

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 37
2024

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2024

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 37

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 37

Екатеринбург 2024

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

Главный редактор:
Анна Сергеевна МЕШКОВА, кандидат 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 музыкознания (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); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, 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 с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

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 37

Yekaterinburg 2024

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

Chief editor
Anna S. MESHKOVA, Ph. D. (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); **Elena E. POLOTSKAYA**, 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. Since 2022, the journal is included into the List of leading research journals for publication of scientific results of doctorate theses

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

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VN018387, 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 ИСТОРИИ МУЗЫКИ

- 6 Любимов Д. В. Сцена безумия
Мелинды из оперы Ф. Эркеля «Банк
Бан»: преломление европейских
и национальных традиций
- 15 Пыжьянова А. Г. Европейская
Künstleroper первой трети XX века:
конфликт художника и общества

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 24 Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли
о фортепианном искусстве

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 35 Петухова С. А. Оперный замысел
Прокофьева и образ Александра
Македонского

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 47 Тереханова К. Ю. Народные школы
музыкального просвещения Петрограда
после Октябрьской революции 1917 года:
к вопросу о характере взаимодействия
общего и специального музыкального
образования
- 58 Евдокимова Н. К. Кафедра сольного
пения уральской консерватории:
у истоков региональной науки
(1934–1974)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКУСТИКИ

- 65 Рубин Л. С. Слышим ли мы частоты
выше 20 кГц?

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC HISTORY

- 6 *Dmitry Lyubimov*. Melinda's madness scene
from F. Erkel's opera "Bank Ban": refraction
of european and national traditions
- 15 *Anastasia Pyzhyanova*. The european
Künstleroper of the first third of the
XX century: the conflict between the artist
and society

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 24 *Boris Borodin*. Ferruccio Busoni: thoughts
about the art of piano

MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 35 *Svetlana Petukhova*. Prokofiev's operatic
intention and the image of Alexander
the Great

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 47 *Karina Terekhanova*. Public schools
of musical enlightenment in Petrograd
after the October Revolution of 1917:
to the question of the nature of interaction
between general and special musical
education
- 58 *Nina Evdokimova*. The department of solo
singing of the Ural conservatory:
at the origins of regional science
(1934–1974)

PROBLEMS OF MUSICAL ACOUSTICS

- 65 *Lev Rubin*. Can we hear frequencies above
20 kHz?



УДК 782.1

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-14

Дмитрий Вадимович Любимов

Аспирант Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
(Екатеринбург, Россия). E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru.
ORCID: 0000-0002-8229-1563. SPIN-код: 4745-7950

СЦЕНА БЕЗУМИЯ МЕЛИНДЫ ИЗ ОПЕРЫ Ф. ЭРКЕЛЯ «БАНК БАН»: ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Статья посвящена рассмотрению сцены безумия Мелинды из малоизвестной для русского слушателя оперы Ференца Эркеля «Банк Бан» (1861). Эркель, основоположник венгерской национальной оперы, в этом сочинении отдал дань сюжетному мотиву женского сумасшествия, популярному в итальянской и французской опере XIX века. В статье освещаются следующие вопросы: краткая история создания оперы; роль сюжетного мотива безумия в драматургии произведения; претворение европейских и национальных традиций; особенности формообразования и музыкального языка сцены безумия Мелинды. Приложения включают нотные примеры и таблицу с указанием разделов сцены сумасшествия Мелинды.

Ключевые слова: Ф. Эркель, Б. Эгреш, Й. Катона, опера «Банк Бан», сцена безумия Мелинды, сюжетный мотив сумасшествия, венгерский музыкальный стиль

Для цитирования: Любимов Д. В. Сцена безумия Мелинды из оперы Ф. Эркеля «Банк Бан»: преломление европейских и национальных традиций. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-14 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 6–14.

Ференц Эркель (1810–1893), подобно Михаилу Глинке в России, Станиславу Монюшко в Польше, Бедржиху Сметане в Чехии, является основоположником венгерской национальной оперы. «Банк Бан» – четвертая из девяти опер композитора¹, основанная на одноименной пьесе венгерского драматурга Йозефа Катоны. Либреттистом выступил венгерский пианист, композитор, актёр и переводчик Беньямин Эгреш, автор либретто двух ранних опер Эркеля («Мария Батори», 1840; «Ласло Хуньяди», 1844). Премьера оперы «Банк Бан» состоялась в Наци-

ональном театре² под управлением автора (1861) в городе Пешт (Будапешт); главные партии исполнили тенор Йозеф Эллингер (Банк) и сопрано Корнелия Холоши (Мелинда).

В традициях итальянской, французской и русской оперы XIX века произведение «Банк Бан» написано на исторический сюжет и повествует о событиях 1213 года – угнетении венгерского народа чужеземцами-правителями. Опера в трёх действиях имеет масштабные массовые сцены с участием хора и балета, что роднит её с жан-

ром большой французской оперы («Grand opera»). В этом сочинении Эркель отдал дань сюжетному мотиву женского сумасшествия, популярному в романтическом музыкальном театре XIX столетия³.

Мелинда – ещё одна героиня в ряду несчастных женщин, ставшая жертвой мужского преступления. Кратко обозначим одну из сюжетных линий оперы. Меранский герцог Отто, брат королевы Гертруды, влюблён в Мелинду, жену королевского наместника Банка. Воспользовавшись его отсутствием, Отто подносит Мелинде сонное зелье и соблазняет её. Банк обвиняет Мелинду в неверности и проклинает их маленького сына. Выяснив правду, Банк просит жену вместе с сыном в сопровождении крестьянина Тиборца покинуть королевский двор в Вишеграде и укрыться в их замке, расположенном недалеко от реки Тисы. По пути к замку Мелинду, её сына и Тиборца настигает буря. Не выдержав душевных потрясений, героиня теряет рассудок и вместе с сыном погибает в волнах Тисы.

Мелинда воплощает в себе образ жертвы: она невинна, бессильна и не способна защититься от преследований герцога. Отметим, что именно в опере появляется отсутствующая в пьесе Й. Катоны сцена безумия и смерти героини. Композитор сделал сцену безумия Мелинды (третье действие, первая картина) не только трагической кульминацией образа героини, но и одной из драматических кульминаций всей оперы (наподобие «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти, где в каждой из двух последних картин погибают главные герои). По мнению американского музыковеда Д. Э. Шнайдера, безумие, а в результате – смерть Мелинды и её сына, содержат политический аспект, так как олицетворяют трагедию для всей страны: «Сцена подразумевает гибель надежды на будущее Венгрии, поскольку сын Мелинды и Банка, представитель следующего поколения, погибает вместе со своей матерью, в то вре-

мя как крестьянин Тиборц, представитель венгерского простонародья, стоит рядом, бессильный спасти Мелинду и ребёнка – в политическом смысле, бессильный изменить судьбу своей страны» [6, 51; здесь и далее перевод наш. – Д. Л.]. Убийство королевы Гертруды Банком (финал второго действия) становится одновременно и мстостью за поруганную честь жены, и расплатой за страдания венгерской нации. Сам же Банк, не выдержав известия о гибели Мелинды и сына, умирает (третье действие, вторая картина).

Сцена безумия Мелинды разыгрывается на берегу Тисы, второй по величине реки в Венгрии, что также играет важную роль в национальной символике оперы. В контексте сцены ночное время суток и надвигающаяся буря усиливают беспокойное состояние молодой женщины.

Рисуя образ Мелинды, Эркель опирается на устоявшиеся традиции изображения безумной страдающей героини. Причиной потери рассудка Мелинды является трагедия любви (её, жертву насилия, муж обвинил в измене). Уже в дуэте с Банком (второе действие) во внешнем виде и поведении Мелинды угадываются симптомы, указывающие на смятение героини: растрёпанные волосы, призывы к смерти, воспоминание о свадебном обряде. В третьем действии Мелинда, подобно Офелии У. Шекспира, героиням опер В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера и А. Тома, отдаляется от реальности и замыкается в собственном мире. Она игнорирует просьбы Тиборца поспешить в замок до начала бури и рассказывает трогательную историю о паре птиц, счастье которых разрушил сокол, напавший на самку в отсутствие возлюбленного и убивший её (скрытая связь с судьбой самой Мелинды). К признакам безумия героини также можно отнести слуховые и зрительные галлюцинации: она слышит голоса, предупреждающие её не садиться в лодку (мужской хор *a capella* за сценой), ей мерещится открывшееся небо и пение ангелов.

Музыкальная форма сцены сумасшествия Мелинды (см. таблицу 1 в Прилож.)⁴ сочетает в себе принципы построения итальянской «двойной арии» (*la solita forma*) и черты национального инструментального стиля. Общим признаком является контрастное сопоставление медленной и быстрой частей (разделов), что характерно как для итальянской романтической оперы XIX века («*cavatina*» – «*cabaletta*»), так и для венгерского музицирования («*lassan*» – «*friska*»). Отличительной особенностью сцены безумия Мелинды является наличие большего количества разделов. Чередование контрастных сольных, ансамблевых и хоровых эпизодов образуют сквозную развёрнутую сцену.

Вокальная партия Мелинды в сцене сумасшествия вдохновлена эстетикой итальянского *bel canto*. Как и в образах Лючии («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти) и Эльвиры («Пуритане» В. Беллини), психологическое состояние героини воплощено посредством колоратурного пения, требующего широкого диапазона, лёгкости и подвижности голоса. С целью передачи «безумных», запредельных чувств и эмоций, мира романтических грёз и фантазий, итальянские композиторы (а также французские – Дж. Мейербер и А. Тома) зачастую использовали подвижную колоратуру, которая, «отрываясь» от словесного текста, «растворялась» в гаммообразных и хроматических пассажах, мелизмах, скачках. Относительно творчества мастеров *bel canto* Э. Симонова писала: «...в мелодиях Беллини, Доницетти звучал тот „ажурный психологизм“, то смятенное состояние души, когда legato выражало поток страсти, хроматический пассаж – щемящий оттенок покинутости и одиночества, трель – душевную трепетность» [5, 6867]. Высказывание музыковеда можно в равной степени отнести и к традициям французской оперной школы (Дж. Мейербер, А. Тома), и к рассматриваемой сцене безумия Мелинды из оперы венгерского композитора.

К числу традиционных черт относится использование тембров солирующих духовых инструментов (две флейты-пикколо, кларнет). Однако и в этом проявляются национальные особенности оперы Эркеля. Так, звучание двух флейт-пикколо можно связать с подражанием тембру венгерского инструмента фуруйя (род продольной флейты высокой тесситуры). Национальный колорит придаёт введение в оркестровый состав цимбал. Отметим, что композитор использует цимбалы только в сценах с участием Мелинды. Впервые – в До-мажорной арии из второго действия, когда героиня оправдывается перед супругом.

Нередко в сценах женского безумия из опер XIX столетия певица и инструмент «соревнуются» в виртуозности; приём «состояния» вокального голоса и инструмента известен ещё с эпохи Барокко⁵. К примеру, сцена сумасшествия Лючии сопровождается солирующей флейтой («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), сцена безумия Диноры – кларнетом («Динора, или Пло-эрмельский праздник» Дж. Мейербера). Приём «состояния» можно найти и в партии Мелинды, где сопрано и две флейты-пикколо то «соперничают», то сливаются в единое целое, – как в финале сцены помешательства героини (об этом будет сказано далее).

Сцену сумасшествия Мелинды открывает небольшое оркестровое вступление, музыкальный язык которого имеет ярко выраженный венгерский национальный характер, на что указывают следующие черты стиля «вербункош»: ладовая организация («цыганская»/«венгерская гамма» с двумя увеличенными секундами), метроритмические особенности (двухдольный размер, синкопы, острый пунктирный и обратный пунктирный ритм), приёмы инструментального варьирования (форшлагги, трели и фигурации). Во вступлении последовательно проводятся три темы (см. примеры 1–3): первая (струнные, *piano*) и вторая (наигрыш двух флейт-пикколо на фоне

тремоло цимбал и струнных, *pianissimo*) написаны в медленном темпе; третья (струнные, *pianissimo*) – в быстром. Выдержанная в характере весёлого и непринужденного чардаша (пунктирный ритм с акцентом на вторую долю), третья тема резко контрастирует с настроением первой, внутренне напряжённой, и второй, пасторальной, темы. Вторая тема (наигрыш двух флейт-пикколо)⁶ ещё раз прозвучит в опере – она будет сопровождать выход Тиборца с телом Мелинды во второй картине третьего действия, выполняя, таким образом, функцию реминисценции.

В сравнении с взволнованным характером речитативных эпизодов, вокальная партия в каватинах Мелинды отличается умиротворённостью и напевностью, а также украшена богатыми колоратурами (см. примеры 4–5). Примечательно, что обе минорные каватины заканчиваются в одноименных просветлённых тональностях *C-dur* и *A-dur*. В каждой из двух каватин можно почувствовать огромную любовь героини к мужу и сыну, а также тоску и одиночество глубоко страдающей женщины. А. К. Кенигсберг, предлагая разделять сцену безумия Мелинды на две части (медленную и быструю), не использует слово «каватина», а заменяет его «песней». Музыковед пишет: «В основе первой части сцены лежат две интонационно родственные песни, с рельефной мелодией в народном духе и строфической структурой (минорный запев – мажорный припев с виртуозными колоратурами)» [1, 53]. Действительно, черты песенного жанра можно усмотреть не только в интонационном языке и строфической форме каватин, но и в содержательном плане: первая «*Volt a világon két kis madár*» («Жили две птички») посвящена рассказу о погибшей птице, а вторая «*Álmodj szeliden, édesdeden*» («Спи, сыночек мой») имеет характер колыбельной, так как обращена к спящему сыну.

В основе музыкального материала кавалетты, которую предвариет мужской хор

(остинатные «пустые» квинты у басов), лежит третья тема оркестрового вступления (мелодия оживлённого чардаша). Относительно быстрой части А. К. Кенигсберг пишет следующее: «Эркель не отказывается от старых итальянских традиций – стремления к концертности, внешним эффектам, показу технических возможностей певицы: во второй части вокальная партия Мелинды перенасыщена колоратурами, копируя сцены сумасшествия 30-х годов» [1, 53]. Перед смертью Мелинда испытывает минуты озарения: она видит открывшееся небо и слышит голоса ангелов, зовущих её. Всплеск вокальных колоратур дополняют виртуозные пассажи двух флейт-пикколо (приём «состязания» женского голоса и инструмента; *C-dur*; см. пример 6). Тембр этого духового инструмента вызывает явную ассоциацию с солирующей флейтой из сцены сумасшествия Лючии. По этому поводу Д. Э. Шнайдер справедливо отмечает: «Подобно флейте в сцене безумия Лючии, пикколо Эркеля, яркий звук и высокий диапазон которой напоминает ангельский хор, представляет собой видение, которое может воспринимать только сопрано» [6, 57].

Сольные ариозные разделы сцены чередуются с речитативными эпизодами, структурно и тонально свободными. В оркестровом сопровождении речитативов зарождается и постепенно развивается музыка, передающая картину надвигающейся бури, что созвучно состоянию тревоги и душевного расстройства Мелинды. Драматический звукоизобразительный эффект создаётся благодаря хроматическим пассажам, гармонии уменьшенных септаккордов, динамическим нарастаниям звучности. Кульминация темы бури совпадает с трагическим финалом сцены безумия героини. Согласно сценическим указаниям в клавире, Мелинда вместе с сыном прыгает в воду, Тиборц теряет сознание⁷.

В опере «Банк Бан» Ф. Эркель создал образ страдающей героини-сопрано и прочно

вписал своё сочинение в пантеон опер XIX века с впечатляющими сценами женского сумасшествия. Сцена безумия Мелинды примечательна не только тем, что

написана в традициях итальянской и французской композиторских школ, но и тем, что в ней воплощены черты венгерского музыкального стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно списку произведений Ференца Эркеля, составленному и опубликованному в книге оперного дирижёра, композитора и писателя А. Немета [4, 133–134].

² Национальный театр – главный драматический театр в Будапеште, основанный в 1837 году. До открытия Венгерского государственного оперного театра (1884) репертуар Национального театра включал драматические и оперные спектакли.

³ Подробнее о сюжетном мотиве женского сумасшествия в романтической опере и балете см.: [3, 61–62].

⁴ На протяжении XX столетия многие режиссёры вносили изменения и сокращения в партитуру Ф. Эркеля. Не стала исключением и сцена сумасшествия Мелинды. При составлении схемы музыкальной формы данной сцены (см. таблицу 1, раздел «Приложения») автор опирается на раритетный клави́р оперы на венгерском и немецком языках (издан в конце XIX века). Русский перевод сцены безумия Мелинды, представленный в таблице 1, выполнен автором данной статьи; отдельные разделы (две каватины) даны согласно публикации, см.: Эркель Ф. Ария и колыбельная Мелинды из оперы «Банк Бан»: перелож. для сопрано в сопровожд. ф-но / пер. с венгер. Н. Кончаловской. Москва : Музгиз, 1961. 17 с.

⁵ По поводу приёма «состязания» в барочной опере музыковед Л. В. Кириллина писала: «Этот приём был излюбленным в итальянских операх эпохи барокко и сохранял свою актуальность на протяжении всего XVIII века и даже позже, в том числе вне Италии.<...> Примеры из опер XIX века: Глинка, „Руслан и Людмила“, арии Ратмира (с английским рожком), Гориславы (с фаготом), Людмилы (со скрипкой); Доницетти, „Лючия ди Ламмермур“, сцена безумия героини в финале оперы (в оригинале – со стеклянной гармоникой, заменяемой ныне на флейту)» [2, 227].

⁶ Подлинная венгерская народная мелодия, записанная композитором и фольклористом Габором Матраи [4, 70].

⁷ См.: *Erkel F. Bánk bán / Deutscher text von P. Somogyi.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, ca. 1893. Oldal 299.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг А. К. История венгерской оперы : дис. ...д-ра искусствоведения. Ленинград, 1991. 322 с.
2. Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2019. 388 с.: нот., ил.
3. Любимов Д. В. Лючия и Жизель: безумные героини в музыкальном театре XIX века. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-61-69 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 33. С. 61–69.
4. Немет А. Ференц Эркель. Жизнь и творчество / пер. с нем. И. А. Николаевой. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 160 с.: ил.
5. Симонова Э. Историческое содержание термина *bel canto* // *Musiqi dünyası*. 2013. № 2(55). С. 6858–6872. URL: <http://www.musiqi-dunya.az/pdf/55/4.pdf> (дата обращения: 08.04.2024).
6. Schneider D. E. Mad for Her Country: Melinda's Insanity, the Puszta, and Nationalist Dramaturgy in Ferenc Erkel's *Bánk bán* Act 3 // *Studia Musicologica*. 2011. Vol. 52, iss. 1–4. P. 47–64.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример 1. Ф. Эркель. «Банк Бан». Оркестровое вступление к третьему действию.
Первая тема (фрагмент)

Andante

Пример 2. Ф. Эркель. «Банк Бан». Оркестровое вступление к третьему действию.
Вторая тема (фрагмент)

Andante

Пример 3. Ф. Эркель. «Банк Бан». Оркестровое вступление к третьему действию.
Третья тема (фрагмент)

Allegretto

Пример 4. Ф. Эркель. «Банк Бан». Сцена безумия Мелинды.
Первая каватина (фрагмент)

Ax!
Ah!

Ax!
Ah!

Ax!
Ah!

Пример 5. Ф. Эркель. «Банк Бан». Сцена безумия Мелинды.
Вторая каватина (фрагмент)

Ax!
Ah!

