



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

***НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ***

Выпуск 26

Екатеринбург
2021

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 26

Екатеринбург 2021

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

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

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); **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

Подписной индекс журнала: ВНО18387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

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 26

Yekaterinburg 2021

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

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Doctor of Arts, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky
(Yekaterinburg, Russia)

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); **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

Subscription index of the journal: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 6 Вялухина В. И. Изабелла Леонарда
и её латинские диалоги
- 17 Мешкова А. С. Позднеромантический
Шёнберг: закат эпохи или рождение
новой?
- 23 Гагарина О. А. «Академическая музыка
неакадемического времени»:
о композиторском творчестве Дмитрия
Пейселя

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 30 Шабшаевич Е. М. «Преданный Вам
Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Поме-
ранцева к С. И. Танееву (избранное).
Часть первая

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- 48 Алёшина А. О. Особенности американской
и российской педагогических арфовых
школ 20-х годов XX века
- 59 Сердечная Е. В. Ритмика и сольфеджио
в специальной музыкальной школе:
перспективы взаимодействия

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНОНСЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

- 72 Полоцкая Е. Е. Книга, которую надо читать:
Отзыв о книге И. В. Степановой «Музыка
как константа русской литературы.
Александр Куприн»
- 75 Анонсы

CONTENTS



QUESTIONS OF MODERN MUSICOLOGY

- 6 Vera Vyalukhina. Isabella Leonarda
and her Latin dialogues
- 17 Anna Meshkova. Late Romantic Schoenberg:
the downfall of an era or the birth
of a new one?
- 23 Oksana Gagarina. "Academic music
of non-academic time":
about the composer's work
of Dmitry Peisel

MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 30 Elena Shabshaevich. "Yours truly
Y. Pomerantsev...": Letters from
Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev
(selected). Pt. 1

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEATRE AND PRACTICE

- 48 Anna Aleshina. Features of the American
and Russian pedagogical harp schools
of the 20^s of the XX century
- 59 Ekaterina Serdechnaya. Rhythmics
and solfeggio at a special music school:
prospects for cooperation

REVIEWS, ANOUNCEMENTS OF CONFERENCES

- 72 Elena Polotskaya. The book you are to read:
the review of I. V. Stepanova's monography
"Music as constant of Russian literature.
Alexander Kuprin"
- 75 Anouncements

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ



УДК 78.071.1(450):784

Вера Ильинична Вялухина

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: vinem6@gmail.com

ИЗАБЕЛЛА ЛЕОНАРДА И ЕЁ ЛАТИНСКИЕ ДИАЛОГИ

Жанр латинского диалога, чрезвычайно популярный в Италии XVII столетия, до сих пор остаётся недостаточно исследованным. В настоящей статье он рассматривается на примере сочинений Изабеллы Леонарды – урсулины из Новары, четырёхсотлетие со дня рождения которой отмечалось в 2020 году. Предметом детального изучения становятся два её ранних диалога – «Sic ergo anima» и «Ah Domine Iesu» (1640) – и наиболее поздний – «Gloria in excelsis Deo» (1684), представляющие жанр на разных этапах его развития. Анализ произведений с точки зрения тематики, трактовки партий персонажей, соотношения внешней диалогической структуры и внутреннего сюжета, музыкальной стилистики и т.п. позволил увидеть определённую динамику в подходе к жанру.

Ключевые слова: XVII век, Италия, Изабелла Леонарда, женщины-композиторы, музыка женских монастырей, латинский диалог.

Для цитирования: Вялухина В. И. Изабелла Леонарда и её латинские диалоги // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 6–16.

6 сентября 2020 года исполнилось 400 лет со дня рождения Изабеллы Леонарды – монахини новарского ордена св. Урсулы, превосходной вокалистки и талантливого композитора. Её творчество явилось порождением особого культурного феномена, возникшего в конце XVI–XVII веках преимущественно в Италии. Речь идёт о музыкальной активности женских монастырей (конвентов)¹. Музыка, создаваемая и мастерски исполняемая сёстрами, в тот период была важной частью звукового ландшафта многих итальянских городов, неизменно вызывая восхищение у тех, кому доводилось её слушать. А будучи опубликованной, она получала распространение далеко за стенами обитателей. Благодаря этому уникальному явлению, из рядов монахинь

выдвинулась целая плеяда блестящих женщин-композиторов. Среди них Виттория Алеотти, Клаудиа Руска, Лукреция Виццана, Альба Триззина, Катерина Ассандра, Бьянка Мария Меда, Клаудиа Сесса, Кьяра Маргарита Коццолани, Мария Ксаверия Перукона и др.

К их числу, безусловно, принадлежит и Изабелла Леонарда. Невероятно одарённая, она ещё при жизни получила титул «La musa novarese» («новарская муза»), а её имя увековечено в названии одной из улиц в родном городе. Тонкий и проницательный знаток музыкального искусства, Себастьян де Броссар, имевший в своей библиотеке сочинения Леонарды, отзывался о ней как о «прославленной» и «несравненной»².

Как свидетельствуют биографы³, Изабелла Леонарда появилась на свет в 1620 году в одном из самых знатных и влиятельных семейств Новары. В 1636 году, в возрасте 16 лет она вошла в Коллегию св. Урсулы, где и находилась вплоть до момента своего ухода из жизни 25 февраля 1704 года. Ещё до вступления в конвент, в своём доме, Изабелла получила серьёзное гуманистическое образование, частью которого, вероятно, были и занятия музыкой. Впоследствии, уже будучи монахиней, она брала также частные уроки у *maestro di cappella* кафедрального собора Новары Гаспаро Казати.

На протяжении всей жизни, достаточно долгой, Изабеллу Леонарду отличали чрезвычайная интенсивность и разносторонность её деятельности. Она сделала успешную управленческую карьеру в своём конvente, занимая многочисленные служебные посты, вплоть до самых высших, она обучала музыке юных послушниц, её считали одной из самых ярких исполнительниц, наконец, её творческая жизнь также характеризовалась невероятной активностью. По всеобщему признанию, Изабелла Леонарда является самой плодотворной из тех, кто сочинял музыку в стенах конвентов. Если у большинства монахинь-композиторов в наследии имеется от 1 до 4 опубликованных сборников сочинений, то Леонарде удалось осуществить издание 20 (!) своих музыкальных коллекций. Все, кроме 2, 5 и 9 опусов, сохранились до настоящего времени и включают в себя около 200 композиций.

Жанровая палитра творчества Леонарды также весьма разнообразна. Она обращалась практически ко всем жанрам церковной музыки, которые существовали на тот момент. Среди её произведений имеются мессы, магнификаты, литании, псалмы, духовные кантаты. Отдельного упоминания заслуживают сонаты *da chiesa*. Вышедший в свет в 1693 году сборник сонат, как указывают исследователи, был

первой публикацией подобного рода среди представительниц женского пола. Однако, как и у многих других авторов XVII века, основную часть наследия Изабеллы Леонарды составляют мотеты, написанные для разных исполнительских составов. Их у Леонарды насчитывается свыше 120. Особой разновидностью этого жанра являлся латинский диалог.

Духовный диалог с латинским текстом – чрезвычайно популярный музыкальный жанр, бытовавший в Италии XVII столетия. Он представлял собой небольшую или относительно небольшую композицию, написанную для персонифицированных голосов *solo*⁴ в сопровождении *basso continuo*. Выстраивалась такая композиция на чередовании реплик персонажей и венчалась объединением их голосов, озвучивавших основную сентенцию и/или исполнявших *Alleluja*. Подобно своему родовому жанру – мотету – диалог функционировал главным образом в рамках девоциональной жанровой сферы⁵ и, как следствие, имел весьма широкую область применения. Он мог звучать и в качестве вставки в церковный ритуал, и в контексте внебогослужебных религиозных практик.

Долгое время считалось, что жанр диалога почти не привлекал внимание монашествующих женщин-композиторов. Как на исключение указывалось на творчество Кьяры Маргариты Коццолани и также упоминались лишь две ранние работы Леонарды, созданные в пору обучения её у Казати и им же опубликованные в 1640 году. Новейшие архивные изыскания позволили опровергнуть это мнение. Сочинения в данном жанре встречаются и у других сестёр, например, у Клаудии Руски. Что же касается Изабеллы Леонарды, то и у неё обращение к жанру диалога не ограничивается только двумя ученическими примерами. Интерес к латинскому диалогу, привитый, по всей видимости, учителем, не ослабевал у Леонарды и в дальнейшем.

Образцы этого жанра встречаются и в ор. 3, опубликованном в 1670 году, и в сборнике ор. 10 1684 года издания. Нельзя исключить также того факта, что диалоги могли быть представлены и в утраченных коллекциях.

Подобное внимание к жанру диалога, очевидно, подпитывалось миланскими влияниями, ведь Новара располагалась всего в 50 километрах от столицы Ломбардии, а Милан на тот момент являлся одним из главных центров культивирования данного жанра. Не случайно и другие авторы диалогов среди монахинь – Коццолани, Руска – были связаны с Миланом, жили и творили в нём. Многочисленные сочинения ломбардских композиторов в этом жанре, созданные в течение XVII века, отразили магистральные тенденции в его развитии. Это, в свою очередь, даёт возможность рассматривать и диалоги Леонарды как запечатлевшие специфику самого жанра и его эволюции. Однако полноценное их изучение наталкивается на некоторую сложность. Жанр латинского диалога, несмотря на его распространённость и в этом смысле показательность для XVII столетия, до сих пор остаётся недостаточно исследованным. За те полвека, что прошло с момента появления инициативной статьи Х. Смитера «*The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*» [11], данный жанр лишь изредка обращал на себя взоры музыковедов, и его теория всё ещё остаётся на стадии первоначального накопления материала. Многие её аспекты лишь поверхностно затрагивались учёными или вовсе оставались вне поля их внимания. В частности, исследователями ни разу не предпринималось попытки осмыслить пути развития жанра, проследить его метаморфозы. Впрочем, такая цель не ставится и в настоящей статье. Однако, думается, наблюдения над жанром и его изменениями, обнаруживаемыми в сочинениях Изабеллы Леонарды, поспособствуют в дальнейшем теоретическим обобщениям. Представляется це-

лесообразным с этой точки зрения обратиться к примерам, разделяемым временной дистанцией, и сравнить два ранних диалога Леонарды с наиболее поздним, содержащимся в сборнике 1684 года.

Два диалога, включённые Казати в третью книгу своих «*Sacri Conventi*» (Венеция, 1640), – «*Sic ergo anima*» и «*Ah Domine Iesu*» – были первыми увидевшими свет сочинениями Леонарды. Они демонстрируют достаточно высокий уровень композиторского мастерства, достигнутый 20-летней Изабеллой, и в то же время репрезентируют многие особенности, проявившиеся в жанре латинского диалога после 1630 года.

Почему именно этот год рассматривается в данном случае в качестве рубежного? Дело в том, что в 1630–1631 годах Италия и, особенно, её северные территории были охвачены жесточайшей эпидемией. Одним из её последствий было существенное изменение в духовной атмосфере. Тенденции католического обновления, сформировавшиеся в посттридентский период, значительно усилились в кризисные годы после эпидемии. Интенсификацией отмечены и стремление к интимизации религиозного опыта, и акцентирование его эмоциональной стороны, и склонность к мистицизму. Всё это нашло прямое отражение в музыкальном искусстве и, в первую очередь, в жанрах девоциональной сферы, к которой, как упоминалось, относился и латинский диалог.

Оба диалога Леонарды с этой точки зрения весьма показательны. Они характеризуются персонализированным тоном высказывания и представляют собой страстное выражение религиозных чувств. Лежащие в их основе оригинальные тексты, созданные, очевидно, самой Леонардой, обращены к традиционным девоциональным темам. В первом из диалогов раскрывается тема заступничества Девы Марии: ответом на пылкие признания верующей души служат уверения Богоматери в за-

щите на земле и на небесах. Второй же диалог связан с идеей божественной любви и жадной мистического союза (*unio mystica*) между Иисусом и верующей душой.

Несмотря на то, что персонажи диалогов представляют два разных мира – горний и дольний, – они изначально сближены друг с другом. Одинаково эмоционально окрашенные партии персонажей в словесной части содержат схожие мотивы, а зачастую и просто одни и те же слова. В соответствии с этим находится и их темброво-регистровая трактовка, демонстрирующая фактически отсутствие тесситурной разведённости голосов. «*Sic ergo anima*» написан для двух сопрано, а «*Ah Domine Iesu*» – для альты и тенора.

Исходная близость персонажей в данных сочинениях резонирует с сюжетной стратегией диалогов. Основной вектор сюжетной динамики в них направлен от открытости и взаимной обращенности героев к их единению, слиянию. В «*Sic ergo anima*» Мария, отворяя верующей душе врата в Небеса, давая ей «освобождение, защиту и исцеление», призывает вместе восхвалять и воспевать там Иисуса. «*Ah Domine Iesu*» же воспроизводит этапы мистического пути и венчается символическим выражением *unio mystica*: герои, пребывая в начале на расстоянии и тоскуя друг по другу, в конце смыкаются в объятьях и едином душевном порыве – в обеих партиях звучит «соединимся руками, обменяемся радостью, обменяемся сладчайшими словами».

Подобная сюжетная стратегия напрямую реализовалась в композиционном решении произведений. В обоих из них диалогический обмен парой реплик сменяется в финальной части дуэтным звучанием. «Туттийное» завершение диалога, как указывалось, является традиционной чертой этого жанра, обычно оно «снимает» эффект персонификации, переводя звучание из внутреннего композиционного пространства во внешнее ритуальное.

В данном же случае мы остаёмся в границах композиционного пространства, поскольку финальное объединение голосов изнутри – сюжетно – мотивировано. Это, в свою очередь, придаёт сюжетно-композиционному разворачиванию яркую устремлённость к концу. Слова, озвучиваемые дуэтом голосов, воспринимаются как итоговые, как ощутимый результат предыдущего собеседования. Их смысловая значимость подчёркнута масштабным превалированием заключительного раздела – дуэтные части занимают до трети от общего, в целом, небольшого объёма сочинений.

Отсутствие яркой персонифицированности и характеристичности партий персонажей в ранних диалогах Леонарды отчасти компенсируется стилистическими контрастами, нацеленными на риторическую интерпретацию словесного текста. Диалоги содержат типичные для мотетного в целом и диалогического в частности репертуара того времени чередования двухдольности и трёхдольности, декламационности и квазитанцевальности. Как правило, смена метра и жанровой стилистики происходит внутри реплик и выполняет сугубо конструктивную роль, отделяя один риторический период от другого и, соответственно, маркируя смену мысли.

При этом более детализированный подход к тексту юной Изабелле Леонарде не свойственен. Она практически не использует риторические фигуры, почти не задействует гармонические средства в передаче заложенных в словах смыслов. Исключением может служить лишь окончание диалога «*Ah Domine Iesu*» (пример № 1). Последние пятнадцать тактов – это своеобразное резюме всего диалога, здесь ещё раз в концентрированном виде представлены события, получившие сюжетный разворот в произведении. Герои вновь кратко проходят путь от удалённости к единению (и соответственно,

от диалогического к дуэтному звучанию), сопровождаемый аффектной модуляцией от томления к радости. Содержащаяся в тексте антитеза тоски и веселья воплощена в музыке через сопоставление двух систем – *cantus mollis* и *cantus durus*. Поочерёдные реплики персонажей – «по Иисусу томлюсь», «по невесте изнемогаю» – звучат в бемольной сфере, т. е. в *cantus mollis*. На словах же, исполняемых дуэтом, – «когда же с невестой Иисус, а с Иисусом невеста, тоска проходит, наступает веселье» – происходит постепенный переход в диэзную область, т. е. в *cantus durus*.

Совсем в ином облики предстаёт жанр диалога в позднем сочинении Леонарды «Gloria in excelsis Deo» из сборника «Motetti a quatro voci...» (Милан, 1684).

Этот рождественский диалог, представляющий собой сцену с участием ангелов и пастухов. Несмотря на то, что данное произведение опирается на библейский сюжет, в нём почти не используется текст Писания. Его словесным материалом является оригинальный текст, достаточно объёмный, в который инкрустировано только славословие небесного воинства и пара отдельных евангельских фраз. В своё время Ф. Носке обратил внимание на то, что фрагмент Евангелия от Луки, служащий сюжетной основой для рождественских диалогов, не содержит подлинного собеседования, что и не позволяет авторам диалогов точно следовать за евангельским текстом. По этой причине, делает вывод Носке, рождественский сюжет в латинских диалогах получает наиболее свободную трактовку в сравнении с другими библейскими фрагментами [10, 61]. Для подобного утверждения у Носке были определённые основания. Латинский диалог, оформившийся в своём жанровом статусе в начале XVII века, на первых порах существовал как библейский, хранивший верность Писанию не только по духу, но зачастую и по букве. В этом отношении рождественские диалоги, действительно,

выделялись на фоне остальных и могли создать иллюзию большей творческой свободы в интерпретации евангельской темы.

Однако латинские диалоги, связанные с темой Рождества, нуждаются в несколько иной оптике. Они должны быть рассмотрены не только в контексте собственного жанра, но и в перспективе многовековой традиции «освоения» рождественского сюжета в богослужебной (литургической) и паралитургической практиках, с позиции которой диалоги не выглядят уж столь свободными. Процесс «врастания в службу Рождества... евангельского сюжета» [1, 363], а затем и распространения его во внебогослужебной религиозной практике подробно прослежен в монографии А. Г. Коробовой [1, 362–456]. Как показывает автор, диалогическая форма текста (и словесного, и музыкального) на всём протяжении исторического пути была существенным компонентом указанной традиции, заданным ещё рождественским антифоном. Потому жанр диалога был так легко ею ассимилирован. Став органичной частью этой традиции, диалог вобрал в себя многие её характерные особенности. Он воспринял и устойчивые мотивы, и конкретные сюжетные ходы, и привычные способы их компоновки и мн. др. В этом смысле рождественский диалог Леонарды не является исключением, он целиком вписывается в традицию и воспроизводит её узнаваемые черты.

Так, сюжетная линия в сочинении Леонарды выстраивается на основе монтажа трёх традиционных эпизодов, берущих начало в евангельском тексте. Два из них имеют единое место действия – это благовестие ангела и возвешение Gloria сонмом ангелов. Но сами эти события идут в другом порядке по сравнению с первоисточником – славословие предшествует эпизоду благовестия. Кроме того, сцена в полях дополнена здесь сценой пастухов у яслей. Причём в тексте диалога отсутствует евангельская реплика пастухов,

указывающая на перемещение из одних пространственных условий в другие: «Пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чём возвестил нам Господь» (Лука 2:15), – и события даны «встык»⁶. Очевидно, что Леонарду традиционно интересуют не только и не столько пространственная конкретика в её горизонтальном развороте и сюжетная реалистичность, сколько вертикальный вектор происходящих событий и стоящий за ними смысл.

В отличие от ранних, в данном диалоге автор фактурно-тембровыми средствами предельно разводит партии небесных и земных персонажей – ангелов и пастухов. Голоса ангелов озвучивают сопрано и альт, а пастухов – тенор и бас. Помимо этого, Леонарда наделяет их партии характерностью. Каждый из миров репрезентируется своей музыкой. Gloria ангелов с её литургическими коннотациями являет музыку небесную. Земная же музыка представлена пасторальными жанрами – это инструментальная пива, предвещающая каждую реплику пастухов, а также замыкающая всё сочинение⁷, и колыбельная песня, адресованная пастухами родившемуся Спасителю.

Мотив музицирования и музыкальности как пастухов, так и ангелов обрёл особую актуальность в раскрытии рождественской темы в XVI–XVII веках⁸. В словесном тексте диалога Леонарды на это имеются прямые указания. Пастухи именуют ангелов «небесными музыкантами» и высказывают стремление соединить собственную песню с пением небожителей. Более того, они расширяют круг исполнителей, вовлекая непосредственным призывом в процесс пения всех присутствующих. Подобный акцент на музыкальной деятельности, безусловно, отражал определённые религиозные установки, характерные для того времени, в частности те, согласно которым музыке отдавался приоритет в передаче религиозных чувств, а сами эстетические переживания

при исполнении и восприятии отождествлялись с переживанием божественного. Всё это в свою очередь гасило драматический потенциал, заключённый в сюжете, и выводило на первый план лирическую составляющую. Так и в сочинении Леонарды внешний событийный план, связанный собственно с обменом репликами, явно уступает место внутреннему лирическому сюжету, обнаруживающему смысловую динамику композиции.

Анализируя судьбу рождественской темы в истории музыкального искусства, Коробова особое внимание уделяет кристаллизации «по мере расширения, детализации и конкретизации основной фабулы ряда типизированных модусов-состояний» [1, 430]. К таковым она относит модусы «духовного восторга», или «радости великой», и «благоговеяного умиления». Эти рождественские модусы выстраивают лирический сюжет и в диалоге Изабеллы Леонарды. Его основу составляет своего рода «эстафета радости». Инициированная ангелами, возвестившими Gloria, она затем подхватывается пастухами и венчается всеобщим ликованием в пении Alleluja.

В сцене у яслей первый из базовых модусов дополняется вторым – благостно-умиленным. Его проводником становится колыбельная, введение которой сопровождается сменой жанровой стилистики. Но примечательно, что происходит это не синхронно на словесном и музыкальном уровнях. В словесной части эпизод открывается обращениями пастухов к Младенцу: «Dormi, puppe immortalis, dormi, vita mortalium» («Спи, бессмертное дитя, спи, жизнь смертных»). И лишь затем появляется текст самой колыбельной, облачённый в песенно-стихотворную стилистику:

Fa la nanna puppe belle,
dormi Jesule tenelle
sol æterne lux amata,
dormi salus suspirata
cara nostra viscera.

В музыкальном же оформлении этого фрагмента в манере колыбельной звучат только прозаические обращения, при переходе же к поэтическому тексту песенность сменяется танцевальностью, и возвращается радостно-воодушевлённое настроение. Очевидно, Леонарде не хотелось надолго прерывать линию праздничного ликования. Кроме того, озвучивание в контрастной стилистике столь масштабного фрагмента текста привлекло бы к нему внимание и наделило смысловой значительностью, что, по всей видимости, не входило в замысел композитора. Смысловой акцент ему сделан совсем на другом моменте.

В центр композиции Леонарда поместил эпизод благовестия, отметив его сменой темпа, обозначенного автором в нотах (*adagio*), и ярким модальным сдвигом – G-E (пример № 2). Выделяется этот эпизод и тоном высказывания – сдержанным, серьёзным, повествовательным. Таким образом, именно благая весть о пришествии в мир Спасителя становится сердцевиной сочинения, его главным посылом и источником общечеловеческой радости.

Каким же предстал жанр латинского диалога в этом произведении? Сочинение Леонарды демонстрирует жанр в финальной стадии его существования. Как можно было заметить, в сравнении с ранними образцами он стал более развёрнутым, масштабным. При том, что внешняя диалогическая структура остаётся такой же, как была и в сочинениях 1640 года издания – обмен парой реплик и туттийное завершение, – сами реплики существенно разрастаются. Тем самым замедляется темп реплицирования и ослабевают собственно коммуникативные качества. При этом в «Gloria» усиливаются внешне-предметные характеристики: яркая персонифицированность участников диалога, их чёткая пространственная диспозиция, возможность «сценического» действия. На смену камерной интимно-

сти и рефлексивности ранних диалогов здесь приходит театральная броскость и «оплотнённость» речевых проявлений. Всё это потребовало от автора усиления контрастов. Помимо метрических и жанровых сопоставлений, в позднем диалоге вводятся также темповые и гармонические контрасты, более разнообразной становится жанровая стилистика. И если раньше контрастные смены функционировали на синтаксическом уровне и подчёркивали отдельные мысли и выражения, то теперь их действие спроецировано на композиционный уровень и нацелено на акцентирование важнейших идей и событий. Более того, в «Gloria» в целом увеличивается доля композиционной работы. Диалогический сюжет в ранних сочинениях Леонарды выглядел как саморазвивающийся, движимый развертыванием смысла самого собеседования. В «Gloria» же он воспринимается как результат деятельности экзегетически настроенного сознания авторского «Я», komponующего реплики и выстраивающего события в соответствии со своими намерениями. Это повлекло за собой некоторое изменение традиционной сюжетно-композиционной конфигурации, ранее имевшей однозначную направленность к туттийному концу. В рождественском диалоге Леонарда на пути к главному итогу создаёт несколько точек смысловых опор, индивидуализируя тем самым привычную структуру и придавая ей согласно своему замыслу необходимый рельеф.

Подобные трансформации, очевидно, обусловлены как имманентной логикой развития музыкального искусства, так и во многом изменениями в установках той жанровой сферы, к которой принадлежал латинский диалог, – девоциональной музыки. Практически все девоциональные жанры в это время, сохраняя обращённость к личному благочестию, к приватным, сокровенным переживаниям, устремлены при этом к дидактической наглядности, репрезентативности, к эмоцио-

нальной вовлечённости слушателей в процесс, происходящий как бы у них на глазах и способствующий лучшему вниманию содержащегося в тексте наставления. Следуя данным установкам, родовой жанр мотета вскоре, в начале XVIII века, приобрёл циклическую структуру, состоящую, не без влияния светских жанров и, прежде всего, оперы, из речитативов и арий. Подобный путь проделали и другие популярные девициональные жанры рубежа веков, но связанные с итальянским языком, – кантата *spirituale* и оратория. Попытки написания диалогов, включавших арии *da saro* и речитативы, также предпринимались⁹. Однако очевидно, что данная струк-

тура не была органична для диалога, она не соответствовала его процессуальной природе. Наверное, в этом кроется одна из причин, почему к началу XVIII столетия латинский диалог как самостоятельный жанр фактически перестал существовать, уступив дорогу своим жанровым братьям.

Однако конец истории камерно-вокального духовного жанра диалога не начал финал музыкального диалога как такового. Впереди его ждали блестящие перспективы, реализовавшиеся в первую очередь на сцене, в оперных сочинениях, и в концертном зале, в произведениях инструментальной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [3; 4; 6; 8].

² «Все произведения этой прославленной и несравненной Изабеллы Леонарды так красивы, так приятны и в то же время учёны и глубоки, что я сожалею, что у меня нет всех их» [цит. по: 7, VIII].

³ Биографические сведения содержатся в: [7; 9].

⁴ Персонифицироваться могли и группы голосов в том случае, если они представляли коллективного персонажа, такого, например, как «ангелы» или «грешники».

⁵ О девициональной музыке подробнее см.: [2; 5].

