальной ограниченностью.

В толковании реальности, как она изображается в новеллах XX в., Макаров отчасти опирается на идею В. Н. Топорова о городском тексте и других семантически напряжённых пространствах, вполне «реалистическую» в средневековом смысле, но при этом предпочитает, как бы мы сказали, теньевые тексты. Топоров описал «петербургский текст» как место «аполлинического» блеска, а Москва была для него патриархальной тенью культурной работы Петербурга. Макаров так же говорит о «филадельфийском тексте» Моччиа как необходимом сентиментальном дополнении к слишком маскулинному нью-йоркскому тексту мировой литературы.

Макарову близки писатели XX в., в той или иной форме настаивавшие на множественности личности и одновременно на суверенной власти фантазийных образов, как Фернанду Пессоа и Борис Поплавский. Но Макаров – профессиональный византист, знаток мистики света и предгуманизма палеологовской эпохи, он привык к работе со сложными текстами, ключами к которым служат не отдельные события или образы, но другие, иногда еще более сложные тексты. Сигизмунд Кржижановский для Макарова – не столько писатель-философ, сколько создатель сложных текстов для понимания сложных текстов, воспитывающий тем самым читателя XX–XXI вв. (с. 64).

Апология средневекового реализма строится в книге полностью на византийском материале: из византийских Отцов Церкви автор выбирает тех, которые писали о возможности непосредственного богопознания, а не об условиях этого богопознания. Вершиной византийской мысли для Макарова является учение Григория Паламы о несотворённости божественного света, иначе говоря, о том, что божествен-

ный свет и есть настоящая реальность, что в силу его подлинности он не может быть одним из многих творений – ведь где начинаются уравнивающие сопоставления, там смысл творения пропадает, остаётся только охлократия вещей.

В книге ощутим несколько аристократический пафос, впрочем, всегда смиряющийся перед ненарочитостью языка Кржижановского. Но кое-где прорывается язык газеты, явно тоже как попытка не сдаваться ни аристократическому снобизму, ни охлократической речевой диктатуре.

Макаров доказывает, что сквозная тема творчества Кржижановского – собирание мира интеллектуальным действием философа и что эта тема полностью принадлежит византийскому богослову Максиму Исповеднику. Он учил, что за каждой отдельной вещью мира стоит логос, замысел Всевышнего о ней и что мудрец может распознать эти логосы и тем самым научить себя и других следовать не судьбе, а промыслу.

Параллели образности Кржижановского и византийского искусства толкования оказываются очень неожиданными, например образ перстней как солнца, зрительно спадающего с фаланг при игре на клавиатуре в рассказе «Сбежавшие пальцы», вызывает в памяти автора золотую цепь Гомера в натурфилософских византийских толкованиях, связывавших золото, воздух и движение (с. 82–84). Строгий филолог увидит в таких параллелях натяжку, заявив, что Кржижановский хорошо знал немецких философов, но не Максима Исповедника. На это можно ответить, что Гегель хотя и презирал историческую Византию, но прекрасно понимал, как устроено византийское богословие, и смыслы этого богословия вошли в его систему подспудно. Макаров мыслит как Мандельштам или Аверинцев, считая, что эллинистическое зерно может вдруг прорасти в текстах позднейших эпох, при определённом сочетании образов. Ска-

жем, мысль о «золотой цепи» как благословении сохранялась в лоне европейской метафизики света (Макаров часто цитирует Гёте по разным поводам, что очень продуктивно для такой аргументации), где свет был понят не столько как возможность видеть вещи (средневековые богословы как Востока, так и Запада считали, что видим мы благодаря «прозрачности», а не свету), сколько как жест, как непосредственное явление милости.

При этом Макаров рассматривает несколько смыслов золотой цепи у византийских авторов – общение святых как ключ ко всемирной истории у Симеона Нового Богослова и принудительная сила церковного красноречия, заставляющая всех собираться в храме, у патриарха Германа Константинопольского. Эти образы если что-то и объединяет, то слуховой музыкальный мотив: вера от слышания. Всякий раз, когда кажется, что наш исследователь уходит далеко от интерпретируемого текста и что интертекстуальность разрывает привычные цепочки понимания, мы на самом деле возвращаемся к самой сути, к ядру переживаний, которые должен вызвать этот текст. Ведь у Кржижановского пальцы – это пальцы виртуоза, и Макаров пользуется этим моментом, чтобы связать виртуозное и виртуальное, виртуозный по интеллектуальности гротеск и гофмановско-гоголевскую фантастику с её виртуальными мирами, – и ставит большую точку в этой теме ссылкой на сочинение Лукиана Самосатского «О пляске», где этот философ видел в пляске общий рациональный принцип мироздания. Добавим, что Лукиан считал, что танец способен не столько увлечь, сколько образумить людей – он писал, что часто влюблённый до беспамятства юноша, посмотрев на танцора, понимает, сколь иллюзорным мороком были его чувства. Также добавим, что блестящего стилиста Лукиана, которого Энгельс назвал «Вольтером классической древности», в Византии очень любили: его

скептическое отношение к античной религии было на руку христианству.