An - - - rea!
An - - - gyal!

Ax!
Ah!

Снит-ся ан - - гел
Al-modj, An - - gyal!

Пример 6. Ф. Эркель. «Банк Бан». Сцена безумия Мелинды. Кабалетта (фрагмент)

Allegro concertato

Свет ви - жу я льёт - ся там
Á - - rad a fény su - gá - ra,

Свет ви - жу я льёт - ся там
Lá - - tom az ég meg - nyílt már.

stacc.

Таблица 1. Ф. Эркель. «Банк Бан». Строеение сцены безумия Мелинды
(третье действие, первая картина)

Оркест- ровое всту- пление	1 тема <i>Andante</i> <i>a-moll – A-dur</i> (4/8)	2 тема <i>Andante</i> <i>D-dur</i> (4/8)	3 тема <i>Allegretto</i> <i>C-dur</i> (2/4)
Речитатив	Мелинда и Тиборц (постоянные смены темпа, C) в начале Мелинда: «Hess te kis madár!» («Тише, маленькая птичка!»)	Мелинда (речитатив): «Tudsz e madárról éneket?» («Ты знаешь песню про птиц?»)	
Каватина	Мелинда «Volt a világon két kis madár» («Жили две птички») <i>Andantino</i> <i>c-moll – C-dur</i> (C)		
Речитатив	Тиборц и Мелинда <i>Allegro</i> (C) в начале Тиборц: «Jerünk in»en!» («Давайте скорей поспешим!»)	Мелинда (речитатив) «Hát kis fiam!» («Мой мальчик спит!») (C)	
Каватина	Мелинда «Álmodj szeliden, édesdeden» («Спи, сыночек мой») <i>Moderato animato</i> <i>a-moll – A-dur</i> (C)		
Хор и ре- читатив	Мужской хор (галлюцинации Мелинды) «Ne oh ne üljetek» («Нет, нет, не садись») <i>a-moll</i> (C)	Тиборц и Мелинда (речитатив) «A csajka készen vár nagyaszszó nyom» («Лодка уже готова») «A csajka! A csajka!» («Лодка! Лодка!»)	
Кабалетта	Мелинда «Nah, mily gondolat, Tiborc jerünk tehát» («Ах, Тиборц, вот и лодка») <i>Allegro</i> <i>C-dur</i> (2/4, C)	Мелинда «Isten veled drága férjem» («Прощай, мой дорогой муж») <i>Allegretto quasi Andante</i> <i>c-moll</i> (4/8)	
Хор и ре- читатив	Мужской хор (галлюцинации Мелинды) «Ne oh ne üljetek» («Нет, нет, не садись») <i>a-moll</i> (C)	Тиборц и Мелинда (речитатив) «A csajka készen vár nagyaszszó nyom» («Лодка уже готова») «A csajka! A csajka!» («Лодка! Лодка!»)	
Кабалетта	Мелинда «Árad a fény sugára, Látom az ég megnyílt már» («Там я вижу светлый луч, в ясном небе свет зари») <i>Allegro concertato</i> <i>C-dur</i> (2/4)		
Оркестро- вая пост- людия	<i>Allegro assai</i> <i>c-moll – C-dur</i> (C)		

Dmitry V. Lyubimov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru.
ORCID: 0000-0002-8229-1563. SPIN-код: 4745-7950

MELINDA'S MADNESS SCENE FROM F. ERKEL'S OPERA "BANK BAN": REFRACTION OF EUROPEAN AND NATIONAL TRADITIONS

Abstract. The article is devoted to the consideration of the scene of Melinda's madness from Ferenc Erkel's opera "Bank Ban" (1861), which is little known to Russian listeners. Erkel, the founder of Hungarian national opera, in this work paid tribute to the plot motif of female madness popular in Italian and French opera of the 19th century. The article covers the following issues: a brief history of the creation of the opera; the role of the plot motif of madness in the dramaturgy of the work; the transformation of European and national traditions; the peculiarities of the form and musical language of the scene of Melinda's madness. The appendices include sheet music examples and a table showing sections of Melinda's madness scene.

Keywords: F. Erkel; B. Egressy; J. Katona; opera "Bank Ban"; Melinda's madness scene; the motif of madness; Hungarian musical style

For citation: Lyubimov D. V. *Stsena bezumiya Melindy iz opery F. Erkelya "Bank Ban": prelomlenie evropeyskikh i natsional'nykh traditsiy* [Melinda's madness scene from F. Erkel's opera "Bank Ban": refraction of European and national traditions], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 6–14. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-14 (in Russ.).

REFERENCES

1. Kenigsberg A. K. *Istoriya vengerskoj opery : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The history of Hungarian Opera: Dissertation], Leningrad, 1991, 322 p. (in Russ.).
2. Kirillina L. V. *Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya* [The theatrical vocation of Georg Friedrich Handel], Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2019, 388 p. (in Russ.).
3. Lyubimov D. V. *Lyuchiya i Zhizel': bezumnye geroini v muzykal'nom teatre XIX veka* [Lucia and Giselle: mad heroines in the musical theater of the XIX century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 61–69. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-61-69 (in Russ.).
4. Nemeth A. *Ferents Erkel'. Zhizn' i tvorchestvo* [Ferenc Erkel. Life and work], Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1980, 160 p. (in Russ.).
5. Simonova E. *Istoricheskoe sodержanie termina bel canto* [Historical content of the term bel canto], *Musiqi dünyası*, 2013, no. 2(55), pp. 6858–6872, available at: <http://www.musiqi-dunya.az/pdf/55/4.pdf> (accessed April 08, 2024). (in Russ.).
6. Schneider D. E. Mad for Her Country: Melinda's Insanity, the Pusztá, and Nationalist Dramaturgy in Ferenc Erkel's *Bánk bán* Act 3, *Studia Musicologica*, 2011, vol. 52, iss. 1–4, pp. 47–64.

Анастасия Геннадьевна Пыжьянова

Аспирант Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
(Екатеринбург, Россия). E-mail: mehontsevaanastasia@yandex.ru

**ЕВРОПЕЙСКАЯ KÜNSTLEROPER ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА:
КОНФЛИКТ ХУДОЖНИКА И ОБЩЕСТВА**

На рубеже XIX и XX веков в европейском музыкальном театре актуализируется романтическая идея одинокого и непонятого творца, противопоставленного современному ему обществу. Оперы, принадлежащие композиторам самых разных стилевых направлений (Х. Пфизнеру, А. Шёнбергу, Ф. Шрекеру, П. Хиндемиту, Э. Кшенеку) и посвящённые данной проблеме, объединены в зарубежном музыкознании термином *Künstleroper* («опера о художнике»). В статье формулируются черты жанра с опорой на его исторические взаимосвязи с литературными аналогами (*Künstlerroman* и *Künstlerdrama*), в своё время достаточно глубоко изученными. На основании сравнения точек зрения исследователей жанра *Künstleroper* прослеживаются общие закономерности драматургии стилистически различных оперных произведений, связанных, однако, единой концепцией, репрезентирующей жанр, – романтическим конфликтом между художником и суетным, враждебным ему миром.

Ключевые слова: австро-немецкий музыкальный театр, опера XX века, *Künstleroper*, Пфизнер, Шёнберг, Шрекер, Хиндемит, Кшенек

Для цитирования: Пыжьянова А. Г. Европейская *Künstleroper* первой трети XX века: конфликт художника и общества. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-15-23 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 15–23.

*Künstleroper*¹, европейская «опера о художнике», в которой на первый план выступает проблема роли творца и его искусства, становится в первой трети XX века особым жанром музыкального театра. Тема творчества и его создателя, широко представленная в литературе ещё с Античности², была и остаётся актуальной и для музыкального искусства. Достаточно вспомнить множество интерпретаций мифа об Орфее (К. Монтеверди, К. В. Глюка, Е. И. Фомина), оперы XVIII века («Директор театра» В. А. Моцарта и «Сначала музыка, а потом слова» А. Сальери). Кульминацией можно назвать опусы XIX столетия, в которых на первый план выходит конфликт между обществом и непонятым, неценённым, тонко рефлексирующим творцом.

Романтический миф об отвергнутом и одиоком художнике сохраняется и в XX веке, более того, «опера о художнике» становится способом размышлений о творчестве, статусе искусства, его существовании и восприятии. Композиторы, выстраивая драматургию отношений героев с обществом, проецируют на них свои собственные социальные и политические взгляды. К. Бадью называет главных героев *Künstleroper* своеобразными ретрансляторами и «вымышленными двойниками своих авторов» [6, 4; здесь и далее перевод наш. – А. П.]. Автобиографичность в качестве важнейшей черты жанра определяет и А. Игнац, рассуждая о том, какие опусы могут быть отнесены к *Künstleroper*: «...сочинения, в которых фигура художника фактически оказывается инструментом в ру-

ках автора для передачи его собственного мировоззрения и философии посредством произведения искусства» [10, 26].

Актуальность статьи заключается в том, что, несмотря на интерес к европейскому музыкальному театру первой трети XX века, в отечественной науке жанр *Künstleroper* практически не изучен в сравнении с его литературными аналогами (*Künstlerroman* и *Künstlerdrama*)³. Однако в первые десятилетия XX века было создано множество опер, в которых фигурирует выдающийся герой-художник⁴, что и стало стимулом к появлению термина «*Künstleroper*», а также формированию теории жанра – музыкального эквивалента *Künstlerroman* и *Künstlerdrama* – в английском и немецком искусствознании. Преемственность жанров подтверждают случаи использования образцов *Künstlerdrama* в качестве литературной основы для *Künstleroper*⁵.

Термин «*Künstleroper*», с одной стороны, можно отнести к любому сценическому произведению, главный персонаж которого – человек искусства, будь то знаменитая певица Флория Тоска, скульптор Бенвенуто Челлини, миннезингер Тангейзер, великий полифонист Палестрина, художник Грюневальд... С другой стороны, Д. Бокина, американский исследователь, обратившийся одним из первых к проблеме определения специфики жанра, в статье «Смирение, отступление и бессилие: эстетика и политика современной немецкой оперы о художнике» [7] вводит термин «*истинная Künstleroper*» с целью обособления некоторых образцов австро-немецкого музыкального театра. Бокина скептически относится к операм Д. Пуччини и Р. Штрауса, считая их «тривиальными *Künstleroper*» [7, 158]. Музыковед упрекает композиторов в том, что они как бы «покупают коммерческий успех... вместо того, чтобы говорить о реальных и уникальных проблемах в области искусства» [7, 158]. Аналогичную, но менее резкую позицию демонстрирует К. Тейлор-Джей⁶: «В „Интермеццо“ Штрауса тот факт,

что главный герой – художник, не имеет никакого значения для сюжета; а в „Протагонисте“ Вайля... персонаж-творец не отражает явно свою общественную позицию» [14, 30].

Следовательно, необходимо выявить некий общий фактор, который станет ведущим в определении специфики *Künstleroper*. Так, Б. Китцлер пишет об «обязательном художественном кризисе», который, тем не менее, породит „кульминационное произведение“»⁷ [11, 204]. Тейлор-Джей, определяя ещё один важный аспект, объединяющий столь стилистически разнородные оперы первой трети XX века, называет «обязательный антагонизм между художником и обществом» [14, 30].

Важной исторической вехой в развитии жанра *Künstleroper* принято считать «Нюрнбергских мастерзингеров» (1867) Р. Вагнера⁸. Симптоматично, что многими искусствоведами либретто этой оперы рассматривается в качестве одного из этапов в развитии *Künstlerdrama* – литературного эквивалента и предшественника *Künstleroper*. В свою очередь это же сочинение музыковеды считают серьёзным стимулом к возникновению *Künstleroper* XX века. У. Вайштейн, акцентируя преемственную связь литературных жанров и их аналога в музыкальном театре, подчёркивает: «пьеса Гёте „Торквато Тассо“ и опера Вагнера „Нюрнбергские мастерзингеры“ – несомненно, лучшие образцы жанра XVIII и XIX века соответственно» [15, 230].

Однако в центре сюжета «Нюрнбергских мастерзингеров» – не тот характерный для *Künstleroper* XX века конфликт между творцом и окружением. Вальтер – прогрессивный и вдохновенный художник-романтик. Он хотя не следует канонам мастерзингеров, но всё же не противостоит окружению: настоящей мотивацией для юноши является любовь к Еве. Социально-политические проблемы волнуют другого героя – Ханса Сакса⁹. В *Künstleroper* XX века персонажи «Мейстерзингеров» – Вальтер и Сакс –

как бы объединяются в один собирательный образ. Более того, название оперы дано Вагнером во множественном числе, что подчёркивает важную идею опуса – показ некоего общества, идеального для бытования искусства. В противовес этому названия многих *Künstleropern* XX века персонифицированы, в них фигурирует имя одного человека – главного героя: «Палестрина» Пфицнера, «Кардильяк» Хиндемита, «Христофор» Шрекера...

Наконец, апофеоз, триумф и массовые сцены финала «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера оказываются чуждыми композиторам XX века. Ориентиром для них становится, скорее, начало оперы, где Сакс рассуждает об искусстве и его будущем, задумывается о проблеме коммуникации между публикой и художником. В свою очередь, в опусах XX века наблюдается негативное отношение художника к публике, его нежелание контакта с ней¹⁰, что подчёркивает А. Дауб: «Восхищение публики представляется теперь показателем скорее „плохого“, чем „хорошего“ искусства» [8, 73].

Исторический процесс развития *Künstleroper* представляется, пожалуй, наиболее важным в рассмотрении специфики жанра: период *fin de siècle* породил культурные и социологические феномены, вновь актуализировавшие проблему положения творца в обществе, а также их взаимодействия. О том, как ощущалось это время, можно судить по высказыванию венгерского социолога М. Нордау: «Целый период истории, видимо, подходит к концу и начинается новый. И все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днём не видно связующего звена» [4, 26]. У немецкого философа О. Шпенглера встречаем аналогичную трактовку современного искусства: «...музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля – есть бессилие и ложь» [5, 384].

В течение нескольких десятилетий до и после Первой мировой войны композиторы Австрии и Германии придерживались

различных позиций по отношению к романтическому мифу о художнике. Многие дистанцировались от общества, обращаясь, как и авторы XIX века, к культурному достоянию прошлого. Причиной тому стали обострившиеся противоречия, с одной стороны, между массовым и академическим искусством, с другой – между традициями и новаторством в сфере музыкального языка. Тейлор-Джей заключает: «В сочетании эти два фактора [распространение массового искусства и стилистический плюрализм академической музыки XX века. – А. П.] усилили у многих композиторов чувство необходимости заново определить своё место в мире» [14, 9].

Можно предположить, что две полярные установки – консерватизм и модернизм – также повлияли на выбор исторического контекста *Künstleroper*. В первом случае композиторы избирают отдалённую от XX века эпоху, как бы отстраняясь от современности. Так, время действия «Палестрины» Пфицнера – конец 1564 года, «Художника Матиса» Хиндемита – около 1525 года и несколькими годами позже. Аналогичная тенденция наблюдается и в опусах с вымышленным главным персонажем: в «Отмеченных» Шрекера события происходят в Генуе XVI века; в «Кардильяке» Хиндемита – в Париже 1680 года; «Поющий чёрт» Шрекера представляет немецкое Средневековье. Однако, несмотря на временную дистанцию от периода *fin de siècle*, эти *Künstleropern*, как отмечает Бокина, «пропитаны атмосферой эстетических и политических кризисов, которые в конечном счёте связаны со злободневными проблемами немецкой истории, но изображены не в „современной одежде“» [7, 159].

В другом случае композиторы не помещают героя-художника в контекст некой «далёкой» эпохи, а обращаются к фигуре современного им автора, наполняя либретто и музыкальный язык сочинения чертами, характерными для XX века. Показательно, к примеру, сценографическое решение

чёткого разделения композитора Фрица от здания театра с помощью трамваев, автомобилей и прочих механизмов в «Дальнем звоне» Шрекера; наличие радио на сцене и включение в музыкальную ткань джазовых элементов в опере Кшенека («Джонни наигрывает»).

Отметим, что большинство героев *Künstleroper* первой трети прошлого столетия – вымышленные представители различных творческих профессий. Названные нами выше опусы «Палестрина» и «Художник Матис», раскрывающие образ реально существовавших мастеров, являются, скорее, исключением. О. Панагль выделяет ещё и пограничный тип, исследуя «Ариадну на Наксосе» Штрауса. Он отмечает, что главный герой оперы не имеет исторического прототипа, однако в его музыкальной характеристике узнаются «намеренно подчёркнутые моцартовские черты» [12].

Итак, границу между достоверностью и воображением провести трудно: «Уподобление вымышленного персонажа его создателю теоретически возможно в любой опере; однако в случае с *Künstleroper* эта связь становится более очевидной из-за их принадлежности к искусству» [14, 24]. Герой-художник так или иначе выступает некой проекцией своего автора, что Тейлор-Джей называет «попыткой самоопределения» [14, 25]. Например, в «Палестрине», как отмечает Бокина, «Пфицнер демонстрирует особенности современной психологии смирения, проецируя их на фигуру Палестрины» [7, 166].

Казалось бы, опираясь на факт наличия элемента автобиографичности, можно сделать вывод о непременно положительном образе главного героя *Künstleroper* XX века. Однако данное утверждение легко оспорить: так, ювелир Кардильяк равнодушен ко всему, кроме собственного искусства, включая отношения с родной дочерью. Он настолько обеспокоен неприкосновенностью своих творений, что становится жестоким убийцей. Композитор Фриц, по

характеристике Н. И. Дегтярёвой, «честолюбец и эгоист» [1, 89]: он покидает любящую его Грету ради поисков чудесного, но недостижимого «дальнего звона».

Однако и «отрицательные» главные герои *Künstleroper* XX века, будучи гениальными творцами, показаны более привилегированными и возвышенными на фоне окружающего их общества. Не случайно в опере Хиндемита только Кардильяк наделён именем¹¹. Аналогичный подход наблюдается и в опусе Шрекера, на что указывал сам композитор: главные персонажи (Фриц и Грета) романтически приподняты, «выведены за пределы „буржуазного, отчасти вульгарного“ мира повседневности» [цит. по: 1, 91].

Практически все события и развитие действия в *Künstleroper* определяются феноменом произведения искусства: композитор Фриц отправляется на поиски «дальнего звона», результатом которых стала его опера «Арфа» («Дальний звон» Шрекера); прекрасный сад Элизиум означает для его создателя Альвиано и спасение от собственного уродства, и причину личной трагедии («Отмеченные» Шрекера); преступления ювелира Кардильяка непосредственно связаны с единственным желанием творца сохранить свои шедевры («Кардильяк» Хиндемита). Следовательно, феномен произведения искусства предстаёт в *Künstleroper* одной из доминирующих жанровых основ: оно является репрезентантом не только мировоззрения художника, но и его стиля.