⁶ А. Г. Коробова в частном порядке высказала предположение, что подобную функцию могла выполнять инструментальная пива, предшествовавшая реплике пастухов, во время исполнения которой певцы, выступавшие в данной роли, могли действительно осуществлять передвижение из одной пространственной точки в другую. Такая возможность не исключена, поскольку религиозная практика того времени допускала подобные «инсценировки» (примеры тому имеются в монографии исследовательницы). Однако ремарка Леонарды «*piva ad libitum*», думается, указывает не только на необязательность данных действий, но и на их малую значимость с точки зрения развёртывания смысла. Тем более, что сама Коробова писала о закреплённой рождественской иконографией традиции симультанного представления этих двух сцен [см.: 1, 377].

⁷ Таким образом, пива в диалоге выполняет не только, предположительно, сюжетно-ситуационную роль, о которой упоминалось выше, но и характеристическую, а также композиционную, выступая в функции своего рода рефрена.

⁸ Образ музицирующих ангелов, безусловно, не был связан исключительно с рождественской тематикой и имел в то время достаточно широкое использование.

⁹ Пример тому «*Dialoghi sacri...*» (1708) И. Геззи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : исслед. Екатеринбург : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.
2. Bianconi L. Catholic devotional music // Bianconi L. Music in the seventeenth century / Trans. D. Bryant. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1987. P. 119–133.
3. Bowen M. Y. Sacred music from the convents of seventeenth-century Italy: restoration practices for contemporary women's choirs : dissertation. Michigan State University, 2016. 134 p.

4. Glixon J. *Mirrors of Heaven or Worldly Theaters?: Venetian Nunneries and Their Music*. New York : Oxford Univ. Press, 2017. 472 p.
5. Kendrick R. *Devotion, piety and commemoration: Sacred songs and oratorios // The Cambridge history of seventeenth-century music / Ed. by T. Carter and J. Butt*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2005. P. 324–377.
6. Kendrick R. *Celestial Sirens: Nun's Music in Early Modern Milan*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 576 p.
7. Leonarda Isabella. *Selected Compositions / Ed. by Stewart Carter*. Madison Wis. : A-R Editions, 1988. 104 p. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era ; vol. 59). Preface, texts and translations: pp. vii–xxii.
8. Monson C. A. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley : Univ. of California Press, 1995. 394 p.
9. Monticelli P. *Isabella Leonarda: la musa novarese*. Torino : Centro studi piemontesi; Istituto per i beni musicali in Piemonte, 1998. 347 p.
10. Noske F. *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*. Oxford : Clarendon Press, 1992. 383 p.
11. Smither H. E. *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio // Journal of the American Musicological Society*. 1967. Vol. 20, № 3. P. 403–433.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Basso Continuo). The music is in common time (C) and G major (one sharp). The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

System 1:

- Soprano: In IE - SU in IE - SU lan - gue o,
- Alto: (rest)
- Basso Continuo: (rest)

System 2:

- Soprano: cum spon-sa le - sus cum le-su spon - sa lan - guet de - fi - cit, de - lec - ta -
- Alto: (rest)
- Basso Continuo: (rest)

System 3:

- Soprano: tur, de - lec - ta tur.
- Alto: de - lec - ta - tur, de - lec - ta - tur.
- Basso Continuo: (rest)

Adagio

S
A
T
B
Bc.

Angioli: An-nun-ti a-mus vo-bis quo ni-am na-tus est Sal - va-tor mun-di

Angioli: An-nun-ti a-mus vo-bis quo ni-am na-tus est, na-tus est Sal - va-tor mun-di

can - tant 'Glo - ri - a?

can-tant 'Glo - ri - a?

Adagio

Vera I. Vyalukhina

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia. E-mail: vinem6@gmail.com

ISABELLA LEONARDA AND HER LATIN DIALOGUES

Abstract. The genre of Latin dialogue, extremely popular in Italy of the 17th century, still remains insufficiently explored. In this article, he is considered on the example of the works of Isabella Leonarda – nun of Ursuline convent from Novara, 400 years since the birth of which was celebrated in 2020. The subject of detailed study is her two early dialogues – “Sic ergo anima” and “Ah Domine Iesu” (1640) – and the most late – “Gloria in excelsis Deo” (1684), representing the genre at different stages of its development. The analysis of works from the point of view of subject matter, interpretation of character parts, the relationship between the external dialogical structure and the internal plot, musical style, etc., made it possible to see a certain dynamics in the approach to the genre.

Keywords: XVII century; Italy; Isabella Leonarda; women composers; convent music; Latin dialogue.

For citation: Vyalukhina V. I. *Isabella Leonarda i ego latinskie dialogi* [Isabella Leonarda and her Latin dialogues], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 6–16. (in Russ.).

REFERENCES

1. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra : issled.* [Pastoral in the music of the European tradition: to the theory and history of the genre: research], Yekaterinburg, Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija im. M. P. Musorgskogo, 2007, 656 p.
2. Bianconi L. Catholic devotional music, *Bianconi L. Music in the seventeenth century*, Trans. D. Bryant, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1987, pp. 119–133.
3. Bowen M. Y. *Sacred music from the convents of seventeenth-century Italy: restoration practices for contemporary women's choirs : dissertation*, Michigan State University, 2016, 134 p.
4. Glixon J. *Mirrors of Heaven or Worldly Theaters?: Venetian Nunneries and Their Music*, New York, Oxford Univ. Press, 2017, 472 p.

5. Kendrick R. Devotion, piety and commemoration: Sacred songs and oratorios, T. Carter, J. Butt (eds.) *The Cambridge history of seventeenth-century music*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, pp. 324–377.
6. Kendrick R. *Celestial Sirens: Nun's Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 576 p.
7. Leonarda Isabella. *Selected Compositions*. Ed. by Stewart Carter, Madison Wis., A-R Editions, 1988, 104 p., (Recent Researches in the Music of the Baroque Era ; vol. 59), Preface, texts and translations: pp. vii–xxii.
8. Monson C. A. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, Univ. of California Press, 1995, 394 p.
9. Monticelli P. *Isabella Leonarda: la musa novarese* [Isabella Leonarda: the muse of novarese], Torino, Centro studi piemontesi, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 1998, 347 p. (in Italian).
10. Noske F. *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 383 p.
11. Smither H. E. The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio, *Journal of the American Musicological Society*, 1967, vol. 20, no. 3, pp. 403–433.

Анна Сергеевна Мешкова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: anserme@lenta.ru.
ORCID: 000-0003-0113-6949. SPIN-код: 1177-3426

**ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЙ ШЁНБЕРГ:
ЗАКАТ ЭПОХИ ИЛИ РОЖДЕНИЕ НОВОЙ?**

Статья посвящена одному из ранних сочинений А. Шёнберга – симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда». Несмотря на высокую степень изученности творчества Шёнберга в целом, данное произведение редко становится объектом внимания исследователей и упоминается лишь как «продолжающее тенденцию». Между тем сам композитор отмечал значимость этого сочинения в своей творческой эволюции. Художественное и музыкальное своеобразие симфонической поэмы обусловлено его двойственностью: с одной стороны, музыкальный язык сочинения соответствует финальной стадии позднего романтизма, с другой – намечает переход Арнольда Шёнберга к новой композиционной технике. В статье подчёркивается, что доведение до предела музыкально-выразительных средств романтизма, демонстрирующее их исчерпанность, одновременно оборачивается открывающимися перспективами нового музыкального языка грядущего столетия.

Ключевые слова: А. Шёнберг, поздний романтизм, «Пеллеас и Мелизанда».

Для цитирования: Мешкова А. С. Позднеромантический Шёнберг: закат эпохи или рождение новой? // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 17–22.

Арнольд Шёнберг – единственный из музыкальных творцов XX века, кому удалось создать собственную композиторскую школу, названную «второй венской», и первый, кто возвёл категорию «техника письма» в ранг композиционной идеи. Свою монографию «Философия новой музыки», ставшую знаковой для понимания особенностей развития музыки XX века, Т. Адорно посвятил двум ключевым, на его взгляд, фигурам столетия: А. Шёнбергу и И. Стравинскому [1]. «Всё более и более очевидно, что на самом деле он [Шёнберг] заставил всех думать вслед за собой. Он сделал так, что стало совершенно невозможно сочинять, не принимая во внимание его открытия», – говорил на церемонии открытия Института Шёнберга в Лос-Анджелесе П. Булез [цит. по: 3, 265].

«Традиция» и «новаторство» – факторы, определяющие периодизацию творчества австрийского композитора, этапы которого отражают последовательную устремлённость от позднеромантических высказываний через отрицание всего прежнего опыта музыки в атональный период к новому творческому методу – додекафонии. При этом самым экспериментальным из них многие исследователи называют именно атональный период, когда будет осуществлена одна из самых радикальных реформ в истории европейской композиторской музыки – низвержение тональности. «Словно погас свет! – такое было чувство», – говорил А. Веберн в своих лекциях [2, 78].

Крах тональности повлёк изменения во всех средствах выразительности – и прежде всего в синтаксисе, форме, те-

матизме, регулярно-акцентной ритмике. Революционность произошедшего была настолько очевидной, что не укладывалась в представление о последовательной творческой эволюции композитора. Однако кризис романтической гармонии ощущает не только Шёнберг. Движение «от тональности» можно обнаружить в музыке К. Дебюсси, А. Скрябина, Б. Бартока, И. Стравинского и многих других. Но только Шёнберг довел данную тенденцию до логического предела, приняв на себя всё бремя ответственности. В открытом письме по случаю своего 75-летия он вспоминает следующее: «Однажды на военной службе меня спросили, действительно ли я тот самый композитор А. Ш. Я ответил: „Кто-то должен был им быть, желающих не было, так что я взял это на себя“» [10, 400].

Растущая использованность средств – это общая тенденция музыкального искусства последней четверти XIX – первого десятилетия XX века. Ощущает её и Шёнберг, но, будучи автодидактом, он пройдёт весь путь предшествующей ему эпохи за несколько своих ранних опусов, доведя указанную тенденцию до максимального предела.

Шёнберг начинает свою композиторскую деятельность в 90-е годы XIX века несколькими песнями для голоса с фортепиано, в которых он сознательно ориентируется на творчество И. Брамса. Однако уже четвёртый его опус – секстет «Просветлённая ночь» – обнажает актуальные для его времени проблемы композиции: значительная временная протяжённость, многотемность, плотность тематической работы, тотальная хроматика. Ещё более они усугубляются в следующем опусе – симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда», ставшей для композитора своеобразной кульминацией кризиса музыкального языка. Остановимся на нём подробнее.

Идею написать оперу на метерлинковский сюжет Шёнбергу предложил Р. Штра-

ус. Отказавшись от намерения создать оперу, композитор объяснил свой выбор жанра следующим: «...симфоническая поэма научила меня выражать настроения и характеры в чётко очерченной форме – техника, которую опера не могла бы так хорошо развить» [6, 487]. Но, как замечает Н. Власова: «Его симфоническая поэма очень похожа на оперу – без пения и сценического действия, но с хорошо прослушиваемым сюжетом, воплотившемся в последовательности „сцен“» [3, 79].

Произведение «Пеллеас и Мелизанда» довольно крупное по сравнению с пьесой М. Метерлинка, несмотря на то, что Шёнберг выбрал лишь восемь фрагментов из пятнадцати сцен драмы. Сочинение звучит около 45 минут, и его масштабная форма провоцирует к её различным аналитическим толкованиям: и структурирование одночастной поэмы по принципу симфонического цикла, и контуры сонатной формы, и нарративность, обусловленная детальным следованием за сюжетом драмы. Но в целом форма симфонической поэмы из-за постоянного взаимопереплетения тем, разработочного характера экспозиции и своих огромных размеров оказывается неуравновешенной и расплывчатой. Как писал В. А. Каратыгин после исполнения «Пеллеаса» в Петербурге (1912): «...несмотря на тематическую объединённость всех эпизодов, поэма в целом лишена органичности формы, мало того – во многих случаях ощущаются случайности модуляционной и гармонической логики» [4, 145].

Другой момент, создающий определённую «вязкость» сочинения – отсутствие безоговорочного разделения фактуры на мелодическую линию и фоновое сопровождение, в результате чего все элементы музыкальной ткани оказываются интегрированы между собой. Это отмечал и А. фон Цемлинский, разучивавший данное сочинение как дирижёр, когда говорил о том, что очень многое не может звучать из-за перегруженной полифонии.

Несмотря на то, что сочинение ещё относится к тональной музыке, в нём очевидна опора на двенадцатитоновость. Тотальная хроматика, невыявленные тяготения вследствие отсутствия различения консонанса и диссонанса, предельно усложнённые аккорды с нарушением терцового принципа построения, наконец, формирование вертикали в результате линейного движения голосов – всё это свидетельствует о преодолении тональной звуковысотной организации.

В своей монографии о Шёнберге Н. Власова специфической индивидуальной чертой художественного сознания композитора называет «максимализацию» как стремление к доведению какой-либо тенденции до крайней точки. В «Пеллеасе и Мелизанде» эта черта проявилась со всей определённой: огромная продолжительность сочинения, форма, распадающаяся из-за стремления «отразить каждую деталь, допустив лишь некоторые пропуски» [6, 484], четверной состав оркестра, контрапунктическая «вязь» голосов, мельчайшая мотивно-тематическая работа, затрудняющая охват целого при восприятии, опора на хроматику при отсутствии выявленной централизации. Все средства музыкального языка поэмы отмечены чертами «избыточности».

Музыка «Пеллеаса и Мелизанды» показалась современникам очень сложной. Первое исполнение поэмы в Вене под управлением автора вызвало большие беспорядки среди публики. Рецензии были резкими. Критик П. Штаубер предложил: «...поместить [Шёнберга] в санаторий, отобрать у него нотную бумагу и держать его некоторое время подальше от музыки. И если он когда-нибудь снова напишет чистое четырёхголосие, тогда можно будет надеяться на его выздоровление от кофонической болезни» [цит. по: 6, 488].

Шёнберг в письме к А. Цемлинскому в 1918 году писал о том, что знает о несовершенстве этого сочинения, но, вместе с тем,

отмечает следующее: «...оно совсем не кажется мне плохим; наоборот, многое в нём мне даже очень нравится. Главное же, оно имеет некоторые черты, предвосхищающие моё дальнейшее развитие, и едва ли не в большей мере, чем мой Первый квартет» [10, 93]. Руководствуясь композиторским осмыслением этой музыки как значимой для последующего творчества, попробуем взглянуть на данное произведение не с позиций «кризиса» (как доведения до предела), а открывающихся перспектив.

Прежде всего, симфоническую поэму отличают внушительные размеры даже по меркам позднего романтизма: «...протяжённость моих собственных сочинений была результатом общего для моих предшественников и современников стремления обстоятельно представить каждый характер и настроение. Это означало, что каждая мысль должна была развиваться и разрабатываться при помощи производных от неё структур, а также повторов, как правило, неизменных, – чтобы не затемнять взаимосвязь», – пишет композитор в статье «Камерная симфония» [8, 477]. Эта обстоятельность приводит к двум последствиям – усложнению формы и максимальной плотности текста. Вследствие столкновения имманентно музыкальных законов формообразования и литературной программы шёнберговская форма лишается ясности своих очертаний и внутренней необходимости. Но в этом можно усмотреть открывающуюся перспективу индивидуализации музыкальной структуры, при котором «эвристическое» начало начинает преобладать над «традиционным».

Другая характерная особенность поэмы – максимальное уплотнение текста за счёт чрезмерной тематической работы. Столь глубокое переосмысление тематизма уже приближается к методам получения нового материала из основной конфигурации, которыми Шёнберг будет пользоваться при сочинении на основе

двенадцати тонов. Высокая тематическая концентрация «Пеллеаса» впоследствии превратится в тотальную тематизацию сочинений периода свободной атональности и додекафонии.

Основной способ изложения и развития материала в симфонической поэме – варьирование. О своей композиционной технике он говорил: «...я беспрерывно варьирую, почти не повторяю без изменений, стремительно перехожу к достаточно отдалённым стадиям развития и предполагаю, что образованный слушатель в состоянии сам отыскать промежуточные переходы» [7, 338]. Большинство тем, даже целых фрагментов развития в «Пеллеасе» повторяются сразу после изложения или на расстоянии. Варьирование композитор понимает очень широко, и в том числе как способ получения нового материала при сохранении тесной связи с исходным. Таковы лейтмотив Пеллеаса, появляющаяся в адажио тема любви, тема смерти как видоизменённая тема судьбы и ряд других. С приходом к двенадцатитоновой технике композиции понятие «вариация» обрывает для Шёнберга особым смыслом. Серия в таких сочинениях является основной порождающей идеей, определяя существующее вне её как «вариации одной и той же мысли» (Веберн). Но это варьирование преобразует материал прежде, чем начинается собственно сочинение музыки.

Среди черт, «которые во многом способствовали развитию моего стиля» необходимо назвать тотальную хроматику симфонической поэмы. В статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» на страницах, посвящённых «Пеллеасу», Шёнберг приводит ряд примеров из партитуры, обозначая их как «сильно расширенная тональность» [9, 430], «внетональные интервалы, требующие особого поведения гармонии» [9, 429], «места, в которых тональность совершенно не проявляется» [9, 431]. Всё это делает ещё тонального «Пеллеаса» сочине-

нием рубежным на пути к атональности (свободной и серийной).

Характерный момент «Пеллеаса и Мелизанды», обращающий на себя внимание даже при прослушивании без партитуры, – это принципиально «линейное» мышление композитора. Интенсивное горизонтальное движение голосов становится одним из главных путей образования и обновления аккордики. Возникает вязкая музыкальная ткань, в которой вертикали «перетекают» одна в другую без ощущения их контекстной необходимости. Такое «мелодическое оправдание» гармонии, когда вертикаль возникает как результат сплетения голосов – одна из специфических особенностей звуковысотной организации в условиях серийной техники.

В связи с отмеченной полифонизацией и плотностью фактуры необходимо отметить то, как композитор пользуется оркестровыми средствами. Несмотря на четверной состав оркестра, техника работы с ним приближена к камерному письму с особой дифференцированностью отдельных партий или инструментов. Последующая жизнь этой идеи наиболее полно будет развита у А. Веберна в виде *Klangfarbenmelodie*.

Завершит ранний период творчества Шёнберга «Камерная симфония», в которой, при сохранении особенностей музыкального языка, отмеченных выше, происходит «значительное продвижение в направлении „эмансипации диссонанса“» [9, 431]. Анализируя первые опыты композитора, Н. Власова замечает следующее: «Его творчество служит своего рода „лакмусовой бумагой“ кризисных тенденций позднеромантической музыки» [3, 67]. У раннего Шёнберга внутренняя исчерпанность языка, имеющая объективную природу, проявляется в гипертрофированном виде. Но следует учесть, что поздние стадии «...выполняют роль переходных, соединяя эпохи и обеспечивая, несмотря

на все видимые рассогласования и антагонистические противоречия, связь между „соседними“ этапами культуры» [5, 41]. Поздний романтизм завершил важнейший исторический этап. И вместе с тем, отделённый от культуры XX века мощным сломом, он, как пишет О. Шелудякова, «...на деле подготавливает его [XX столетия] многие искания и ярчайшие художественные достижения» [5, 41]. Модификации средств выразительности в произведениях композиторов этой завершающей фазы культурного периода

настолько значительны, что позволяют говорить о позднем романтизме как этапе, с которого начинаются революционные изменения системы музыкального языка в XX веке.

В историю музыки Арнольд Шёнберг вошёл как один из самых радикальных новаторов XX века, мыслитель, опровергнувший традицию и создавший новую. На излёте романтизма в своих ранних сочинениях он первым услышал голос новой музыкальной эпохи, имя которой – современность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Москва : Музыка, 1975. 143 с.
3. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : ЛКИ, 2007. 422 с.
4. Каратыгин В. О Шёнберге // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы / ред. и сост. И. Нестьева. Москва : Музыка, 1975. С. 143–146.
5. Шелудякова О. Поэтика позднеромантической мелодики : моногр. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург : ИРА УТК, 2006. 356 с.
6. Шёнберг А. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды» (1949) // Шёнберг А. Стиль и мысль : Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступ. ст. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 484–488.
7. Шёнберг А. Доклад об опусе 31 // Шёнберг А. Стиль и мысль : Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступ. ст. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 335–354.
8. Шёнберг А. Камерная симфония [ор. 9] (1949) // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступ. ст. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 477–483.
9. Шёнберг А. Оглядываясь назад ; Моя эволюция // Шёнберг А. Стиль и мысль : Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступ. ст. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 426–442.
10. Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна ; пер. В. Шнитке ; общ. ред. М. Друскина. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 464 с.
11. Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg: 1893–1908. Berkeley : Univ. of California Press, 1993. 328 p.

Anna S. Meshkova

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia. E-mail: anserme@lenta.ru.
ORCID: 000-0003-0113-6949. SPIN-код: 1177-3426

LATE ROMANTIC SCHOENBERG: THE DOWNFALL OF AN ERA OR THE BIRTH OF A NEW ONE?

Abstract. The article is devoted to one of the early works of A. Schoenberg—the symphonic poem “Pelleas and Melisande”. Despite the high degree of study of Schoenberg’s work as a whole, this work rarely becomes the object of attention of researchers and is mentioned only as “continuing the trend”. However, the composer himself noted the importance of this composition in his creative evolution. The artistic and musical identity of the symphonic poem is due to its duality: on the one hand, the musical language

of the composition corresponds to the final stage of late Romanticism, on the other hand, it outlines the transition of Arnold Schoenberg to a new compositional technique. The article emphasizes that bringing the musical and expressive means of romanticism to the limit, demonstrating their exhaustion, at the same time turns into the opening prospects of a new musical language of the XX century.

Keywords: A. Schoenberg; late Romanticism; “Pelleas and Melisande”.

For citation: Meshkova A. S. *Pozdneromanticheskij Shjonberg: zakat jepohi ili rozhdenie novoj?* [Late Romantic Schoenberg: the downfall of an era or the birth of a new one?], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 17–22. (in Russ.).

REFERENCES

1. Adorno Th. *Filosofija novoj muzyki* [The philosophy of new music], Moscow, Logos, 2001, 352 p. (in Russ.).
2. Webern A. *Lekcii o muzyke. Pis'ma* [Lectures on music. Letters], Moscow, Muzyka, 1975, 143 p. (in Russ.).
3. Vlasova N. *Tvorchestvo Arnol'da Shjonberga* [Creativity of Arnold Schoenberg], Moscow, LKI, 2007, 422 p. (in Russ.).
4. Karatygin V. O *Shjonberge* [About Schoenberg], I. Nestiev (ed., comp.) *Zarubezhnaja muzyka XX veka: materialy i dokumenty*, Moscow, Muzyka, 1975, pp. 143–146. (in Russ.).
5. Sheludjakova O. *Pojetika pozdneromatnicheskoy melodiki* [Poetics of Late Romantic melodies], Yekaterinburg, IRA UTK, 2006, 356 p. (in Russ.).
6. Schoenberg A. *Analiz «Pelleasa i Melizandy»* (1949) [Analysis of “Pelleas and Melisande”], *Shjonberg A. Stil' i mysl': Stat'i i materialy*, Moscow, Kompozitor, 2006, pp. 484–488. (in Russ.).
7. Schoenberg A. *Doklad ob opuse 31* [Opus 31 Report], *Shjonberg A. Stil' i mysl': Stat'i i materialy*, Moscow, Kompozitor, 2006, pp. 335–354. (in Russ.).
8. Schoenberg A. *Kamernaja simfonija [or. 9] (1949)* [Chamber Symphony [op. 9] (1949)], *Shjonberg A. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy*, Moscow, Kompozitor, 2006, pp. 477–483. (in Russ.).
9. Schoenberg A. *Ogljadyvajas' nazad ; Moja jevoljucija* [Looking back ; My evolution], *Shjonberg A. Stil' i mysl': Stat'i i materialy*, Moscow, Kompozitor, 2006, pp. 426–442. (in Russ.).
10. Schoenberg A. *Pis'ma* [Letters], St. Petersburg, Kompozitor, 2001, 464 p. (in Russ.).
11. Frisch W. *The Early Works of Arnold Schoenberg: 1893–1908*, Berkeley, Univ. of California Press, 1993, 328 p.

Оксана Александровна Гагарина

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

**«АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА НЕАКАДЕМИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ»:
О КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ПЕЙСЕЛЯ**

В музыкальных кругах Екатеринбурга музыкант Дмитрий Пейсель известен, в основном, как скрипач. Более двадцати лет он является солистом Свердловской филармонии. Концерты с его участием проходят в России и за рубежом, ежегодно привлекая сотни слушателей разных возрастов. При этом остаётся «за кадром» другая, не менее яркая грань его дарования – композиторская. Именно ей посвящена данная статья. В творчестве Дмитрия Борисовича приверженность к академическим традициям сочетается с интересом к арт-року и джазу. Этот уникальный сплав нашёл выражение в его стиле, который композитор называет «академической музыкой неакадемического времени».

Ключевые слова: композиторы Екатеринбурга, электронная музыка, *space music*, Дмитрий Борисович Пейсель.

Для цитирования: Гагарина О. А. «Академическая музыка неакадемического времени»: о композиторском творчестве Дмитрия Пейселя // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 23–29.

Пространство личности музыканта нередко охватывает разнообразные профессиональные сферы: музыкальное исполнительство в ней органично может сочетаться с педагогической практикой, педагогика – с научной деятельностью, научная – с композиторской и так далее. Независимо от того, выходит какая-либо из сторон на первый план, или они сосуществуют на равных – от этой многогранности талант не теряет цельности, а наоборот, укрепляется, становясь богаче и сильнее. Именно такой, удивительно цельной и в то же время универсальной в своих проявлениях, предстаёт личность музыканта Дмитрия Борисовича Пейселя.

В музыкальных кругах Екатеринбурга Дмитрий Пейсель известен, в основном, как скрипач-солист. Почти три десятилетия он работает артистом Свердловской филармонии. Концерты с его участием

проходят в России и за рубежом, ежегодно привлекая сотни слушателей разных возрастов. При этом остаётся «за кадром» другая, не менее яркая грань его дарования – композиторская. Именно с ней хотелось бы познакомить читателя. В ходе одного из интервью с музыкантом случайно обнаружили две «круглые» даты – тридцатилетие творческой деятельности и пятилетие выхода дебютного альбома электронных композиций «Not certainly in that way» («Не обязательно так», 2016). Этим двум юбилеям посвящается настоящая статья.

Дмитрий Борисович родился в 1969 году в Свердловске, в музыкальной семье. Способности к музыке проявились рано. В возрасте шести лет родители отдали мальчика в Специальную музыкальную школу-десятилетку при Уральской консерватории, в класс И. В. Логиновской. Большое

внимание его музыкальному воспитанию уделялось и в стенах родного дома. Мать, Лилия Павловна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, занималась с сыном сольфеджио и музыкальной грамотой, а отец, Борис Ионович, пианист по специальности, взял на себя заботу о его пианистической подготовке. Как признаётся сам Дмитрий Борисович, к домашним занятиям за роялем отношение было очень серьёзным. Будущее показало, что приложенные усилия не прошли даром: фортепиано стало для него вторым инструментом после скрипки. Ярким свидетельством тому являются импровизации Дмитрия Борисовича за роялем, впечатляющие свободой и стройностью мысли. Неудивительно и то, что именно фортепианная музыка и музыка для клавишного синтезатора заняли важное место в композиторском творчестве Д. Пейселя.