Другой пример византийской интертекстуальности книги: Макаров сопоставляет сюжет «Клуба убийц букв» Кржижановского с позицией византийских писателей Николая Мефонского (XII в.) и Иосифа Калофета (XIV в.) (с. 122). Первый считал, что в случае отсутствия положительной богословской аргументации лучше почтить Всевышнего молчанием. Второй – что само молчание исихастов и нежелание лишний раз спорить красноречиво, и Макаров сравнивает это с позицией противника исихастов Варлаама Калабрийского, полагавшего, что нужно говорить об истине, поскольку если не высказаться сразу, то кто-то успеет её спрятать или исказить. Для Калофета, как и для Николая Мефонского, никакое действие власти, законной или самозванной, не может нарушить той санкции истины, в которой она только и реальна. Такой византийский «реализм» для Макарова явно отвечает на коллизию романа Эко, хотя прямо Макаров об этом не говорит.

К Лукиану Макаров обращается и при анализе новеллы Барикко «Море-океан», и тут видно, как работает его метод при анализе новейшей итальянской литературы. Согласно Макарову, море оказывается образом универсальности музыкального начала в мире (с. 165), ограничивающего возможности семиозиса – бесконечна только музыка, тогда как число знаков конечно. Макаров видит в Барикко критика концепции ризомы Делёза и других постмодернистских концепций различения. Но далее он же говорит, что такой переход от бесконечного к конечному возможен не строго логически, но только как аналитика собственной любознательности – человек стремится бесконечно познавать, но рано или поздно натывается на ошибки и различные *qui pro quo* собственного познания. И здесь как раз пригодились «Подлинные истории» Лукиана, эта античная

пародия на античную бульварную фантастику, где Лукиан показывает, что из любознательности, постулирующей свой вкус к подлинному, могут происходить и совершенно неподлинные впечатления и выдумки, принятие любых городских легенд и слухов о дальних мирах. Получается, что там, где мы хотели бы видеть морализм Барикко, указание на ограниченность сил героев как главный моральный вывод из новеллы, на самом деле стоит классическая диалектика подлинного и неподлинного. Ради этого вывода уже надо было бы писать рецензируемую книгу.

В книге есть два приложения. Одно – перевод художественного произведения в один абзац, риторического письма ранневизантийского военного историка Феофилакта Симокаты (Макаров называет его старомодно, с двумя *т* в прозвище). В этом опусе высокопоставленный чиновник говорит о неувимости эротов, даже если мы можем представить их вид: ведь можно влюбиться не только с первого взгляда, но даже по звуку голоса. Обычная для риторики тема умозрения как зрения, позволяющего разглядеть сами условия нашего зрения, разыграна Симокатой в ключе классической мифологии, герои которой охотились за призраками и возделели призраков, Симоката называет Пана, но можно назвать и Париса, если допустить, что была похищена не сама Елена, а призрак. На Симокату Макаров ссылается (с. 29), когда говорит о близости концепций разума византийских отцов, Кржижановского и трёх итальянских писателей: разум понимается всеми ими не как критика образности ради чёткости понятий, а как способность расслышать даже в образной речи, будящей воображение, истину как основание созерцания социальной реальности.

Во втором приложении анализируется метафора распада времени и пространства у Кржижановского и Набокова, при этом на фоне метафизики времени Ах-

матовой, гамлетовского вопроса, а не на фоне, скажем, «Распада атома» Георгия Иванова.

На наш взгляд, без ссылок на этот труд разбор эффектов реальности в литературе модернизма и постмодернизма будет неполон.

Alexander V. Markov

Dr. of sciences in Philology, Professor. The Russian State University of Humanities, Moscow, Russia.
E-mail: markovius@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6874-1073. SPIN-код: 2436-2520

REVIEW OF: MAKAROV D.I. A GARDEN OF FORKING LOTS

Abstract. In Markov's review the importance of Makarov's book for studying the reality mirrored and depicted in the post-Modernist literature is stressed. Behind the laconic form of a parable a profound meaning and an anthropological content in the creation of Krzhizhanovskij, Baricco, Volponi is revealed and analyzed. This content gives us a hope.

Keywords: post-Modernist literature; reality and its meaning; parable; Krzhizhanovskij, Volponi; Baricco.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 24

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 *А. С. Мешковой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 22.03.2021 г. Дата выхода в свет 05.04.2021 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,45. Уч.-изд. л. 6,70
Тираж 100 экз. Заказ №

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