Так, в «Палестрине» Пфицнера включение в общее позднеромантическое звучание оперы цитат из музыки Палестрины – не просто способ передачи образа великого композитора-полифониста эпохи Возрождения. В истории развития жанра *Künstleroper* пфицнеровский опус представляется уникальным, так как содержит в себе «двойной символ»: в основе сочинения – как фигура великого художника, так и великое произведение. Более того, сам композитор красноречиво говорил о своём

желании написать оперу, в которой важнейшее место занимало бы произведение искусства, а не художник. Сравнивая «Торквато Тассо» И. В. фон Гёте¹² с «Палестриной», Пфицнер отмечал: «В „Торквато Тассо“ мастерство художника-героя играет явно второстепенную роль. Здесь же главный персонаж – композитор, рассматриваемый как личность, чьи конфликты показаны типично человеческими, хотя и окрашенными, усиленными и облагороженными его талантом. <...> Другое дело, когда в центре внимания находится само произведение. Тогда художник изображается как его необходимый, единственный и неповторимый творец, поэтому имеет значение только его миссия. В таком случае появляется иная проблематика – следовательно, и форма должна быть иной, так как всё переносится на высший уровень, ибо истинный герой – это произведение, которое не может истекать кровью и имеет антагонистов иного рода. Соответственно, моя опера вполне могла бы называться „Месса Папы Марчелло“» [13, 8]. «Палестрина» Пфицнера представляется наиболее благодатной «почвой» для рассуждений о включении произведений искусства главного героя в контекст *Künstleroper*, так как имеет дело с реальным композитором и его музыкальными сочинениями.

Совсем иная задача стоит перед авторами, которые обращаются к фигуре мастера, чьё творчество относится к изобразительному или поэтическому виду искусства. Так, в «Художнике Матисе» Хиндемит реализует собственные «инструментальные транскрипции» [15, 263] шедевров великого творца. Как отмечает Ш. К. Халл, Хиндемит «воспроизвёл» в опере стилистику художника: «Грюневальд был живописцем переходного периода: от стиля поздней готики к стилю Барокко... Хиндемит изображает этот переход, используя средства гармонии и полифонии в стилистике Барокко» [9, 9].

Создавая облик вымышленного художника, композитор так или иначе наделяет

его творчество индивидуальными, характерными чертами. Так, в «Джонни наигрывает» Кшенека стилистика джаза является доминирующей. Музыкальных цитат в опере нет, что объясняется логически: Джонни, Анита и Макс – выдуманные персонажи, некие собирательные образы музыкантов начала XX века, исполняющих популярную музыку своего времени. Шрекеровский Фриц имеет мечту: услышать «дальний звон», поэтому главенствующим лейтмотивом оказывается именно этот идеальный, но недостижимый звон.

Отметим, что ведущая тема оперных сочинений Шрекера – проблема художника и его положения в обществе. Персонажи его опусов не имеют реальных исторических прототипов. Однако именно Шрекер даёт красноречивый ответ на то, какая судьба ждёт произведение искусства в руках толпы. Этот мотив лишь мельком затрагивался в других образцах *Künstleroper*.

Так, «Месса Папы Марчелло», ставшая своеобразным символом в опере Пфицнера, получила в своё время широкий резонанс среди окружения Палестрины. Однако в опере дальнейшее будущее композитора и его сочинения не раскрыто: финальная сцена заканчивается уходом героя «в себя». По сюжету, Палестрина, глядя на портрет супруги, тихо наигрывает на органе. Другим примером может послужить Кардильяк, от чьих украшений без ума весь Париж. Он рьяно защищает собственные творения, из-за чего и решается на убийства. Одержимый ювелир гибнет, а участь его искусства неизвестна.

Иное – в «Отмеченных» Шрекера. Финал оперы, в котором «зритель отдаётся чувственной, соблазнительной силе искусства, перерастающей в оргию, что может быть интерпретировано как наивысший процесс размышления о силе музыки» [6, 1], стал, по сути, одной из кульминаций в развитии жанра *Künstleroper*, так как явился в то же время и *Künstlertragödie* («трагедией художника»). Альвиано, создатель прекрасного

рая – великолепного Элизиума – остаётся в стороне от собственного шедевра. Более того, эта красота сначала извращается его приближёнными, а затем и всем народом, постепенно поддающемуся разврату. Бадью заключает: «Опера Шрекера поднимает вопрос о том, что может стать с искусством – причём, совершенным искусством, – если оно будет доступно массовой аудитории» [6, 5].

Таким образом, восхищение толпы оказывается врагом не только самому художнику, но и тому, что эта толпа превозносит – его творению. В данном тезисе и заключается, как мы полагаем, одна из важнейших особенностей жанра *Künstleroper* первой трети XX века, поднимавшая на новый уровень романтический миф об одиноком и непонятом художнике, его конфликте с обществом.

Подводя итоги, отметим: сложность теоретического обобщения жанра *Künstleroper* заключается в том, что его возникновение относится к непростому времени, связанному с резкими изменениями в общественной жизни Европы, и – как следствие –

в философии и эстетике. Начало XX века стало рубежным этапом, поворотным пунктом в эволюции музыкального мышления, отмеченным созданием принципиально новых систем, разработкой новаторских художественных приёмов.

Однако, несмотря на порой кардинальную разницу в образном строе, драматургии и музыкальном языке рассматриваемых в статье сочинений, в них обнаруживаются общие мотивы. Европейская *Künstleroper* первой трети XX века, с одной стороны, генетически связана с эстетикой эпохи Романтизма, о чём говорит уже конфликт, выведенный на первый план, – противопоставление художника и общества. С другой стороны, в *Künstleroper* указанного периода акцентируются социально-политические мотивы и поднимаются вопросы о природе таланта и гениальности. Герой-творец, каков бы ни был характер его деятельности, какой бы исторической фон его не окружал, в определённой мере становится alter ego самого композитора – своеобразным «посредником» между автором и современным ему миром.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В английском музыкознании также применяется термин «*artist-opera*». Однако большинство произведений этого жанра написаны на немецком языке и могут быть рассмотрены в качестве эквивалента романтических немецких литературных жанров (*Künstlerroman*, *Künstlerdrama*), поэтому в статье мы будем использовать немецкий вариант термина – *Künstleroper*.

² М. К. Меньщикова среди первых образцов выделяет древнеегипетский текст «Прославление писцов», стихотворения Феогнида, Горация, Катулла, а также «Лягушек» Аристофана [2, 30].

³ В отечественном литературоведении этой тематике посвящены три диссертации (Н. С. Бочкарёвой, А. Д. Маглий и М. К. Меньщиковой), а также ряд научных статей.

⁴ Среди них «Дальний звон» Ф. Шрекера (1912), «Счастливая рука» А. Шёнберга (1913), «Палестрина» Х. Пфизнера (1915), «Кардильяк» П. Хиндемита (1926), «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (1926) и другие. В статье мы фокусируемся на произведениях австро-немецкого музыкального театра первой трети XX века. Однако примеры оперных сочинений с главным героем-художником обнаруживаются и в других европейских школах. Приведём некоторые из них: «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза (Франция), «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова (Россия), «Андре Шенье» У. Джордано (Италия), «Смерть в Венеции» Б. Бриттена (Англия).

⁵ В качестве примера можно привести оперу «Кардильяк» П. Хиндемита, созданную по новелле «Мадемуазель де Скюдери» Э. Т. А. Гофмана.

⁶ Тейлор-Джей всё же вступает в полемику с Бокиной, отмечая, что большинство опусов первой трети XX века так или иначе «отвечают идее романтического мифа; можно обнаружить оперы с главными героями-художниками, которые не соответствуют его [Бокины. – А. П.] установке, но при этом, тем не менее, могут считаться истинной *Künstleroper*» [14, 31].

⁷ Наиболее показательна сюжетная линия «Палестрины» Х. Пфицнера. С одной стороны, главный герой находится в глубокой депрессии, поэтому сначала отказывается от предложения кардинала Борромео. С другой, Палестрина всё же создаёт «Мессу Папы Марчелло», которую можно считать вершиной его творчества.

⁸ Отметим, что традиции вагнеровской музыкальной драмы повлияли и на структуру Künstleroper XX века. Большинство композиторов, обращавшихся к данному жанру, отказывались от номерного принципа, отдавая предпочтение сквозному развитию. Параллели с Вагнером обнаруживаются и на сюжетном уровне. Так, в «Счастливой руке» Шёнберга одна из ипостасей художника, «роль Воина», по мнению Игнаца, «основана на образе Зигфрида» [10, 182]. Начало третьей картины с изображением скал, шахт и работников, добывающих золото, явно отсылает к вагнеровским нибелунгам. Типичный образ романтического героя (Мужчина), сюжетные «переклички» с Вагнером в сочетании с новым музыкальным языком и включением в партитуру указаний на характер и цвет освещения – всё это наглядно демонстрирует эволюцию творчества Шёнберга (подробнее об этом см.: [3]).

⁹ В качестве примера обратимся к монологу Сакса в третьем акте: «Wahn! Wahn! Überall Wahn! Wohin ich forschend blick' in Stadt- und Weltchronik, den Grund mir aufzufinden, warum gar bis aufs Blut die Leut' sich quälen und schinden in unnütz toller Wut!» («Безумие! Безумие! Повсюду безумие! Я испытующе гляжу в анналы мировой истории, чтобы найти причину, по которой люди мучают и истязают себя до смерти в бесполезной, безумной ярости!»).

¹⁰ С этой точки зрения характерно сценическое решение финалов «Дальнего звона» и «Палестрины». По сюжету шрекеровского опуса, композитор Фриц располагается по диагонали к театру, в котором исполняется сочинённая им опера. Два объекта – композитор и публика – резко разделены широкой улицей. Зритель наблюдает движение трамваев, автобусов, автомобилей... Аудитория и художник заведомо «разведены» Шрекером. Подобное отчуждение становится итогом и музыкальной легенды Пфицнера: в финале оперы массовая сцена, призванная восхвалить гения, не достигает своей кульминации; Палестрина не обращает внимания на толпу и остаётся один.

¹¹ Среди действующих лиц: Дочь, Офицер, Торговец золотом, Кавалер, Придворная дама, Начальник полиции, Король, придворные, полицейские, горожане.

¹² «Торквато Тассо» – один из наиболее показательных образцов Künstlerdrama. Контекст гётевского произведения кажется не случайным: для Х. Пфицнера опера «Палестрина» стала творческим *credo* («Hauptwerk», «главным произведением»), что позволило композитору не раз сравнивать опус с великими сочинениями прошлого. Интересно, что У. Вайсштейн [15] включил «Палестрину» в тетралогия самых значимых для жанра примеров: «Торквато Тассо» Гёте, «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера, «Палестрина» Пфицнера, «Художник Матис» Хиндемита.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2010. 368 с.
2. Меньщикова М. К. «Künstlerdrama» в немецкой литературе 30–70-х годов XIX века // Ученые записки Петрозаводского Государственного университета. 2019. № 1(178). С. 30–34. DOI 10.15393/uchz.art.2019.266
3. Мешкова А. С. Позднеромантический Шёнберг: закат эпохи или рождение новой? // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 26. С. 17–22.
4. Нордау М. Вырождение ; Современные французы : [пер. с нем.] / [предисл. Р. И. Сементковского; послесл. В. М. Толмачева]. Москва : Республика, 1995. 400 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы : Образ и действительность. Т. 1 / пер. Н. Ф. Гарелина. Новосибирск : Наука, 1993. 592 с.
6. Badiou C. Entre Kino-Oper et Künstleroper – Enjeux du devenir de l'opéra au début du XXe siècle // Germanica. 2005. № 36. P. 31–44. DOI 10.4000/germanica.1511
7. Bokina J. Resignation, Retreat, and Impotence: The Aesthetics and Politics of the Modern German Artist-Opera // Cultural Critique. 1988. № 9 (Spring). P. 157–195. DOI 10.2307/1354237
8. Daub A. Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikum // Provozierte Bewunderung. München : Brill Fink, 2021. S. 57–75.
9. Hall S. K. The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler // Musical Offerings. 2018. Vol. 9, № 1, art. 1. P. 1–14. DOI 10.15385/jmo.2018.9.1.1

10. Ignácz Á. Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner : A doktori disszertáció. Budapest, 2012. 254 s.
11. Kytzler B. Moses und Mathis, Aaron und Palestrina. Zur Krise des kreativen Künstler im mythischen Spiegel der Moderne // Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989. Salzburg, 1990. S. 195–207.
12. Panagl O. Künstleroper // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisis. URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kuenstleroper.xml (дата обращения: 23.10.2023). DOI 10.1553/oxo001d619
13. Pfitzner H. Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr // Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft 19. München, 1967. S. 5–10.
14. Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. London : Routledge, 2017. 234 p.
15. Weissstein U. Selected Essays on Opera. Amsterdam ; New York : Editions Rodopi B.V, 2006. 401 p.

Anastasia G. Pyzhyanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: mehontsevaanastasia@yandex.ru

THE EUROPEAN KÜNSTLEROPER OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY: THE CONFLICT BETWEEN THE ARTIST AND SOCIETY

At the turn of the XIX and XX centuries, the romantic idea of a lonely and incomprehensible creator, opposed to his modern society, is actualized in the European musical theater. Operas belonging to composers of various styles (H. Pfitzner, A. Schoenberg, F. Schreker, P. Hindemith, E. Krenek) that has been dedicated to this problem are united in foreign musicology by the term *Künstleroper* ("opera about the artist"). The article reveals the general patterns of the genre based on its historical dependence on literary analogues (*Künstlerroman* and *Künstlerdrama*) that has been developed in scientific works. Based on a comparison of the points of view of the *Künstleroper* genre researchers, general patterns of dramaturgy of stylistically different operatic works are traced. These patterns are connected by a common concept representing the genre – a romantic conflict between the artist and the vain world, hostile to genius.

Keywords: Austro-German musical theater; opera of the XX century; *Künstleroper*; Pfitzner; Schoenberg; Schreker; Hindemith; Krenek

For citation: Pyzhyanova A. G. *Evropeyskaya Künstleroper pervoy trety XX veka: konflikt khudozhnika i obshchestva* [The European *Künstleroper* of the first third of the XX century: the conflict between the artist and society], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 15–23. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-15-23 (in Russ.).

REFERENCES

1. Degtyareva N. I. *Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [Franz Schrecker's operas and Modern in the musical Theater of Austria and Germany], St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhnikheskogo universiteta, 2010, 368 p. (in Russ.).
2. Menshchikova M. K. «*Künstlerdrama*» v nemetskoj literature 30–70-kh godov XIX veka ["*Künstlerdrama*" in German Literature Between the 1830s and the 1870s], *Proceedings of Petrozavodsk State University*, 2019, no. 1(178), pp. 30–34. DOI 10.15393/uchz.art.2019.266 (in Russ.).
3. Meshkova A. S. *Pozdneromanticheskiy Shenberg: zakat epokhi ili rozhdenie novoy?* [Late Romantic Schoenberg: The Downfall of an Era or the Birth of a New One?], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 26, pp. 17–22. (in Russ.).

4. Nordau M. S. *Vyrozhdenie ; Sovremennye frantsuzy* [Degeneration ; Contemporary French people], Moscow, Respublika, 1995, 400 p. (in Russ.).
5. Spengler O. *Zakat Evropy : Obraz i deystvitel'nost'*. T. 1 [The Decline of the West: Outlines of a Morphology of world history. Vol. 1], Novosibirsk, Nauka, 1993, 592 p. (in Russ.).
6. Badiou C. *Entre Kino-Oper et Künstleroper – Enjeux du devenir de l'opéra au début du XXe siècle* [Between Kino-Oper and Künstleroper – Challenges of the future of opera at the beginning of the twentieth century], *Germanica*, 2005, no. 36, pp. 31–44. DOI 10.4000/germanica.1511 (in French).
7. Bokina J. Resignation, Retreat, and Impotence: The Aesthetics and Politics of the Modern German Artist-Opera, *Cultural Critique*, 1988, no. 9 (Spring), pp. 157–195. DOI 10.2307/1354237
8. Daub A. *Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikum* [Artist's Opera, secularized admiration and the birth of the modern audience], *Provozierte Bewunderung*, München, Brill Fink, 2021, pp. 57–75. (in German).
9. Hall S. K. The Personal Tragedy in Paul Hindemith's *Mathis der Maler*, *Musical Offerings*, 2018, vol. 9, no. 1, art. 1, pp. 1–14. DOI 10.15385/jmo.2018.9.1.1
10. Ignácz Á. *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner : A doktori disszertáció* [Composer on stage. The problem of artist representation Scriabin, Schoenberg and Pfitzner: Dissertation], Budapest, 2012, 254 p. (in Hungarian).
11. Kytzler B. *Moses und Mathis, Aaron und Palestrina. Zur Krise des kreativen Künstler im mythischen Spiegel der Moderne* [Moses and Mathis, Aaron and Palestrina. The crisis of the creative artist in the mythical mirror of modernity], *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989*, Salzburg, 1990, pp. 195–207. (in German).
12. Panagl O. *Künstleroper* [Artist's Opera], *Rudolf Flotzinger (based), Barbara Boisits, ed., Oesterreichisches Musiklexikon online*, available at: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kuenstleroper.xml (accessed October 23, 2023). DOI 10.1553/oxo001d619 (in German).
13. Pfitzner H. *Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr* [The Second Act Palestrina: A Legacy and a Defense], *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* 19, München, 1967, pp. 5–10. (in German).
14. Taylor-Jay C. *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist*, London, Routledge, 2017, 234 p.
15. Weisstein U. *Selected Essays on Opera*, Amsterdam, New York, Editions Rodopi B.V, 2006, 401 p.



УДК 78.01

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ: МЫСЛИ О ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

Цель предлагаемой публикации – познакомить отечественных читателей с мыслями выдающегося музыканта Ферруччо Бузони (1866–1924) о фортепианном искусстве, представленными в его заметках «Уважайте фортепиано», «„Учебная книга“ Гальстона» (1910) и «Гений фортепиано» (1912). В тексте «Уважайте фортепиано» определяется место инструмента в музыкальной иерархии и его возможности. В анонсе книги Гальстона замечания Бузони касаются не только деталей, но и наиболее общих проблем эстетики исполнительства. Последняя из публикуемых заметок поднимает актуальную тему прогресса в исполнительском искусстве, в котором ведущую роль играют композиторы-пианисты. В комментариях приводятся фрагменты писем Бузони, до сих пор не переводившиеся на русский язык.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, фортепиано, фортепианное искусство, Готфрид Гальстон, «Учебная книга», мастерство пианиста

Для цитирования: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о фортепианном искусстве. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 24–34.

Предлагаемая публикация продолжает серию комментированных переводов фрагментов книги Ферруччо Бузони (1866–1924) «О единстве музыки», осуществляемую «Научным вестником Уральской консерватории»¹. В текущем выпуске представлены три заметки из бузониевского сборника, содержащие размышления о фортепианном искусстве: «Уважайте фортепиано», «„Учебная книга“ Гальстона» (1910) и «Гений фортепиано» (1912). Они относятся, пожалуй, к самому плодотворному этапу многогранной деятельности музыканта –

к так называемому первому берлинскому периоду, прерванному началом Первой мировой войны.

Берлин стал постоянным местом обитания Бузони с 1894 года. Кайзеровская столица привлекла музыканта своей богатой и динамичной культурной жизнью, а также выгодным географическим положением – отсюда было удобно отправляться в гастрольные туры по Европе. Это были годы чрезвычайно активного концертирования, сопровождаемого педагогическими интерлюдиями (фортепианными мастер-

классами в Веймаре, Вене, Базеле); время напряжённой композиторской работы (в летнем Берлине ему особенно хорошо сочинялось); пора формирования эстетической позиции и её воплощения в литературной форме (трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [8]). В этом городе он создал себе громкое артистическое имя: провёл цикл выступлений, посвящённых истории фортепианного концерта, а затем и фортепианному творчеству Листа, серию из двенадцати оркестровых вечеров в Бетховенском зале, пропагандируя как незаслуженно забытые произведения прошлого, так и симфонические новинки Элгара, д'Энди, Синдинга, Сибелиуса, Дебюсси, Пфизнера, Форе. Здесь его высказывания и комментарии к различным событиям музыкального мира регулярно появлялись на страницах берлинских периодических изданий «Der Konzertsaal», «Signale für die musikalische Welt», «Vossische Zeitung», «Pan», «Die Musik». Эти корреспонденции составили впоследствии основное содержание сборника «О единстве музыки».