В 1987 году, после окончания школы-десятилетки профессиональное становление музыканта продолжилось в Уральской консерватории имени М. П. Мусоргского и не-

сколько позднее – в аспирантуре. По классу специальности он обучался у профессора С. И. Гашинского, яркого педагога и исполнителя, воспитавшего не одно поколение скрипачей¹. В аспирантуре Д. Песель продолжил обучение в классе профессора, кандидата искусствоведения В. В. Ревы. Эти годы были наполнены яркими впечатлениями и общением с выдающимися музыкантами-исполнителями. С большой теплотой Дмитрий Борисович вспоминает мастер-классы имени Д. Ф. Ойстраха в Вильнюсе с участием И. Ойстраха и В. Пикайзена, в которых ему неоднократно довелось принимать участие.

Немаловажное значение для него как исполнителя и композитора имел колоссальный слуховой опыт, которому с ранней юности сопутствовал интерес к коллекционированию записей. Это увлечение было перенято Дмитрием Борисовичем от отца. Но если основу родительской коллекции составляли в основном жанры симфонической и фортепианной музыки, то вкусовые предпочтения сына опреде-



*Студенты Свердловской музыкальной школы-десятилетки на Первомайской демонстрации, 1985 год.
Д. Пейсель в нижнем ряду (второй справа)*

Д. Пейсель на сцене Карнеги-холл, 2013 год

ляли, наряду с классикой, явления англо-американского арт-рока, джаз-рока и электроники 1970-х – 1980-х годов². В этой связи сам Дмитрий Борисович выделяет творчество Алана Парсонса, Майкла Олдфилда и Кита Джарретта, а также американских джаз-рок групп «Chicago» и «Blood, sweat and tears».

К началу 1990-х годов относятся первые сочинения Д. Пейселя. Эти ранние опусы были импровизациями, которые он перенёс на нотную бумагу. Одним из дебютных сочинений стала Сюита для фортепиано в пяти частях, написанная в 1991 году. За пятнадцать лет – с 1991 по 2016 годы – список опусов пополнился ещё порядком сорока сочинений. Основу этого перечня составляют в основном фортепианные пьесы, а также вокальные миниатюры на стихи Э. По. Часть произведений хранится в виде рукописей, а другая часть – в записи на магнитофонную плёнку. В дальнейшем, обзаведясь современной звукозаписывающей аппаратурой, композитор почти отказался от графической фиксации нотного текста (за исключением случая, когда партитура потребовалась для участия в конкурсе). Отказ от рукописной работы музыкант объясняет трудоёмкостью процесса, занимающего много времени: «Начиная что-то записывать на бумаге, я теряю тонкие внутренние связи», – отметил он в одной из бесед³.

С 2016 году у Дмитрия Борисовича появилась возможность сочинять электронную музыку: «Первая вещь родилась сама собой, словно выплеснулась из моей головы. Настолько переполняла меня фантазия и весь накопленный объём звуковой информации». В декабре этого же года родился первый электронный альбом из 12 композиций. По заглавию одной из пьес альбом получил название: «Not certainly in that way» («Не обязательно так»). Страстный англоман, Дмитрий Борисович и в дальнейшем останется приверженцем англоязычных заглавий. В этой связи по-

казателен и сам «альбомный принцип» организации его опусов. Особое внимание Дмитрий Борисович уделяет оформлению альбомов, дизайн которых всегда тщательно продуман и оригинален. Подобный подход к творческому процессу, с одной стороны, отсылает к западной традиции популярной музыкальной индустрии. С другой стороны, альбомный подход у Д. Пейселя не противоречит принципам академической музыкальной практики⁴.

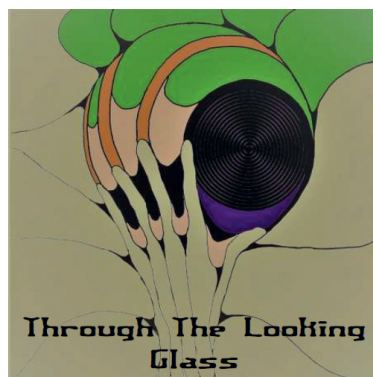
«Академическая музыка неакадемического времени» – так определил композитор стиливую доминанту своего творчества. В чём же проявляется академизм творческого метода Д. Б. Пейселя? Думается, прежде всего, в самом характере его музыкального мышления, которое сформировалось в лоне классической музыки, ставшей неотъемлемой частью его профессии музыканта-исполнителя. Из традиционных для «серьёзной» музыки приёмов в его сочинениях ярко претворён принцип сюитности, подразумевающий циклическое объединение самостоятельных в композиционном отношении пьес на основе некой общей идеи (жанровой, тональной, программной). Так, сюитный принцип поставлен во главу угла в альбоме «Персонажи» («Characters», 2017). Цикл из двенадцати композиций, посвящённых разнообразным животным, стал экстравагантным «оммажем» К. Сен-Сансу. Помимо идеи «зоокаталога», заимствованной из его симфонической сюиты «Карнавал животных», в круг музыкальных портретов Д. Пейсель включает схожих по характеристикам с персонажами «Карнавала» животных: это в частности «Кенгуру», «Цыплёнок», «Гиппопотам». При общности композиционных принципов двух зоо-сюит, цикл Д. Пейселя от его французского прототипа отличают совершенно особые качества выразительности, которые обусловлены спецификой используемого инструментария – клавишного синтезатора. Об этой специфике нужно сказать особо.

Звуко-колористический функционал синтезатора, заключённый во «внеземном» звучании искусственных тембров, возможность неограниченного по продолжительности дления звучностей, породили эстетику так называемой «космической музыки»⁵, по духу близкой жанру научно-фантастического и футуристического романа в литературе второй половины XX века. Этой эстетике во многом следует и творческая фантазия композитора. Искусственная «природа» тембров синтезатора становится для него полем для экспериментов, нередко приводя к теме космоса, космического пространства. Впервые эта тематика возникает в альбоме «Distant worlds» («Далёкие миры», 2017). Открывается цикл трёхчастным «Стеклянным концертом», в котором Д. Пейсель исследует выразительные возможности синтетических тембров, игра которых напоминает калейдоскоп. Романтизированные образы далёких планет и древних цивилизаций, дистанцированные временем и пространством от условного «здесь и сейчас», воссозданы в композициях «Вспоминая Кеплера», «Беллерофон», «Восхваление». Итогом фантазийного странствования к таинственным мирам становятся пьесы «Человеческое существование», «Переселение» и «Предсказуемая вселенная». В них воображение автора словно спускается с небес на землю, погружаясь в философско-психологический поиск собственного «я».

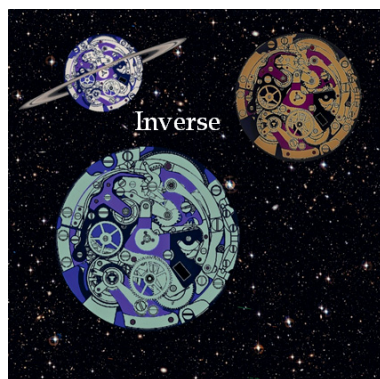
Фантастическая тематика находит продолжение и в последующих сочинениях Д. Пейселя, вплетаясь в лирико-философские циклы о диалектике всеобщего и индивидуального, о неоднозначной природе человеческих чувств и стремлений. Одним из наиболее ярких, показательных сочинений в этом роде стала электронная поэма «The sunken bell» («Потонувший колокол», 2021), вдохновлённая сюжетом Г. Гауптмана. В пантеистичном мистицизме немецкой драматической сказки композитор находит много созвучного собственному ми-

роощущению. Пятичастная композиция поэмы выстраивается у него как скорбное, элегичное повествование о невозможности выбора человеком собственного пути в мире, полном неразрешимых противоречий и страстей.

Особо стоит сказать о визуализаторском даре композитора, его способности передавать художественные образы зримо и объёмно. В связи с этим показательны «натуралистские» альбомы Д. Пейселя, образующие своего рода пейзажную линию в его творчестве. К подобным циклам можно отнести альбомы «Chasing in the wind» («Погоня за ветром», 2017), «Howling abyss» («Воющая бездна», 2018), «Ascending the mountain top» («Покоряя горные



Обложка альбома «Through the looking glass» («Зазеркалье», 2018).
Дизайн – И. Суворова



Обложка альбома «Inverse» («Инверсия», 2017). Дизайн – И. Суворова

вершины», 2018) и другие. В них характер воплощения разнообразных стихий и картин природы, подобно описываемым выше «космическим» циклам, подчинён созерцательному и мистериозно-фантастическому началу. Так, в своеобразном каталоге ветров – «Погоне за ветром», – представляющем музыкальные описания различных по географической локации и «темпераменту» воздушных потоков, композитор берёт за основу энергию движения и покоя. Движение в цикле «Погоня за ветром» механистичное и монотонное (во многом это впечатление создаётся благодаря использованию режима автоаккомпанементу). Оно часто становится остиной основой для композиции пьес. Например, в пьесе «Снежная буря» нервно пульсирующая ритмоформула жёстко структурирует мелодию импровизационного склада, создавая впечатление закручивающегося вихреобразного потока, поглощающего всё на своём пути. Похожая композиционная логика просматривается в пьесах «Торнадо», «Кордонадо», «Сирокко». Энергию покоя в цикле воплощают непрерывно длящиеся колоритные звучности-соноры, а также мелодико-гармонические образования, не содержащие строгой метризованной основы. Подобный принцип также может задавать тон всей композиции («Имбат», «Бриз»), но есть и примеры сопоставления статичных эпи-

зодов с моторными («Мистраль», «Пассат»). Помимо образов движения и покоя, композитор уделяет внимание и пространству: свойственные восприятию человеком природных явлений эффекты приближения-удаления, усиления-ослабления переданы у него вполне традиционными средствами – динамикой и фактурой.

Сфера фортепианной музыки занимает, как уже отмечено ранее, важное место в творчестве Д. Пейселя. Из 35 альбомов, созданных в течение пяти лет (2016–2021), 14 написаны для этого инструмента. Особое положение фортепианной музыки в его творчестве связано, как уже говорилось, с прекрасным знанием специфики этого инструмента. Композитору присуще очень органичное ощущение фортепианной фактуры, в которой он способен передать широкую палитру музыкальных образов, чувств и настроений. Предпочтение автор отдаёт одночастным фортепианным пьесам, которые объединяет в циклы. Программность, столь характерная для электронной «половины» творчества Д. Пейселя, здесь отходит на второй план – названиями снабжаются только сами альбомы, а пьесы внутри альбомов нумеруются.

Принцип записи импровизаций, применённый Д. Пейселем в самом начале своего композиторского пути, оказался основополагающим для всего его фортепианного творчества. Влияние импровизационности проявляется прежде всего в образном строе и композиционной логике его пьес. Им свойственна фантазийность, прихотливая смена гармоний, опора на фактурные модели, характерные для жанров «моторной» природы (токатта, прелюдия). Центральное место в образной палитре фортепианной музыки Д. Пейселя занимает лирика в её различных видовых вариантах (любовная, пейзажная, философская). Рефлексивная природа дарования композитора, обнаруживающая и в области электронной музыки склонность к лирическому высказыванию, обретает



Д. Пейсель. Фото из личного архива композитора

в фортепианной стихии полную свободу. При этом, пользуясь, казалось бы, привычными средствами, композитору удаётся воплотить свою фантазию в звуке абсолютно по-новому, свежо и оригинально.

Нельзя упустить из виду и такое важное качество, ярко характеризующее музыку Д. Пейселя, как искренность высказывания. В его музыке совершенно нет той пресловутой выхолощенности, что нередко проскальзывает у современных композиторов. При этом его музыкальная речь всегда возвышенна и значительна. Как в исполнительской, так и композиторской работе Д. Пейселя ощущается безупречное чувство вкуса и большая внутренняя культура.

Музыка Дмитрия Борисовича остаётся большей частью предметом «творчества для себя». Вместе с тем, ценным для композитора оказался опыт музыкального оформления театральных постановок и документальных фильмов, осуществлённый в содружестве с зарубежными коллегами. Недавними проектами, в которых композитор принял участие, стали литературно-музыкальные композиции по мотивам



Обложка фортепианного альбома
«The bits and pieces of fallen apart soul»
(«Фрагменты страдающей души», 2017).
Дизайн – И. Суворова

новелл русско-австралийской писательницы, искусствоведа Ирины Суворовой «Истории Святого Экзюпери» и «Кот де Вуар». Также в соавторстве с И. Суворовой были созданы музыкально-поэтические циклы «Первый снег», «Сказки» и «Готика».

Поздравляя композитора с творческим юбилеем, хочется пожелать, чтобы время его музыки поскорее наступило в родном городе – Екатеринбурге, и к ней могло приобщиться больше слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о деятельности С. И. Гашинского как скрипача и педагога приведены в статье В. В. Клишина из юбилейного издания Уральской консерватории к 75-летию вуза [3].

² Свою роль в этом сыграла и виниловая мода, находившаяся в Свердловске начала 1980-х годов на пике. Одним из её «двигателей» был, например, вещевой рынок Шувакиш, куда стекалась передовая молодёжь в поисках музыкальных редкостей и просто за новыми впечатлениями.

³ Здесь и далее приводятся цитаты из интервью с композитором, записанного весной 2021 года.

⁴ По мысли В. П. Задерацкого, подобный синтез традиций популярной и академической культуры вообще свойственен жанру электронной музыки. Об этом он пишет в статье «Электронная музыка и электронная композиция»: «...„электронная музыка“ эклектично объединила и бесконечный поток масс-продукции, и творческий поиск, продолжающий тенденции послевоенного авангарда, и „электронные“ опыты докомпьютерного времени» [2, 79].

⁵ В существующей литературе термин «космическая музыка» (от англ. *space music*), характеризует современные музыкальные явления на космическую тематику. Так, американский автор Дж. Ланца, относя *space music* к направлению «лёгкой музыки», описывает этот жанр как вызывающий «смутные образы величественных пейзажей, встречавшихся в прошлых жизнях или тонах гармонического соотношения между Землёй и другими небесными телами...» («space music evokes vague images of regal landscapes perhaps encountered in past lives or the tones of a harmonic convergence between earth and other celestial bodies» [4, 184]). У других авторов термин фигурирует и в более широком толковании – как характеристика созерцательного изображения пространства, обнаруживаемого в музыке разных стилей, жанров и эпох (см., напр., статью С. Хилла «Что такое космическая музыка?» [5]). Однако при всей

многозначности, наибольшую закреплённость термин «космическая музыка» получил при описании творчества представителей арт-рока и джаз-рока – Дэвида Джонса (Боуи), Дидье Маруани, Майка Ол-дфилда, Алана Парсонса, Жана-Мишеля Жарра и других. Среди работ на эту тему – статья А. Гагинского «Песни о далёком будущем: Космическая музыка» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гагинский А. Песни о далёком будущем: Космическая музыка // Мир Фантастики. 2009. № 70. URL: cft.mirf.ru/Articles/art3560.htm (дата обращения: 05.06.2021).
2. Задерацкий В. П. Электронная музыка и электронная композиция // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 77–89.
3. К्लीшин В. В. Самуил Израилевич Гашинский // Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович и др. Екатеринбург : УГК, 2009. С. 272.
4. Lanza J. Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong. Rev. and expanded ed. Michigan : Univ. of Michigan Press, 2004. 335 p.
5. Hill S. What Is Spacemusic? URL: www.hos.com/aboutmusic.html (дата обращения: 05.06.2021).

Oksana A. Gagarina

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: musicologue@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

“ACADEMIC MUSIC OF NON-ACADEMIC TIME”: ABOUT THE COMPOSER’S WORK OF DMITRY PEISEL

Abstract. In musical circles of Yekaterinburg Dmitri Peysel is mainly known as a talented violinist, soloist of the Sverdlovsk Philharmonia. Concerts with his participation are held in Russia and abroad, annually attract hundreds of listeners of all ages. At the same time, another, no less bright facet of his talent remains “behind the scenes”. He is composer. This article focused on it. In the works of Dmitri Peysel, the academic traditions are combined with art rock, jazz and all kinds of avant-garde music. This unique fusion of his style he calls “academic music in non-academic time”.

Keywords: composers of Yekaterinburg; electronic music; space music; Dmitry Peisel.

For citation: Gagarina O. A. «Akademicheskaya muzyka neakademicheskogo vremeni»: o kompozitorskom tvorchestve Dmitriya Peyselya [“Academic music of non-academic time”: about the composer’s work of Dmitry Peisel], *Muzyka v sisteme kul’tury: Nauchnyy vestnik Ural’skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 23–29. (in Russ.).

REFERENCES

1. Gaginsky A. *Pesni o dalekom budushchem: Kosmicheskaya muzyka* [Songs about the distant future: Space music], *Mir Fantastiki*, 2009, no. 70, available at: cft.mirf.ru/Articles/art3560.htm (accessed June 05, 2021). (in Russ.).
2. Zaderatsky V. P. *Elektronnaya muzyka i elektronnaya kompozitsiya* [Electronic music and electronic composition], *Muzykal’naya akademiya*, 2003, no. 2, pp. 77–89. (in Russ.).
3. Klishin V. V. *Samuil Izrailevich Gashinskiy* [Samuel Izrailevich Gashinsky], E. N. Fedorovich et al. (eds.) *Ural’skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo. 75 let istorii*, Yekaterinburg, UGK, 2009, p. 272. (in Russ.).
4. Lanza J. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong*, rev. and expanded ed., Michigan, Univ. of Michigan Press, 2004, 335 p.
5. Hill S. *What Is Spacemusic?*, available at: www.hos.com/aboutmusic.html (accessed June 05, 2021). (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.071.1(470)

Елена Марковна Шабшаевич

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория» (Москва, Россия). E-mail: shabsh@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4608-5081. Research-ID: D-8583-2017. SPIN-код: 1318-9244

«ПРЕДАННЫЙ ВАМ Ю. ПОМЕРАНЦЕВ...» Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное) Часть I

В публикации впервые представлены избранные письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Введение в обиход этих документов имеет большое значение для формирования научно обоснованных представлений о пианисте, композиторе, дирижёре Юрии Николаевиче Померанцеве (1878–1933), жизнь, творчество и деятельность которого пока остаётся малоизученными. В данном выпуске «Научного вестника Уральской консерватории» печатаются письма за 1894–1902 годы, охватывающие период отрочества и юности Померанцева: его частные уроки с С. И. Танеевым (подразумевающие не только музыкальное, но и общее культурное развитие, включая общение с семьёй Толстых) и учёбу в Московской консерватории (в классе А. Н. Скрябина). Материал писем позволяет проследить становление Померанцева в общении с его выдающимся наставником С. И. Танеевым, внести дополнительные штрихи в портрет Танеева: человека, музыканта и педагога, а также обогатить наши знания о музыкальной и шире культурной жизни России и Европы последней трети XIX – начала XX века.

Ключевые слова: Юрий Николаевич Померанцев, Сергей Иванович Танеев, Лев Николаевич Толстой, Александр Николаевич Скрябин, Московская консерватория, русская музыкальная жизнь последней трети XIX – начала XX века.

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. «Преданный вам Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное). Ч. 1 / подгот. к публикации и коммент. Е. М. Шабшаевич // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 30–47.

Подготовка к публикации и комментарии Е. М. Шабшаевич

Данная публикация содержит выборку из 74 писем (с сокращениями) из корпуса писем от Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву, находящихся в Российском государственном

архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского в Клину (ГМЗЧ). К сожалению, ответ-

ная эпистолярная Танеева не сохранилась, поэтому переписка предстаёт односторонней. Тем не менее, на наш взгляд, это интересный и заслуживающий внимания музыкально-исторический документ.

Дирижёр, пианист, композитор, общественный деятель Юрий Николаевич Померанцев (1878–1933) – многогранная и ещё практически неизученная фигура отечественной музыкальной жизни¹. Многие детали его биографии остаются в тени. Достоверно известно, что его отец, Николай Харлампиевич Померанцев, был председателем последовательно Череповецкого, Витебского и Тамбовского окружных судов, дослужился до должности действительного статского советника, с 1907 года – в отставке; мать – Мария, урождённая Писарева². Ю. Н. Померанцев окончил Московскую консерваторию как пианист (в 1902-м по классу А. Н. Скрябина), затем стажировался в Лейпциге как дирижёр. Параллельно он учился на юридическом факультете Московского университета.

Его интенсивная деятельность в России пришлась на 1900–1910-е годы: он дирижировал (в том числе в Летних симфонических концертах в Сокольниках, в Опере Зимина и в Большом театре), сочинял, играл на фортепиано, писал заметки в журнале «Московский еженедельник» (1907). После революционных событий 1917 года Померанцев уехал сначала в Болгарию, потом во Францию, где тоже очень разносторонне себя проявил, в том числе был одним из основателей Консерватории имени С. В. Рахманинова. Его скоропостижная смерть на спектакле Брониславы Нижинской в оперном театре Ниццы 27 января 1933 года потрясла эмигрантское сообщество. «Последняя гастроль» Померанцева в Ниццу была связана с работой в качестве руководителя оркестра студии «Гомон» (на съёмках фильма «Тысяча вторая ночь»)³.

Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву охватывают значительный период с 1894 по 1913 год, отражая ступени станов-

ления Юрия Николаевича – своего рода «детства», «отрочества», «юности» – как личности и как музыканта, проходящего в общении с таким выдающимся деятелем русского музыкального искусства, как Сергей Иванович. Для публикации выбраны письма разных этапов: до поступления в консерваторию, когда Юрий был частным учеником Танеева (1894–1898), в консерваторский (1898–1902) и затем послеконсерваторский периоды, включая военные сборы (с лета 1902 до осени 1903), двухгодичное обучение в Германии (в Лейпциге) (осень – лето 1903/04 и 1904/05 годов), службу в действующей армии (осень 1905), работу симфоническим и оперным дирижёром в Москве (1909–1913) и т. п. Публикация осуществляется в трёх частях. Первая часть охватывает этап до окончания консерватории (с 1894 года по май 1902 года; письма № 1–31), вторая включает службу в армии и лейпцигскую стажировку (с лета 1902 года до весны 1905 года; письма № 32–57); третья – возвращение в Россию и начало профессиональной дирижёрской деятельности (лето 1905 года – 1913 год; письма № 58–74).

Юрий Николаевич, или, как звал его учитель, Юша Померанцев, являлся частным учеником Танеева с 1892 года (то есть с четырнадцатилетнего возраста). После поступления Юши в 1896 году в Московскую консерваторию общение учителя и ученика не прекращается. Юша постоянно наносит визиты Танееву, часто обедает у него, рассказывает о своих занятиях, они ходят в гости, на концерты и в театр, встречаются у общих знакомых, обсуждают актуальные события и проч. Огромное влияние на юного Померанцева, безусловно, оказало общение с семьёй Толстых, которое проходило и в Москве (встречи на концертах, на прогулках, у общих знакомых), и особенно в Ясной Поляне летом 1895 (Померанцев был вместе с Танеевым) и летом 1896 года (Померанцев гостил у Толстых один, без учителя).

Померанцев консультировался с Танеевым по самым разным музыкальным вопросам – от гармонии, контрапункта и фуги до оркестровки и сочинения; порой он обыгрывает учителю свои фортепианные программы.

Хотя Померанцев закончил консерваторию по фортепианному классу, его пианистическая стезя оказалась тернистой. До консерватории по совету Танеева он консультировался у С. М. Ремезова, затем занимался у П. Ю. Шлёцера. На всех этих этапах особых успехов он не достиг. Настоящий рывок произошёл во втором полугодии 1900 года, когда Померанцеву посчастливилось попасть в класс к А. Н. Скрябину. Письма к Танееву демонстрируют перемену настроений юноши: от уныния (Скрябин «посадил» ученика за упражнения) до воодушевления (работа над крупными сложными сочинениями Бетховена, Баха, Листа, Чайковского, Скрябина). После окончания консерватории, когда Померанцев проходит службу в армии, он продолжает увлечённо заниматься фортепианной игрой, разучивает «Фантастические пьесы» Шумана, Парафразу Пабста на «Спящую красавицу» Чайковского, Фантазию ор. 49 Шопена. Но пианистическая деятельность не стала его основной музыкантской специальностью. Своеобразный (негативный) опыт Померанцев получил в качестве концертмейстера первого из «Русских сезонов» в январе 1909 года: в письме к Танееву Юрий, не оценив историческую значимость события, участником которого он стал, отмечал только каторжную работу и «самодурство» балетмейстера М. Фокина. В годы эмиграции он также часто выступал в роли концертмейстера, но, видимо, вынужденно. Ещё в юности, в 1904 году, увлёкшись дирижированием и композиторством, он сообщает Танееву, что ему неинтересно учить на фортепиано чужие пьесы...

Письма Померанцева к Танееву отражают разные этапы композиторской деятель-

ности Юрия Николаевича. В этой области у Померанцева также всё складывалось не просто. Хотя его первое крупное сочинение – балет «Волшебные грёзы» – был принят к постановке в Большом театре (1899), впоследствии его преследовал ряд неудач, болезненно ударивших по самолюбию.

После 1908 года, совершенно охладев к пианизму и к композиции, Померанцев сосредоточился на дирижировании, ставшим впоследствии его основным профессиональным поприщем. Этим выбором Юрий Николаевич в большой степени обязан именно Танееву. В 1903-м Танеев рекомендовал ученика для стажировки самому А. Никишу, которого весьма ценил и концерты которого неизменно посещал. В течение сезонов 1903/04 и 1904/05 годов Померанцев регулярно сообщал Танееву об учёбе у Никиша, о своих лейпцигских музыкальных впечатлениях. По окончании стажировки Никиш написал весьма лестное для Померанцева рекомендательное письмо, текст которого мы публикуем (письмо № 56).

Карьера Померанцева-дирижёра в России тоже не была гладкой. В качестве симфонического дирижёра на первых порах (1905–1909) он выступал только в летних симфонических концертах в Сокольниках. Но бывали и неожиданные удачи, как концерт 15 января 1909 года в Большом зале Благородного собрания в Москве, где в рамках VII симфонического собрания Филармонического общества Померанцев дирижировал Третьим концертом Рахманинова, солировал автор. Гораздо большую роль в профессиональной жизни Ю. Н. Померанцева сыграла его деятельность дирижёра оперных и балетных спектаклей. Он дебютировал в этом качестве в 1909 году в Частной опере С. И. Зимина. С 1910 года Померанцев получил постоянную должность в Большом театре в Москве, руководя оркестром в балетах П. И. Чайковского, Л. Минкуса, Ф. А. Гартмана, Ц. Пуни, в операх «Жизнь за царя»

М. И. Глинки и «Риголетто» Дж. Верди. Обо всех своих достижениях за дирижёрским пультом Померанцев неизменно общал Танееву.