1910 год, которым датированы первые две публикуемые заметки, не стал среди берлинских лет исключением по своей насыщенности. Он начался с четырёхмесячного изнурительного турне по Соединённым Штатам Америки, во время которого Бузони дал тридцать пять сольных концертов², успевая при этом работать над оперой «Выбор невесты» и монументальной «Контрапунктической фантазией», а также обдумывать замысел редакции второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, которую он намеревался посвятить не пианистическим, а композиционным проблемам.

Усталость от бесконечных разъездов и напряжённого концертного графика приводит к тому, что свою исполнительскую деятельность Бузони начинает воспринимать как препятствие композиторскому творчеству. Он откровенно говорит об этом в письме к Гансу Хуберу³: «Оркестровка моей оперы снова прервана, вместо этого

я вынужден снова трудиться над этюдами Шопена, освоенными, как мне казалось, двадцать пять лет назад, но которые всегда приходится покорять заново. Но это не новая и не плодотворная пища для души, и я всерьёз подумываю о том, чтобы отказаться от работы пальцами и руками. Книга Сен-Санса⁴, которую вы мне так любезно прислали, не очень-то меня вдохновил! Глава о Листе и Рубинштейне наглядно показывает бессмысленность перспектив фортепианного исполнительства. Я сам слышал игру Рубинштейна. В каком направлении сейчас развивается пианистическое искусство? Если мы хотим добиться чего-то большего, нам нужна новая литература и усовершенствованный инструмент. В то время как производители органов вносят улучшения и модификации в каждый новый образец, фортепиано за последние годы не продвинулось ни на шаг. Все мои предложения фортепианным фабрикантам были категорически отвергнуты» [9, 113; здесь и далее перевод наш. – Б. Б.].

Текст «Уважайте фортепиано»⁵ предназначался для австрийского пианиста Готфрида Гальстона⁶, а точнее, для его методического труда под названием «Учебная книга» («Studienbuch»). Этот заголовок чаще всего переводят как «Рабочая книга», хотя по смыслу точнее было бы «Книга для изучения [репертуара]», так как в её пяти главах Гальстон обобщил свой опыт работы над произведениями Баха, Бетховена, Шопена, Листа и Брамса. В сезоне 1907/08 годов в Лондоне, Париже, Амстердаме, Берлине и Вене он сыграл пять масштабных монографических концертов, посвящённых этим авторам⁷. Бузони присутствовал в Вене на одном из вечеров, в котором прозвучала музыка Листа, и горячо его одобрил. В письме жене он поделился своими впечатлениями: «Что касается исполнения Листа Гальстоном, я восхищён его успехом. Как только пианист по-настоящему впитает стиль Листа, его произведения всегда звучат лучше, чем любые другие» [7, 143].

Книге предпослан эпиграф – афоризм Ганса фон Бюлова⁸, гласящий: «Чувство без мысли является глупостью». И эта максима, несомненно, была близка Бузони, весьма скептически относившемуся к демонстративным проявлениям эмоциональности в искусстве. Полемизируя с однобокой трактовкой этого понятия, он писал: «Чего только не содержит чудо-цветок – чувство! Сдержанность и заботливость, жертвенность, решительность, деловитость, терпеливость, великодушие, жизнерадостность и тот всемогущий разум, из которого, в сущности, и проистекает само чувство» [10, 100]. Трактовки Бузони всегда были результатом интеллектуального поиска, поэтому стремление Гальстона рационализировать труд пианиста вызвало его поддержку.

В предисловии Гальстон так обозначил цель своей работы: «Все мыслящие виртуозы должны стараться записывать как можно больше своих наблюдений [над изучаемым репертуаром]. Я верю, что тогда откроются такие вещи, которые смогут послужить вдохновением для большинства студентов-музыкантов. Движимый этим стремлением, я решил опубликовать свою учебную книгу. Мое намерение – дать импульс: пусть виртуозы нашего времени почувствуют ре-

шимость следовать подобным же путём» [13, VIII].

Помимо конкретных пианистических советов, касающихся вопросов интерпретации, фразировки, педализации и различных технических задач, в книге имеется приложение – систематизированные автором высказывания выдающихся людей (не только музыкантов) по поводу стилей рассматриваемых композиторов, а также всевозможных исполнительских проблем. Именно для этой подборки Бузони передал Гальстону два небольших текста: эссе о Листе и заметку «Уважайте фортепиано». Для литературной манеры Бузони, как, впрочем, и для его композиторского письма, чрезвычайно характерно автоцитирование. Фрагменты писем нередко удачно выраженная, могла быть повторена в ином контексте почти дословно. Поэтому эссе о Листе Бузони впоследствии использовал в качестве аннотации своего концерта в Цюрихе 27 апреля 1916 года, а затем поместил в сборнике «О единстве музыки»⁹. Заметку «Уважайте фортепиано» Гальстон поставил как своеобразное резюме – в завершение своего труда. Предлагаю перевод этого текста.

Ферруччо Бузони

УВАЖАЙТЕ ФОРТЕПИАНО

Берлин, весна 1910

Его недостатки очевидны, сильны и неустранимы: отсутствие протяжённого звука и беспощадное, жёсткое деление на неизменные полутона. Но его достоинства и преимущества – это маленькие чудеса.

Один человек получает здесь почти безраздельную власть; способность [фортепиано] к наитишайшей и самой громкой динамике в едином регистре превосходит возможности всех других инструментов. Труба может только трубить, но не лепетать, а флейта – наоборот. Фортепиано же способно как на то, так и на другое. Оно также располагает максимально высокими и самыми низкими из применяемых звуков. Фортепиано надо чтить.

Пусть скептик задумается о том, что Бах, Моцарт, Бетховен, Лист уважали фортепиано и поверяли ему свои самые сокровенные мысли.

А ещё фортепиано обладает тем, что присуще только ему одному – неподражаемым средством, отражением небес, лучом лунного света – педалью. Возможности педали всё ещё остаются неизведанными, потому что она пребывает рабой узколобой и неразумной

гармонической теории: с педалью обращаются так, как если бы хотели заключить воздух и воду в геометрические формы. – Бетховен, неоспоримо достигший наибольшего прогресса в пианистическом искусстве, прозревал природу педали, и именно ему мы обязаны открытием первых тонкостей¹⁰. –

Педаль просто оклеветана. Тому виной бессмысленные нарушения закона. Попробуем же нарушать его осмысленно...

Вторая заметка 1910 года является анонсом книги Гальстона, предназначенным для газеты «Signale für die musikalische Welt»¹¹. Но по своему тону этот текст напоминает, скорее, рецензию, причём не лишённую определённой критической направленности. О том, что Бузони был знаком с книгой ещё до её издания, свидетельствует его письмо Эгону Петри¹² от 16 августа 1909 года. Прочитав его отрывок: «Гальстон, который почти вам ровня в вопросах культуры и понимания, представил книгу объёмом около двухсот страниц, где описал собственный опыт подготовки к своим пяти историческим программам. Он часто упоминает меня, и я также сочинил для него две небольшие афористические заметки: о фортепиано и его педали и о Листе. Когда вы увидите книгу, возможно, вы почувствуете вдохновение и сами напишете

какое-нибудь эссе. Вы действительно многое наблюдали и испытали; почему бы не записать самое важное?» [9, 98]. Как видим, Бузони с одобрением отзываясь о замысле Гальстона и советует своему ученику последовать его примеру. Замечания Бузони касаются не только деталей, таких как исполнение мордентов у Баха, аппликатура в Сонате Бетховена или педаль в прелюдии Шопена, но и наиболее общих проблем – границ профессионализма, эстетики исполнительского искусства. Сдержанно-уважительный в целом тон высказывания даёт внимательному читателю возможность понять, что Бузони, одобряя интеллектуальную направленность Гальстона, всё же отчётливо представляет известную ограниченность его исполнительского искусства «ремесленной» стороной фортепианной игры.

Ферруччо Бузони

«УЧЕБНАЯ КНИГА» ГАЛЬСТОНА

Берлин, июль 1910

Я числюсь соредактором одного «издания», которое выходит в свет под наблюдением некой «комиссии»¹³. Такое издание подобно ребенку-сироте, находящемуся под надзором опекунского комитета. Однажды на полях корректурного листа я обнаружил пометку: «Почему здесь не „более удобная“ аппликатура?», за которой следовал пример аппликатуры «более удобной». Мой ответ гласил: «Мне удобнее моя аппликатура».

Гальстон чувствует то же самое, когда говорит в своей книге (которая скоро выйдет в издательстве Бруно Кассирера): «Я думаю, что почти у каждого пианиста имеется своя собственная аппликатура». Это высказывание избавляет «рецензента» от необходимости спорить с Гальстоном по поводу аппликатуры, и поэтому я оставлю этот аспект его учебной книги без каких-либо замечаний.

Гальстон утверждает, что он противник изданий с комментариями, но считает, что его опыт, наблюдения и чувства, которые артист «должен осознать при изучении и исполнении произведений своего репертуара», достаточно ценны, чтобы изложить их в учебной книге.

Даже если мне не по душе формулировка «репертуарные произведения», намерение Гальстона – хорошее и правильное; и следует только самым горячим образом поблагодарить его, что он, «движимый этим стремлением, решил опубликовать эту первую учебную книгу».

Его изыскания касаются содержания цикла из пяти сольных фортепианных концертов, с большим размахом задуманных тогда ещё двадцатисемилетним музыкантом и исполненных в пяти европейских столицах. Пять вечеров посвящены Баху, Бетховену, Шопену, Листу, Брамсу, и эти имена представлены их самыми значительными произведениями.

Сотни мелких и крупных проблем, с которыми сталкивается пианист при работе над такой программой и которые стоят на его пути, словно зловерные гномы, были отмечены, по-своему решены и обнародованы Гальстоном. Он один из тех немногих, кто склонен к самосовершенствованию. Будучи по своей природе и воспитанию мыслящим художником с рафинированной культурой, он сохраняет способность к критике. И поскольку я знаю его таковым, я взял его рабочую книгу с большим ожиданием. Критика должна быть обоснованной и полезной. Многие критики частенько упускают это из виду, полагая, как я вижу, что их авторитет является порукой глубокого, но невысказанного обоснования для суждения.

Когда я говорил ранее, что мне не нравится выражение «репертуарные пьесы», я имел в виду, что требую от большого пианиста быть настолько оснащенным, вооруженным и подготовленным, чтобы пьеса, которую он ещё не играл, уже не могла бы представлять для него принципиально новой проблемы¹⁴. Если вы сыграли двадцать пять произведений Листа, значит, вы освоили их все, и глупо говорить, что у вас «в репертуаре» только первые двадцать пять.

Для нашей музыки, которая до сих пор кружится в немногих и ограниченных сферах, это даже не является необычным явлением. Новые задачи возникают только там, где образуется «новый круг», – например, такой как гармоническая сфера Сезара Франка¹⁵. Тогда необходимо изготовить ключ, открывающий вход в эту новую область. И снова всё, что в неё входит, становится для вас открытым.

Когда Бальзак в «Человеческой комедии» создаёт (то есть осмысливает) четыре тысячи различных персонажей, то очевидно, что он способен узнать каждого из своих героев и, следовательно, воспроизвести его.

Пианист, обладающий всего лишь «репертуаром», относится ко второму разряду. Такова норма. Своими программами Гальстон доказывает, что он стремится выйти за пределы «репертуарного артиста», а «Учебной книгой» – что хочет выйти за рамки «виртуоза».

Желая стать выше виртуоза, нужно прежде всего им быть: достигнуть чего-либо сверх этого, а не иного. Говорят: «Слава Богу, он не виртуоз». Следовало бы сказать: «Он не просто, он более чем виртуоз». – Я уже много лет не слушал Гальстона. Я не знаю, дошёл ли он до совершенства свою виртуозность, а также преодолел ли он её. В любом случае, он рассуждает не как виртуоз, что, однако, не доказывает, что он таков на самом деле.

Я молчаливо признаю то, что мне кажется правильным в его учебной книге, однако отмечу несколько моментов, которые я хотел бы оспорить. В главе «Бах» Гальстон безапелляционно говорит о «морденте с нижней хроматической секундой». Я же считаю, что секунда у мордента должна зависеть от звукоряда тональности, в котором он находится. Например, в тональности *e-moll* мордент на *h* исполняется *h – a – h* (а не *ais*). Далее, относительно транскрипций органных произведений (с. 31) Гальстон утверждает: «Все аккорды должны быть взяты вместе, без разбивки». – Таково же и моё мнение. Но на стр. 33 сам Гальстон приводит совершенно противоречащий пример «арпеджированного аккорда».

В главе «Бетховен» автор «Учебной книги» даёт пианистическое перераспределение пассажа в сектаккордах из финала сонаты *op. 101*¹⁶. Это преобразование, вероятно, «удобно» Гальстону. Иначе на это не отважился бы ни один пианист.

На с. 53, в связи с «Hammerklavier Sonata» (op. 106), приводится собственное метрономическое указание Бетховена: «3-я часть, ♩ = 92». На следующей странице Гальстон рекомендует (опять же категорично): «Мой метроном ♩ = 80». – Почему? –

Это «почему» – ещё самая мягкая форма возражения. Сам Бетховен, несомненно, отреагировал бы более бурно.

Метрономическое указание Бетховена точнейшим образом соотносится с необычайной протяжённостью части, очертания которой в противном случае становятся необозримыми. Я и сам пришёл к этой истине в результате ряда неудачных экспериментов¹⁷. А в первой части Гальстон перераспределяет вступительный бросок между двумя руками. Тем самым полностью нивелируется смысл этого скачка – смелого, рискованного, стремительного¹⁸.

На с. 71 (Шопен) даётся пример педализации. Речь идёт о заключительной части Ля-бемоль мажорной прелюдии с органным пунктом на ля-бемоль контроктавы. Гальстон предписывает применение двух педаль, но таким образом, чтобы левая педаль снималась при взятии басовой ноты, – дабы ля-бемоль, по предположению Гальстона, смог прозвучать полнее. Но снятие [левой педали] никак не повлияет на этот единственный тон, так что вполне допустимо продолжать её удерживать. Гальстон упустил это из виду. Вариант Этюда Соль-бемоль мажор (двойными нотами) на странице 85 не представляется интересным, хотя и является хорошим упражнением. Но то, что в данном случае в фигурациях появляются белые клавиши, мне кажется противоречащим идее [Этюда]¹⁹.

Я также не приемлю полное изменение небольшой каденции в «Сонете Петрарки» Листа. Разложенный уменьшенный септаккорд! Я не припомню подобной банальности в каденциях самого Листа²⁰.

Последнюю главу «Брамс» я не читал²¹.

В приложении собраны высказывания художников и писателей, характеризующие пять мастеров и их отдельные произведения, а так же общие образовательные и эстетические размышления. Приложение прекрасно составлено и подкрепляет всё, что было до этого; в нём в основном приводятся суждения и мысли, выраженные в отточенных формулировках. В четвёртой строке последней страницы вместо слова «тонкостей» следует читать «свобод»²².

Последняя из публикуемых заметок датирована мартом 1912 года. Это был месяц с крайне напряжённым графиком работы: репетиции «Выбора невесты» в Гамбургском оперном театре, концерты в Лондоне, затем снова Гамбург и подготовка к премьере оперы, состоявшейся 12 апреля.

В Лондоне Бузони исполнял как раз произведения «гениев фортепиано»: Сонату № 29 (соч. 106) Бетховена и Сонату си минор Листа. В письме к жене он рассказывал о своём клавирабенде, прошедшем 14 марта: «Вчера всё прошло очень хорошо, заняло два часа с четвертью! Адажио и fuga из [бетховенского] опуса 106 и соната Листа были особенно успешными. Однако только за день до этого я впервые

смог позаниматься без помех в течение пяти часов. <...> Я побаловал себя небольшой наградой – покупкой первого издания „Путешествий Гулливера“, которое наконец-то нашел: оно стоит 70 марок, но не утратило своей ценности и даже больше» [7, 246]²³.

Может быть, успешное исполнение Сонаты си минор Листа, удовлетворившее даже самого пианиста, послужило причиной того, что это произведение упомянуто в его заметке. Статья поднимает актуальную тему прогресса в исполнительском искусстве, в котором ведущую роль играют именно композиторы-пианисты – гении фортепиано, открывающие новые горизонты, как в музыкальном творчестве, так

и в более узкой инструментальной сфере, где их открытия со временем становятся всеобщим достоянием. Здесь также явно ощутим решительный протест художника против девальвации высоких понятий, и ощутимо присутствует мотив несправедливой оценки подлинных достижений. Для Бузони эта тема напрямую связана с критическим отношением многих европейских музыкантов к творчеству Листа. За год до столетия венгерского рапсода Бузони вопрошал в одном из писем: «Когда же будет

достойный фестиваль Листа? С ораториями, симфониями и полным собранием сочинений для фортепиано с оркестром, перемежающимися сочинениями для двух фортепиано и концертом его песен?» [9, 106]. Широкая публика ценила в Листе прежде всего исполнительское дарование. Нечто подобное происходило и с Бузони. С годами его всё больше тяготила жизнь странствующего виртуоза, в которой он видел досадную помеху главному делу своей жизни – композиции.

Ферруччо Бузони

ГЕНИЙ ФОРТЕПИАНО²⁴

Берлин, март 1912

В эти немногие дни второго столетия, наступившего после дня рождения Листа, я неоднократно встречал в берлинских рецензиях понятие, вынесенное здесь в заголовок. Им были увенчаны и почти раздавлены даже маленькие девчушки: ибо гений, хотя бы как слово, – это тяжкое бремя; гений может погибнуть от своих побед. Бесспорно, существует огромное количество блестящих, искусных пианистов, которые способны с обманчивой лёгкостью воспроизводить всё, что создали гении фортепиано. За это же время в берлинских газетах по поводу игры пяти разных музыкантов говорилось, что «ещё никогда Соната Листа не звучала так восхитительно». Я убеждён, что эти выступления в целом были великолепны, но делаю вывод, что исполнение сонаты Листа – это решённая задача и что такой уровень владения фортепиано стал общепринятым. Сегодня тот, кому суждено быть пианистом, уже в восемнадцать лет играет это произведение хорошо и правильно. Однако подобный случай (с которым я часто сталкиваюсь) уже нельзя назвать необычным – он, скорее, является примером атакизма. Техника и стиль этого произведения Листа от рождения находятся в крови у новейшего поколения пианистов.

В наше время сходные явления можно наблюдать в области механики и особенно электротехники. Я знаю, что даже в простых семьях для мальчишек чуть ли не с младенческих лет совершенно естественным стало выполнение дома маленьких трюков с электричеством – для них это всё равно, что детская игра. Откуда берётся такое умение у ребят с обычными способностями, тот дар, который двести лет назад мог обнаружиться лишь у «гения», фокусника, чародея?! Очевидно, это связано с наследственностью и атмосферой эпохи – фортепианный гений, как и гений вообще, являлся дарованием, проложившим новые пути, совершившим беспримерные открытия, но чтобы их перенять потребовалось совсем немного времени.

Таковыми гениями фортепиано были Бетховен, Шопен и Лист: они находили новые выразительные средства инструмента и необъяснимые эффекты, изобретали «неправдоподобные трудности», создавали свой репертуар. О самых известных из ныне живущих пианистов можно смело сказать, что в этом смысле они ничего существенного не добавили. Весьма удивительно, на первый взгляд, если кто-то другой оказывается способным делать то, что раньше было доступно лишь одному-единственному человеку; но как только появляются целые толпы «других», то это уже приобретает характер дарвинизма²⁵.

Кто в момент своего появления стоит особняком и только потом находит подражателей, кто заставляет фортепианных мастеров внедрять новые принципы и создает произведения, к которым даже опытные пианисты не сразу находят подход, по праву заслуживает звания «гения фортепиано». Только вот этого титула он так и не удостоивается.

(Allgemeine Musik-Zeitung)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора [3]; «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу [1]; Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста [4].

² Во время гастролей по США Бузони представил следующую программу: Л. ван Бетховен – Соната № 21, До мажор (соч. 53); Й. Брамс – Вариации на тему Паганини (соч. 35); Ф. Шопен – Соната № 2, си-бемоль минор (соч.); Ф. Шуберт – Ф. Лист – «Лесной царь»; Ф. Лист – «На берегу ручья», Рапсодия № 6 и на бис – «Кампанелла». В последние дни турне вместо Сонаты си-бемоль минор Шопена исполнялось его Скерцо си-бемоль минор, ноктюрны Фа мажор и ми минор и Полонез Ля-бемоль мажор. Бузони в письме жене от 28 марта 1910 года рассказывает о восторженном приёме концерта: «Публика не расхилялась и хлопала до тех пор, пока рояль не закрыли и не выключили свет» [7, 200].

³ Хубер, Ганс (Huber, Hans; 1852–1921) – швейцарский композитор, пианист и педагог, профессор Базельской консерватории.

⁴ Книга К. Сен-Санса «Портреты и воспоминания» (C. Saint-Saëns. Portraits et Souvenirs. Paris, 1900).

⁵ В сборнике «О единстве музыки» заметка «Уважайте фортепиано» имеет примечание: «Берлин, весна 1910». Бузони вернулся в Берлин в середине мая, – следовательно, заметка написана им сразу по возвращению с гастролей. Перевод фрагмента этой небольшой статьи, принадлежащий Г. М. Когану, был опубликован в подборке бузониевских материалов в первом выпуске сборника «Исполнительское искусство зарубежных стран» [6, 152]. Полный перевод М. В. Мельникова см.: [5]. Предлагаемый перевод осуществлён по [10, 139–140].

⁶ Гальстон, Готфрид (Galston, Gottfried; 1879–1950) – австрийский пианист и педагог. Учился в Вене у Теодора Лешетицкого с 1895 по 1899 год, потом в 1899–1900 гг. в Лейпцигской консерватории у Карла Райнеке (Karl Reinecke; 1824–1910) и Саломона Ядассона (Salomon Jadassohn; 1831–1902) по классу композиции и теории музыки. Преподавал в Консерватории Штерна (Берлин, 1903–1907), в Санкт-Петербургской консерватории (1908–1909) и с 1927 года в Университете Вашингтона (Сент-Луис, США). Принадлежал к ближнему кругу Бузони, состоял с ним в переписке, испытывал значительное влияние его творческих принципов. «Дневник» Гальстона содержит подробное описание последних дней Бузони [см.: 12].

⁷ Чтобы дать представление об объёме этих программ, приведу содержание клавирабендов, посвящённых Шопену и Листу. В шопеновском концерте были исполнены: 24 прелюдии (соч. 28) и Прелюдия до-диез минор (соч. 45); 24 этюда (соч. 10 и 25) и Три новых этюда (op. posth.); Ноктюрны фа-диез минор (соч. 48, № 2) и Фа-диез мажор (соч. 15, № 2); Вальсы Ля-бемоль мажор (соч. 42) и Ре-бемоль мажор (соч. 64, № 1); Полонез Ля-бемоль мажор (соч. 53). В программу, посвящённую Листу, вошли: Вариации на тему кантаты И. С. Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (S. 673); Фантазия и fuga на тему BACH S. 260; Годы странствий, вторая часть, «Италия» (S. 161); Мефисто-вальс № 1 (S. 514); Героический марш (S. 510); Фантазия по мотивам оперы «Лукреция Борджиа» (S. 400) [см.: 13, 1].

⁸ Бюлов, Ганс фон (Bülow, Hans Guido Freiherr von; 1830–1894) – немецкий дирижёр, пианист, педагог и композитор. Учился в Дрездене у Ф. Вика (фортепиано) и М. Гауптмана (композиция). Совершенствовался у Ф. Листа в Веймаре (1851–1853). Пропагандировал произведения Р. Вагнера и Й. Брамса. П. И. Чайковский посвятил Бюлову свой Первый фортепианный концерт (Бюлов был его первым исполнителем).

⁹ Подробнее об аннотациях к цюрихским концертам см.: [2]. Для полноты картины приведу свой перевод эссе о Листе:

«„Лист, – однажды сказал мне восьмидесятилетний великий герцог Карл Александр фон Веймар, – был таким, каким должно быть властителю».

Он представлял собою повелителя и художника, и уже при жизни – легенду. Поистине царственными можно назвать его образ мыслей, облик и манеры; его искусство отмечено счастливым сочетанием таланта, интеллекта, упорства и стремления к идеалу.

Помимо этого Лист обладал всеми отличительными признаками величия: универсальностью мастерства, тремя творческими периодами, непрерывными, вплоть до последних дней, исканиями,

непостижимостью своего дарования, неподражаемой манерой исполнения, магнетическим воздействием своего искусства, – всё это и было увенчано эпитетом «легендарный».

Его цель – развитие, совершенствование, освобождение [искусства]. Только человек с высокими помыслами стремится к развитию, только благородный – к совершенству, лишь свободный способен дать свободу. –

Он стал символом фортепиано, которое возвысил до княжеского достоинства, чтобы оно стало достойным самого себя» [10, 226].

¹⁰ К этому месту в книге Гальстона имеется *сноска* Бузони, объясняющая в чём заключаются бетховенские pedalные тонкости. Привожу её перевод: «Например: В Сонате ре минор (соч. 31), Бетховен предписывает в речитативе взятие педали на вступительном секстаккорде и её удержание на протяжении всего речитатива. „Это звучит, – говорил Бетховен, – будто голос под сводами пещеры“. В начале Рондо [из Сонаты До мажор] (соч. 53) Бетховен предписывает, чтобы педаль удерживалась на протяжении четырёх тактов» [13, 219].

¹¹ «Signale für die musikalische Welt» («Сигналы для музыкального мира») – еженедельник, выходивший в 1843–1941 гг. Перевод статьи осуществлён по изданию: [10, 141–146].

¹² Петри, Эгон (Petri, Egon; 1881–1962) – датский пианист, педагог и редактор; ученик, последователь и друг Ферруччо Бузони.

¹³ Бузони имеет в виду работу над Полным собранием сочинений Листа, осуществляемом под эгидой Franz-Liszt-Stiftung. В трёх его томах (II.1, II.2, II. 3) под редакцией Бузони в издательстве *Breitkopf und Härtel* вышли все этюды Листа.

¹⁴ В своих «Правилах занятий для пианистов» Бузони писал: «Поддерживай свой технический аппарат, чтобы быть готовым и вооружённым на все случаи жизни, дабы, изучая новое произведение, можно было направить всю свою энергию на его духовное содержание; технические проблемы тебя не должны останавливать» [7, 22].

¹⁵ Ещё в 1907 году в заметке «Об игре наизусть» Бузони вспоминал о том, как он овладевал стилем Франка: «Сравнительно новая задача для памяти возникает, когда имеешь дело с композитором, нацией, эпохой, направлением, к которым ещё не подобран универсальный ключ. Именно так произошло со мной, когда я впервые взялся за произведения Сезара Франка» [10, 83].

¹⁶ Бузони имеет в виду цепочку параллельных секстаккордов (такты 249–252) из финала Сонаты Ля мажор № 28 (соч. 101). Гальстон перераспределяет их следующим образом:



¹⁷ Соната № 29 (соч. 106) входила в репертуар Бузони с 1892 года и стала для артиста одним из наиболее часто исполняемых произведений Бетховена. Обозреватель берлинской газеты «Musikzeitung» Отто Лесманн назвал бузониевскую интерпретацию «величайшей из когда-либо им слышанных» [11, 108].

¹⁸ Образец перераспределения, рекомендованный Гальстоном:



¹⁹ Бузони говорит о Этюде Соль-бемоль мажор (соч. 10, № 5), в котором пассажи партии правой руки играют *только* на чёрных клавишах.

²⁰ Речь идёт о следующей каденционной вставке, допущенной Гальстоном:



²¹ Эти слова отражают изменившееся отношение Бузони к творчеству Брамса. В молодые годы он был знаком с Брамсом и некоторое время находился под его влиянием, что особенно наглядно проявилось в Вариациях и фуге в свободной форме на Прелюдию до минор Шопена (1884, BV 213a). В 1910-е годы даже к довольно часто им исполняемым Вариациям на тему Паганини Бузони стал относиться критически. В письме к жене он даёт такую характеристику этому произведению: «Вариации на тему Паганини поблёкли, стали старомодными, хотя в молодости они были чрезвычайно очаровательны. Они немного не дотягивают ни до бравурной пьесы, ни до серьёзной музыки» [7, 246].

²² Во фразе, отмеченной Бузони, говорится об открытиях Бетховена в области педализации и она относится к его тексту «Уважайте фортепиано», которым Гальстон завершил свой труд. Эта уточняющая реплика порождает противоречие. В рецензии на книгу Гальстона Бузони *заменяет* слово «Feinheiten» (тонкость) на «Freiheiten» (свобода). При перепечатке заметки «Уважайте фортепиано» в сборнике «О единстве музыки», изданном двенадцать лет спустя, он *оставляет* слово «Feinheiten» [см.: 10, 140]. Но в опубликованной здесь же, буквально на соседних страницах, статье «„Учебная книга“ Гальстона» он по каким-то причинам *оставляет* своё замечание неизменным [см.: 10, 146]. Читателю остаётся только выбирать между «тонкостью» и «свободой».

²³ Бузони был страстным библиофилом и постоянно пополнял свою богатейшую библиотеку раритетами.

²⁴ Перевод осуществлён по: [10, 181–183].

²⁵ Отмеченная Бузони закономерность наблюдается и в современном исполнительском искусстве. Произведения, некогда доступные в техническом плане лишь единицам («Исламей» М. А. Балакирева, Третий концерт С. В. Рахманинова), становятся чуть ли не обязательной частью концертного репертуара многих гастролёров. Профессиональный ценз современных исполнителей образуют такие трансцендентно сложные произведения как, например, Этюды Д. Лигети.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 40–49.
2. Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к цюрихским программам // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 29–41.
3. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 24–30.
4. Бородин Б.Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 14–22.
5. Бузони Ф. Из литературного наследия / пер. М. В. Мельникова // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 154–159.
6. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / пер. Г. М. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. Вып. 1. С. 141–174.
7. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
8. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Zweite, erw. ausg. Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 48 S.
9. Busoni F. Selected Letters. New York : Columbia Univ. Press, 1987. 446 p.
10. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin : M. Hesse, 1922. 386 S.
11. Dent E.J. Ferruccio Busoni: A Biography. London : Eulenburg Books, 1974. 368 p.
12. Galston G. Kalendernotizen über Ferruccio Busoni. Wilhelmshaven : Noetzel : Heinrichshofen-Bücher, 2000. 282 S.
13. Galston G. Studienbuch: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms [nach] Zyklus von 5 Klavier-Abenden, 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien. Berlin : Cassirer, 1910. 225 S.

Boris B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

FERRUCCIO BUSONI: THOUGHTS ABOUT THE ART OF PIANO

Abstract. The purpose of this publication is to acquaint domestic readers with the thoughts of the outstanding musician Ferruccio Busoni (1866–1924) about the art of piano, presented in his notes “Respect the Piano”, “Galston’s Study Book” (1910) and “The Genius of the Piano” (1912). The text “Respect the Piano” defines the instrument’s place in the musical hierarchy and its capabilities. In the announcement of Galston’s book, Busoni’s remarks concern not only details, but also the most general problems of performance aesthetics. The last of the published notes raises the current topic of progress in the performing arts, in which composer-pianists play a leading role. The comments contain fragments of Busoni’s letters that have not yet been translated into Russian.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; piano, piano art; Gottfried Galston; “Studienbuch”; pianist skill

For citation: Borodin B.B. *Ferruccio Busoni: mysli o fortepiannom iskusstve* [Ferruccio Busoni: thoughts about the art of piano], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 24–34. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34 (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. «Avtoretsenziya» *Ferruchcho Buzoni: kommentarii k perevodu* [Ferruccio Busoni’s “Author Review”: comments on the translation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 40–49. (in Russ.).
2. Borodin B. B. *Iz literaturnogo naslediya Ferruchcho Buzoni: annotatsii k tsyurikhskim programmam* [From the literary heritage of Ferruccio Busoni: annotations for the Zurich programs], *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 2020, no. 53, pp. 29–41. (in Russ.).
3. Borodin B. B. *Ferruchcho Buzoni: mysli o masterstve kompozitora* [Ferruccio Busoni: thoughts on the composer’s skill], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 27, pp. 24–30. (in Russ.).
4. Borodin B.B. *Ferruchcho Buzoni: mysli o masterstve pianista* [Ferruccio Busoni: thoughts on the pianist’s skill], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 14–22. (in Russ.).
5. Busoni F. *Iz literaturnogo naslediya* [From the literary heritage], *Journal of Moscow Conservatory*, 2012, no. 4, pp. 154–159. (in Russ.).
6. Buzoni F. *O pianisticheskom masterstve. Izbrannye vyskazyvaniya* [About pianistic skills. Selected sayings], *Ispolnitel’skoe iskusstvo zarubezhnykh stran*, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 1962, iss. 1, pp. 141–174. (in Russ.).
7. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his wife], Erlenbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (in German).
8. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Designing a new aesthetic of musical art], 2nd ed., ampl., Leipzig, Insel-Verlag, 1916, 48 p. (in German).
9. Busoni F. *Selected Letters*, New York, Columbia Univ. Press, 1987, 446 p.
10. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken* [About the unity of music: about third tones and young classicism, about stages and buildings and adjoining districts], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).
11. Dent E.J. *Ferruccio Busoni: A Biography*, London, Eulenburg Books, 1974, 368 p.
12. Galston G. *Kalendernotizen über Ferruccio Busoni* [Calendar notes about Ferruccio Busoni], Wilhelmshaven, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 2000, 282 p. (in German).
13. Galston G. *Studienbuch: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms [nach] Zyklus von 5 Klavier-Abenden, 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien* [Study book: Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms [after] Cycle of 5 piano evenings, 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin and Vienna], Berlin, Cassirer, 1910, 225 p. (in German).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 782:398.2

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-46

Светлана Анатольевна Петухова

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки
Государственного института искусствознания (Москва, Россия). E-mail: sapetuch@yandex.ru.
ORCID: 0000-0002-9476-8963. Researcher ID: IVH-6711-2023

ОПЕРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ПРОКОФЬЕВА И ОБРАЗ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО

В статье рассмотрена одна из сюжетных линий сценария и либретто ненаписанной оперы Прокофьева «Хан Бузай» (1942–1946), связанная с образом и обликом Александра Македонского. Как известно, великий полководец является главным персонажем обширного героического эпоса, некогда послужившего материалом для разного рода фольклорных источников, в том числе для восточных сказок. Почётное прозвище Александра – «Искандер двурогий» – во многих из них стало основанием для истинно сказочных превращений в духе пародии и фарса. Такого рода перверсию использовал в своих текстах и Прокофьев, наделив глупого и злобного хана Бузая парой рогов, доставшихся якобы от «предка»-Македонского и в финале сочинения банально отрезанных бритвой цирюльника. Неожиданность и оригинальность этой интерпретации закономерно связаны с отсутствием сведений о том, откуда композитор взял свой сюжет. И тем более удивительно, что в воспоминаниях М. А. Мендельсон-Прокофьевой, обычно отличающихся высокой информативностью, в данном случае нет указаний на источники некоторых имеющихся в либретто «Бузая» сюжетных поворотов. В процессе поиска причин к известным архивным материалам по опере добавился ещё один – обнаруженный в РГАЛИ ранний вариант сценария (1942). Эта рукопись, названная «Брадобрей» и почти полностью записанная Мендельсон-Прокофьевой, публикуется в Приложении к настоящей статье. Источник позволяет расширить период работы над замыслом на восемь месяцев и дополнить его первоначальным названием сведения справочной литературы.

Ключевые слова: Прокофьев, «Хан Бузай», «Брадобрей», Александр Македонский, Искандер, сказки, тост, фарс, воспоминания

Для цитирования: Петухова С. А. Оперный замысел Прокофьева и образ Александра Македонского. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-46 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 35–46.

Среди зрелых оперных замыслов Прокофьева сочинение под названием «Хан Бузай», основанное на фольклорном материале, занимает особенное место. Прежде всего, это первый и единственный в творчестве Про-

кофьева пример оперной композиции, для которой не сколь угодно завершённый сценарий, а именно либретто зафиксировано целиком и сохранилось в виде отдельного самостоятельного документа. Кроме того,

немаловажно, что для каждой сцены и даже многих номеров этого либретто предначинаны соответствующие наброски музыкального тематизма [21] (получившиеся фрагменты словесного и нотного текстов сам композитор называл «кадрами» [9, 661; 16, 213–214]). По-видимому, такая модель сочинения для Прокофьева, всегда старавшегося сократить для себя процессы механической работы, становилась очередным шагом на пути быстрого формирования объёмного цельного полотна.

Степень готовности содержания сохранившихся источников для последующего сочинения может быть здесь признана максимальной, и в этой ситуации Прокофьев, обычно работавший очень концентрированно, имел все возможности для того, чтобы закончить оперу в срок. Договор на неё был заключён композитором с Комитетом по делам искусств 21 января 1943 года; в документе зафиксирован срок сдачи клавира 15 сентября, партитуры – 1 ноября того же года [20, 22–22 об.] Конечно, параллельно автор работал и над другими произведениями, наиболее значительным из которых была опера «Война и мир». Однако в её написании как раз намечался перерыв, так как к началу года был завершён не только полный клавир, но и оркестровка девяти из одиннадцати картин первой редакции. Оставалось дописать две картины – «Смоленская дорога» и «Пожар Москвы», законченные в инструментовке соответственно 23 марта и 3 апреля 1943 года [3, 15]. Таким образом, путь к созданию другого оперного текста был свободен.

По-видимому, сразу после того, как Прокофьев разделался с указанной инструментовкой, он взялся за либретто новой оперы – в хронологически первом из двух его вариантов имеется автограф сценария четвёртой картины («Сон хана Бузая») с авторской датой 11 мая 1943 года [22, 5–5 об.]¹. До настоящего времени она считалась датой начала работы над сочинением. Однако не так давно обнаружен сценарий (или

развёрнутый план) первых трёх картин, записанный Мирой Мендельсон 12 сентября 1942 года в Алма-Ате и названный «Брадобрей» с пометой «(придумать другое название)» [23, 14 об.–17]².