Доверительные и тёплые отношения Танеева и Померанцева сохранялись долгие годы после того, как ученик покинул учительское гнездо. Письма включают самые разные темы по широкому кругу вопросов. Померанцев всегда рассказывал Танееву и о своих путешествиях (Витебск, Царицын, красочны описания поездок на Кавказ летом 1898 и 1901 годов, а также европейские турне 1911 и 1913 годов), и о новых книгах, с которыми он познакомился (Юрий очень любил читать, порой в ущерб музыкальным занятиям, в особенности его привлекали романы Толстого и Достоевского). Не остаётся в стороне и общественно-политическая жизнь; в этом плане особый культурологический интерес представляют письма из действующей армии в Маньчжурии (осень 1905 года).

Но особенно ценные страницы писем Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву составляют музыкальные впечатления. Юрий Николаевич делился с Сергеем Ивановичем своими ощущениями от первого знакомства с произведениями разных авторов в самых разнообразных исполнениях: от любительских и профессиональных концертов в русской провинции (Витебск, Тамбов, в том числе концерт А. Зилоти и А. Брандукова, предположительно с Виолончельной сонатой Рахманинова в ноябре 1902 года) до знаменательных событий московской (русская премьера Третьей симфонии Скрябина 23 февраля 1906 года) и европейской музыкальной жизни (особенно в этом плане ценна подборка писем из Лейпцига 1904–1905 годов). Постоянной любовью Померанцева пользовалась музыка Вагнера, сочинения которого он много слушал и впоследствии исполнял, Мендельсона, Чайковского, Бетховена. Любопытно наблюдать, как несколько консервативные взгляды, привитые Тানে-

евым, сменяются у молодого музыканта более открытым взглядом на развитие мировой музыкальной культуры. Интересен, в частности, дискурс в отношении произведений Рих. Штрауса: вопреки, казалось бы, непререкаемому авторитету учителя ученик постепенно открывает для себя этого композитора; также показателен последовательный интерес Померанцева к сочинениям Брамса (опять-таки вопреки авторитету, в данном случае, П. И. Чайковского; известно, что и Танеев не любил, когда его называли «русским Брамсом») и работа по пропаганде его наследия в Москве 1900–1910-х годов. Померанцев подробно сообщает Танееву об изучении новых для него партитур, и Танеев немало способствует этому занятию, либо предоставляя в его распоряжение ноты из своей библиотеки, либо посылая Юрию Николаевичу деньги на приобретение изданий. Танеев также всячески искал повод дать своему небогатому ученику возможность подработать подготовкой к печати переложений сочинений: своих (Квартет ор. 11, Квintет ор. 13), Чайковского (Политехническая кантата), А. Рубинштейна (баллада «Леонора»).

Почти все свои письма Танееву Померанцев подписывал «преданный Ю. Померанцев» – и это не просто слова. Именно Юрий Николаевич Померанцев стал одним из главных организаторов похорон Танеева в роковом июне 1915 года, когда все мало-мальски видные представители музыкальной общественности разъехались на каникулы. Вместе с племянницей Сергея Ивановича Е. В. Щелкан и Н. Г. Райским он отправился в Дюдьково для перевозки тела в Москву, а затем дирижировал Симфонией Танеева во дворе Консерватории во время гражданской панихиды. Померанцеву принадлежат первые воспоминания о С. И. Танееве, созданные спустя менее года после кончины композитора [5]⁴.

Письма Померанцева освещают не только личный путь как минимум одного

из участников переписки, но позволяют с достаточной степенью достоверности воссоздать контекст, в котором проходило общение. В том числе, они раскрывают типичный для образованной среды того времени круг увлечений (включая спорт: крокет и лаун-теннис, велосипед и пешие прогулки, фотографирование), и сферу культурных, музыкальных впечатлений. В письмах представлен многообразный географический и социокультурный срез: от дачных местечек и маленьких провинциальных городков до русских столиц и крупных европейских центров. Таким образом, этот источник обогатит современные представления о реалиях жизни как участников переписки, так и русской и европейской музыкальной жизни Серебряного века.

Публикация писем осложнялась крайне неразборчивым почерком Юрия Николаевича (о чём он сам со стыдом признавался), поэтому некоторые фрагменты так и не удалось достоверно расшифровать (они отмечены как [нрзб]), а некоторые расшифрованы предположительно (они взяты в квадратные скобки с вопросительным знаком). Орфография и пунктуация приведены к современным нормам. Все купюры в текстах писем, независимо от объёма сокращений, обозначены многоточием в угловых скобках. Датировка писем сохранена как в оригинале: из России – по старому стилю, из стран Европы – по новому.

1

29 мая 1894 года

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Пишу Вам из Озёр⁵, так как в городе в день экзамена не было ни одной минутки свободного времени. Экзамен я выдержал хорошо. <...> Так что в настоящее время я уже ученик VII класса. В день экзамена мне приходилось ходить в магазин Блока⁶ <...> Велосипед действует превосходно. Очень, очень Вам за него я благодарен. Думаю ежедневно на нем совершать неболь-

шие экскурсии. С завтрашнего дня начинаю занятия музыкой. С 9–12 буду играть занятия на ф[орте]-п[иано] как придется. Погода восхитительная! Братец Борис и старший Дмитрий примерно читают Канта, составляя разные конспекты и прочую ерунду. Я начну непременно с сегодняшнего или завтрашнего дня громить [?] «Историю философии», которая меня очень интересует. Фотографирую <...> красивые виды и привезу вам [нрзб] в Москву. <...>

Желаю Вам всего хорошего

Остаюсь готовым к услугам

Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 1, 1 об., 2.

2

22 июня 1895 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Занятия мои идут довольно слабо, а именно: я написал всего одну экспозицию на тему из квартета Гайдна (думаю обработать и для квартета же). По окончании которой примусь за собственную фортепианную сонату, которую при некотором старании надеюсь окончить к своей поездке. Кроме того, я написал 14 небольших канонов и теперь принялся за 7-голосную имитацию на полный хорал *L'homme armé*⁷. Надеюсь и его также кончить. <...> Хотя день у меня точно распределён, но я занимаюсь довольно безалаберно. От 9 до 12 играю на ф[орте]-п[иано], затем до 2 ч. свободен, от 2 ½ до 5 занимаюсь к[онтра]-п[унктом] и после 5 – после обеда сочиняю. Но мои работы наглядно показывают, сколько времени у меня даром пропадает. Т.е. не совсем даром, я гуляю и много читаю. <...>

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1529. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.

3

17 июля 1895 года, Дубна⁸

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Присылаю при сем 5-7-голосный мотет на слова; надеюсь, что он своими достоин-

ствами превзойдёт всё написанное в Ясной Поляне⁹. <...> Передайте мой поклон, пожалуйста, Ясновидцам.

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1530. Л. 3, 3 об.

4

*[между 17 и 27 июля 1895 года]*¹⁰

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Вчера я послал в Ясную Поляну задачу на 7-голосный мотет на слова «Timebunt Gentes Nomen Tuum Domine et omnes reges terrae gloriam tuam»¹¹. Вы спрашиваете меня, как я провёл последний день в Ясной: очень просто, когда мы возвращались с А[лександром] Ант[оновичем]¹², то я стал играть 2[-го] тома сборник сочинений, затем отправился ужинать. После ужина я стал играть с А[лександром] Ант[оновичем] в шахматы, причём проиграл ему 2 партии, как и следовало ожидать, т.к. он явился представителем словесности (Лев Ник[олаевич]), а я – музыки (увы). Затем я сел играть на ф[орте]п[иано], уступив свою третью партию в шахматы Николаю Леонидовичу Оболенскому¹³. Лев Николаевич долго не возвращался с прогулки, так что мы поужинали без него. Я играл две фуги Баха, потом перешёл по просьбе Татьяны Львовны¹⁴ на танцы.

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1531. Л. 4, 4 об.

5

27 июля 1895 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

У нас был вчера Алексей Алексеевич и говорил, что Вы конечно будете его ругать за то, что он издал либретто без примечаний¹⁵. Они у него были составлены и он читал их своим знакомым, на что те сказали, что это будет очень обидно публике, так как нельзя рассчитывать на вполне невежественную публику, тем более, что некоторые вещи объяснены в подстрочных

примечаниях. Я теперь провожу время далеко не в ущерб физическому развитию. Очень много времени провожу в поле у молотилки, которая приводится в действие керосиновым двигателем. Очень занятно.

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1532. Л. 6, 6 об.

6

14 октября 1895 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Вчера я занимался у вас на квартире. В общем у меня готово: полонез, романсы для скр. с фп, которые я переделал, и начало а-молл'ного этюда. Не знаю, успеть ли мне написать эти произведения к вашему приезду (этиод намереваюсь я кончить). <...> Также в прошлый вторник (10 окт.) в Синодальном училище исполняли Мессу Папы Марчелло Палестрины. Месса произвела на меня сильное впечатление. Всё мне понравилось, хотя исполнялось довольно плохо и [нрзб] Benedictus (сопрано альт и тенора), которые в музыкальном отношении одни из лучших номеров. Общий недостаток вообще в хоре: басы при вступлении имитаций рыкают немилосердно, так что расстраивают общее впечатление ужасными форте. Мне кажется, что лучше всего было исполнено 2-я Hosanna, Benedictus. Народу было довольно много. Меня там же видел Игумнов и уверил меня, что опера ваша пойдёт в первый раз 19-го. Я готов был ему поверить. Но на другой день мне открыли Сабанеевы истину¹⁶. <...>

Преданный вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 6, 6 об., 7, 7 об.

7

29 мая 1896 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Не хотел вам писать до тех пор, пока не окончу вариаций. Сегодня я их закончил и потому стал писать. Занимаюсь теорией музыки и к[онтрапунк]том особенно

интенсивно, со времен пребывания здесь написал только 12 вариаций на тему, которую вы мне дали B-dur <...> и кроме того фугу на ту же тему, только немного изменённую, как бы последняя 13 вариация. В число вариаций вошёл канон обратный, выдуманный до конца. Не знаю, как это у меня удалось. Были с Георгием¹⁷ у Юлия Эдуардовича¹⁸ в Озёрах, куда я возил свою двойную фугу и первые 6 вариаций, чтобы сыграть их Ю. Э. День провели восхитительно. Играли только собственные сочинения, кроме выше поименованных играл Ю. Э. свой последний романс на сл. Надсона. Он понравился очень Ю. Э., больше, чем мои прочие сочинения. Он в свою очередь мне играл свои последние произведения – ненаписанные ещё, но сидящие в голове, очень красивые. Кроме музыкальных упражнений были и физические и умственные, к первым [нрзб] игра в кегли в чудном кегельбане, находящемся в саду Ю. Э., а ко вторым – игра в шахматы: одна партия, занявшая 2 часа, победителем при которой, как следует считать, явился Ю. Э. <...> Приеду в Ясную, как и предполагал, к 15 июня. <...> Везу в Ясную аппарат в сопровождении 45 пластинок, хотя жидкостей никаких нет, придётся подождать с проявлением и печатанием до Москвы¹⁹.

Преданный вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 9, 9 об., 10.

8

12 июня 1896 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Очень был обрадован Вашим письмом, потому что из него узнал, что в Ясной существуют и крокет, и лаун-теннис. Относительно лодки могу сказать, что насчёт этого я избалован страшно, у нас на Оке стоит отличная лодка. <...>

Кончил вторую b-moll'ную 5 голосную двойную фугу: Fuga a pre quinque voci [нрзб] Пишу теперь маленький etude sa-

racteristique под названием Le murmure de feuilles. Всё это вырастет в скором времени. <...>

Засим желаю вам всего наилучшего, остаюсь преданным вам

Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 11, 11 об., 12, 12 об.

9

29 августа 1896 года, Москва

<...>

Относительно моих фортепианных занятий дела идут, можно сказать, худо. С[ергей] Михайлович²⁰ нашёл за лучшее не водить меня к Шлёцеру²¹, так как в таком случае провал мой почти обеспечен. Лучше, он думает, явиться прямо на экзамен. Это, по его мнению, безопаснее, хотя и в этом случае он очень сомневается в успехе исхода экзамена. Будь что будет. Играю очень усердно.

<...> Состояние духа моего очень плохое в ожидании экзамена. Василия Ильича в Москве нет, т.к. он на Кавказе на месте смерти его отца²². Бумаги в консерваторию я отнёс и записался в число экзаменующихся. Простите меня за вольность, я взял 13 том сочинений Льва Николаевича [Толстого], чтобы перечесть некоторые его сочинения <...>

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 16, 16 об., 17.

10

6 сентября 1896 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Только что возвратился из консерватории, куда ходил узнавать результаты вчерашнего экзамена. Я принят вольнослушателем на VI курс. Играть меня поставили мало, только фугу (без прелюдии) и «Кукушку» Дакена. Кроме того, я играл разные гаммы и арпеджи. Ганона не играл. Экзаменовавшихся было 83 человека, я играл 82-й. Устал страшно. Меня

пришёл слушать Гольденвейзер²³ и некоторые представители?] фамилии Гнесиных. В общем, я доволен. <...>

Остаюсь преданным Вам Ю. Померанцев.

Р. С. В университет я принят и уже ходил представляться инспектору студентов Давыдовскому²⁴. <...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 18, 18 об.

11

19 [января?] 1897 года, Витебск

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Я так рад, что я уехал из Москвы²⁵ и вижу новых людей и новые места, что я думаю, это даст мне сил снова начать сильно заниматься во 2 полугодии. Играю сейчас очень мало. Много катаюсь на коньках (ежедневно около 3 часов). <...>

Здесь я, не буду хвастаться, прослыл за чудного пианиста. Играю много на вечерах у знакомых и родителей. Знатоки* (?) и любители называют меня великим пианистом. Какова перемена положения: после Шлёцеровской Ругатни на всеобщую похвалу. У многих здесь есть превосходные инструменты. Между прочим, я вчера играл у [Косковых?]: дивный «Бехштейн» ещё недавно только полученный. У них же я видел картины Ватто, Греза, Брюллова. Восхитительные гравюры и 3 бюста Антокольского этюды еврейской головы. Живу я здесь страшно весело, несмотря на то что при 70 тысяч жителей 50 – евреи. Вы знаете, я никогда не видел картины, подобной той, которая мне представилась, когда я гулял в городе, когда была суббота. Все жида, которые в субботу не торгуют – у них шабат – гуляют по одной улице Замковой. Это нечто изумительное. Такая масса народу, что в подлинном смысле слова «яблоку негде упасть». <...>

Преданный Вам Юрий Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 29, 30, 30 об.

12

25 августа 1897 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Настроение моё, о котором я Вам писал, понемногу начинает переходить в другое, которое, по Вашим словам, более свойственно моей натуре, и начал поигрывать и пописывать. Встаю в 8 час[ов], иду купаться, затем пью кофе и в 9 сажусь играть. Играю часа 4 в день. К тому времени, как я пишу это письмо, у меня есть уже большое скерцо для оркестра, написанное конечно в виде ф[орте]-п[ианного] эскиза и начало 2-й увертюры к предполагаемой опере «Юность Сиды»²⁶. Думаю, наваять увертюру и к сему присоединить 2 романса, один для тенора (Луи), другой для баса (Гастон) в переводе Венкстерна, который во многое число раз превосходит перевод Крылова. Изучение оперных форм думал пробовать на этом образчике испанской литературы. <...> Несмотря на Ваши упрёки занимаюсь чтением Достоевского. «Усиживаю» (гимназическое выражение) «Бесов». Скучаю изрядно. Но нечего делать. Познакомиться надо. Нападки на Достоевского, по моему мнению, не вполне основательны. Я страшно люблю «Униженных и оскорблённых», «Братьев Карамазовых» и «Преступление и наказание». Пусть «Бесы» значительно слабее, но всё-таки читать можно.

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 25, 25 об., 26, 26 об.

13

3 сентября 1897 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Очень благодарен Вам за работу, которую Вы мне достали для Модеста Ильича. Нечего было бы и говорить о вознаграждении. Одна мысль перекладывать непереложенное ещё сочинение Петра Ильича при-

* Подчёркнуто автором письма. – Е. Ш.

водит меня в восторг²⁷. <...> Перечёл только что «Войну и мир» и «Карамазовых»²⁸, и это доставило мне такое большое наслаждение, которого я давно ещё не испытывал. «Войну и мир» я последний раз читал года 4 тому назад. Я поистине зачитывался, мало играл, совсем не писал.

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 27, 27 об., 28.

14

19 января 1898 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

С удовольствием пришёл бы к Вам вечером, но я взял уже билет на «Садко»²⁹. <...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

Р. С. Вчера был в Большом театре на генеральной репетиции «Князя Игоря»³⁰.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 31, 31 об.

15

27 февраля 1898 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Сейчас только заходил к Гнесиным. Елена Фабиановна наверное помнит только то, что она училась инструментовать у Аренского. Накануне было приблизительно человек 15. Сколько раз посещала она класс не помнит. Кажется, 2 раза. Если она настроит старое расписание, то я просил дать нам знать о числе посетителей этого класса в неделю³¹.

У нас большие затруднения по ф[орте]п[ианной] игре. Шлёцер совсем расклеился. Уроков не даёт. И через неделю поедет в Мерано (Тироль) для поправления здоровья. Думает к маю радикально поправиться и приехать в Москву. Доор³² предложил перед летом нас прослушать и дать нам пьесы для изучения. Не знаю, что то будет на экзамене при таких дурных условиях занятий и подготовке к ним. Постараюсь прийти к Вам в воскресенье к завтраку. Если можете, примите меня.

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1533. Л. 1, 1 об., 2.

16

10 июня 1898 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Я получил от Вас книги, очень Вам благодарен, особенно за гармонию. Оказывается, тот хорал, который Вы мне дали на экзамене к[онтра]п[ункта], есть не что иное, как мотив из «Belle Helen»³³. Слова «Credo in unum Deum» не совсем подходят.

Я написал несколько задач по гармонии, пишу начиная с 1 отдела и скажу: идёт всё довольно свободно. Начинаю писать g-moll'ную сонату для фортепиано.

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1534. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

17

10 июля 1898 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Имеете ли Вы известия о том, что умер Павел Юльевич³⁴. Меня это известие очень поразило. Я как-то перестал думать о том, что он болен и представлял себе его гримасы, когда я буду играть свои летние вещи. Не знаете ли Вы, что будет с нами. Московских газет не имею никаких, а в «Новом времени» есть только одна телеграмма о его смерти. Всех 9-курсников возьмёт, вероятно, Василий Ильич [Сафонов], по примеру прошлого года (я не удостоюсь этой чести!) А куда мы, остальные, денемся, я не знаю.

<...> Я живу очень усидчиво. Никуда меня не тянет. Пропустил уже два бала, за что повергся нареканиям со стороны танцующей молодёжи. Занимаюсь очень много и не чувствую никакой усталости и никаких головных болей.купаюсь ежедневно. Встаю в 8 часов (на самом деле всегда в 8 1/2 час[ов]), от 9 до 10 занимаюсь сочинением, от 10 до 12 фортепианные упражнения и мелкие пьесы. От 2 до 4 крупные (фантазия Чайковского и повторение фантазии Шуберта, теперь сажусь за Faschings-

schwank³⁵). От 7 до 8 за фортепиано упражнения гармонией (теперь я кончил упражнения по руководству Конюса и переиграл все цифрованные басы из Аренского³⁶) и вечером пишу задачи из отдела «модуляции с задержаниями и с проходящими и вспомогательными нотами». Замечаю одно: из занятий выходит мало толку.

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1536. Л. 7, 7 об., 8, 8 об.

18

8 августа 1898 года, Царицын

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Я в восторге от своей поездки. Мы в Царицыне. Вся Волга на меня произвела приятное впечатление. Чувствуешь себя легко, свободно. Делать абсолютно ничего не хочется. Здесь оказались вполне порядочные пианины, хотя одна нота не играет. Я забавляю публику, которой к несчастью немного.

<...>

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1538. Л. 11.

19

14 августа 1898 года, Казбек

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Пишу вас со станции Казбек, где мы живём уже 3 день. По Волге проехали великолепно, ибо погода стояла чудная. Осмотрели Нижний, Самару, Саратов, Царицын. Доехали до Астрахани. Пересели на пароход [нрзб] и поехали на рейд Каспийского моря. Там сели на морской пароход «Адмирал Корнилов» и ехали с вечера до следующего дня. Меня немного качало, так что я долгое время принужден был лежать. Вид, открывшийся с моря, когда мы подъезжали к Петровску, был дивный. <...> Здесь-то я увидел горы (потом раскаялся, что считал это горами большими).

<...>

Да, действительно, горы хороши. Горы рядом с одной стороны, а с другой – бушующий Терек. Я чувствовал себя бесподобно. Какое-то опьянение красотами природы. <...> Дарьяльское ущелье мы видели во всей красе. День был чудный. Вы сами это видели, и говорить об этом я не стану³⁷. Впечатление колоссальное. Остановились на Казбеке. Видели его короткие моменты целиком, а то он весь в облаках.

<...>

На другой день (сегодня) пошли на Гергетский ледник. С двумя проводниками (взрослым и мальчиком) мы взойшли на ледник под сильным ливнем. Но ледник мы видели во всей красе. Вершина Казбека была закрыта, но всё-таки мы все остались довольны этой прогулкой. Гергетский ледник несравненно больше Девдоракского, потому что это последний делится на много рукавов, между тем как первый виден весь сплошь. Когда мы вернулись, то увидели Казбек целиком. Какая мощь! Дивно хорошо!

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1539. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.

20

22 марта 1899 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Благодарю Вас за поздравление, но всё это ещё не решено окончательно. Не знаю, из каких источников репортёр почерпнул эти сведения³⁸.

Точно не знаю, когда мы начали играть в камерном классе^{*}. Во всяком случае, или в начале ноября, или в конце октября. Занимались только с Квастом, с Лангером занятий не было. Все классы (7, 8 и 9) были у Кваста. Прекратились они с отъездом Кваста на праздники (середина декабря) и с тех пор их уже нет. Никто не занимается³⁹. Если можно будет, приду в среду

* Здесь и далее в этом письме подчёркивания (в оригинале – синим карандашом) сделаны, по-видимому, Сергеем Ивановичем Танеевым. – Е. Ш.

к обеду и принесу 6-голосный *Agnus Dei*. Репетируем «Парсифаль» в собрании.

Был вчера у Толстого. Графиня просит Вас зайти к ней. Меня пустили к ней в спальню, я получил аудиенцию. Граф Лев Николаевич Толстой поздравил лично меня с обещанной постановкой балета. Простите, что пишу ещё хуже обыкновенного.

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В^н. № 1540. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.

21

28 июля 1899 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Посылаю Вам вместе с этим письмом переложение первых трёх частей Вашего квартета⁴⁰. Что касается последней, то я ещё её не получил [нрзб]. Сейчас же при получении сяду за переложение и думаю, что недолго буду сидеть.

<...>

Тревожит очень меня мысль о моих занятиях в консерватории. Собственно говоря, я провалил сейчас лишь фортепиано. К Игумнову на некоторое время я не пойду. Маловероятно, что Сафонов меня возьмёт. Что мне остаётся?

Ну, что будет, то будет. <...>

Думаю, в Москве устроиться с одним товарищем – братом пианистки Каменцевой (Щербины)⁴¹. Сейчас сяду ему писать об условиях найма помещения.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 37, 37 об., 38, 38 об.

22

3 января 1900 года, Тамбов

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Веселимся мы здесь ужасно. Каждый день на катке, а каждый вечер танцуем. Я буду, между прочим, играть завтра в концерте в пользу студентов-технологов харьковцев. Буду играть здесь пьески, с которыми выступал в Москве, ибо ни-

чего, конечно, не приготовил, не предвидя подобного казуса. Послал телеграмму Александре Ивановне⁴² за разрешением. Оно получило.

<...> Клавираусцуг балета⁴³ совсем почти готов. Остались – вариация *B-dur* и финал. Выходит довольно трудно, но зато почти полно.

<...> Балетом моим здесь интересуются. Кое-кто даже видел его в Москве. Рецензии читают, и встреча была сделана эффектная.

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В^н. № 1542. Л. 5, 5 об., 6.

23

13 июня 1900 года

Многоуважаемый Сергей Иванович!

С ужасными занятиями, за которыми посадил меня мой новый профессор Александр Николаевич Скрябин, чувствую себя не совсем в своей тарелке. Дело в том, что я четыре часа в сутки, а то и больше, играю упражнения. Он из пьес мне задал одну только сонату Бетховена *E-dur*⁴⁴ (из последних), да без разрешения учить (только месяца через 2, 1 ½ занятий), так что я теперь изошряюсь в порче нервов всем Сенковцам и себе в том числе. <...>

Был у меня с папой разговор относительно моего содержания, и, оказывается, он на будущий год не будет в состоянии присылать мне деньги, поэтому моя просьба к Вам, С[ергей] И[ванович], если у Вас окажется какой-нибудь запрос об уроках, фортепианных ли, теоретических, не будете ли Вы добры рекомендовать меня. Я думаю, что при моём знакомстве со всей Москвой мне удастся найти несколько приличных уроков. Пора уже самому зарабатывать. Что хорошо, что папа заплатил за меня в консерватории. Все наши шлют Вам свои приветы.

Искренно любящий Вас Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 39, 39 об., 40.

24

2 июля 1900 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Сажусь за письмо после большого промежутка молчания.

Занимаюсь так же, как и прежде, т.е. много работаю, а толку мало. <...> Написал я, правда, чуть – allegro и довольно длинное scherzo – presto. 1 часть e-moll, 2-я – a-moll. Теперь засяду за Анданте (кое что есть на уме <...>), напишу E-dur'ный финал рондо – темы уже приготовлены. Если время будет и не очень надоест эта работа, напишу промежуточное Intermezzo или что-нибудь в этом роде после Andante⁴⁵. Вскоре начну учить сонату Бетховена E-dur (из последних)⁴⁶. Я теперь учу два этюда Шопена gis-moll и a-moll из op. 25⁴⁷. Работаю порядочно на лугу, это меня очень возбуждает к работе сочинительской. Кошу и убираю сено. Только чувствую, что это довольно вредно рукам. <...> Теперь приму за обязательную методу писать без ф[орте]-п[иано]. Теперь хожу по аллее с нотной книжечкой в руках. Таким образом написал всё скерцо. И если оно и вышло не совсем удачным, то всё-таки чувствую, насколько полезны такие способы сочинения. Получилось думать о всём сочинении в целом.

<...>

Преданный Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 41.