Совокупность двух указанных материалов была дополнена до пяти картин не позднее лета 1946 года [25, 1–2], и таким образом первоначальное вербальное содержание оперы сложилось целиком. В этом тексте зафиксировано иное, чем в либретто, имя главной героини³, а также несколько отличающееся развитие первой картины, охватывающее в целом три различных версии [ср.: 23, 15 и 25, 66–67]. Немаловажно, что наиболее ранний из источников позволяет расширить временной период работы над оперой и предоставить для справочных изданий её первоначальное название; как известно, ныне во всех публикациях приведено другое – «А у шаха есть рога», взятое из договора либо из дневников Миры Александровны [13, 157].

Между тем и название «Брадобрей» позволяет рассмотреть содержание этого текста как традиционное или даже типичное для ряда фольклорных источников, посвящённых царям, ханам, шахам и другим властителям, их тайнам и их хитроумным брадобреям. Сюжет, избранный Прокофьевым, вкратце таков: жестокий хан Бузай – обладатель пары рогов – последовательно приказывал казнить всех обслуживавших его цирюльников, чтобы сохранить свою тайну. Узнав о ней, персонаж будущей оперы, не выдержав, поведал о рогах тростнику, из которого затем была сделана дудочка. Понятно, какую песню она пела окружающим; тем не менее в финале цирюльник остался жив, рога оказались срезанными, а хан – свергнутым: закономерное завершение для времени и места создания либретто. Собственно же легенда о «рогатом хане», ставшая достоянием многих восточных сказок, ни в одном из своих вариантов не заканчивалась столь радикально: главный смысл сюжета в них заключался в том,

что находчивый брадобрей, предложивший властителю дунуть в дудочку самолично, в результате оставался жив, в то время как хан в некоторых версиях повествования умирал, не пережив позора, а в других – ломал злополучную дудочку.

Данный сюжет⁴ генетически прочно связан как минимум с двумя яркими эпизодами старинных хроник – с древнегреческой легендой о царе Мидасе, скрывавшем ослиные уши, и с библейской историей сошедшего с горы Синай Моисея, из-за неясности перевода с древнееврейского языка на латинский получившего вместо «лучей света» вокруг лица – два рога [19, 79].

По мнению некоторых специалистов, подобный казус произошёл и с описани-

ями изображений Александра Македонского: нимб вокруг головы прославленного полководца покорённые им арабы стали трактовать как рога – символ силы и власти, дав завоевателю земель почётное прозвище Зу-ль-Карнайн – «двурогий» [6, 122].

Собственно, именно Александр Великий стал героем преданий, со временем послуживших материалом для сказок о рогатом властителе Искандере или, в другом написании, Искендере. В настоящее время научная литература о бытовании образа «непобедимого Александра» в фольклорных текстах разных народов насчитывает не один десяток наименований.

Фигурой богатырского эпоса Александр стать не мог: время активного героико-эпического творчества в Греции давно миновало, – констатировал автор монографии на эту тему Евгений Костюхин. – Кроме того, жизнь героя прошла вдали от родины, и завоевания Александра более занимали умы жителей восточных стран, по которым победоносно прошёл полководец, нежели его соотечественников. Западноевропейскому фольклору Александр остался чуждым. Его фольклорной отчизной становится Восток... <...> Выветривается не только историческое содержание походов Александра, но и биография завоевателя мира. Незадачливый царь, безумный тиран, родовой герой, восточный мудрец... – вот круг сказочных превращений греческого полководца. Трудно уже узнать в Искандере Зу-л-Карнейне <sic!> Александра Македонского [10, 103, 104].

И в сценарии, и в либретто супругов Прокофьевых наличие у хана «наследственной» черты Александра Македонского – рогов – оставалось главной сюжетной ли-

нией на протяжении почти четырёхлетнего периода работы. В частности, в сценарии 1942 года:

Когда шах снимает головной убор, брадобрей с изумлением видит у него на голове небольшие рога. Шах, который, видимо, чувствителен к впечатлению, которое производят его рога, говорит, что такие же рога были у Александра Македонского [23, 15 об.]

И в либретто в варианте 1946 года:

Ты знаешь ли, что они – знак величия и силы? У кого ещё они росли? – У великого царя Александра Македонского, мудрого Ескендера <sic!>. У кого теперь они растут? – У меня, у хана Бузая. Они – знак моего беспредельного могущества... [21, 20].

Тем не менее сюжетный поворот, связанный с образом Александра и с почвенной, серьёзной, значительной исторической

традицией, в финале либретто этой лирико-комической оперы обыгран даже не столько в комическом, сколько в фарсовом ключе

с жестокостью, характерной для представлений площадных театров. Главный положительный герой, бравый Джуман, незаметно приблизившись к хану, срезает его рога бритвой: «Где теперь твоя мудрость, где теперь твоя сила, где право угнетать наш народ [?]». Не менее характерно и то обстоятельство, что хан после этой кровавой операции остаётся жив и даже «кричит от ярости» [21, 48].

Беспощадная пародийность такого решения вступала в противоречие как с принятой традицией изображения героического образа «рогатого хана» в легендах и преданиях, так и с фольклорной сказочной сюжетикой, как уже упоминалось, в любых вариантах далёкой от столь радикального завершения. Ключевой атрибут развития

повествования, находившийся в основе тайны – злополучные рога, – в интерпретации композитора публично утрачивал свой мощный символический смысл и взамен обретал уязвимость физического тела⁵. И это противоречие здесь оказывалось не единственным. Поднимая отрезанные рога над толпой, герой-бравый параллельно высказывал резюмирующее заключение. Монолог такого рода также является одним из атрибутов комедийного театра, однако мгновенный переход героя-любownika в амплу резонёра не воспринимается как естественный.

Наконец, не менее удивляет стиль этого резюме, помещённого авторами лишь в окончательный вариант либретто:

Он уподобил себя Александру Македонскому. Он сравнил себя с великим Ескандером <sic!> и с ним случилось то, что случилось с воробьём. Однажды воробей пролетал над пастбищем овец. Вдруг он увидел, как орёл, могучий орёл кинулся на ягнёнка и улетел, неся его в своих когтях. Увидев это, воробей захлопал крыльями – «Я сделаю то же, что сделал этот». И он возгордился собою, сравнил себя с тем, кто больше его, полетел и опустился на жирного барана с обильной шерстью. Опустившись на спину барана, захлопал крыльями, и его ноги запутались в шерсти и он не смог высвободиться. А пастух видел, что произошло с орлом и с воробьём. И он подошёл к воробью, привязал ему к ноге нитку и принёс его своим детям. И кто-то из детей спросил: – Что это? – И пастух ответил: – Он уподобил себя тому, кто выше его, и погиб! (пропал) [21, 48 об.]

В процессе прочтения данного текста трудно избавиться от ощущения, что в финальном резюме всё-таки не хватает собственного завершения. Примерно такого: «Так выпьем же за то, чтобы наши желания совпадали с нашими возможностями!» Потому что с точки зрения стиля подачи этот резюмирующий монолог героя-цирюльника, героя-любownika и просто героя более всего напоминает застольный тост из разряда так называемых кавказских. Родственный ему сейчас несложно отыскать в интернете⁶, однако обнаружить издание каких-либо тостов советского народа, осуществлённое до написания Прокофьевыми плана (или сценария) оперы, не удалось, и неясно, предпринимались ли

тогда в принципе подобные отечественные публикации.

Эти поиски закономерности привели к вопросу о том, откуда вообще взяли свой сюжет соавторы и какими источниками пользовались для его разработки. Композитор позднее вспоминал, что с фольклорными сборниками Александра Затаевича, откуда позднее было заимствовано большинство музыкальных тем «Бузая», ознакомился ещё в 1927 году [9, 661]; речь здесь, конечно, шла о сборнике 1925 года «1000 песен киргизского народа» [5], так как второй – «500 казакских песен и кюйев» – вышел из печати только в 1931-м [4]⁷.

В сфере же установления вербальных источников особенно интересен тот факт,

что в своих достаточно подробных воспоминаниях Мира Мендельсон-Прокофьева не упомянула два довольно объёмных текста, содержание которых и было положено в основу вышеописанных сюжетных линий либретто «Бузая» [12, 41]. Первый из них – это два варианта «Предания об Искандер-хане», переписанные ею из сборника Григория Потанина «Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки» (1917). Здесь представлены обе традиционные версии завершения – в первой хан гибнет от позора разоблачения, во второй прощает хитроумного цирюльника [15, 165–166]. Второй источник – рассказ об орле и воробье, взятый из третьей книги «Тысячи и одной ночи»⁸ и в данном случае, конечно, обнаруживший ощутимую смену интерпретации при сохранении основных выражений первоначального текста.

В списках прочитанной Прокофьевыми литературы указанные издания не фигурируют [26; 27]. В воспоминаниях Миры Александровны названо исследование Мухтара Ауэзова и Леонида Соболева «Очерки истории казахской литературы» [1], с которым она действительно работала, но и в первой развёрнутой статье, и в дополняющей её – «Эпос и фольклор казахского народа» тех же авторов [2] – нет и намёка на Александра Македонского, Искандера, рогатого хана, на хана Бузая и, наконец, на брившего его находчивого цирюльника. Среди просмотренных фольклорных материалов, опубликованных до сентября 1942 года и принадлежащих разным народам, текст о рогатом хане помещён лишь в сборниках грузинских сказок 1937 и 1939 годов [17; 18]. Однако и в этих источниках нет ни слова об Александре Македонском и отсутствует финальная сцена, где пересказан эпизод «Тысячи и одной ночи».

Мира Александровна старательно фиксировала буквально каждое слово, относившееся к её общению с гением, благодаря чему любой из её мемуарных текстов является ценным фактологическим источ-

ником. Однако воспоминания о работе над «Бузаям» в этом смысле представляют досадное исключение – своими недосказанностями они словно умышленно запутывают исследователя, направляя его по ложному пути. И действительно, без опоры на рукописные заметки мемуаристки, которые не так давно появились в открытом архивном доступе, установить два выше-названных издания (хрестоматию Потанина и третий том «Тысячи и одной ночи») не удалось до настоящего времени никому. Даже фрагменты рассказа об орле и воробье, казалось бы, изложенного в достаточном приближении к оригиналу, сетевой поисковик парадоксальным образом распознавал только в качестве составляющих популярного анекдота.

Каким же представлялся в середине 1940-х в СССР этот классический восточный сюжет? Как воспринимали его тогдашние читатели, если даже во всех отношениях политкорректная и осмотрительная Мира Мендельсон сперва сделала данные подробные выписки, а затем собственной рукой объединила в либретто «рогатого хана», уподобившего себя Александру Македонскому, и хвастливого воробья, возомнившего себя орлом?

Конечно, на эти вопросы сейчас нет ответа. Лишь предположение, родственное тем, которые уже приходилось высказывать в различных по смыслу текстах: по-видимому, современные представления о том, как проявлялось идеологическое давление в советские 1940-е, пока что остаются недостаточно полными, конкретными... и деликатными.

Выходит, что и у Прокофьева, уверенного в актуальности обработки общевосточного фольклорного материала, и даже у его супруги поначалу не вызвали сомнений те качества повествования, которые (задним числом) столь сильно затрагивают нынешнее восприятие. Авторы не смутили грузинский акцент в изложении и трактовке сюжета, черты пародии и фарса в изобра-

жении тирана и даже «арабо-персидская» стилизация, увенчавшая либретто этой «казахской» оперы. Однако с течением времени, судя по всему, отношение супругов к содержанию либретто менялось. Совокупность смысловых коннотаций, явных и тайных подтекстов, которые нетрудно обнаружить здесь за внешне невинными строками, не только исключала всякое публичное распространение данного сюжета, но и, возможно, стала причиной удивительной забывчивости Миры Александровны, опубликовавшей свои воспоминания всего 16 лет спустя.

Прокофьев не написал «Хана Бузая» ни в 1943-м, ни позднее. 12 декабря 1944-го срок договора на это сочинение был продлён ещё почти на год – до 1 декабря 1945-го [24, 6]. Наиболее позднее обращение к либретто и музыкально-тематическим «кадрам» произведения зафиксировано композито-

ром 23 августа 1946 года, одно из последних интервью об опере датировано 1 февраля 1947-го [16, 213–215].

В творческой жизни Прокофьева вторая половина 1940-х остаётся, пожалуй, единственным периодом, столь плотно насыщенным оперными замыслами, нашедшими воплощение прежде всего на уровне вербальных текстов. Полностью завершённым из этих замыслов оказался лишь один – «Повесть о настоящем человеке» (1948), по жанру – военная драма. Из остальных четырёх – «Рассказа о простой вещи» (1933, 1948), «Хана Бузая» (1942–1946), «Далёких морей» (август 1948-го) и «Вас вызывает Таймыр» (конец 1940-х) – три относятся к лирико-комическому театру. И предстают ныне в качестве поздних прокофьевских «сувениров», ностальгических отголосков некогда блестящего и очень непростого стиля.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Брадобрей (придумать другое название)
[19]42 г[ода]°

12 Сентября

Картина 1.

Базар. Ссора брадобрея с вельможей ***) {он бреет вельможу, на улице забавные инциденты, вельможа вертится, брадобрей обрезает ему ухо: ссора} или выясняется, что таковая была. Популярность брадобрея у толпы, может быть, его песенка. Брадобрея убеждают не развивать ссоры с вельможей, так как это опасно. **) {М[ожет] б[ыть], здесь весёл[ый] любовн[ый] дуэт с Зипой}. Приходит вельможа *) {толпа издала замечает его приближение и оповещает брадобрея, предостерегая: берегись, он идёт не один, лучше убегай и т. д.} и вместо ожидаемого враждебного тона предлагает брадобрею место во дворце при шахе. Уходит. Одни поздравляют брадобрея, другие предостерегают, что это неспроста, перечисляют таинственные смерти предыдущих брадобреев. Зипа (придумать другое имя) волнуется больше всех. Может быть, она появляется раньше для весёлого любовного дуэта. Картина кончается проводами брадобрея во дворец. Одни заискивают, другие предостерегают.

Картина 2.

Во дворце шаха. К стене прикован медведь, который спит. Вельможа справляется, прибыл ли брадобрей. Ему отвечают, что тот ждёт уже со вчерашнего дня. Проходя мимо медведя, вельможа чуть не попадает в его лапы. Его испуг. По приказу вельможи вводят брадобрея. Приказав ему ждать, вельможа уходит с докладом к шаху. Оставшись один, брадобрей заводит дружбу с медведем. *) {Поёт ему песню (из сказки). Медведь сидит отвернувшись; 2^ю песенку. Медведь вдруг кладёт ему лапу}. Появление Зипы – проникает во дворец секретно. Она так беспокоилась о нём. Шаги. Оба прячутся, выходит шах, находит Зипу. Шах сначала возмущён, потом ему приглянулась Зипа, он начинает к ней приставать. Брадобрей еле может усидеть, чтобы не броситься на выручку своей невесты. Наконец она вырывается и убегает. Шах видит брадобрея и приказывает брить себе голову. Предварительно вызывает мрачного телохранителя, глухонемого, с топором. Когда шах снимает головной убор, брадобрей с изумлением видит у него на голове небольшие рога. Шах, который, видимо, чувствителен к впечатлению, которое производят его рога, говорит, что такие же рога были у Александра Македонского.

После того, как голова шаха обрита, брадобрей хочет удалиться, но мрачный телохранитель берёт его за шиворот. Брадобрей понимает смысл рассказов о гибели его предшественников. Бросается в ноги шаху. Шах с простотою объясняет, что не может поступить иначе, так как, хотя рога его – знак величия и славы, в народе это могут истолковать иначе, а потому глухонемой страж отрубит ему голову. В отчаянии брадобрей кричит, что он видел, как шах ухаживал за девушкой, и знает, что девушка побежала жаловаться жене шаха. Шах боится жены, и это сообщение производит на него впечатление, на вопрос – кто эта девушка, брадобрей лжёт, что это его сестра и что он может остановить её. После некоторых колебаний и торговли договариваются, что брадобрею сохраняется жизнь, но он клянётся (тут сложная и страшная клятва {– медведь подвывает}), что он никому не скажет об этом, что уговорит «сестру» не жаловаться жене шаха и, кроме того, на другой день тихонько приведёт её во дворец. Освобождённый брадобрей убегает.

Картина 3.

У колодца. Брадобрей приходит из дворца. Он подавлен тайной, которой владеет. Как назло его приятель и другие знакомые, которых он встречает, выспрашивают его о виденном во дворце – не узнал ли он там чего-нибудь, чего они сами не знают. Брадобрею хочется разболтать тайну, и лишь большими усилиями он может удержаться. Наконец убедившись, что остался один, он даёт себе волю и кричит в колодец – «а у шаха есть рога». Эхо из колодца повторяет – «а у шаха есть рога». Трижды он кричит в колодец и трижды отвечает эхо. Облегчив свою душу, брадобрей убегает.

Появление Зипы. Приятель приводит Зипу, говоря, что брадобрей здесь, и смущённо оправдывается, увидев, что нет. Уходит. Зипа остаётся у колодца ждать брадобрея и, напевая песенку о любви к нему, мастерит дудочку из камыша, сломанного у колодца. Когда она пробует сыграть на дудочке, дудочка звучит фразой – «а у шаха есть рога». Зипу это забавляет, и она пробует несколько раз с тем же результатом. Возвращается приятель – пришёл ли брадобрей? Зипа хочет рассказать про дудочку, но приятелю некогда, он убегает. Приходит брадобрей. Радостная встреча с Зипой. Он рассказывает, что выдал её за свою сестру и что шах отпустил его при условии, что она придёт к шаху во дворец. Оба они огорчены этим обстоятельством, но решают, что пойти всё-таки надо, чтобы не подвергать брадобрея неприятностям. Брадобрей обещает спрятаться во время свидания, чтобы выручить Зипу на случай, если шах будет слишком настойчив. Зипа два раза пытается рассказать про дудочку, но брадобрей каждый раз перебивает её. Напоследок он говорит: «ну вот и возьми с собой дудочку, если шах будет слишком приставать, ты, может, ею отвлечёшь его».

[Картина 4]. Сон хана Бузая

11 мая

[19]43¹⁰

(после 3^й картины)

Хан полуразвалился на подушках, визирь читает длинный, утомительный доклад: тут ослы, верблюды, опять ослы, цифры, собственные имена, опять ослы и т. д. Хан еле сдерживает зевоту и борется со сном. Визирь вдруг уезжает вдаль в темноту и вновь возвращается. Членораздельная речь его превращается в «бу-бу, ды-ды, кал-кал, калык-калык». 2^й раз уезжает и возвращается. Хан (сквозь сон): «И всё-таки надо было отрубить голову этому негодному цирюльнику. Неровен час, разболтает. Но Зипа...». У визиря вырастают рога. Хан (не удивившись): «Смотрите, и у него рога. Теперь все знают, и у всех растут рога. А где же Зипа? Скоро ли?» Визирь уезжает в темноту и ~~возвращается~~, но это уже не он, а пляшущая девушка. Хан: «Зипа... ты?» Идёт навстречу, хочет обнять, но их уже две одинаковых девушки. Хан: «Две Зипы? Как хорошо!» Их уже 4, потом 6, все пляшут, заигрывая с ханом. Хан: «Гарем из Зип!» Из кулисы в рупор: «Ды-ды, кал-кал, калык-калык. Четыреста ослов. Великий хан, какое вы положите решение?» Хан (отвлекаясь от девушек): «Подумаю, дальше». Девушки тают в темноте. Хан: «Зипа, Зипа!» Девушки возвращаются. Вдруг у них вырастают длинные рога. Хан как в чаще. «И здесь рога, везде рога!» Девушки пляшут, окружая Хана. Рупор: «400 ослов, 400 ослов, калык-калык, калык-калык». Хан: «Дальше!» Рупор: «Великий хан, я кончил». Хан: «А?» Рупор: «Великий хан, великий хан, я кончил». Хан: «Читай сначала. Зипа, где же Зипа?» Девушки рассеиваются. Совсем темно. Слышен голос визиря (без рупора), читающий сначала. Чуть светлеет. Визирь на старом месте. Хан крепко спит на подушках в смешной позе.