25

11 августа 1900 года, Кашира

<...>

Читаю возмутительно написанную историю музыки Размадзе⁴⁸. Хочу кончить, но кажется сил не хватит. Ужасно безграмотное сочинение. Теперь [нрзб] читать я дошёл до середины XVIII века. А самая соль в древней и средневековой музыке. Что он пишет в теории греческой музыки! Пользы от этого чтения вынес не особенно много, но зато ругаюсь здорово во время чтения.

<...>

Ах, как грустно пересматривать и тщательно отделять сочинение. Теперь я совершенно это не в состоянии. Думаю, если немного обождать, немного забыть сочинение, это будет не так тяжело. Всё в уме вертятся те же обороты, которые на бумаге.

Преданный вам Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 43, 43 об., 44.

26

9 июня 1901 года

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Вот уже две недели, как я здесь, а всё ещё не собрался заняться сочинением, т.к. много работы себе задаю. Часа 4–5 ежедневно играю: учу концерт b-moll Чайковского и Liebestod из Тристана и Изольды – небольшую вещь, но наизусть запомнить страшно трудно, [нрзб] ни один такт на другой не похож. Кроме того, переключая ежедневно страниц по 10 партитуры кантаты⁴⁹. Какое слабое произведение, даже переключать скучно. Какая колоссальная разница между ней и концертом, совершенно не поверишь, что это один и тот же человек сочинил.

<...>

Покончу с Кантатой и очень хочется мне приняться за Ваш Квинтет⁵⁰, так как я его очень мало знаю – но у меня его ещё нет, и когда он будет, не знаю.

Искренне преданный Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 47, 47 об., 48.

27

6 июля 1901 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Вы, вероятно, уже получили известия о страшной болезни Льва Николаевича [Толстого] <...> Нет, никакой крепкий организм не может в 73–74 года противостоять серьёзной болезни. Какое тяжёлое настроение теперь в Ясной! Газеты пишут, что масса друзей Льва Николаевича

поднялись из Москвы. Я выезжаю в сентябре в деревню на один день, а оттуда к Володе Зернову⁵¹ число по 19 или меньше, как получится, хотя думаю окончить переложение 2-х частей⁵², если оттуда будет ещё много оставаться, в противном же случае отложу до возвращения. 3-ю часть буду перекладывать, вероятно, на Кавказе, т.к. в первых числах августа надеюсь уехать к Боре⁵³ в Тифлис и пробуду недели 2–3.

Так складывается моё лето.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 51, 52 об.

28

1901 год⁵⁴

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Приехал я сюда 22[-го], а из дому выехал 15[-го]. Путешествие изрядное. Сначала на поезде до Новороссийска, оттуда на пароме до Поты, и от Поты на поезде до Тифлиса, и, наконец, по Карсской дороге до Салаверди, где меня встретил Боря⁵⁵ в три часа ночи и предложил мне верховую лошадь, чтобы попасть на завод, на котором он служит.

Местность более чем очаровательная. Дорога Карсская невероятной красоты. <...> Поселился в доме одного горного инженера, у которого есть недурное пианино, и понемногу занимаюсь. Народу здесь чрезвычайно мало, что мне даже нравится, так как мне предстоит опять попасть в Москву.

Отложил до 15 сентября переговоры с Василием Ильичом об освобождении от платы⁵⁶, т.к. во время отъезда (около 15) он в Москве не был, а задерживаться или откладывать поездку из-за этого не хотелось.

<...>

Я знаю, Вы меня будете сильно бранить за то, что я в смысле сочинения абсолютно бездействовал. <...> Постараюсь наверстать за зиму. Хочу [нрзб] занятия ф[орте]п[ианной] игрой, т.к. летом я довольно много играл, но ничего определённого не выучил, думаю, все пройденные за лето вещи

продемонстрировать Александру Николаевичу⁵⁷ (от преподавания которого я в полном восторге).

<...> Куда не пойдёшь, всё горы, лошадь моя, как вообще все горные лошади, умеют замечательно пробираться по горным тропинкам, по которой не решишься пройти пешком, так что поездки очень интересны и почти безопасны.

Итак, до скорого свидания. Я приеду в Москву числу к 15[-му].

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 55, 55 об., 56, 56 об.

29

10 февраля 1902 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...>

Отчего мы вчера Вас не видели после симфонии?⁵⁸ Я буквально обошёл всё собрание, чтобы повидать Вас и поздравить с успехом, но не смог этого сделать.

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 57, 57 об., 58.

30

19 мая 1902 года, Москва

Напоминаю Вам, многоуважаемый Сергей Иванович, что мы с Горовицем⁵⁹ придём к Вам во вторник в 3 часа дня, чтобы окончательно убить у Вас это время исполнением «Леоноры» Рубинштейна в переложении для 2 ф[орте]п[иано].⁶⁰

Преданный Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1543. Л. 7.

31

6 июня 1902 года, Сенково

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Вы на меня, конечно, очень обиделись, что я к Вам не зашёл проститься перед отъездом. Виной тому то, что я спешил окончить переложение кантаты, которую я благополучно окончил и отвёз Мод[есту]

Ил[ьичу] в Клин⁶¹. Он заплатил мне больше, чем я мог рассчитывать. Я на другой день утром с ним торговался, но он отказался что-либо взять обратно. Ещё раз благодарю Вас за эту работу, благодаря ей я теперь не сижу без денег, как всегда в деревне. Начал понемногу заниматься, учу Анданте Концерта Рубинштейна, мелкие вещи Скрябина (две прелюдии) и понемногу пишу.

<...>

На акте мне дали очень невыгодное место. Я должен был играть после Думчева, который имел феноменальный успех. Играл я романс Шумана *H-dur*, конечно,

один раз сбилсЯ, но выпутался из этого положения довольно лихо⁶².

После акта папа кормил нас обедом в «Праге».

Кстати, на будущий год занесите меня в списки обедающих после 11 числа⁶³. Не знаю, сколь часто мне будет удаваться попадать в Москву, но если таковые случаи будут приходиться после этих чисел, то я с удовольствием воспользовался бы своим дипломом, чтобы пообедать вместе с окончившими курс в консерватории.

<...>

Искренне преданный Ю. Померанцев.
ГМЗЧ. В¹¹. № 1544. Л. 8, 8 об., 9, 9 об.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пока в музыкальной науке его имя только упоминается в обзорных статьях о русской эмиграции первой волны и в монографии о Н. Н. Черепнинне Л. З. Корабельниковой [2; 3]; сжатая биографическая статья, ему посвящённая, есть в Биографическом словаре русского зарубежья во Франции [6]. Отмечу свою публикацию о Ю. Н. Померанцеве [10]. На основе писем из Лейпцига мною был подготовлен доклад на конференции в Московской государственной консерватории в 2017 году на тему «Лейпцигские впечатления русского музыканта».

² Сведения приводятся по данным надгробия Померанцевых в Ницце, см.: Русское кладбище Кокад_Ницца. URL: <https://forum.vgd.ru/post/341/106567/p3457936.htm> (дата обращения: 19.08.2021).

³ См., напр., некролог в газете «Возрождение» (1933. № 2803. 3 февр. С. 3).

⁴ Гораздо более известные, воспоминания о Танееве Л. Л. Сабанеева (одно из переизданий: [7]) написаны в 1930 году и, похоже, опираются на мемуары Померанцева, потому что некоторые эпизоды пересекаются.

⁵ Ю. Н. Померанцев проводил каникулы, в частности 1894 года, в имении родителей в селе Сенково Озёрского района Каширского уезда (ныне – с. Сеньково городского округа Озёры).

⁶ Юлиус (Юлий Иванович) Блок (1858–1934) – предприниматель, один из пионеров российской звукозаписи, музыкант-любитель. «Товарищество Ж. Блока» в 1880–1890-е годы распространяло в России технические новинки, активно торговало велосипедами, пишущими машинками *Remington*, после приобретения патента на звукозаписывающий аппарат Эдисона производило первые в нашей стране звукозаписи. Московский магазин Ю. Блока находился на Кузнецком мосту, и С. И. Танеев был завсегдатаем этого магазина. Сергей Иванович увлекался велосипедом и приобщал к этому своих учеников.

⁷ Французская песня эпохи Возрождения, ставшая основой множества полифонических произведений.

⁸ Имение Дубна Зёрновых, приятелей Померанцевых, находилось в Серпуховском уезде, в 10 верстах от станции Лопасня Курской железной дороги.

⁹ В летние месяцы 1895–1896 годов С. И. Танеев, не желая прерывать занятий, брал с собой Ю. Н. Померанцева в поместье Толстых Ясная Поляна. Занятия часто проходили параллельно: каждый, учитель и ученик, занимался своим делом. Чаще всего оба сочиняли или по очереди упражнялись на фортепиано (Танеев в то время решил «возобновить» свои пианистические навыки). За занятиями не забывали о физических упражнениях и прогулках, играли в шахматы и в теннис, купались. Каждый вечер в доме звучала музыка. Обязательно читали вслух и обсуждали литературные произведения.

¹⁰ Датировка сделана на основе сравнения предыдущего и последующего писем Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву.

¹¹ Пс. 102:16 «Et timebunt gentes nomen tuum, Domine, et omnes reges terrae gloriam tuam» «Ибо дух отлетит от него, и не станет его, и уже не узнает он селения своего».

¹² Александр Антонович Курсинский (1873–1919) – поэт, переводчик, в 1895 году учитель сыновей Л. Н. Толстого, с которым и С. И. Танеев, и Ю. Н. Померанцев активно и много общались в Ясной Поляне.

¹³ Н. Л. Оболенский – муж дочери Л. Н. Толстого Марии Львовны (1871–1906).

¹⁴ Татьяна Львовна Толстая (Сухотина-Толстая) (1864–1950) – старшая дочь Л. Н. Толстого, автор мемуаров.

¹⁵ Алексей Алексеевич Венкстерн (1855–1909) – русский литератор-любитель и педагог, поэт, переводчик. С 1903 года – цензор Московского цензурного комитета. Автор либретто к опере С. И. Танеева «Орестея» (1894). Венкстерн собирался издать либретто оперы отдельно, см. запись в Дневнике С. И. Танеева от 17 января 1895 года: «...сравнил либретто “Орестей” с клавирауцугом и отнёс Венкстерну. Он хотел сделать примечания и напечатать» [9, 58]. С А. А. Венкстерном Ю. Н. Померанцев был знаком через литератора и историка искусства Владимира Егоровича (Георгиевича) Гиацинтова (1858–1933) – шурина Венкстерна и его соавтора, у которого, как можно предположить, учился в Поливановской гимназии, а также, возможно, затем слушал лекции в Московском университете.

¹⁶ Премьера оперы «Орестея» С. И. Танеева состоялась в Мариинском театре в Петербурге 5 (17) декабря 1895 года.

¹⁷ Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) – музыкальный теоретик, композитор и педагог, ученик С. И. Танеева. Автор т.н. теории метротектонизма.

¹⁸ Юлий Эдуардович Конюс (1869–1942) – скрипач, композитор и педагог. Брат Георгия Конюса.

¹⁹ По-видимому, речь идёт о фотографическом аппарате. В фотографии стеклянные фотопластины служили основным негативным фотоматериалом вплоть до начала XX века.

²⁰ Сергей Михайлович Ремезов (Ремизов) (1854–?) – ученик К. Клиндворта, преподаватель фортепиано в Московской консерватории, у которого Ю. Н. Померанцев брал частные уроки.

²¹ Павел Юльевич Шлёцер (1841 или 1842–1898) – профессор фортепиано Московской консерватории, в класс которого Ю. Н. Померанцев поступил в 1896 году.

²² Василий Ильич Сафонов (1852–1918) – пианист и дирижёр, директор Московской консерватории. В конце августа 1896 года Василий Ильич отсутствовал в Москве, потому что отправился в Кисловодск на похороны отца генерал-лейтенанта Терского казачьего войска, участника Кавказской войны Ильи Ивановича Сафонова (1825–1896), скончавшегося 22 августа 1896 года [4, 231].

²³ Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961) – пианист, педагог, общественный деятель. В 1895 году, окончив Московскую консерваторию по классу П.А. Пабста (ранее занимался у А. И. Зилоти), работал в Николаевском сиротском, Елисаветинском и Екатерининском женских институтах, в Московской консерватории стал преподавать с 1906 года. По всей видимости, А. Б. Гольденвейзер знал Ю. Н. Померанцева по Ясной Поляне, постоянным участником музыкальных вечеров в которой он был.

²⁴ Параллельно с Московской консерваторией Ю. Н. Померанцев в том же 1896 году поступил на юридический факультет Московского университета. Давыдовский Василий Фёдорович (?) – профессор кафедры физики физико-математического факультета (1917–1922?). Декан физико-математического факультета Московских высших женских курсов (1900–1910?). В. Зёрнов, приятель Ю. Н. Померанцева, который учился в то же время на физико-математическом факультете, писал: «В 1897 году, когда я поступил в университет, инспектором был очень хороший человек – физик Давыдовский, позже профессор Высших женских курсов (затем II Государственного университета)» [1, 43].

²⁵ Рождественские каникулы 1897 года Ю. Н. Померанцев проводил с семьёй в Витебске, где его отец Н. Х. Померанцев в то время исполнял обязанности председателя окружного суда.

²⁶ Опера была задумана Ю. Н. Померанцевым на сюжет драмы испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сиды» (1621).

²⁷ Речь идёт о переложении для двух фортепиано так называемой «Политехнической» кантаты П. И. Чайковского – Кантаты в память двухсотой годовщины рождения Петра I (Кантата на открытие Политехнической выставки) на сл. Я. Полонского (ТН 67), изданной впоследствии у Юргенсона. Танеев выступил в данном случае посредником между Померанцевым и заказчиком – Модестом Ильичом Чайковским.

²⁸ Романы Л. Н. Толстого «Война и мир», Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

²⁹ Один из серии премьерных спектаклей «Садко» Римского-Корсакова в Московской Частной опере Солодовникова (премьера 26 декабря 1897/7 января 1898).

³⁰ Первая постановка оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» в Большом театре (дир. У. И. Авранек).

³¹ Видимо, по просьбе С. И. Танеева Ю. Н. Померанцев опрашивал знакомых мнение о работе класса инструментовки А. С. Аренского.

³² А. А. Доор (1833–1919) – пианист и педагог. По сведениям большинства словарей и энциклопедий (в частности: Московская консерватория. Биографический энциклопедический словарь. От истоков до наших дней. 1866–2006. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2007), преподавал в Московской консерватории с 1866 по 1869 год, а с 1869 года работал в Вене. О пребывании А. Доора в Москве весной 1898 года данных не имеется.

³³ Оперетта Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена».

³⁴ Павел Юльевич Шлёцер скончался 1 июля 1898 года в Ноухейме (Германия), где находился на лечении.

³⁵ Померанцев перечисляет следующие произведения: П. И. Чайковский. Концертная фантазия для фортепиано с оркестром op. 56 G-dur, Р. Шуберт. Wandererfantasie (Фантазия «Скиталец») D 760 C-dur, Р. Шуман. «Faschingsschwank aus Wien» («Венский карнавал») op. 26.

³⁶ Пособие к практическому изучению гармонии : (Упражнения за фортепиано, примеры гармонических форм, теоретические указания и т.п.) / сост. Г. Конюс. Изд. 2-е. Москва, 1905; Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии / сост. А. Аренский. Москва ; Лейпциг.

³⁷ С 1885 по 1907 год С. И. Танеев десять раз бывал на Кавказе, в том числе и в научной этнографической экспедиции (лето 1885 года).

³⁸ По-видимому, речь идёт об анонсе премьеры балета Ю. Н. Померанцева «Волшебные грёзы» на либретто М. М. Попелло-Давыдова – первого крупного произведения молодого композитора, 5 декабря 1899 года поставленного в Большом театре (реж. Хлюстин, дир. А. Ф. Арендс).

³⁹ С. И. Танеев, видимо, просил Ю. Н. Померанцева сообщить о режиме работы класса камерного ансамбля, речь идёт о профессорах Дж. Квасте и Э. Л. Лангере.

⁴⁰ В 1899 году Танеев поручил Померанцеву переложить свой a-moll'ный квартет (op. 11) для последующего издания у Беляева.

⁴¹ Александр Каменцев – брат пианистки Е. А. Бекман-Щербины (Каменцевой).

⁴² Александра Ивановна Губерт (Баталина) – инспектор Московской консерватории, прослужившая в этой должности более 20 лет. Учащиеся консерватории должны были испрашивать разрешение на свои выступления вне консерватории.

⁴³ Балет «Волшебные грёзы» (см. примеч. 38).

⁴⁴ Соната op. 90.

⁴⁵ Речь идёт о струнном квартете, над которым Ю. Н. Померанцев работал в течение этого лета.

⁴⁶ Соната op. 90.

⁴⁷ Этюды op. 25 № 6, 11.

⁴⁸ Размадзе А. С. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX в. В 4 ч. Москва, 1888.

⁴⁹ Переложение Политехнической кантаты П. И. Чайковского (см. примеч. 27).

⁵⁰ Квintет С. И. Танеева № 1 op. 14 G-dur, который Ю. Н. Померанцев взялся переложить для фортепиано.

⁵¹ Речь идёт о Владимире Дмитриевиче Зёрнове (1878–1942), физике и скрипаче-любителе (брал уроки в том числе у И. В. Гржимали), приятеле Ю. Н. Померанцева. «Когда я был гимназистом и студентом, к 15 июля съезжались мои товарищи: Рахмановы, Померанцевы – и у нас было шумно и весело» [1, 23].

⁵² Переложение Квintета Танеева (см. примеч. 50).

⁵³ Борис Николаевич Померанцев – старший брат Юрия Николаевича, в то время работавший на одном из металлургических заводов недалеко от Тифлиса.

⁵⁴ Письмо на бланке Кавказского промышленного и металлургического общества.

⁵⁵ См. примеч. 53.

⁵⁶ Ю. Н. Померанцев хотел ходатайствовать у В. И. Сафонова об освобождении от платы за обучение «специальной теории», которая составляла 300 рублей, на 100 рублей выше обычной, и была его семье непосильна.

⁵⁷ А. Н. Скрябин.

⁵⁸ Речь идёт о VII симфоническом собрании Московского филармонического общества 9 февраля 1902 года, где исполнялась Первая симфония С. И. Танеева (дир. А. И. Зилоти).

⁵⁹ Александр Иоахимович Горовиц (1877–1927) – дядя В. С. Горовица, соученик Ю. Н. Померанцева по классу А. Н. Скрябина, с которым они часто выступали в ансамбле.

⁶⁰ Переложение баллады А. Г. Рубинштейна «Леонора» (ор. 92 № 1) для двух фортепиано, которое Ю. Н. Померанцев подготавливал для издательства В. Бесселя. Это переложение Ю. Н. Померанцев и А. Горовиц исполнили на 3-м общедоступном концерте МО ИРМО в память Гоголя и Жуковского 21 апреля 1902 года.

⁶¹ См. примеч. 27.

⁶² В письме к Вере Ивановне Скрябиной на следующий день после экзаменационного акта, 25 мая / 7 июня 1902 года, Александр Николаевич пишет, в частности: «...Экзамен сошёл действительно блестящим образом; ученички мои играли один другого лучше. Только Померанцев забывал два раза свою фугу и брал довольно много фальшивых нот – остальные были безукоризненны» [8, 262–263]. Судя по всему, конфуз на выпускном экзамене был неожиданным. На предыдущих своих выступлениях в ученических концертах Померанцев проявлял себя достаточно хорошо.

⁶³ Речь идёт о так называемых «рубинштейновских» обедах вместе с профессорами в ресторане, на которые имели право выпускники Московской консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зёрнов В. Д. Записки русского интеллигента. Москва : Индрик, 2005. 56 с.
2. Корabelьникова Л.З. Александр Черепнин: долгое странствие. Москва : Яз. рус. культуры, 1999. 298 с.
3. Корabelьникова Л.З. Музыкальная культура русской эмиграции первой волны // Русское зарубежье: история и современность : сб. статей. К 90-летию академика Е. П. Чельшева / гл. ред. Ю. В. Мухачев ; ред.-сост. Т. Г. Петрова. Москва : ИНИОН РАН, 2011. Вып. 1. С. 156–178.
4. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. Москва : Белый город, 2009. 765 с.
5. Померанцев Ю. Н. Из воспоминаний о С. И. Танееве // Музыкальный современник, 1916. Петроград : Сириус, 1916. Апрель. Кн. 8.
6. Русское зарубежье во Франции. 1919–2000 : биограф. словарь. В 3 т. / под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. Москва : Наука ; Дом-музей Марины Цветаевой, 2006–2010.
7. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Танееве. Москва : Классика-XXI, 2003. 192 с.
8. Скрябин А. Н. Письма / сост и ред. А. В. Кашперова. Москва : Музыка, 2003. 719 с.
9. Танеев С. И. Дневники. В 3 кн. Кн. 1. 1894–1898 / текстол. ред., вступ. ст. и коммент. Л. З. Корabelьниковой. Москва : Музыка, 1981. 333 с.
10. Шабшаевич Е. М. Ю. Н. Померанцев – ученик Танеева и Скрябина // С. И. Танеев и А. Н. Скрябин. Учитель и ученик : сб. статей / ред.-сост. И. А. Сковороца, Н. Д. Свиридовская, Е. Е. Потяркина. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2018. С. 258–277.

Elena M. Shabshaevich

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Research and-Publishing center
“Moscow Conservatoire”, Moscow, Russia. E-mail: shabsh@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4608-5081.
ResearchID: D-8583-2017. SPIN-код: 1318-9244

“YOURS TRULY Y. POMERANTSEV...”

Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected)

PART I

Abstract. For the first time, the publication presents selected letters of Yuri Nikolaevich Pomerantsev to Sergei Ivanovich Taneev from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art and from the funds of State Memorial Musical Museum-Reserve of P. I. Tchaikovsky in Klin. The introduction of these documents into everyday life helps shape scientifically grounded ideas about the pianist, composer, conductor Yuri Nikolaevich Pomerantsev (1878–1933), whose life, creativity, and activities are still poorly understood. This issue of the “Scientific Bulletin of the Ural Conservatory” prints letters for 1894–1902,

covering the period of adolescence and youth of Pomerantsev: his private lessons with Taneev (those meant not only musical but civilized development, including communication with the Tolstoy family), studies at the Moscow Conservatory (in the class of Alexander Nikolaevich Scriabin). The material of the letters allows tracing the personality formation of Pomerantsev in communication with his outstanding mentor S. I. Taneev; to complements the portrait of Taneev: a person, a musician and a teacher, as well as enriches our knowledge about the musical and cultural life of Russia and Europe in the last third of the 19th – early 20th centuries.

Keywords: Yuri Nikolaevich Pomerantsev; Sergei Ivanovich Taneev; Lev Nikolaevich Tolstoy; Alexander Nikolaevich Scriabin; Moscow Conservatory; Russian musical life in the last third of the 19th – early 20th centuries.

For citation: Shabshaevich E. M. «Predannyi vam Yu. Pomerantsev...» : Pis'ma Yu. N. Pomerantseva k S. I. Taneevu (izbrannoe). Ch. 1 [“Yours truly Y. Pomerantsev...” : Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected). Pt. 1], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 30–47. (in Russ.).

REFERENCE

1. Zernov V. D. *Zapiski russkogo intelligenta* [Notes of a Russian intellectual], Moscow, Indrik, 2005, 56 p. (in Russ.).
2. Korabelnikova L.Z. *Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie* [Alexander Cherepnin: a long journey], Moscow, Zazyki russkoy kul'tury, 1999, 298 p. (in Russ.).
3. Korabelnikova L.Z. *Muzykal'naya kul'tura russkoy emigratsii pervoy volny* [Musical culture of the Russian emigration of the first wave], Yu. V. Mukhachev (gen. ed.), T. G. Petrova (ed.-comp.) *Russkoe zarubezh'e: istoriya i sovremennost' : sb. statey. K 90-letiyu akademika E. P. Chelysheva*, Moscow, INION RAN, 2011, iss. 1, pp. 156–178. (in Russ.).
4. Tumarinson L. L., Rozenfeld B. M. (comp.) *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [Chronicle of the life and work of V. I. Safonov], Moscow, Belyy gorod, 2009, 765 p. (in Russ.).
5. Pomerantsev Yu. N. *Iz vospominaniy o S. I. Taneve* [From the memoirs of S. I. Taneyev], *Muzykal'nyy sovremennik*, 1916, Petrograd, Sirius, 1916, April, b. 8. (in Russ.).
6. Mnukhin L., Avril M., Losskaya V. (eds.) *Russkoe zarubezh'e vo Frantsii. 1919–2000 : biogr. slovar' . V 3 t.* [The Russian diaspora in France. 1919–2000: biographical dictionary. In 3 vols.], Moscow, Nauka, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2006–2010. (in Russ.).
7. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Taneve* [Memories of Taneyev], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 192 p. (in Russ.).
8. Scriabin A. N. *Pis'ma* [Letters], Moscow, Muzyka, 2003, 719 p. (in Russ.).
9. Taneev S. I. *Dnevnik. V 3 kn. Kn. 1. 1894–1898* [Diaries. In 3 books. B. 1. 1894–1898], Moscow, Muzyka, 1981, 333 p. (in Russ.).
10. Shabshaevich E. M. *Yu. N. Pomerantsev – uchenik Taneeva i Skryabina* [Yu. N. Pomerantsev – a disciple of Taneyev and Scriabin], I. A. Skvortsova, N. D. Sviridovskaya, E. E. Potyarkina (eds.-comp.) *S. I. Taneev i A. N. Skryabin. Uchitel' i uchenik : sb. statey*, Moscow, NITs “Moskovskaya konservatoriya”, 2018, pp. 258–277. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА



УДК 78.071.4(470+73):787.5

Анна Олеговна Алёшина

Соискатель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (науч. руководитель – д-р искусствоведения, проф. Е. С. Власова) (Москва, Россия). E-mail: aleshina_ania@mail.ru. ORCID: 0000-0002-0251-4844.
SPIN-код: 7584-4141

ОСОБЕННОСТИ АМЕРИКАНСКОЙ И РОССИЙСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ АРФОВЫХ ШКОЛ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье сравниваются две опубликованные в 1920-х годах школы игры на арфе: американский «Метод» Люсиль Лоуренс и Карлоса Сальседо, и российское издание Н. Г. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина». Приводятся биографические сведения об авторах. Несмотря на то, что Сальседо и Парфёнов были современниками, их судьбы никогда не пересекались. Однако в теоретических трудах двух музыкантов можно найти немало общего, что свидетельствует, в частности, о единых европейских истоках двух национальных и самобытных арфовых традиций США и России.

Ключевые слова: Николай Гаврилович Парфёнов, Александр Иванович Слепушкин, Карлос Сальседо, Люсиль Лоуренс, арфа, школа игры на арфе, метод.

Для цитирования: Алёшина А. О. Особенности американской и российской педагогических арфовых школ 20-х годов XX века // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 48–58.

В 1920-х годах в США и в России возникла острая необходимость в создании доступного для всех печатного руководства игры на арфе. С разницей в два года на разных континентах были изданы «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (1927) Н. Г. Парфёнова [1] и «Метод игры на арфе» (1929) Люсиль Лоуренс и Карлоса Сальседо [10]. Даже не заглядывая в содержание книг, в них можно заметить некоторые внешние схожие черты. Во-первых, эти пособия стали первыми изданными *непереводными* национальными арфовыми школами игры на арфе в США и в России,

дав толчок к развитию и оформлению последующих педагогических течений. Во-вторых, они были написаны практически в одно и то же время; американское издание вышло двумя годами позже, однако вероятность того, что К. Сальседо и Л. Лоуренс знали о выходе российского пособия и тем более были знакомы с его содержанием, очень мала, так как издание не было переведено на другие языки. И, наконец, в-третьих, обобщающим является сам факт, как и с чьей помощью эти издания появились на свет. Но для начала дадим некоторое представление об авторах этих

исключительно важных для развития арфового искусства изданий.

Итак, начнём с Н. Г. Парфёнова, создателя российского пособия «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина».

Известно, что Николай Гаврилович Парфёнов¹ родился 22 октября (10 октября по старому стилю) 1893 года в Курске. Первое знакомство с музыкой он получил в семье. Его отец, Гавриил Васильевич, был одарённым певцом-самоучкой, выступавшим до революции в церковных хорах. После октябрьских событий он стал учителем пения в начальной школе. Николай пошёл по стопам отца и в 1901–1910 годах обучался пению в Придворной певческой капелле в Петербурге. Именно в Придворной капелле Парфёнов начал обучаться игре на арфе у чешского арфиста, валторниста, дирижёра и композитора Франца Шоллара, который в конце XIX века состоял на службе в Петербурге в качестве арфиста в Придворном оркестре, в оркестре Мариинского театра, а также был дирижёром оркестра лейб-гвардии Семёновского полка. Полюбив арфу всей душой, Парфёнов решил связать свою жизнь с профессией арфиста, а не певца, и в 1914 году он поступил в Московскую консерваторию в класс к одному из сильнейших арфистов того времени, Александру Ивановичу Слепушкину (1870–1918). Хотя в биографии Слепушкина до сих пор остаётся много белых пятен, наиболее полную информацию об арфисте можно найти в работах Н. Н. Покровской, диссертации и статьях М. А. Фёдоровой, а также в мемуарах К. А. Эрдели «Арфа в моей жизни», книге В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» и издании И. А. Поломаренко «Арфа».

По мнению Покровской, Слепушкин являлся замечательным виртуозом: «...он был и остаётся крупнейшим русским педагогом, создателем отечественной школы игры на арфе и первым методистом в России» [3, 46]. Действительно, променяв службу в гусарском полку на про-



Николай Гаврилович Парфёнов (1893–1938)

фессию арфиста, Слепушкин около года обучался игре на арфе у немца Августа Инспрукера, а позднее уехал в Германию, где продолжил своё обучение у немецкого арфиста-виртуоза Вильгельма Поссе. Слепушкин занимался много и усердно, постепенно став одним из выдающихся арфистов своего времени. Многие восхищались его техникой игры и красивым звуком. К. А. Эрдели вспоминала об одном из выступлений Слепушкина: «...играл он с поразительной технической законченностью и чудесным звуком. Просто не верилось, что это звучит арфа» [6, 79].

Именно педагогический метод Поссе был в полной мере реализован в творчестве Слепушкина. М. А. Фёдорова отмечала в своей диссертационной работе: «Можно предположить, что Поссе стал модернизировать и преобразовывать в своём классе существующую западноевропейскую исполнительскую традицию, а Слепушкин как гениальный ученик довёл её до совершенства. Однако эти рассуждения так и останутся гипотетическими, поскольку при жизни ни Поссе, ни Слепушкин не оставили ни публикаций, ни даже каких-либо записей, где бы они излагали свои исполнительские и педагогические принципы» [5, 111].

Именно здесь и возникает понимание важности проделанного Н. Г. Парфёно-

вым труда! Он доработал, структурировал и записал первое пособие по игре на арфе, изданное на русском языке. Хотя в самом названии «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» Парфёнов указал автора метода, отдав тем самым дань уважения своему учителю, однако определить эту долю авторства сейчас уже не представляется возможным. Фёдорова в своей диссертации очень интересно и подробно аргументирует, почему метод стоит называть методом Поссе-Слепушкина. Мы же в свою очередь хотели бы обратить внимание на заслуги именно Николая Гавриловича Парфёнова, благодаря которому данная методика избежала забвения и получила статус Русской национальной школы в международном арфовом мире, коим она обладает сейчас.

Итак, в 1917 году Парфёнов окончил Московскую консерваторию с большой серебряной медалью по классу арфы у профессора Слепушкина. Затем арфист работал в нескольких оркестрах: в оркестре Театра Советов рабочих депутатов (бывший Оперный театр С. И. Зимина) (1922–1924), в оркестре Большого театра (1924–1938), в оркестре Персимфанса (1923–1932). Он также много выступал с сольными концертами и в ансамблях с К. А. Эрдели. На протяжении пяти лет Парфёнов преподавал теорию музыки в Музыкальном техникуме им. С. И. Танеева (1920–1925). С 1925 года Николай Гаврилович стал вести класс арфы в Московской консерватории, где проработал до своей трагической гибели в 1938 году.

Парфёнов был арестован 20 июня 1938 года по ложному обвинению в участии в «антисоветской группе» и подготовке теракта против советского правительства во время посещения Большого театра. 3 октября 1938 года по приговору Военной коллегии Верховного суда СССР Николай Гаврилович был расстрелян в поселке Коммунарка Московской области. В марте 1957 года арфист был посмертно реабили-



Карлос Сальседо (1881–1961)

литирован. Трагическая судьба не дала музыканту осуществить свои планы. Так, например, написанная Парфёновым уже собственная «Школы игры на арфе» [2], была опубликовано только после его смерти благодаря его ученику Михаилу Павловичу Мчеделову (1903–1974).

Несмотря на то, что жизнь Парфёнова оборвалась на 45-м году, он успел передать свои педагогические взгляды ученикам, среди которых – выдающиеся представители русской арфовой школы: М. П. Мчеделов, М. А. Рубин, К. К. Сараджев.

Та роль, которую Парфёнов сыграл в публикации пособия «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» сравнима с ролью, которую сыграла Люсиль Лоуренс в появлении «Метода игры на арфе» Карлоса Сальседо. Но сначала немного о личности Карлоса Сальседо.

Карлос Сальседо (Сальцедо)² родился в Аркашоне (Франция) 6 апреля 1885 года – на 8 лет раньше Парфёнова. Хотя по месту рождения арфист был французом, его семья имела баскские и сефардские корни, и проживала в Байонне – городе, практически граничащем с Пиренеями и Испанией. Сам Сальседо часто идентифицировал себя именно баском, и имен-

но баскские музыкальные традиции во многом впоследствии повлияли на его творчество. Отец и мать Сальседо были из музыкальных семей: отец, Исаак Гастон Сальседо, был певцом, а мать, Тереза Сальседо-Сильва, – пианисткой, причём она работала при летнем дворе у Её Величества Марии Кристины, Королевы Матери Альфонса XIII в Биаррице. Сальседо очень рано проявил тягу к музыке, и уже в трёхлетнем возрасте начал обучаться игре на фортепиано. В 9 лет одарённый мальчик поступил в Парижскую консерваторию, в класс сольфеджио к Эмилю Шварцу (Emile Schwartz), а двумя годами позже – в класс фортепиано Эмиля Декомба (Emile Descombes). Однако по воле отца Сальседо был выбран ещё и второй инструмент – арфа, и мальчик стал брать частные уроки у Маргариты Ашар (Marguerite Achard). Уже через несколько месяцев Ашар посчитала юного Сальседо готовым к поступлению в подготовительный класс к выдающемуся профессору арфы Парижской Консерватории Альфонсу Ассельману³ (Alphonse Hasselmans). Так Сальседо стал учиться в Парижской консерватории у одного из самых известных представителей французской арфовой школы, вырастившего целое поколение сильнейших французских арфистов, среди которых Анриетта Ренье (Henriette Renié), Марсель Турнье (Marcel Tournier), Пьер Жаме (Pierre Jamet), Марсель Гранжани (Marcel Grandjany) и Лили Ласкин (Lily Laskine). Учился Сальседо прилежно и смог на выпускном экзамене получить сразу две первые премии по двум инструментам – арфе и фортепиано.

Не вдаваясь в подробности биографии Сальседо, отметим, что после учёбы арфист много работал в разных оркестрах, в том числе в оркестре Э. Колонна (Orchestre Colonne), Ламурё (Orchestre Lamoureux), Фоли-Бержер (Folies Bergère), а также выступал с сольными концертами как в качестве пианиста, так и арфиста. В 1909 году про-

изошло знаменательное событие в жизни молодого музыканта. Его игру в Париже услышал дирижёр Метрополитен-оперы Альфред Херц (Alfred Hertz) и порекомендовал Сальседо недавно начавшему работать в Метрополитен-опере Тосканини. Именно ради работы с великим дирижёром и возможно более благоприятными условиями для карьерного роста и жизни в целом Сальседо принял решение эмигрировать в Америку. Так, с 1909 года начался американский период творчества Карлоса Сальседо.

У Тосканини арфист проработал четыре сезона, и этот оркестровый опыт считал самым ценным в своей жизни. Кстати, примерно в это время Сальседо решает полностью сфокусироваться на арфе и ставит её в приоритет перед фортепиано. В 1914 году Сальседо вместе с флейтистом Жоржем Баррером (Georges Barrère) и виолончелистом Полем Кефером⁴ (Paul Kéfer) создаёт трио Trio de Lutèce, с которым долгие годы активно выступает. Игра и создание арфовых ансамблей было поистине страстью Сальседо: у него был квинтет, секстет, октет арф, а однажды, в честь открытия первой большой арфовой конференции, состоявшейся 29 марта 1921 года в Карнеги-Холле, был собран ансамбль из 90 (!) арф. Безусловно, всё это свидетельствовало о невероятно быстро растущей популярности и престиже арфы в 20-х годах XX столетия в США.

Сальседо был не только виртуозным исполнителем, огромную часть своей творческой жизни он посвятил композиторской и педагогической работе. Без сомнений, в то время в США именно он и Марсель Гранжани стали основными фигурами, давшими огромный толчок к развитию национальной американской арфовой школы. Этими педагогами были основаны первые американские арфовые классы в таких учебных заведениях, как Институт музыки Кёртиса, Джульярдская школа музыки, Манхэттенская музыкальная школа.

Кроме того, Сальседо на протяжении многих лет организовывал масштабные летние арфовые школы в Кэмпдене, штат Мэн. У обоих арфистов были сильные школы, и по сей день их ученики являются продолжателями педагогических традиций своих наставников. Тем не менее Марсель Гранжани не оставил после себя изданной методической работы, а вот Сальседо создал не одно теоретическое пособие. Ему принадлежат пять арфовых теоретических трудов, плотно вошедших в обиход большинства современных арфистов по всему миру: это «Искусство модуляции» („The art of Modulation“ [11]), «Метод игры на арфе» („Method for the Harp“ [10]), «Исследование современной арфы» („Modern Study of the Harp“ [15]) и два сборника упражнений („Conditioning Exercises“ [14] и „The Harpists’ Daily Dozen“ [16]). Здесь необходимо упомянуть об ученице и второй жене Карлоса Сальседо – Люсиль Лоуренс (Lucile Lawrence).

Именно Лоуренс подвигла Сальседо на написание некоторых его теоретических работ, взяв на себя основную работу по собственно упорядочиванию и записи идей Сальседо. Так с её помощью появились на свет «Искусство модуляции» и «Метод игры на арфе». Без Л. Лоуренс Сальседо, возможно, не написал бы этих работ, так как он сам всегда говорил о том, что предпочитал собственные практические занятия и занятия с учениками бумажной «волоките». В этом роль Л. Лоуренс можно сопоставить с ролью Н. Г. Парфёнова, без которого метод Поссе-Слепушкина так и не был бы зафиксирован письменно. Отдавая дань организаторским способностям Л. Лоуренс, всё же несомненно, что идеи и педагогические наработки, изложенные в пособиях, принадлежали К. Сальседо. Лоуренс, отучившись у Сальседо, вела активную концертную и педагогическую деятельность и возможно даже раньше своего учителя ощутила необходимость в издании шко-

лы для арфы, ведь количество желающих научиться играть на этом инструменте постоянно росло, а достойных пособий, изданных на английском языке, которые можно было бы использовать в процессе обучения, не было. Идею написания школы поддержало издательство G. Schirmer, Inc., предвидя большой финансовый успех издания пособия от двух именитых американских арфистов.

Действительно, успех был огромный, издание вышло сразу на двух языках – родном для Сальседо французском и родном для Лоуренс английском. Более того, специально для этого пособия Сальседо написал 15 прелюдий, в которых максимально полно раскрыл тембровые возможности арфы. До сих пор многие современные арфисты начинают своё знакомство с инструментом именно с пособия Лоуренс-Сальседо. О «Метод игры на арфе» писали в своих работах такие исследователи как Р. Ренч [13], Д. Оуэнс [12], М. Биттер [8], Ш. Арчамбо [7]. Анжела Джо-Инг Хуанг [9] в своей магистерской работе довольно подробно сопоставила школу Сальседо с французской арфовой школой в целом и выделила их различия.

Какие же общие и различные черты были у столь географически отдалённых методик Лоуренс-Сальседо и Поссе-Слепушкина-Парфёнова?

Сопоставим содержание данных изданий. «Метод игры на арфе» Лоуренс-Сальседо (далее – «Метод» Сальседо) вышел объёмом около семидесяти страниц и состоял из *введения и двух глав: главы, посвящённой упражнениям, и главы с 15-тью прелюдиями*, написанными Сальседо специально для этого пособия.

Пособие Парфёнова было издано объёмом около 50 страниц и содержало *шестнадцать глав, короткое вступление и предисловие*. В предисловии Парфёнов обозначил проблему полного отсутствия специальных трудов, посвящённых технике игры на арфе в современной ему отечественной

музыкально-педагогической литературе. Арфист знал о намерении своего педагога профессора Александра Ивановича Слепушкина восполнить этот пробел и имел в распоряжении материалы, оставшиеся после смерти учителя. Парфёнов писал в предисловии: «Материалы эти, послужившие основанием для настоящего руководства, будучи ценными по существу, потребовали значительного пересмотра и дополнений» [1, 4]. Арфист обратил внимание на три особенности арфы: во-первых, на её диатоническую природу, которая была преодолена только с внедрением механизма двойной педали. Во-вторых, на несовершенство того самого педального аппарата и, в-третьих, на отсутствие «аппарата тушащего, то есть прекращающего звук» [1, 5]. Всё это обязательно должны принимать во внимание дирижёры и композиторы.

Сальседо акцентировал внимание на другой особенности арфы – её оркестровом характере, а также на том, что на описываемый момент времени (1929 год) арфовый репертуар пополнился серьёзными произведениями ведущих композиторов начала XX века, в том числе сочинениями Равеля и Дебюсси, рассчитанными на продвинутых исполнителей. Однако репертуара, который мог бы плавно подвести студентов к таким сложным вещам, по мнению Сальседо, практически не существовало, и именно с целью восполнения этого недостающего звена и были написаны арфистом 15 прелюдий.

От себя хотелось бы заметить, что 15 прелюдий гораздо сложнее обычного материала, с которого арфисты начинают свой путь, вследствие чего можно сделать вывод, что первая часть пособия Лоуренс-Сальседо и правда рассчитана на начинающих, а вот прелюдии скорее подойдут уже подросткам и ученикам средних классов. В прелюдиях Сальседо проиллюстрировал важные арфовые эффекты как традиционные, так и им изобретённые.

Так что в качестве иллюстрации особых приёмов звукоизвлечения вполне логично, что подобные довольно сложные пьесы были помещены в пособие для начинающих. В каком-то смысле можно даже предположить, что «Метод» Сальседо мог послужить хорошей рекламой его новых прелюдий, возможно поэтому арфист не стал издавать их отдельно.

Итак, Парфёнов отметил нехватку педагогических трудов, посвящённых технике игры на арфе, а Сальседо – отсутствие репертуара, способствующего гармоничному развитию арфиста. Именно эти «запросы» и были удовлетворены в изданиях Парфёнова и Сальседо. В шестнадцати главах пособия Парфёнова последовательно освещены такие вопросы, как строй арфы и педали, звук, положение арфы во время игры, положение туловища во время игры, техника игры, техника извлечения звука (положение руки и пальцев), движение кисти, стаккато, флажолеты, интервалы и их *doigtés*, упражнения для изучения интервалов, мелодические фигуры, упражнения для двух пальцев, упражнения для трёх пальцев, упражнения для четырёх пальцев, трель, различные виды гамм и технические приёмы, применяемые при их игре, игра двойными нотами, глиссандо, аккорды, исполняемые глиссандо, арпеджио и некоторые технические трудности, связанные с положением пальцев.

В «Метод» Сальседо в первом разделе («Fundamental exercises and technical explanations») помещена вся теоретическая часть, освещающая основные положения строения и настройки арфы, посадки, постановки рук, звукоизвлечения, тушения, и включающая в себя упражнения на разные виды техник (с нотными примерами), а также практические советы по натягиванию струн. Также в данной главе Сальседо представил некоторые новые звуковые эффекты, изобретённые им и не вошедшие в его пособие «Исследование современной арфы», целиком посвящённое различным способам звукоизвлечения

на арфе. Автор дал весьма специфические названия этим приёмам:

– «**эффект вибрирующего звука**» (Vibrant sounds), приём, при котором правой рукой нота берётся как обычно, а левой – необходимо одновременно сильно и коротко несколько раз подряд нажимать большим пальцем на струну между вилкой и колком, таким образом меняя её натяжение и получая легкое вибрато.

– «**эффект наковальни**» (Anvil effect) – исполняется ударом металлической частью настроенного ключа по наиболее звучному месту латунного вербеля арфы с правой стороны.

– «**эффект набегающей волны**» (Rolling Surf effect), звучание, возникающее при одновременном горизонтальном скольжении всех расслабленных пальцев по струнам.

Что касается собственно главных определяющих черт методов Поссе-Слепушкина-Парфёнова и Лоуренс-Сальседо, то после их сравнения сделаны следующие выводы. Из **общего**, согласно обоим методам:

– руки должны находиться примерно на одной высоте на струнах;

– очень важно играть с довёрнутой кистью. Принцип довёрнутости руки – один из важнейших в методе Поссе-Слепушкина-Парфёнова;

– второй, третий и четвёртый пальцы должны отыгрывать «в ладонь»;

– при отыгрывании не стоит прогибать пальцы;

– мизинцы не участвуют в игре, но могут повторять и усиливать движения четвёртых пальцев (Сальседо допускал впоследствии отведение мизинца «для красоты» и выразительности руки);

– общим и фундаментально важным для обеих школ является принцип предварительной подготовки пальцев;

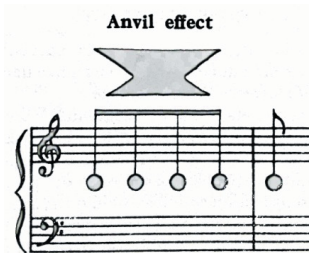
– если не указано иное, необходимо всегда слегка арпеджировать все аккорды.

Из **различного** можно выделить следующие моменты:

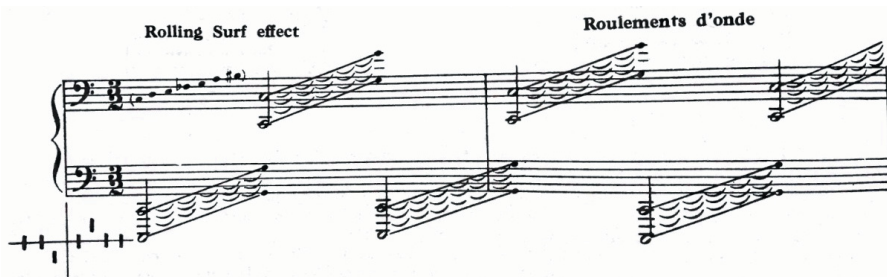
– согласно методу Поссе-Слепушкина-Парфёнова арфу стоит настраивать на бемолях, по квинтам и октавам от *Ля*; по методу Лоуренс-Сальседо настройка должна происходить на бемолях по квинтам и октавам от *До*;



«Эффект вибрирующего звука»



«Эффект наковальни»



«Эффект набегающей волны»

– проверять правильность посадки за инструментом, согласно Парфёнову, надо соотношением уха с верхом звуковой коробки, по мнению Сальседо – с помощью рук: локтям должно быть не тяжело находиться в абсолютно горизонтальном положении при опущенных плечах;

– оба арфиста говорили о необходимости играть посередине струн, однако Сальседо рекомендовал на диезах играть ниже на струнах, чем на бекарах и бемолях;

– основополагающий момент метода, сформулированного Парфёновым, – это направление колебания струны при игре: «При игре на арфе колебания струн могут дать наиболее сильный и полный звук лишь при условии направления колебаний в плоскости струн, или поперёк древесных волокон деки... Струна, имея одинаковое направление колебаний с волокнами деки, даст весьма слабый звук; между тем как, произведя колебания струны поперёк волокон, получим максимальную силу звука» [1, II];

– очень важным элементом метода Поссе-Слепушкина-Парфёнова является кистевое движение, которым должно завершаться отыгрывание струны;

– согласно методу Поссе-Слепушкина-Парфёнова, кисть правой руки должна опираться на деку при игре в среднем и верхнем регистре. Левая – только при игре в верхнем регистре. По «Методу» Сальседо – кисть никакой руки никогда не должна опираться на деку, только если не указан специальный прием «игры у деки». Правая рука при игре в верхнем регистре может слегка касаться деки, но не опираться на нее;

– согласно Парфёнову, большой палец должен быть выпрямлен и образовывать угол 40° с плоскостью струн. Второй, третий и четвёртый пальцы ставятся чуть ниже друг за другом, образуя единую линию.

– согласно Сальседо, большой палец ставится практически вертикально, между

ним и вторым пальцем должно быть много пространства. Остальные пальцы направлены вниз и округлены;

– при отыгрывании большого пальца, согласно Парфёнову, палец должен оставаться прямым и совершить круговое движение по направлению от струны во вне, возвращаясь в исходное положение. В издании Сальседо – большой палец должен спокойно лечь на вторую фалангу второго пальца – таким образом сбрасывая напряжение;

– согласно Парфёнову, помимо аккордов можно всегда слегка арпеджировать интервалы (если иное не указано в нотах), при этом, не опаздывая на сильную долю. По мнению Сальседо, арпеджировать отдельные интервалы не стоит.

Итак, проанализировав обе школы, можно заметить, что схожие их элементы были, вероятно, обусловлены общими историческими европейскими корнями – немецкой и французской школами. Однако на практике данные направления развились в самобытные национальные педагогические системы. Так, по сей день русскую арфовую школу, которая во многом базируется на методе Поссе-Слепушкина-Парфёнова, отличает глубина и богатство звука, получающиеся благодаря определённому вектору направления колебания струны, суть которого была изложена Парфёновым в 1927 году в пособии «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина». Разница в движении первых пальцев при отыгрывании, а также отношение исполнителя к положению кисти на деке и кистевому движению и сейчас красноречиво свидетельствуют о принадлежности арфиста к той или иной арфовой школе. Благодаря сравнению двух пособий также становится очевидно, что не только Парфёнов, продолжая традицию своего педагога, настаивал о необходимости «довёрнутой» руки. Практически одновременно к этому же пониманию пришёл и Сальседо, о чём они с Лоуренс и написали в своём «Метод».

Невероятно горько, что из-за трагически несправедливо оборвавшейся жизни Парфёнова сейчас мы не можем в полной мере оценить его теоретическое и композиторское наследие. Его собственная школа игры на арфе вышла только в 1960 году, уже после его реабилитации, и была переиздана в 1972-ом, поскольку спрос на неё был огромным, а тираж очень быстро разошёлся. Из его сочинений сохранились только «Маленькая сюита» (1938) и Вариации на тему Корелли (1935, изданные под редакцией К. А. Эрдели в 1959 году), хотя известно, что помимо этого Парфёнов написал Концерт для арфы с оркестром, Сонату для виолончели и арфы, «Балладу», «Вальс», «Элегию», романсы для голоса и арфы, этюды, 11 прелюдий для фортепиано и многочисленные переложения для ансамблей арф. Где сейчас эти произведения – остаётся загадкой, вполне вероятно, что они утеряны безвозвратно.

Что касается Карлоса Сальседо, к нему судьба была гораздо более милостива. Арфист оставил огромное композиторское наследие, многие его произведения вошли в так называемый Золотой арфовый фонд и часто исполняются на самых престижных арфовых конкурсах, а также входят в обязательные программы обучения. Помимо этого, арфист принимал непосредственное участие в создании многих музыкальных организаций, в том числе Национальной ассоциации арфистов (National Association of Harpists, Inc.), американской ветви Международного общества современной музыки (The International Society for Contemporary Music), Панамериканского общества композиторов (The Pan American Society of Composers), а также Международной гильдии композиторов (The International Composer's Guild).

Сальседо умер в 1961 году в возрасте 76 лет, но педагогическое наследие арфиста продолжает жить и развиваться, пе-

редаваясь через его учеников следующим поколениям. Считается, что два главных направления развития, которые получил метод Сальседо, развивались через Алису Шалифу (Alice Chalifoux) – ученицу Сальседо и его преемницу в летней арфовой школе, и через уже известную нам Люсиль Лоуренс. Главной последовательницей Шалифу стала Иоланда Кондонассис (Yolanda Kondonassis), издавшая в 2006 году пособие «On playing the Harp». Кроме того, в 2008 году Джудит Либер (Judith Liber) – ученица Люси Льюис (Lucy Lewis) и Карлоса Сальседо – издала ещё одну школу игры на арфе – «A Method for the Harp: The Power of Music». Так, мы видим, как от первой национальной американской школы игры на арфе, написанной Сальседо и Лоуренс в первой трети XX века, протянулся незримый, но вполне себе ощутимый мост в XXI век.

Так же как в США с уважением сохраняется память о великом арфисте, так и в России арфисты пытаются восстановить историческую справедливость и по достоинству оценить вклад Парфёнова в развитие отечественного арфового искусства. Ученица Парфёнова Кира Константиновна Сараджева писала: «Невозможно переоценить сделанное Николаем Гавриловичем Парфёновым. Всё то прогрессивное, что привносит современная методика в русское арфовое исполнительство, зиждется на лучших традициях прошлого, и Парфёнов, зафиксировав метод проф. Слепушкина, прославил этим его школу» [4, 11]. Трудно не согласиться с данным мнением.