[Картина 5. Не датирована]¹¹.

Дворец и сад шаха. В углу – статуя мифологического чудовища. В другом углу – прикованный медведь. Брадобрей приводит Зипу, сам прячется, завернувшись в халат чудовища. Шах начинает ухаживать за

Зипой. Она играет на дудочке. Раздаётся – «а у шаха есть рога». Шах в смятении. Он сам берёт дудочку и слышит то же самое. 1 {Спрашивает у Зипы – откуда дудочка. Она объясняет, что срезала камыш у колодца, см. 2 Шах: «Природа вмешалась», ещё раз пробует, опять звучит «а у шаха есть рога» – медведь подвывает. Шах: «И звери об этом знают!»}. Он в ярости кидается на Зипу, но появляется брадобрей в причудливом одеянии. Зипа ускользает. Шах принимает брадобрея за ожившее чудовище и падает на колени. Брадобрей обрадован представившемуся случаю избавить народ от бедствия, он стремительно срезает бритвой шаху рога.

На шум выбегает стража, среди них немой с топором, он поднимает шаха. Очнувшийся шах узнаёт брадобрея и в ярости кричит, чтобы его тут же казнили. Немой хочет схватить брадобрея, его бегство, погоня. 3 {Брадобрей бежит к своему приятелю медведю и спускает его с цепи}. Все с воплями спасаются внутрь дворца. 4 {Из-за кустов, из-за забора появляются головы горожан, привлечённых шумом и криками во дворце}. Входит и Зипа. Брадобрей рассказывает, что у шаха были рога, и нет больше тайны, не будут гибнуть юноши. Народ приветствует благородного брадобрея и заводит юмористическую песню о шахе, сопровожд[аемую] плясками. Появляется вельможа с криком – «что вы тут шумите, шах болен[!]» 5 {По террасам проносят на носилках шаха с перевязанной головой. Он стонет. Народ: «бедный шах!» За шахом несут связанного медведя. Медведь ревёт. Народ (не разобрав, что это медведь): «бедный, бедный шах!»}.

С весёлой затихающей песней о предстоящей свадьбе Зипы и брадобрея народ покидает сцену.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первую публикацию текста данной картины см.: [11, 160].

² Полный текст источника см. далее в Приложении.

³ Симптоматично, что использованное первоначально имя героини «Зипа (придумать другое имя)» [23, 15] в принципе является здесь единственным из собственных имён, так как остальные персонажи названы нарицательно согласно занимаемому положению – брадобрей, вельможа, шах, визирь, телохранитель, приятель (героя). Вторым собственным именем отмечен в рукописи Александр Македонский, о котором речь впереди.

⁴ Исследование путей его возникновения осуществил также Саймон Моррисон для своего развёрнутого сообщения на недавнем научном симпозиуме “Prokofiev: words and music” (Université de Lorraine-Metz, 29 апреля 2022 г.) Выражаю профессору Моррисону благодарность за предоставление текста данного выступления.

⁵ Вполне возможно, что утрата рогов, олицетворявших не только власть, могущество, но и надёжную защиту, здесь означала примерно то же, что и обрезание волос, и именно поэтому обе операции должен был осуществлять специалист. В материалах М. А. Мендельсон-Прокофьевой сохранилась выписка из киргизской сказки, где процесс обрезания волос напрямую связан с утратой жизни: жестокий визирь подсунил цирюльнику отравленную бритву, и лишь благодаря его сообразительности хан остался в живых [25, 59–59 об.] В данной связи интересно отметить подобный описанному выше процесс перерождения трагической библейской темы в комическую в рамках не завуалированной, а откровенной пародии – в сочинении Ильи Саца на слова Льва Никулина «Три роковые загадки, или Снявши голову, по волосам не плачут» (премьера в апреле 1912 г.) Благодарю Н. И. Енукидзе за указание на этот ценный архивный источник и за предоставление его полного вербального текста.

⁶ См.:

Отара овец спускалась с гор в долину. Неожиданно с неба налетел орёл, схватил и утащил ягнёнка. Всё это видела маленькая птичка. Она решила: «А почему бы и мне не поступить, как орлу? Да и что ягнёнок, унесу-ка я целого барана». Птичка взлетела повыше, сложила крылышки и бросилась вниз. Но дело кончилось тем, что она ударилась о бараний рог и убила насмерть.

– Муха тоже однажды хотела перекатить камень, – сказал чабан, держа на ладони мёртвую птичку. Так птичка, пожелавшая сравниться с орлом, добилась того, что её сравнили с мухой.

Так выпьем же за то, чтобы наши желания совпадали с нашими возможностями! [14].

⁷ Составитель сборников использовал наименования казахов, принятые в России на протяжении примерно двухсот лет, – киргизы и казаки. Подробнее об этом см.: [7].

⁸ Издание, экземпляром которого пользовалась Мира Александровна: [8, 132].

⁹ Рукопись М. А. Мендельсон-Прокофьевой с правками композитора [23, 14 об.–17]. Публикуется впервые. Орфография и пунктуация безоговорочно приведены в соответствие с требованиями совре-

менного правописания. Краткие вставки, сделанные Прокофьевым, в источнике находятся на л. 14 об. и л. 16, а здесь помещены в фигурные скобки, большинство – после авторских обозначений звёздочками.

¹⁰ Автограф Прокофьева [22, 5–5 об.], републикация.

¹¹ Рукопись М. А. Мендельсон-Прокофьевой с правками обоих авторов [25, 1–1 об.–2]. Публикуется впервые. Пять вставок в источнике находятся под основным текстом на л. 1 об. и л. 2, а здесь помещены в фигурные скобки вслед за обозначениями порядковых цифр 1–5, в оригинале обведённых кружками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэзов М. О., Соболев Л. С. Очерки истории казахской литературы. Ч. 1. Эпос и фольклор // Литература и искусство Казахстана. 1939. № 8–9. С. 91–116.
2. Ауэзов М. О., Соболев Л. С. Эпос и фольклор казахского народа // Литературный критик. 1939. № 10–11. С. 210–233; 1940. № 1. С. 169–181.
3. Волков А. И. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. Москва : Музыка, 1976. 136 с.
4. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюй'ев. Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских / с предисл. и 403 примеч. авт. Алма-Ата : Наркомпрос Казахской АССР, 1931. 313 с.
5. Затаевич А. В. 1000 песен киргизского народа (мелодии и напевы) / вступ. ст. А. Д. Кастальского. Оренбург : Киргизское гос. изд-во, 1925. 402 с. (Труды Общества изучения Киргизского края ; вып. 4).
6. Кадырзаде Л. Мечта об идеальном герое. Искандер двурогий в поэме Низами // Литературный Азербайджан. 1990. № 10. С. 120–122.
7. Как казахи стали киргизами. К истории одной терминологической путаницы // Экспериментальная научная энциклопедия. URL: http://wiki.laser.ru/index.php/%D0%9A%D0%BA_%D0%BA%D0%Bo%D0%B7%D0%Bo%D1%85%D0%B8_%D1%81%D1%82%D0%Bo%D0%BB%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B7%D0%Bo%D0%BC%D0%B8 (дата обращения: 15.04.2023).
8. Книга тысячи и одной ночи. В 8 т. Т. 3. Ночи 141–270 / пер., вступ. ст. и коммент. М. А. Салье под ред. И. Ю. Крачковского. Москва ; Ленинград : Academia, 1932. 622 с.
9. Комментарии // Прокофьев С. С. : Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч., вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. Москва : ГМИ, 1961. С. 626–679.
10. Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. Москва : Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1972. 192 с.
11. Лобачёва Н. А. Вариация на казахскую тему. О неосуществлённой опере С. С. Прокофьева «Хан Бузай» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 154–167.
12. Мендельсон-Прокофьева М. А. В Алма-Ате... // Советская музыка. 1962. № 8. С. 40–41.
13. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967] / предисл., коммент., указ., фотоальбом – Е. В. Кривцова. Москва : Композитор, 2012. 632 с.
14. Муха тоже однажды хотела перекатить камень // Кавказские тосты. URL: <http://toast.fome.ru/gas-8-9.html> (дата обращения: 15.04.2023).
15. Потанин Г. Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки. Петроград : Типогр. В. Д. Смирнова, 1917. Отд. отт. из журн.: Живая старина. Год XXV. 1916. С. 47–198.
16. Прокофьев о Прокофьеве : Статьи и интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. Москва : Совет. композитор, 1991. 287 с.
17. Рогатый царь // Грузинские сказки. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1937. С. 137.
18. Рогатый царь // Грузинские сказки / пер. Н. И. Долидзе, ред. М. Я. Чиковани. Тбилиси : Заря Востока, 1939. С. 384–385.
19. Скобелев М. А. Значение слова «рог» в библейской метафоре // Журнал Московской Патриархии. 2008. № 4. С. 76–85.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

20. Договора С. С. Прокофьева с различными организациями (1934–1951) // Российской государственной архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 806. 32 л. Машинопись с рукописными вставками.

21. Либретто и музыкальные наброски тем оперы «Хан Бузай» на основе народных мелодий из сборников А. В. Затаевича // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 21. 50 л. с об. Авторская дата: «23 Авг[уста] 1946». Рукопись М. А. Мендельсон-Прокофьевой (словесный текст), автограф Прокофьева (нотный текст).
22. Либретто оперы «Хан Бузай» // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 23. 9 л. Авторская дата: «11 мая 43». Машинопись с пометами и исправлениями авторов (Л. 1–4, 6–9), автограф 4-й картины (Л. 5–5 об.).
23. Прокофьев С. С. Тетрадь с хронологическими записями (28 февраля 1942 – 7 августа 1943) // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 136. 46 л. Автограф.
24. Письма и телеграммы С. С. Прокофьеву от разных учреждений (26 августа 1940 – 26 января 1953) // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 552. 7 л.
25. «Хан Бузай». Либретто оперы. Варианты. Материалы для работы над либретто // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 14. 69 л. с об. Авторские даты: «12 Сентября 42 г.» (Л. 2 об.), «23 Авг[уста] 1946» (Л. 38). Рукопись и машинопись М. А. Мендельсон-Прокофьевой с правками и дополнениями обоих авторов.
26. Прокофьев С. С. Заметки [1940-е] // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 52. 3 л. Автограф.
27. Список книг, прочитанных М. А. Мендельсон-Прокофьевой вслух С. С. Прокофьеву в 1941–1953 гг. // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 390. 17 л. с об. Рукопись М. А. Мендельсон-Прокофьевой.

Svetlana A. Petukhova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

E-mail: sapetuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963. Researcher ID: IVH-6711-2023

PROKOFIEV'S OPERATIC INTENTION AND THE IMAGE OF ALEXANDER THE GREAT

Abstract: The article reviews one of the scenario and the libretto of Prokofiev's unfinished opera "Khan Buzai" (1942–1946), related to the image and the figure of Alexander the Great. The great commander famously became the protagonist of extensive heroic literature, which once served as material for various folklore pieces, including oriental folk tales. Alexander's honorary nickname, "Iskandar Dhul-Qarnayn" ("He of the Two Horns"), prompted truly fabulous transformations in the spirit of parody and farce in many of those tales. Prokofiev also used this kind of misinterpretation in his texts, endowing the dumb and evil khan Buzai with a pair of horns, allegedly from his Macedonian "ancestor", which were brusquely cut off with a barber's razor in the end. The surprise and originality of this story have to do with the lack of information on where Prokofiev had obtained his plot from. And it is all the more surprising that in the memoirs of M. A. Mendelssohn-Prokofieva, renowned for being highly informative, in this case there are no indications of the sources of some of the plot twists in the libretto of "Buzai". In the process of searching for reasons, another one was added to the well-known archival materials on the opera – an early version of the scenario (1942) found in RGALI. This manuscript, called "The Barber" and almost completely written down by Mendelssohn-Prokofieva, is published in the Appendix to this article. It extends the period when the authors were working on the idea by eight months, and allows us to complement the reference literature with the original title of this piece.

Keywords: Prokofiev; "Khan Buzai"; "The Barber"; Alexander the Great; Iskandar; fairy tales; toasts; farce; memoirs

For citation: Petukhova S. A. *Opernyy zamysel Prokofieva i obraz Aleksandra Makedonskogo* [Prokofiev's operatic intention and the image of Alexander the Great], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 35–46. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-46 (in Russ.).

REFERENCES

1. Auezov M. O., Sobolev L. S. *Ocherki istorii kazakhskoy literatury. Ch. 1. Epos i fol'klor* [Essays on the history of Kazakh literature. Part I. Epos and folklore], *Literatura i iskusstvo Kazakhstana*, 1939, no. 8–9, pp. 91–116. (in Russ.).
2. Auezov M. O., Sobolev L. S. *Epos i fol'klor kazakhskogo naroda* [Epos and folklore of the Kazakh people], *Literaturnyy kritik*, 1939, no. 10–11, pp. 210–233; 1940, no. 1, pp. 169–181. (in Russ.).

3. Volkov A. I. «*Voyna i mir*» Prokof'eva. *Opyt analiza variantov opery* ["War and Peace" by Prokofiev. The results of analyzing opera variants], Moscow, Muzyka, 1976, 136 p. (in Russ.).
4. Zataevich A. V. 500 kazakskikh pesen i kyuy'ev. Adaevskikh, Bukeyevskikh, Semipalatinskikh i Ural'skikh avtora [500 Cossack songs and kui'ev. Adaevskiy, Bukeyevskiy, Semipalatinskii, Uralskiy], Almaty, Narkompros Kazakskoy ASSR, 1931, 313 p. (in Russ.).
5. Zataevich A. V. 1000 pesen kirgizskogo naroda (melodii i napevy) [1000 songs of the Kyrgyz people (melodies and tunes)], Orenburg, Kirgizskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925, 402 p. (Trudy Obshchestva izucheniya Kirgizskogo kraia ; iss. 4). (in Russ.).
6. Kadyrzade L. *Mechta ob ideal'nom geroe. Iskander dvurogiy v poeme Nizami* [Dreaming of the perfect hero. Iskander the Two-horned in Nizami's poem], *Literaturnyy Azerbaydzhan*, 1990, no. 10, pp. 120–122. (in Russ.).
7. *Kak kazakhi stali kirgizami. K istorii odnoy terminologicheskoy putanitsy* [How Kazakhs became Kyrgyz. On the history of one terminological confusion], *Eksperimental'naya nauchnaya entsiklopediya*, available at: http://wiki.laser.ru/index.php/%D0%9A%D0%B0%D0%BA_%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D0%B8_%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8 (accessed April 15, 2023). (in Russ.).
8. *Kniga tysyachi i odnoy nochi. V 8 t. T. 3. Nochi 141–270* [The Book of a Thousand and One Nights, in 8 vols. Vol. 3. Nights 141–270], Moscow, Leningrad, Academia, 1932, 622 p. (in Russ.).
9. *Kommentarii* [Comments], S. I. Shlifshteyn (comp., ed.) *Prokof'ev S. S. : Materialy, dokumenty, vospominaniya*, 2nd ed., augm., Moscow, GMI, 1961, pp. 626–679. (in Russ.).
10. Kostyukhin E. A. *Aleksandr Makedonskiy v literaturnoy i fol'klornoy traditsii* [Alexander the Great in Literary and Folklore Tradition], Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva «Nauka», 1972, 192 p. (in Russ.).
11. Lobacheva N. A. *Variatsiya na kazakhskuyu temu. O neosushchestvlennoy opere S. S. Prokof'eva «Khan Buzay»* [Variation on the Kazakh theme. About “Khan Buzai”, the unrealized opera by Sergei Prokofiev], *Journal of Moscow Conservatory*, 2010, no. 1, pp. 154–167. (in Russ.).
12. Mendelson-Prokofieva M. A. *V Alma-Ate...* [In Almaty...], *Sovetskaya muzyka*, 1962, no. 8, pp. 40–41. (in Russ.).
13. Mendelson-Prokofieva M. A. *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya [1938–1950]. Dnevnik [1951–1967]* [About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memoirs, 1938–1950. Diaries, 1951–1967], Moscow, Kompozitor, 2012, 632 p. (in Russ.).
14. *Mukha tozhe odnazhdy khotela perekatit' kamen'* [A fly also once wanted to roll a stone], *Kavkazskie tosty*, available at: <http://toast.fome.ru/ras-8-9.html> (accessed April 15, 2023). (in Russ.).
15. Potanin G. N. *Kazak-kirgizskie i altayskie predaniya, legendy i skazki* [Kazakh, Kyrgyz, and Altai Legends and Tales], Petrograd, Tipografiya V. D. Smirnova, 1917, Otd. ott. iz zhurn.: Zhivaya starina. God XXV, 1916, pp. 47–198. (in Russ.).
16. Varunts V. P. (ed., comp.) *Prokof'ev o Prokof'eva : Stat'i i interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev. Articles and interviews], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 287 p. (in Russ.).
17. *Rogatyy tsar'* [Tsar with Horns], *Gruzinskie skazki*, Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1937, pp. 137. (in Russ.).
18. *Rogatyy tsar'* [Tsar with Horns], M. Ya. Chikovani (ed.) *Gruzinskie skazki*, Tbilisi, Zarya Vostoka, 1939, pp. 384–385. (in Russ.).
19. Skobelev M. A. *Znachenie slova «rog» v bibleyskoy metafore* [The Meaning of the Word “Horn” in Biblical Metaphors], *Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii*, 2008, no. 4, pp. 76–85. (in Russ.).

ARCHIVAL SOURCES

20. *Dogovora S. S. Prokof'eva s razlichnymi organizatsiyami (1934–1951)* [S. S. Prokofiev's contracts with various organizations (1934–1951)], *Rossiyskoy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)*, f. 1929, invent. 1, storage unit 806, 32 sh. Mashinopis' s rukopisnymi vstavkami. (in Russ.).
21. *Libretto i muzykal'nye nabroski tem opery «Khan Buzay» na osnove narodnykh melodiy iz sbornikov A. V. Zataevicha* [Libretto and musical sketches of the themes of “Khan Buzay” opera, based on folk tunes from the collections of A. V. Zataevich], *RGALI*, f. 1929, invent. 2, storage unit 21, 50 sh. overleaf. Avtorskaya data: «23 Avg[usta] 1946». Rukopis' M. A. Mendel'son-Prokof'evoy (slovesnyy tekst), avtograf Prokof'eva (notnyy tekst). (in Russ.).

22. *Libretto opery «Khan Buzay»* [Libretto for “Khan Buzai” opera], RGALI, f. 1929, invent. 2, storage unit 23, 9 sh. Avtorskaya data: «11 maya 43». Mashinopis' s pometami i ispravleniyami avtorov (sh. 1–4, 6–9), avtograf 4-y kartiny (sh. 5–5 overleaf). (in Russ.).