Остается добавить, что 19 мая 2019 года при участии Фонда «Последний адрес» и лично М. М. Агазарян по адресу Крестовоздвиженский переулок, 2, строение 2 была установлена мемориальная табличка в память о выдающемся русском музыканте Н. Г. Парфёнове.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При составлении биографической справки о Н. Г. Парфёнове автор опирался на источники: [3; 4; 5], а также на открытые интернет-ресурсы.

² При составлении биографической справки о К. Сальседо автор опирался на источники: [7; 8; 12].

³ Часто фамилию арфиста пишут как Хассельман и Хассельманс.

⁴ В 1932 году место П. Кефера занял Х. Бритт (Horace Britt), а трио было переименовано в B-S-B (по первым инициалам фамилий участников).

⁴ Парфёнов часто использует французский термин *doigtés*, обозначающий аппликатуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. Москва : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1927. 50 с.

2. Парфёнов Н. Г. Школа игры на арфе / под. ред. М. П. Мchedлова. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 296 с.

3. Покровская Н. Н. Из гусар в арфисты. Об Александре Ивановиче Слепушкине // Вестник музыкальной науки. 2016. № 3 (13). С. 39–47.

4. Сараджева К. Об исполнительском мастерстве арфиста : (метод. записки). Москва : Простор, 2001. 72 с.

5. Фёдорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. 241 с.

6. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни : мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1967. 239 с.

7. Archambo Sh. B. Carlos Salzedo (1885–1961): The Harp in Transition. Univ. of Kansas, 1984. 354 p.

8. Bitter M. Pentacle, The Story Of Carlos Salzedo and the Harp. Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010. 276 p.

9. Jo-Ying A. H. Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental : Master Thesis. The Univ. of Canterbury, 2011. 245 p.

10. Lawrence L., Salzedo C. Method for the Harp. G. Schirmer, Inc., 1929. 72 p.

11. Lawrence L., Salzedo C. The art of Modulating. Schirmer, 2012. 64 p.

12. Owens D. Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder. Chicago, Illinois : Lyon & Healy, 1992. 204 p.

13. Rensch R. The Harp, Its History, Technique and Repertoire. New-York : Praeger Publishers Inc., 1969. 246 p.

14. Salzedo C. Conditioning Exercises. Schirmer, 1998. 12 p.

15. Salzedo C. Modern study of the Harp. G. Schirmer, Inc., 1921. 54 p.

16. Salzedo C. The Harpist's Daily Dozen. Schirmer : Lyra, 1927. 11 p.

Anna O. Aleshina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.

E-mail: aleshina_ania@mail.ru. ORCID: 0000-0002-0251-4844. SPIN-код: 7584-4141

FEATURES OF THE AMERICAN AND RUSSIAN PEDAGOGICAL HARP SCHOOLS OF THE 20^S OF THE XX CENTURY

Abstract. The article examines and compares two published harp methods of the twenties of the XX century: American “Method for the Harp” by Lucile Lawrence and Carlos Salzedo and Russian “Harp playing Technique. Professor Slepushkin’s A. I. Method” written by Parfyonov N. G. The article highlights some biographical information about the authors. Despite the fact that the authors of the methods have never met, their methods have quite a lot in common, which indicates, in particular, the common origins of such geographically distant schools. The distinctive features of these schools formed the basis of the most influential and successful national harp schools in the USA and Russia.

Keywords: Parfyonov Nikolai Gavrilovich; Slepushkin Alexander Ivanovich; Salzedo Carlos; Lawrence Lucile; harp; harp school; method.

For citation: Aleshina A. O. *Osobennosti amerikanskoy i rossiyskoy pedagogicheskikh arfovykh shkol 20-kh godov XX veka* [Features of the American and Russian pedagogical harp schools of the 20s of the XX century], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 48–58. (in Russ.).

REFERENCES

1. Parfenov N. G. *Tekhnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina* [The technique of playing the harp. The method of prof. A. I. Slepushkin], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyy sektor, 1927, 50 p. (in Russ.). (in Russ.).
2. Parfenov N. G. *Shkola igry na arfe* [The method of playing the harp], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960, 296 p. (in Russ.).
3. Pokrovskaya N. N. *Iz gusar v arfisty. Ob Aleksandre Ivanoviche Slepushkine* [From hussars to harpers. About Alexander Ivanovich Slepushkin], *Vestnik muzykal'noy nauki*, 2016, no. 3 (13), pp. 39–47. (in Russ.).
4. Saradzheva K. *Ob ispolnitel'skom masterstve arfista: (metod. zapiski)* [About the harpist's performing skills (methodical notes)], Moscow, Prostor, 2001, 72 p. (in Russ.).
5. Fedorova M. A. *Istoriya klassa arfy Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam)* [History of the harp class of the Moscow Conservatory (based on archival materials): dissertation], Moscow, 2018, 241 p. (in Russ.).
6. Erdeli K. A. *Arfa v moey zhizni: memuary* [The harp in my life. Memoirs], Moscow, Muzyka, 1967, 239 p. (in Russ.).
7. Archambo Sh. B. *Carlos Salzedo (1885–1961): The Harp in Transition*, Univ. of Kansas, 1984, 354 p.
8. Bitter M. *Pentacle, The Story Of Carlos Salzedo and the Harp*, Salzedo Committee of the American Harp Society, Inc., 2010, 276 p.
9. Jo-Ying A. H. *Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental: Master Thesis*, The Univ. of Canterbury, 2011, 245 p.
10. Lawrence L., Salzedo C. *Method for the Harp*, G. Schirmer, Inc., 1929, 72 p.
11. Lawrence L., Salzedo C. *The art of Modulating*, Schirmer, 2012, 64 p.
12. Owens D. *Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder*, Chicago, Illinois, Lyon & Healy, 1992, 204 p.
13. Rensch R. *The Harp, Its History, Technique and Repertoire*, New-York, Praeger Publishers Inc., 1969, 246 p.
14. Salzedo C. *Conditioning Exercises*, Schirmer, 1998, 12 p.
15. Salzedo C. *Modern study of the Harp*, G. Schirmer, Inc., 1921, 54 p.
16. Salzedo C. *The Harpist's Daily Dozen*, Schirmer, Lyra, 1927, 11 p.

Екатерина Владимировна Сердечная

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующая предметно-цикловой комиссией теории музыки Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия). E-mail: serdechnaya@yahoo.com

**РИТМИКА И СОЛЬФЕДЖИО
В СПЕЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ:
ПЕРСПЕКТИВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Статья посвящена ритмическому воспитанию на уроках сольфеджио в младших и средних классах специальных музыкальных и детских музыкальных школ. Здесь рассматривается комплекс ритмических проблем учащихся на современном этапе и предлагается возможный путь их решения. Этот путь, уже опробованный автором статьи в течение ряда лет, связан с привлечением методик преподавания ритмики. В статье подробно разбирается показ ритмического рисунка при пении мелодий, приводится словарь жестов для базовых длительностей и основных ритмических фигур, в качестве примера даются мелодии для пения с показом ритмического рисунка и анализируются встречающиеся в них трудности. С учётом опыта преподавателей-ритмистов описываются приёмы определения размера и методика обучения детей навыкам дирижирования. Для проработки ритмических рисунков в разных размерах предлагаются двухголосные упражнения с ударными инструментами, выполняемые учителем вместе с учениками.

Ключевые слова: ритмика, сольфеджио, методика преподавания, ритмическое воспитание, показ ритмического рисунка, дирижирование, ритмические упражнения с ударными инструментами.

Для цитирования: Сердечная Е. В. Ритмика и сольфеджио в специальной музыкальной школе: перспективы взаимодействия // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 59–71.

К ритмике как учебному предмету давно сложилось отношение снисходительно-несерьёзное. Дети очень любят эти занятия, потому что на уроках ритмики не сидят за партой, а двигаются (выполняют гимнастические упражнения, разнообразные двигательные задания, в том числе и с различными предметами – мячиками, палками, цветочками, ленточками, танцуют), при этом можно ещё попробовать и пошалить, если преподаватель не очень строгий. Родители понимающе улыбаются, глядя на своих чад в белых платяцах и чёрных шортиках, и особенно умиляются, снимая детей на всевозможные устройства во время школьных праздников. Коллеги-преподаватели зачастую вообще не принимают

всерьёз какие-то танцульки в младших классах. Напомню, что в учебном плане специальных музыкальных школ (профессиональное образование) ритмика есть с I по IV класс и в подготовительной группе, а в детских музыкальных школах и детских школах искусств (дополнительное образование) в подготовительной группе и I–II классах.

Я не училась в Центральной музыкальной школе и, уже проработав там более 10 лет, знала о нашем курсе ритмики только понаслышке. Решение освоить этот курс возникло спонтанно и, как показала жизнь, оказалось правильным. В начале 2000-х годов в один из учебных дней я встретила в коридоре школы (тогда нахо-

дившейся ещё на бульваре Карбышева, на северо-западе Москвы) нашего мэтра по ритмике – Ирину Васильевну Заводину. Ирина Васильевна в ходе разговора пожаловалась, что у неё нет преемника, которому она хотела бы передать курс ритмики. Совершенно неожиданно для себя я спросила: «А может быть мне попробовать?» Когда я впервые побывала у Ирины Васильевны на занятии по ритмике, я прослезилась (действительно!) и сказала: «Ваш урок вернул меня в прекрасное прошлое!» Так началось моё обучение ритмике у мастера.

Будучи «куликом» из сольфеджийного «болота», я на первых порах подсознательно, а потом и сознательно присматривалась, что можно позаимствовать из курса ритмики для усовершенствования преподавания сольфеджио. И позаимствовала... Потому что увидела в этом учебном предмете мощнейший методический потенциал.

Дело в том, что в начале 2000-х годов даже у наших способных отобранных детей стали возникать одни и те же проблемы с ритмом. Если в 1990-х годах я, будучи молодым преподавателем, особенно не утруждалась работой над метроритмической стороной сольфеджио (у всех всё получалось само собой), то в 2000-х годах из-за радикальных перемен в нашем обществе предыдущего десятилетия ситуация явно начала меняться к худшему. Я очень хорошо помню всевозможные нестроения на уроках ритмики. Даёшь команду: «Поднимите правую руку» – обязательно кто-нибудь из учащихся поднимет левую. Говоришь: «Идём налево» – обязательно кто-нибудь да пойдёт направо.

Сейчас на уроках сольфеджио комплекс проблем, связанных с ритмом, выглядит так:

а. Путаем базовые длительности (восьмые, четверти, половинные). Написана четверть – поём восьмую и наоборот, написана половинная – поём четверть и наоборот.

б. Сокращаем длительности (четверть с точкой, половинную, половинную с точкой, целую): недодерживаем, недослушиваем, недопеваем... Куда бежим – непонятно.

в. «Съедаем» паузы: сокращаем или просто пропускаем их.

г. Ритмическое «качание»: базовые длительности делаем то длиннее, то короче – то есть исполняем музыку то медленнее, то быстрее.

д. Не чувствуем биение долей в музыке, вследствие чего затрудняемся в определении размера.

е. Пение и движения рук при дирижировании не совпадают: пение само по себе, дирижирование само по себе.

ж. Не держим темп в целом: целенаправленно ускоряем или замедляем.

з. При записи музыкальных диктантов ошибаемся в ритмических фигурах: четверть с точкой и восьмая, фигуры с шестнадцатыми, пунктирный ритм восьмая с точкой и шестнадцатая, триоль, синкопа восьмая-четверть-восьмая и её варианты.

Когда с начала 2000-х годов эти проблемы начали потихоньку накапливаться, в моей голове всё чаще и чаще стал звучать вопрос нашего классика: «Что делать?» Уверена, что этот же вопрос задавал себе в своё время и в своих обстоятельствах Эмиль Жак, швейцарский композитор и педагог, вошедший в историю мировой культуры как создатель ритмики Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950) [см.: 2; 11]. Идеи ритмики сначала возникли у него как авторский элемент в преподавании сольфеджио, и только впоследствии они сформировались в отдельный предмет, получивший широчайшее распространение во всём мире, ныне входящий в систему музыкально-теоретических дисциплин.

Центральной музыкальной школе (ЦМШ) при Московской консерватории повезло: традиция преподавания ритмики у нас идёт от первоисточника [9, 142–143]. Елена Владимировна Конорова, которая работала в ЦМШ с 1943 года и создала клас-

сический курс ритмики для музыкантов, училась на Курсах ритмической гимнастики в Петербурге и ритмических курсах в Москве, организованных учениками Жака-Далькроза по Институту музыки и ритма в немецком городке Хеллерау (сейчас он находится в черте Дрездена) князем Сергеем Михайловичем Волконским и Ниной Георгиевной Александровой. Преемницей Е. В. Коноровой в ЦМШ стала Ирина Васильевна Заводина, много лет работавшая с ней как концертмейстер и закончившая преподавательскую деятельность в ЦМШ 30 июня 2018 года. Я присутствовала на каждом уроке Ирины Васильевны с 2002 года и параллельно с ней преподавала ритмику с 2005 по 2008 год. Параллельно с И. В. Заводиной ритмику с 1 октября 2012 по 29 декабря 2017 года преподавала, перенимая опыт, Галина Александровна Уварова. С 1 сентября 2018 года уроки ритмики у нас ведёт выпускница ЦМШ 1997 года Мария Сергеевна Мартынова, постоянно консультирующаяся у И. В. Заводиной. Преподавателем ритмики в подготовительной группе с 1 сентября 1998 по 30 июня 2016 года была Людмила Александровна Степанова, также ученица Е. В. Коноровой¹.

Моя роль скромна, как говорил Шерлок Холмс в известном советском фильме. Опыт преподавания ритмики, полученный мною от И. В. Заводиной и не только, я привнесла в методику преподавания сольфеджио, то есть пошла обратным путём и на стыке двух дисциплин получила, как мне кажется, обогащающий результат для решения указанных выше проблем.

Поделюсь некоторыми соображениями.

1. Показ ритмического рисунка (решаем проблемы а, б, в, г)

Я рассуждала так: если звуковысотность учащиеся воспроизводят, а в длительностях ошибаются, надо заставить их думать о длительностях одновременно со звуковысотностью. Как это сделать?

В классической ритмике для музыкантов есть упражнение, которое называется «запись ритмического рисунка»². В действительности это не запись (запись ритмического диктанта есть на уроках сольфеджио), так как никто ничего не пишет, а *показывает* нотные длительности и паузы жестами. Поэтому я и определяю такое упражнение именно как *показ ритмического рисунка*. Основная закономерность здесь следующая: *одна длительность – один жест*. Конечно, можно показать далеко не всё, но очень многое. Каким образом? Ниже изложен опыт Е. В. Коноровой [см.: 1; 6; 7] и И. В. Заводиной [см.: 3; 4], синтезированный с моими собственными работами.

Жесты для показа длительностей и ритмических фигур

Восьмая – хлопаем.

Четверть – ребром ладони сверху вниз «рисую» штиль. Другая рука вытянута вдоль тела (какая рука «рисует», какая вытянута неважно – кому как удобно). Это ещё и упражнение на координацию.

Половинная – ставим обе руки точно на пояс, при этом большой палец обязательно смотрит назад, остальные вперёд.

Половинная с точкой – обе руки ставим на пояс (жест половинной), правую ногу одновременно выставляем вперёд на носок с максимально возможной выворотностью.

Целая – поднимаем руки перед собой, сводя кисти рук (ладони слегка наклонены пальцами к полу), руки продолжают двигаться вверх и разводятся над головой в стороны, описывая круг.

Пауза любой длительности – раскрываем руки в стороны. Если пауза восьмая, надо успеть раскрыть их в стороны. Когда в тексте стоят две паузы подряд, делаем два движения, каждое нужной продолжительности.

Четверть с точкой – одна рука ставится на пояс (это и есть «точка»), а другая делает жест четверти.

Ритмическая фигура *четверть с точкой и восьмая* – одна рука ставится на пояс («точка»), а другая делает жест четверти, потом хлопаем восьмью.

Шестнадцатые – обе руки сжимаем в кулаки, выставляя указательные пальцы, и ударяем указательными пальцами друг о друга при сжатых кулаках два раза.

Ритмическая фигура *восьмая и две шестнадцатые* – хлопаем восьмью и ударяем указательными пальцами друг о друга при сжатых кулаках два раза.

Ритмическая фигура *две шестнадцатых и восьмая* – ударяем указательными пальцами друг о друга при сжатых кулаках два раза и хлопаем восьмью.

Ритмическая фигура *четверть с точкой и две шестнадцатые* – показываем четверть с точкой (одна рука на поясе, другая ребром ладони «рисует» штиль сверху вниз) и ударяем указательными пальцами при сжатых кулаках два раза.

Ритмическая фигура *синкопа (восьмая – четверть – восьмая)* – хлопаем восьмью, по-

казываем четверть (ребром ладони сверху вниз «рисует» четверть, другая рука вытянута вдоль туловища) и опять хлопаем восьмью. Показать можно разные варианты этой синкопы:

Пример 1



Всё это – «базовый словарь», который должен быть очень хорошо освоен учащимися.

Перейдём к примерам.

Пример 2

Зимняя песенка

Подвижно Т. Чудова

На - ши сан - ки во дво - ре, во дво - ре,
за - ску - ча - ли по го - ре, по го - ре.

Это почти цирковой «смертельный номер!» Попробуем сначала даже не петь мелодию, чтобы не думать о звуковысотности, а просто проговорить её в ритме, одновременно показывая жестами длительности. Уверена, что с первого раза ни у кого не получится. Даже у докторов искусствоведения и академиков. Почему? Да потому, что такой навык надо начинать фор-

мировать ещё в подготовительной группе и продолжать заниматься этим как можно дольше. Я не психолог и не специалист по работе головного мозга, но убеждена, что наша голова в этой ситуации работает в несколько раз интенсивнее. Замечено: при всей простоте ритма в данном примере очень часто после двух восьмых вместо показа четверти её хлопают как восьмью.

Пример 3

Плакася Адаме перед раем седе
(духовный стих)

Умеренно

Исп. Сергей Плотников в сопр. колесной лиры

Здесь стоит более сложная задача: показывать три разные длительности.

Пример 4

Тема из музыки к сериалу
"Петербургские тайны" А. Петров, О. Петрова

Певуче

Пример 5

Песня Караса из оперы
"Запорожец за Дунаем" С. Гулак-Артемовский

Allegretto

Для этих двух мелодий необходима уже чтобы выполнить руками ритмические фи-
весьма разработанная «мелкая техника», гуры с шестнадцатыми.

Соната для скрипки
и клавира В-dur (K.454), ч. III

В.А. Моцарт

Allegretto

Прихотливо меняющийся ритмический рисунок требует быстроты соображения и виртуозной мелкой моторики, особенно

в 5 и 6 тактах, где после четверти с точкой и двух шестнадцатых надо хлопнуть восьмую и успеть раскрыть руки для паузы.

Пример 7

Наливаймо, браття
(украинская)

В темпе марша

В данном примере⁴ содержится только одна трудность для учащихся V класса: по-

каз синкопы. Такой диктант я даю в самом начале изучения этой ритмической фигуры.

Пример 8

Дуэт Адины и Неморино
из оп. "Любовный напиток"

Г. Доницетти

Allegro

Паузы между фразами и некоторые вариационные изменения во втором предложении по сравнению с первым требуют

тщательного запоминания музыки наизусть и очень точного воспроизведения рисунков ритмического рисунка.

Пример 9

Увертюра к оперетте
"Легкая кавалерия"

Ф. Зуппе



Самая главная трудность в этой мелодии – показать несколько раз подряд ритмическую группу из двух шестнадцатых, восьмой и восьмой паузы при абсолютно свободном двигательном аппарате.

Подчеркну важный момент: показ ритмического рисунка – это не просто «махня», как острял дирижёр. Показывая длительности, мы должны «пропевать» жёсткими звуками и вести руками мелодию, соединяя звуки. Тогда и само пение будет музыкальным, осмысленным и выразительным. Конечно, добиться этого от детей сложно, но к совершенству надо стремиться. Я не позволяю ученикам петь на уроках сольфеджио тускло, невыразительно, формально и повторяю, что исполнение мелодий на сольфеджио приравнивается к исполнению музыкальных произведений на концертной эстраде. Убеждена: дети должны получать удовольствие от музицирования на уроках сольфеджио. Когда на занятии мои ученики отвечают домашнее задание с ошибками или очень тоскливо в музыкальном отношении, я всегда говорю уже ставшее весьма известным в кругах ЦМШ пожелание: «Чтобы так играл на экзаменах, зачётах, конкурсах и концертах!»

Сначала пение с показом ритмического рисунка я попробовала на индивидуальных уроках и увидела, как быстро развиваются дети, планомерно занимаясь такими упражнениями. С 2012 года я начала вводить пение каждой мелодии с показом ритмического рисунка и на групповых занятиях по сольфеджио в ЦМШ.

Естественно, в какой-то момент мне захотелось поэкспериментировать и даже пуститься в «крамолу» с точки зрения классической методики ритмики. Увидев тенденцию к сокращению в пении нот с точкой, я придумала другой способ показа точки: сначала показываем саму длительность (четверть, половину, целую и даже восьмую), а потом ставим точку движением ладони плашмя сверху вниз. Тогда уж точно ничего не сократят. Здесь получается на одну длительность – два движения (крамола!). Но для достижения нужного результата – почему бы и нет?

А как быть с заливочными нотами? Идею мне подсказали ученики: сначала показываем первую длительность, а потом плавно переходим к показу следующей.

В общем, то, что я изложила, это не догма, а руководство к действию. Поле для кре-

атива здесь необозримое. Главное – «проговорить» жестом каждую длительность.

2. Дирижирование (решаем проблемы д, е, ж)

Дирижированию уделяется огромное внимание на уроках ритмики, но на уроках сольфеджио и экзаменах нередко приходится наблюдать весьма невнятное и совершенно ненужное «махание» одной рукой при исполнении мелодий. Такие движения обычно, по моему наблюдению, связаны ещё и с полной зажатостью исполнительского аппарата, что является серьёзным тормозом для развития техники игры на инструменте. С таким безобразием ни один преподаватель-ритмист не согласится и будет абсолютно прав. В этом отношении сольфеджистам надо вникать в опыт преподавателей ритмики и учиться у них.

Дирижирование должно являться результатом обобщения метрических навыков. Процесс определения размера может выстраиваться так:

- слушаем биение долей в музыке. Я говорю детям: «Музыка – живая. Как и у нас, у нее бьётся сердечко. Давайте послушаем, как оно бьётся, и сделаем это на инструментах»⁵.

- потом находим сильные доли и удаляем только их.

- откладываем инструменты и жестами показываем сильную долю (обе руки движутся сверху вниз, как при дирижировании), а слабые доли хлопаем, при этом считаем вслух от сильной доли до следующей сильной доли.

- определяем размер и дирижируем (как – об этом ниже).

Это одно из самых любимых упражнений у детей в младших классах, которое по большей части снимает проблему определения размера [см.: 10].

Теперь о самом дирижировании. На уроках ритмики дирижируют двумя руками, «как настоящие дирижёры». При этом

руки и «поют», и «считают». Поют, потому что руками мы ведём звук. Для ощущения жеста я говорю ученикам: «Ты плавать умеешь? Ручки должны двигаться как в водичке! Как будто ты плывёшь и преодолеваешь сопротивление воды!» Руки также и считают, потому что на каждую долю делается мягкое поглаживающее движение ладонями вниз при «живой», гибкой кисти. Такое движение помогает освобождению всего аппарата музыканта-исполнителя и чрезвычайно полезно. А дирижирование на «ритмиковый» манер не допускает формального невыразительного пения. Одним словом, как дирижируем – так и поём.

Поэтому моё домашнее задание на пение мелодий по сольфеджио в младших классах выглядит следующим образом: каждую мелодию (по нотам или наизусть) надо спеть 4 раза – показывая ритмический рисунок, отстукивая (или хлопая, или с ударным инструментом) все доли, отстукивая сильные доли, дирижируя. В средних и старших классах остается 2 задания: показ ритмического рисунка и дирижирование. А после того, как споют несколько раз, – точно уж выучат назубок, без ошибок.

3. Работа над ритмическими фигурами (решаем проблему з).

В классической методике ритмики есть много упражнений на ритмическую полифонию. Здесь масса интересного: ногами идём ритмический рисунок мелодии, а руками дирижируем; ногами идём ритмический рисунок нижнего голоса, а руками показываем ритмический рисунок верхнего голоса; одной рукой дирижируем в одном размере, а другой – в другом размере. Имеются разнообразные полифонические задания, выполняемые группами учащихся [см.: 8]. У меня сложился небольшой комплекс двухголосных ритмических упражнений, которые мои ученики с удовольствием выполняют вместе со мной на ударных инструментах. Мне точно возражают и скажут, что ритмическое двухголо-

сие можно найти почти в каждом классическом учебном пособии по сольфеджио. Правильно, есть! Только там, как правило, просто даются двухголосные ритмические рисунки, которые нужно простучать двумя руками, дуэтом или группами учащихся,

а я предлагаю двухголосную проработку базовых длительностей (четвертей, восьмых, половинных), ритмических групп и основных ритмических фигур.

Остановимся более подробно на следующем упражнении.

Пример 10

The musical score for Example 10 consists of several systems of rhythmic exercises. The first system, labeled 'а', shows two staves in 2/4 time. The second system, labeled 'б', shows two staves in 3/4 time. The third system, labeled 'в', shows two staves in 2/4 time. The fourth system shows two staves in 2/4 time. The fifth system shows two staves in 2/4 time. The sixth system shows two staves in 2/4 time. The seventh system shows two staves in 3/4 time. The eighth system shows two staves in 2/4 time. The ninth system, labeled '2', shows two staves in 3/8 time. The final system shows two staves in 2/4 time.

а – Преподаватель исполняет четверти в размере $\frac{2}{4}$ на ударном инструменте, учащиеся (каждый на своём инструменте) играют по указанию педагога ту или иную ритмическую группу или длительность, причём каждую по несколько раз подряд. Задание наоборот: дети исполняют только четверти, преподаватель в произвольном порядке простукивает на фоне четвертей ту или иную длительность или ритмическую группу и просит учащихся сразу определять их.

б – Аналогичные упражнения можно делать в размере $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$. Учащиеся при этом могут отсчитывать доли или произносить ритмические слоги в какой-либо системе (дон, дили или та, ти). Я использую систему «та, ти», так как с опытом пришла к выводу, что эта система более удобна для произнесения детьми.

в – Прорабатываем ритмические фигуры: четверть с точкой стучим на фоне восьмых, чтобы четверть с точкой точно выдерживалась;

четыре шестнадцатых стучим на фоне восьмых;

фигуры восьмая и две шестнадцатых, две шестнадцатых и восьмая стучим на фоне восьмых;

когда прибавляется триоль восьмыми, стучим эти три ритмические фигуры в произвольном порядке на фоне четвертей; каждую фигуру стучим несколько раз;

пунктирный ритм (восьмая с точкой и шестнадцатая) стучим на фоне четырёх шестнадцатых, чтобы эта шестнадцатая

точно попадала на последнюю шестнадцатую из четырёх;

синкопу (восьмая – четверть – восьмая и варианты) стучим на фоне четвертей, потом можно простучать на фоне восьмых.

г – Прорабатываем разные ритмические рисунки в размерах, где счётная доля – не четверть, а восьмая. Аналогичное упражнение можно выполнять и в размерах, где счётная доля – половинная.

После такой серьёзной работы над ритмом уже не так трудно прочесть с листа музыку, где одновременно надо и петь, и стучать ритмический аккомпанемент. Для «проверки» – фрагмент из оперы Ж. Бизе (*пример 11*).

Надеюсь, что изложенный выше мой личный опыт будет способствовать популяризации чрезвычайно ценного наследия отечественных ритмистов и ещё раз привлечёт внимание к этой замечательной учебной дисциплине. Ритмика, к тому же, и весьма коварный предмет. Ребенок делает два-три движения на уроке, и опытному педагогу уже понятно, музыкант он по призванию или нет. На фоне широчайшего внедрения этого предмета в учебные планы музыкальных учебных заведений во всём мире [см.: 5] вызывает недоумение отсутствие ритмики в головной консерватории страны – Московской. А ведь когда-то она здесь была...

Надеюсь также, что систематизированные в данной статье методические разработки помогут молодым преподавателям решать остро назревшие проблемы ритмического воспитания на уроках сольфеджио.

Дуэт Кармен и Хозе из оперы "Кармен"

Allegretto moderato

Ж.Бизе

Музыкальный фрагмент дуэта Кармен и Хозе из оперы "Кармен" Ж. Бизе. Темп: Allegretto moderato. Музыка записана для голоса (Ля) и фортепиано (pp, f, mf).

Первый системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *mf*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (pp) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (pp) играют.

Второй системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *f*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют.

Третий системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *p*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (p) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (p) играют.

Четвертый системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *mf*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (mf) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (mf) играют.

Пятый системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *f*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют.

Шестой системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *p*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (p) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (p) играют.

Седьмой системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *mf*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (mf) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (mf) играют.

Восьмой системный блок (4 такта) начинается с динамического markings *f*. В первом такте голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют. В последующих тактах голосовая партия (Ля) и фортепиано (f) играют.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о времени работы И. В. Заводиной, Г. А. Уваровой, М. С. Мартыновой и Л. А. Степановой предоставлены отделом кадров ЦМШ. Есть информация, что одновременно с Коноровой ритмику преподавала Валентина Владимировна Ляуданская.

² Уточню терминологию: ритмический рисунок – это последовательность длительностей ряда звуков и пауз той или иной продолжительности; ритмическая группа – это отрезок ритмического рисунка.

ка; ритмическая фигура – это устойчивая, часто повторяющаяся, записываемая по определённым правилам ритмическая группа.

³ Ирина Николаевна Звонарёва, преподаватель ДШИ № 11 (Москва) на московском городском семинаре по ритмике 16 октября 2006 года показывала шестнадцатые ударами кулачков друг о друга – вполне приемлемый вариант.

⁴ Эта песня записана мной с голоса моей мамы, Сердечной Надежды Лукиничны.

⁵ На уроках сольфеджио я использую целую коллекцию этнических ударных инструментов, основу которой составляют русские (сделанные мастером) и перуанские (купленные в перуанском магазине в Москве) народные инструменты. Есть также инструменты из Болгарии, Кубы, ЮАР и других стран, подаренные моими учениками и их родителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева М. П., Конорова Е. В. Первые шаги в музыке : Метод. пособие. Москва : Совет. композитор, 1991. 152 с.
2. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва : Классика-XXI, 2010. 248 с., ил.
3. Заводина И. Методическое пособие по ритмике для 3-го класса музыкальной школы. В 2 тетр. Москва : Музыка, 1999.
4. Заводина И. Методическое пособие по ритмике для 4-го класса музыкальной школы. Москва : Музыка, 2001. 88 с.
5. Занимательная ритмика (из опыта работы зарубежных ритмистов) / Академ. муз. колледж при Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 38 с.
6. Конорова Е. В. Методическое пособие по ритмике. Вып. 1. Изд. 3-е, перераб. и доп. Москва : Музыка, 1972. 116 с.
7. Конорова Е. В. Методическое пособие по ритмике. Вып. 2. Изд. 3-е, перераб. и доп. Москва : Музыка, 1973. 136 с.
8. Ритмика как опорная система музыкального воспитания и образования: Методические рекомендации / Академ. муз. училище при Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 2018. 78 с.
9. Сердечная Е. В. Роль бытовых жанров в курсе ритмики // Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum : сб. статей / сост. А.Г. Коробова. Екатеринбург : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 141–152.
10. Степанова Л. А. Методическое пособие по ритмике для детей 5, 6, 7-летнего возраста / Академ. муз. колледж при Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 26 с.
11. Jaques-Dalcroze E. Rhythm, Music and Education / transl. from the french by Harold F. Rubinstein. – New York ; London : G.P. Putnam's Sons. The Knickerbocker Press, 1921. 334 p. URL: <https://archive.org/details/rhythmmusicandeojaqugoog/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 05.08.2021).

Ekaterina V. Serdechnaya

Central Music School (CMS) at P. I Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russian. E-mail: serdechnaya@yahoo.com

RHYTHMICS AND SOLFEGGIO AT A SPECIAL MUSIC SCHOOL: PROSPECTS FOR COOPERATION

Abstract. The article is devoted to the rhythmic education at solfeggio lessons of the junior and middle school classes of the special and children's music schools. It examines a set of rhythmic problems faced by the students today and offers their possible solutions. This way, has already been tested by the author of the article for a number of years, is associated with the involvement of teaching methods in the course of rhythemics. The article takes in detail the demonstration of a rhythmic pattern while singing melodies, provides a dictionary of gestures for basic rhythmic values and main rhythmic figures. As an example, the melodies for singing with the demonstration of a rhythmic pattern are given, the difficulties arising in

them are analyzed. Taking into account the experience of rhythm teachers, the methods of determining the metre and methods of teaching children conducting skills are described. For the study of rhythmic figures in different meters, two-voice exercises with percussion instruments are proposed, performed jointly by the teacher and students.

Keywords: rhythmic; solfeggio; teaching methodology; rhythmic education; demonstration of rhythmic figures; conducting; rhythmic exercises with percussion instruments.

For citation: Serdechnaya E. V. *Ritmika i sol'fedzhio v spetsial'noy muzykal'noy shkole: perspektivy vzaimod-eystviya* [Rhythmics and solfeggio at a special music school: prospects for cooperation], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. 59–71. (in Russ.).

REFERENCES

1. Andreeva M. P, Konorova E. V. *Pervye shagi v muzyke: Metod. posobie* [First Steps in Music: Methodological Guide], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 152 p. (in Russ.).
2. Jaques-Dalcroze E. *Ritm* [Rhythm], Moscow, Klassika-XXI, 2010, 248 p. (in Russ.).
3. Zavodina I. *Metodicheskoe posobie po ritmike dlya 3-go klassa muzykal'noy shkoly. V 2 tetr.* [Rhythmics Methodological Guide for the 3rd Class of a Music School, in two booklets], Moscow, Muzyka, 1999. (in Russ.).
4. Zavodina I. *Metodicheskoe posobie po ritmike dlya 4-go klassa muzykal'noy shkoly* [Rhythmics Methodological Guide for the 4th Class of a Music School], Moscow, Muzyka, 2001, 88 p. (in Russ.).
5. *Zanimatel'naya ritmika (iz opyta raboty zarubezhnykh ritmistov)* [Entertaining Rhythmics (from the teaching experience of foreign rhythmics teachers)], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2015, 38 p. (in Russ.).
6. Konorova E. V. *Metodicheskoe posobie po ritmike. Vyp. 1* [Rhythmics Methodological Guide. Iss. 1], 3rd ed., rev. and augm., Moscow, Muzyka, 1972, 116 p. (in Russ.).
7. Konorova E. V. *Metodicheskoe posobie po ritmike. Vyp. 2* [Rhythmics Methodological Guide. Iss. 2], 3rd ed., rev. and augm., Moscow, Muzyka, 1973, 136 p. (in Russ.).
8. *Ritmika kak opornaya sistema muzykal'nogo vospitaniya i obrazovaniya: Metodicheskie rekomendatsii* [Rhythmics as Base System of Music Education and Training: Methodological Guidelines], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2018, 78 p. (in Russ.).
9. Serdechnaya E. V. *Rol' bytovykh zhanrov v kurse ritmiki* [Role of Popular Genres in a Rhythmics Course], A. G. Korobova (comp.) *Tridtsat' tri etyuda o muzyke: Liber amicorum: sb. statey*, Yekaterinburg, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo, 2015, pp. 141–152. (in Russ.).
10. Stepanova L. A. *Metodicheskoe posobie po ritmike dlya detey 5, 6, 7-letnego vozrasta* [Rhythmics Methodological Guide for 5-, 6- and 7-year-old Children], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2008, 26 p. (in Russ.).
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*, New York, London, G.P. Putnam's Sons. The Knickerbocker Press, 1921, 334, p., available at: <https://archive.org/details/rhythmmusicandeeoojaqugoog/page/n11/mode/2up> (accessed August 05, 2021).



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

**КНИГА, КОТОРУЮ НАДО ЧИТАТЬ:
отзыв о монографии И. В. Степановой
«Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн»**

В отзыве даётся высокая оценка исследованию доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории И. В. Степановой. Отмечается новый подход к известной теме «Писатель и музыка», в котором музыка становится предметом литературоведческого исследования; акцентируется специфика аудиального, с музыковедческих позиций, анализа прозы А. Куприна, способствующего пониманию глубинных смыслов, заложенных писателем в звукообразы его сочинений. Подчёркивается ценность труда И. В. Степановой в литературоведческом и музыковедческом аспектах.

Ключевые слова: писатель и музыка, русская музыка, русская литература, Александр Куприн, Ирина Степанова.

Для цитирования: Полоцкая Е. Е. Книга, которую надо читать: отзыв о монографии И. В. Степановой «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 72–74.

Начать хотелось бы с того, чем обычно отзывы заканчивают, а именно: безусловной рекомендацией прочесть монографию Ирины Владимировны Степановой «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн» (М., 2019). Книга принесёт истинное наслаждение знатоку и ценителю как русской литературы, так и музыки, погрузив в литературно-музыкальную атмосферу жизни просвещённого российского общества конца XIX – начала XX века. Эта рекомендация – эмоциональный посыл. Радость от соприкосновения с настоящим искусством и настоящей гуманитарной наукой надолго сохраняется в памяти по прочтении книги, легко выхватывая читателя из суетного сегод-

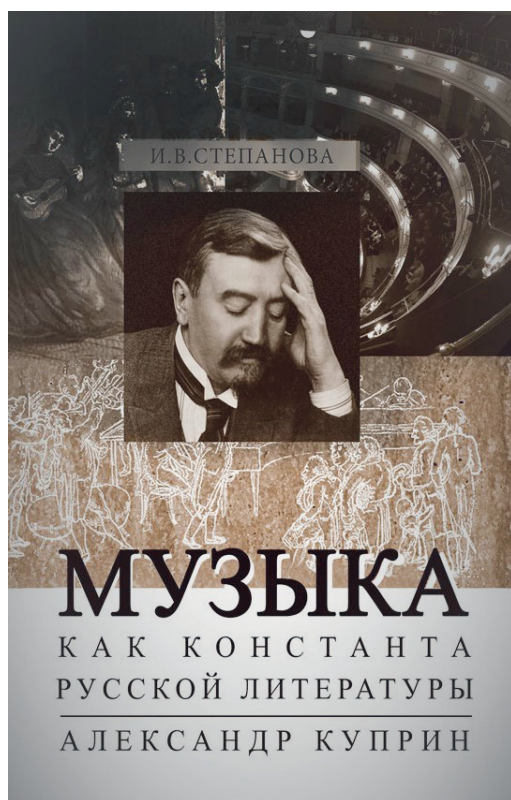
няшнего дня и обращая к звучащему миру прозы Куприна, его слогу, как, впрочем, и к слогу автора «Музыкальной константы...», подарившего возможность прикосновения к чистым истокам искусства слова и искусства звука.

Есть и момент интеллектуальной радости – перед нами исследование, совершенно новое в подходе к, казалось бы, «затёртой» теме «Писатель и музыка». О том, что мы не найдём здесь продолжения темы в этом ключе, предупреждает уже название монографии, ясно давая понять, что предметом исследования будет музыка как составляющая часть русской литературы в целом, её неотъемлемый компонент; а творчество Куприна станет

материалом, доказательной базой для той главной мысли, что практически вся литература, обнимающая собой Золотой и Серебряный века русского искусства, среди главных своих скреп имеет музыку. Именно поэтому здесь столько имён российских писателей и не меньше имён композиторов и их сочинений, которые были в чести в те времена.

Однако проза Куприна – это не просто исследовательская база, это ещё и материал для апробирования нового подхода к анализу литературного текста, который непременно будет интересен филологу. Ведь И. В. Степанова, как музыкант, прежде всего, слушает купринскую прозу, и, как музыковед, производит аудиальный анализ текста, делая своего рода слуховые открытия, которыми щедро делится с коллегами-литературоведами и в которых нередко находит ключ к пониманию глубинных смыслов, заложенных писателем.

Как учёному-музыканту, автору важно буквально каждое звуковое проявление в сочинениях Куприна, а его анализ – это филигранно детализированное и пронзительно достоверное прочтение художественного текста. Таковы интерпретации И. В. Степановой «Ямы», «Звезды Соломона», «Поединка», «Гранатового браслета»; «сквозных» тем творчества Куприна, обозначенных в монографии как «Куприн и песня», «Мир инструментализма», «Приглашение на бал», «Так звучит индустриальный век». Такова и тема «Тишина» – едва ли не главный атрибут звучащего мира, которой в книге отдана завершающая глава. В ней открываются перед читателем бездны «понятия-образа» тишины в творчестве Куприна, но и не только: говоря о причастности купринской тишины космичности, автор обращается к современным композиторам, прежде всего, к Софии Губайдулиной, у которой «тишина становится „иероглифом нашей связи с космическим ритмом“» (с. 406). Такой выход на сравнение творчества



писателя и композитора, не новый сам по себе, чрезвычайно плодотворен в избранном автором контексте, как убедителен и взгляд на структуру прозы Куприна и, шире, других русских писателей сквозь призму музыкальных форм, прежде всего, фуги.

Книга И. В. Степановой – это, по сути, энциклопедический труд, где «словник» сформирован из музыкальных констант – тех частных парадигм, которые собираются в одну глобальную «знаменательную парадигму русской литературы» – музыку.

С точки зрения соблюдения параметров исследования, труд И. В. Степановой выполнен безупречно, и, думаю, не стоило бы даже говорить об этом, как само собой разумеющемся для исследователя, если бы не хотелось подчеркнуть момент столь редкого ныне согласия между научным и эссеистским стилями изложения и его направленностью на читателя. Автор не-

изменно открыт к диалогу, побуждает к совместным размышлениям, иницируя у виртуального собеседника собственную филиацию смыслов и вызывая ответный отклик искренности и доверия.

Завершаю всё тем же обращением к будущим читателям. «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн» Ирины Владимировны Степановой – это настоящая книга, из тех, которые надо читать.

Elena E. Polotskaya

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: eepol@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1473-8367. SPIN-код: 7109-4502

THE BOOK YOU ARE TO READ:

The review of I. V. Stepanova's monography "Music as constanta of Russian literature. Alexander Kuprin"

Abstract. The review contains the high appreciation of Doctor of Arts, Professor in the Moscow Conservatoire I. V. Stepanova's research. Her new approach to the theme "Writer and Music" is marked here, when music becomes the subject of literary investigation, there is also accentualized the specific audial, from the musical point of view, analysis of A. Kuprin's prose. It helps to understand the literal meaning, that was put by the writer in the sound images in his works. There is also emphasized the value of I. V. Stepanova's work in the literary critical and musicological aspects.

Keywords: Writer and music; Russian music; Russian literature; Alexander Kuprin; Irina Stepanova.

For citation: Polotskaya E. E. *Kniga, kotoruyu nado chitat': otzyv o monografii I. V. Stepanovoy «Muzyka kak konstanta russkoy literatury. Aleksandr Kuprin»* [The book you are to read: the review of I. V. Stepanova's monography "Music as constanta of Russian literature. Alexander Kuprin"], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 26, pp. XX–XX. (in Russ.).

АНОНСЫ КОНФЕРЕНЦИЙ



Министерство культуры РФ

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
Международный центр комплексных художественных исследований

Уважаемые коллеги!

Приглашаем вас принять участие в работе научного форума

«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»

VIII Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм»

Саратов, 16 ноября 2021 года

Форум посвящён проблемам взаимодействия искусств и вопросам онтологической направленности, которые разрабатываются в любом историко-хронологическом измерении и на материале различных видов художественного творчества – имеются в виду всевозможные формы сопряжения искусствования с общеисторической, философской, социологической, психологической, филологической и другими сферами научного знания. Данный модус многокурсного интегративного охвата различных видов искусства в их развёртывании в любых национальных и временных координатах составляет основу деятельности Центра комплексных художественных исследований – с его концепцией можно ознакомиться на сайте этого Центра.

Один из предпочтительных объектов рассмотрения в рамках данного форума – культура Древнего мира, которая в ряде регионов развивалась в различных вариантах первобытного состояния и ранних цивилизаций по меньшей мере по 2-е тысячелетие до н. э., а на отдельных территориях и континентах (например, в Тропической Африке и Америке) и много позднее.

Для заочного участия в научном форуме приглашаются специалисты различных профилей: литературоведы, искусствоведы (изобразительное искусство и архитектура), музыковеды, театральные критики, кинокритики, фольклористы, а также культурологи, историки, философы и др. Научные статьи могут быть предложены в любом виде художественного творчества с полной свободой избирательности материала и исследовательского подхода – как новые, так и ранее опубликованные, поскольку наш альманах рассматривается как площадка для донесения научных идей до соответствующей читательской аудитории.

Пожелания к оформлению статей: шрифт – Times New Roman 16, поля – 2 см, межстрочный интервал – одинарный (в русском тексте предпочтительно использование буквы ё); в начале указываются имя и фамилия автора, затем название статьи, в конце приводятся сведения об авторе (фамилия, имя и отчество полностью, научная степень и научное звание – если имеются, место деятельности). Язык – по выбору автора.

Материалы принимаются по 15 ноября 2021 года по адресу alexdem43@mail.ru. После окончательной редактуры томов альманаха и их издания авторы получают электронную версию.

Материалы публикуются бесплатно и размещаются в РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), а по линии Российской книжной палаты осуществляется рассылка бумажной версии альманаха.

По материалам предыдущих семи форумов издано 24 тома альманаха – с их содержанием, а также с деятельностью нашего объединения, можно ознакомиться на сайте Международного Центра комплексных художественных исследований: www.sarcons.ru/science/activities/tsentr-kompleksnykh-khudozhestvennykh-issledovaniy.

Председатель оргкомитета форума – доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Демченко Александр Иванович.

Ответственные секретари оргкомитета форума – кандидаты искусствоведения, доценты Саратовской консерватории, старшие научные сотрудники Центра комплексных художественных исследований Алесенкова Виктория Николаевна и Королевская Наталья Владимировна.



Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова
Театральный институт



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в III Всероссийской научной конференции

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ»,

приуроченной к 100-летию Саратовской театральной школы

в рамках Фестиваля имени В. А. Ермаковой 22 ноября 2021 г.

Саратов, Театральный институт СГК им. Л. В. Собинова, ул. Рабочая, д. 23

Приглашаются доктора и кандидаты наук, научные сотрудники, аспиранты и соискатели, преподаватели вузов для очного, заочного и онлайн участия в конференции, посвященной обсуждению следующих тем:

- Отечественные и зарубежные театральные школы: традиции и эксперименты;
- Исторические и эстетические аспекты театрального творчества;
- Проблемы методологии анализа современного спектакля: перспективы семиотического, междисциплинарного, когнитивного подхода;
- Вопросы педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе;
- Художественные образы в драматургии и киноискусстве, в сценографии и музыкальной партитуре спектакля: актуальный ракурс;
- Музыкальный театр, пластический театр, театр кукол: тенденция к синкретизму.

Подробная информация на сайте Саратовской консерватории:

www.sarcons.ru/science/conferences.

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Вторая Международная научная конференция
«МУЗЫКА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ»

Нижний Новгород, 22–24 ноября 2021 г.

Информационное письмо

Вторая Международная научная конференция «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» проводится в рамках юбилея Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

За 75 лет существования Нижегородской консерваторией накоплен плодотворный опыт по организации дискуссий о процессах развития музыки в контексте диалога эпох и поколений, традиций и ментальностей, о взаимодействии музыки с другими видами искусства, о ее внехудожественных параллелях. В дни празднования юбилея Нижегородская консерватория станет площадкой для профессионального общения отечественных и зарубежных ученых по актуальным проблемам музыкальной науки. Планируется приглашение ведущих исследователей России, Украины, Азербайджана, Латвии, Китая, Австрии, США.

Конференция будет способствовать укреплению диалога между различными школами, традициями в научном сообществе, координации научных позиций, решению проблемы терминологии в музыкознании.

Важной задачей конференции является воспитание молодых ученых, формирование

опыта дискуссии по изучению внутренних закономерностей музыки и множественности ее внешних связей, развитие интеллектуального потенциала начинающих музыковедов.

На пленарном заседании планируется обсуждение концептуальных вопросов по теме конференции. Будет организована работа следующих секций:

1. Восток – Запад, или Север – Юг? Новые «географические» антитезы в полилоге культур.
2. Классическое музыкальное наследие в диалоге времён и поколений.
3. Современное искусство как место встречи культур и цивилизаций.
4. Современные методологии в искусстве и гуманитарных науках: pro et contra.
5. Этнокультура в современном информационно-коммуникативном пространстве.
6. Актуальные проблемы журналистики в области искусства и гуманитарных наук: развитие профессиональной критики.
7. Педагогические инновации как условие развития личности в эпоху глобализма.
8. Компьютерные инновации в искусстве и науке об искусстве.

По результатам конференции планируется издание сборника статей, индексируемого в международной информационной базе Web of Science. Для публикации в сборнике будут отобраны лучшие материалы докладов.

Более подробную информацию о конференции см. на официальном сайте ННГК: nnovcons.ru/nauka/konferentsii/predstoyashchie/vtoraya-mezhdunarodnaya-nauchn.



Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

sarcons.ru

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие
в Международных научных чтениях, посвящённых Б. Л. Яворскому

«ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. СКРЯБИНА»

24–26 ноября 2021 г.

В рамках конференции обсуждается следующая проблематика:

- Наследие Б. Л. Яворского в историческом и теоретическом музыкознании.
- Творчество А. Н. Скрябина в контексте художественно-стилевых тенденций рубежа XIX–XX веков.
- Художественные интенции А. Н. Скрябина и их влияние на искусство XX столетия.
- Наследие А. Н. Скрябина и его современников: проблемы музыкально-теоретического осмысления и исполнительской интерпретации.

До 15 октября 2021 года необходимо представить в Оргкомитет Заявку (прил. 1) на участие в конференции и материал для публикации. Материалы, присланные позднее, к рассмотрению не принимаются.

Материал для публикации должен быть представлен только в электронном варианте по адресу: konfsgk@mail.ru.

Объём статьи – до 12 страниц (компьютерный набор в формате Microsoft Word,

шрифт – Times New Roman, 14 кегль, интервал – одинарный, все поля – 2 см., выравнивание по ширине, отступ первой строки 1,25, перенос автоматический). Ссылки на источники берутся в квадратные скобки в соответствии с номерами библиографического списка, находящегося в конце текста (например: [5, с. 67]). Оформление цитаты – кавычки «», цитаты внутри цитаты – кавычки ””.

Подробная информация на сайте Саратовской консерватории:
www.sarcons.ru/science/conferences

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

ВСЕРОССИЙСКАЯ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«НАСЛЕДИЕ ПРОКОФЬЕВА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ»

Екатеринбург, 07–09 декабря 2021 года

Информационное письмо

Всероссийская с международным участием научная конференция «Наследие Прокофьева в исторической перспективе» проводится в рамках фестиваля, посвящённого 130-летию со дня рождения С. С. Прокофьева и 200-летию Ф. М. Достоевского. Фестиваль включает в себя премьеру оперы «Игрок» в постановке оперной студии УГК, исполнение хором студентов УГК кантаты «Александр Невский», концерты студенческого симфонического оркестра, вечера камерной музыки, мастер-классы.

Тематика конференции:

- Современная проблематика исследований о Прокофьеве
- Традиции Прокофьева в современном композиторском творчестве
- Новаторство Прокофьева в русском и европейском художественном контексте XX века
- Прокофьев и его современники: параллели и пересечения (к юбилеям Мясковского, Стравинского, Шостаковича и др.)
- Музыкальный театр Прокофьева в истории и современности
- Пианизм Прокофьева в контексте исполнительских традиций XX–XXI столетий
- Симфоническая музыка Прокофьева в современной дирижерской практике: новые интерпретации
- Теоретические проблемы изучения музыкального языка Прокофьева
- Стилль Прокофьева и историко-стилевые концепции нашего времени
- Новое о Прокофьеве в российских и зарубежных архивах
- Мировое значение творчества Прокофьева

К участию в конференции приглашаются преподаватели музыкальных учебных заведений, студенты, аспиранты, научные сотрудники НИИ и музеев художественного профиля, специалисты театрально-концертных организаций.

Запланировано издание материалов конференции в журнале «Музыка в системе

культуры: Научный вестник Уральской консерватории» (РИНЦ).

Конференция проводится в очном режиме. В случае ухудшения эпидемической обстановки в стране и регионе возможно участие в дистанционной форме, о чем будет сообщено дополнительно. Допускается заочное участие: представление стендового доклада.

Оплата расходов – за счет направляющей стороны.

Более подробную информацию см. на официальном сайте УГК:
uralconsrv.org/nauka/konferentsii

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 26

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *М. В. Гордилова*
Редактор-корректор *Е. М. Олову*

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 06.10.2021 г. Дата выхода в свет 20.10.2021 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya*, *Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,45. Уч.-изд. л. 6,23
Тираж 100 экз. Заказ № 14686

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

НАУЧНЫЙ

ВЕСТИНИК

УРАЛЬСКОЙ

КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 26
2021