23. Prokofiev S. S. *Tetrad' s khronologicheskimi zapisyami (28 fevralya 1942 – 7 avgusta 1943)* [Notebook with chronological records (February 28, 1942 – August 7, 1943)], RGALI, f. 1929, invent. 2, storage unit 136, 46 sh. Avtograf. (in Russ.).

24. *Pis'ma i telegrammy S. S. Prokof'evu ot raznykh uchrezhdeniy (26 avgusta 1940 – 26 yanvarya 1953)* [Letters and telegrams for S. S. Prokofiev from various institutions (August 26, 1940 – January 26, 1953)], RGALI, f. 1929, invent. 2, storage unit 552, 7 sh. (in Russ.).

25. «Khan Buzay». *Libretto opery. Varianty. Materialy dlya raboty nad libretto* [“Khan Buzai”. Opera libretto. Versions. Materials for working on the libretto], RGALI, f. 1929, invent. 3, storage unit 14, 69 sh. overleaf. Avtorskie daty: «12 Sentyabrya 42 g.» (sh. 2 overleaf), «23 Avg[usta] 1946» (sh. 38). Rukopis' i mashinopis' M. A. Mendel'son-Prokof'evoy s pravkami i dopolneniyami oboikh avtorov. (in Russ.).

26. Prokofiev S. S. *Zametki [1940-e]* [Notes, 1940s], RGALI, f. 1929, invent. 3, storage unit 52, 3 sh. Avtograf. (in Russ.).

27. *Spisok knig, pročitannykh M. A. Mendel'son-Prokof'evoy vslukh S. S. Prokof'evu v 1941–1953 gg.* [The list of books that M. A. Mendelssohn-Prokofiev read aloud to S. S. Prokofiev in 1941–1953], RGALI, f. 1929, invent. 3, storage unit 390, 17 sh. overleaf. Rukopis' M. A. Mendel'son-Prokof'evoy. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.07

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-57

Карина Юрьевна Тереханова

Соискатель Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
(Екатеринбург, Россия). E-mail: ktgum@bk.ru

НАРОДНЫЕ ШКОЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ПЕТРОГРАДА ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА: К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматривается сеть народных школ музыкального просвещения Петрограда, появившихся после Октябрьской революции 1917 года. Поднимается вопрос о причинах объединения общего и специального музыкального образования на начальной ступени обучения музыке. Анализируются документы Наркомпроса 1919–1920-х годов, а также труды исследователей советского и постсоветского времени, посвящённые истории отечественного музыкального образования указанного периода. На основании этих источников делается вывод, что причинами своего рода диффузного характера взаимодействия общего и специального музыкального образования на его начальной ступени стали: 1) совпадение интересов новой власти в сфере культуры (государственный социальный заказ на всеобщее музыкальное просвещение) и потребностей народа в музыкальном просвещении; 2) прочные связи обновляющегося музыкального образования с дореволюционной системой обучения, обеспечивавшие их преемственность; 3) высокий уровень профессионализма музыкантов дореволюционной консерваторской выучки, включившихся в строительство новой системы музыкального образования.

Ключевые слова: народные школы музыкального просвещения Петрограда, общее и специальное музыкальное образование

Для цитирования. Тереханова К. Ю. Народные школы музыкального просвещения Петрограда после Октябрьской революции 1917 года: к вопросу о характере взаимодействия общего и специального музыкального образования. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-57 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 47–57.

С появлением консерваторий во второй половине XIX века в музыкальном образовании сформировались два направления – общее и специальное, которые базировались на трёх инициативах: общественной, частной и государственной. Общественная

инициатива, осуществляя музыкальные занятия в социальных организациях, была ориентирована на общее музыкальное образование. Частная и государственная инициативы способствовали распространению обоих направлений. Частная инициатива

воплощалась в проведении педагогами-музыкантами частных уроков музыки, цель которых зависела от запросов обучающихся. Таким образом, государственная инициатива обеспечивала специальное музыкальное образование прежде всего в консерваториях, общее же музыкальное образование было сосредоточено в государственных немusических учебных учреждениях начального, среднего и высшего образования¹.

После Октябрьской революции 1917 года оба направления музыкального образования подчинились государственной инициативе. В новых условиях специальное музыкальное образование осуществляли консерватории и учреждения среднего звена. Развитие общего музыкального образования было поручено открывающимся школам народного просвещения. Однако уже в первые послереволюционные годы очевидным стал факт, что эти учреждения обеспечивали не только общий, но и специальный уровень образования. Выяснение причин, согласно которым ветви общего и специального музыкального образования в означенный период активно переплетались на начальной ступени, является целью данной статьи. Поскольку Петроград до революции 1917 года являлся центром музыкального образования, то в статье будут рассматриваться учреждения именно этого города.

В Петрограде народные школы музыкального просвещения открывались в течение 1918 и 1919-го годов. Их наименование – Народная школа музыкального просвещения (с присвоением порядкового номера и обозначением районной локации) – было продиктовано Извещением Музыкального отдела Наркомпроса от 16–17 октября 1918 г. [15, 13]. Список семнадцати открытых школ опубликован в Бюллетене Музыкального отдела Наркомпроса «О том, что сделано» (1919. Вып. 2) [13]. Приведем его в соответствии со схемой: номер школы, район, адрес, дата основания, имя заведующего:

1 школа. Адмиралтейский район, Дворцовая набережная, 6, кв. 8. Основана 1 сентября 1918 г. Заведующий Ф. М. Бронфин²;

2 школа. Рождественский район, ул. Кирочная, 45. Основана 15 февраля 1919 г. Заведующий Е. Ф. Гировский³;

3 школа. Невский район, Проспект села Смоленского, 33, кв. 1. Основана 1 октября 1918 г. Заведующий Я. М. Ключкин⁴;

4 школа⁵. 1-й Городской район, ул. Марата, 27 (бывшая ул. Николаевская). Основана не позднее 1919 г. Заведующий Н. Д. Бернштейн⁶.

5 школа. Петроградская сторона, ул. Кронверкская, 23, кв. 25. Основана 10 декабря 1918 г. Заведующий Н. Н. Чернов⁷;

6 школа. Васильевский остров, 5 линия, 34, кв. 4. Основана 15 января 1919 г. Заведующая В. И. Боровская⁸;

7 школа. Казанский район, Екатерининский канал⁹, 101. Основана 16 января 1919 г. Заведующий А. Н. Платонов¹⁰;

8 школа. Нарвский район, 12 рота, 36. Основана 18 января 1919 г. Заведующий В. Н. Маркузе¹¹;

9 школа. Васильевский остров, 9 линия, 46, кв. 16, 18, 19. Основана 15 января 1919 г. Заведующий С. Ф. Бахланов¹²;

10 школа. Нарвский район, 1 рота, 14. Основана 1 февраля 1919 г. Заведующий А. П. Щапов¹³;

11 школа. Рождественский район, Проспект 25 октября, 176. Основана 9 марта 1919 г. Заведующая З. Е. Пунина¹⁴;

12 школа. Литейный район, Фонтанка, 30. Основана 6 февраля 1919 г. Заведующий Б. В. Асафьев¹⁵;

13 школа. Московский район, ул. Троицкая, 13. Основана 20 января 1919 г. Заведующий Н. И. Рихтер¹⁶;

14 школа. Выборгская сторона, переулочек Ломанский, 17. Основана 15 марта 1919 г. Заведующий Н. А. Сасс-Тисовский¹⁷;

15 школа. 2-й Городской район, проспект Лермонтовский, 30/151. Основана 15 апреля 1919 г. Заведующий Н. А. Ростовский¹⁸;

16 школа. Рождественский район, проспект Смольный. Основана 14 июня 1919 г. Заведующий В. И. Брусов¹⁹;

17 школа. Адмиралтейский район, ул. Гоголя, 7. Основана 5 апреля 1919 г. Заведующая М. Н. Баринава²⁰.

Представленные данные подчёркивают размах массово-просветительской деятельности Петрограда. Школы размещались во многих районах города: Адмиралтейском, Рождественском, 1-Городском, 2-Городском, Московском, Литейном, Нарвском, Васильевском, Казанском, Петроградском, Невском. В некоторых районах находилось по две или три школы: в Адмиралтейском – Первая и Семнадцатая, на Васильевском острове – Шестая и Девятая, в Нарвском районе – Десятая и Восьмая, в Рождественском районе – Вторая, Одиннадцатая и Шестнадцатая.

Помимо Бюллетеня Музыкального отдела Наркомпроса «О том, что сделано» (Вып. 2), информация о школах почерпнута из периодического ежедневного издания газеты «Жизнь искусства» [3; 10; 11; 16], статьи С. Я. Треблевой и Л. А. Баренбойма «Начальное музыкальное образование» из сборника материалов и документов «Из истории советского музыкального образования» [4, 89–136], Календаря-справочника Музыкального отдела Наркомпроса за 1919 год [5], а также 1-го выпуска уже упомянутого нами Бюллетеня [12]. Проанализировав данные указанных источников, опишем, что представляли собой эти учреждения.

Основной целью открытия школ являлось распространение общего музыкального образования путём систематического приобщения народа к музыкальному искусству. Поступление в подобное учреждение не предусматривало первоначальную музыкальную подготовку, вступительные испытания не проводились. Но, забегаая вперёд, отметим, что так было не во всех школах. Обучение являлось бесплатным.

Учащимися могли стать взрослые и дети обоих полов. Дети принимались с семи лет.

В выпуске № 96 газеты «Жизнь искусства» в статье неизвестного автора «Доклады заведующих районными музыкальными школами» представлены свидетельства совместного взрослого и детского обучения: «В составе учащихся районных школ имеются учащиеся высших, средних и низших учебных заведений, служащие и рабочие. Последние охотно посещают общеобразовательные музыкальные предметы (коллективные занятия). Сплошь и рядом встречается, что в классе одного и того же преподавателя обучается отец с сыном, а иногда и вся семья. Со стороны учащихся наблюдается самое любовное отношение к делу, выражающееся в том, что многие из них, приходя в школу после службы, остаются на занятиях до 7–8 часов вечера. Затем отправляются пешком домой в такие отдалённые районы, как Новая Деревня и Лесное» [3, 2–3].

Школы народного просвещения имели свойственную своему времени образовательную структуру. Так, во всех школах существовали курсы *общего* музыкального образования, которые являлись обязательными, и *специальные* – игры на инструментах. А. О. Аракелова в статье «О развитии начального музыкального образования в России» пишет, что обучение музыке в народных школах «разделялось на три этапа: 1) основной курс общего музыкального образования, 2) дополнительный курс общего музыкального образования, 3) курсы специальные [1, 177].

Курсы общего музыкального образования предназначались для всех учащихся. Их продолжительность не превышала двух-трёх семестров. Занятия проводились по два или три часа в неделю. На общем курсе основными предметами являлись «Слушание музыки», «Нотная грамота», «Хор» и «История музыки». Но перечень предметов мог быть расширен.

Например, в газете «Жизнь искусства» в статье об открытии народных школ №№ 1–8 опубликован следующий список предметов общего отдела: «1) Развитие музыкальной сознательности, слушание музыки. 2) Художественное восприятие музыки. 3) Народное творчество. 4) Слово и музыка. 5) Ознакомление с народными и специальными музыкальными инструментами. 6) Музыкальная грамота. 7) Хоровое пение. 8) Работа с хором. 9) История музыки. 10) Народная песня в русской культурной музыке. 12) История искусства и эстетика. 13) Народные оркестры. 14) Организация художественно-музыкальных кружков. 15) Организация народных празднеств. 16) Концерты для народа»²¹ [10, 2].

Остановимся подробнее на основных предметах общего курса.

Дисциплина «Слушание музыки» являлась новой для того времени. В задачи этого предмета входило знакомство с музыкальными произведениями и развитие способности учащихся воспринимать музыку. Методика проведения урока опиралась на следующее положение, имеющее рекомендательный характер: «...сначала надо обогатить круг музыкальных впечатлений учащихся, увести их от плохой мещанской музыки, от „цыганщины“, внушить интерес и любовь к серьёзной музыке, а лишь затем приступить к осознанию элементов музыкального языка и к анализу музыкальных впечатлений» [4, 92].

В статье неизвестного автора «Народные музыкальные школы» указывалось, что «Слушание музыки» должно быть похоже на концерты, где присутствует не только поясняющее лекторское слово, но и живая беседа между аудиторией, руководителем и исполнителями по поводу прослушанного – «собрание людей, соединившихся в едином музыкальном общении» [8, 27–28].

Дисциплина «Хоровое пение» подразумевала разучивание произведений народного творчества. На примере каждой песни рассматривались форма, основные

средства музыкальной выразительности. Также воспитанники учились петь подголоски и сочинять.

Нотная грамота осваивалась практически, при элементарном анализе музыки. История музыки представлялась как «систематическая сводка всего того, что по разным отдельным случаям учащиеся узнают при слушании музыки из вступительных объяснений перед концертами, из бесед с отдельными преподавателями и т. д.» [6, 35].

Специальные курсы игры на инструментах (фортепиано, скрипка, виолончель, духовые инструменты)²² проходили параллельно общим. Они делились на два раздела: для тех, кто обладал музыкальным дарованием, и для широкого круга учащихся.

Ведение специальных курсов для одарённых учащихся во многом базировалось на дореволюционной методике. Отдел специальных курсов для широкого круга учащихся был новым. По словам Л. А. Баренбойма и С. Я. Треблевой, статьи с методическими указаниями для таких курсов рекомендовали либо индивидуальные занятия без технических и программных требований, либо коллективные, когда все учащиеся учили одно и то же музыкальное произведение, слушая на занятиях друг друга. Приведём пример из статьи «О Народной музыкальной школе»:

«Занятия в этом отделе должны быть непременно коллективные, как на курсах общего музыкального образования. Учащиеся должны выполнять одно, общее для всех музыкальное произведение, слушать друг друга, например, лучшее исполнение наиболее способного из товарищей, узнавать, к чему им надо стремиться. Эти курсы не могут быть многолетними. За один, два года учащиеся уже узнают простейшую технику своего инструмента, – певцы научатся немного владеть голосом, пианисты, скрипачи, своими пальцами и рукой, и им будет открыта возможность исполнять простую музыку на своём инструменте

и самостоятельно пользоваться им, знакомиться с его помощью с музыкальной литературой, слушать музыку в собственном исполнении. Занятия на этих курсах, знакомящих с инструментами и их техникой, во многом должны отличаться от занятий в первом специальном отделе. Преподаватель должен многое суметь разъяснить на слове, лекционно, должен суметь указать на главное, основное в технике своего инструмента, не касаясь подробностей, должен подобрать такую музыкальную литературу, которая интересовала бы учащихся с самого начала их работы, должен внести в неё настоящие серьёзные, хотя технически и простые произведения, которые могли бы исполнять учащиеся с самой элементарной технической подготовкой» [5, 115–116].

Приведённый фрагмент статьи, несомненно, отражал специфику того времени, когда приветствовались прежде всего коллективные занятия. Но в дальнейшем эта практика не подтвердила своей эффективности. Впрочем, метод коллективных занятий специального фортепиано оказался не таким уж бесперспективным. В последующие годы из него было взято рациональное зерно – ведение специальных индивидуальных занятий в кругу заинтересованных слушателей. Ярким примером подобных занятий являлись уроки в классе Г. Г. Нейгауза. В книге «Об искусстве фортепианной игры» он писал:

«Вспоминаю удачный опыт организации занятий в моём классе – опыт, вполне соответствующий моим требованиям, – в период работы в Свердловской консерватории в годы Отечественной войны. Сделано было следующее: студенты, интересовавшиеся моими уроками, вошли в соглашение с дирекцией и преподавателями других дисциплин, чтобы в то время, когда я занимаюсь в классе, они были свободны и могли присутство-

вать на моих занятиях. Присутствовали не только мои ученики, но и ученики других классов, и даже других специальностей; таким образом, занятия, по сути своей индивидуальные, превращались в коллективные» [9, 168].

Начиная с 1919 года, в школах народного просвещения наблюдался «постепенный процесс их дифференциации на два типа учебных заведений – на школы, в которых основное внимание уделялось общей музыкально-просветительской работе, и на школы, в которых большую, а иногда и доминирующую роль играли специальные занятия, то есть обучение игре на инструментах и сольному пению; в свою очередь в деятельности отдельных школ второго типа проявлялась тенденция выйти за рамки начального обучения учащихся (взрослых и детей) и превратиться в музыкальную школу не только I, но и II ступени» [4, 95].

Первая ступень в таких учреждениях предполагала, пользуясь современной терминологией, предпрофессиональную²³ подготовку исполнителей на музыкальных инструментах вместе с общим обучением. Вторая ступень обеспечивала профессиональное музыкальное образование.

С. Я. Треблева и Л. А. Баренбойм подчёркивают: «По словам современников и судя по сохранившимся документам, всё это стало сказываться – пусть и весьма ещё нечётко – на самих названиях школ: Примерно с 1920 года процесс дифференциации стал проявляться на названиях школ. Так „народными городскими“ стали именоваться школы с музыкально-просветительским уклоном, а школы, в которых делался акцент на специальных занятиях – именовались „государственными“» [4, 95]. Это подтверждают данные С. Я. Треблевой и Л. А. Баренбойма по переименованию школ [4, 90–91]. Для наглядности представим их в виде таблицы:

№ школы	Год основания	Год переименования	Названия школ	Ступени
ГОСУДАРСТВЕННЫХ/СПЕЦИАЛЬНЫХ				
1	1918	1919	Первая школа специального музыкального образования	I
6	1919	1921	Пятая государственная музыкальная школа	I и II
7	1919	1921	Первая государственная музыкальная школа	I и II
12	1919	1922	Вторая государственная (по некоторым источникам – государственная специальная) школа им М. П. Мусоргского	не указаны
13	1919	1921	Третья государственная музыкальная школа	I и II
17	1919	1921	Четвёртая государственная музыкальная школа; позднее – Семнадцатая школа специального музыкального образования	I и II
ГОРОДСКИХ				
2	1919	1921	Вторая городская музыкальная школа	I
3	1918	1921	Третья городская музыкальная школа	I
4	1919	–	Закрылась не позднее 1921 года	–
5	1918	1921	Пятая городская музыкальная школа	I
8	1919	1921	Восьмая городская музыкальная школа	I
9	1919	1921	Девятая городская музыкальная	I
10	1919	1921	Десятая городская музыкальная школа	I
11	1919	1921	Одиннадцатая городская музыкальная школа	I
14	1919	1921	Четвёртая городская музыкальная школа	I
15	1919	1920	Шестая городская музыкальная школа	I и II
16	1919	1922	Седьмая городская музыкальная школа	I

Анализ таблицы подтверждает выводы авторов.

Во-первых, учреждения, действительно, разделились на государственные (№ 1, 6, 7, 12, 13, 17) и народные городские (№ 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16). Во-вторых, государственные школы в основном включали в свою структуру две ступени образования – I и II²⁴.

Помимо этого данные списка дают более широкую картину типов учебных заведений. Так, деления на I и II ступени имели не только государственные школы, но и народные городские. Например, из перечисленных народных городских школ выделяется Пятнадцатая, переименованная в 1920 году в «Шестую городскую музыкальную школу им. Н. А. Римского-Корсакова». Это учреждение включало в себя и I, и II ступени образования. Среди государственных существовали и учреждения только лишь I ступени. Например, Первая. Таковой же являлась и Двенадцатая. Хотя у С. Я. Треблевой и Л. А. Баренбойма ступень у этого учреждения не указана, но

по другим источникам при открытии эта школа именовалась Двенадцатой школой I ступени [11, 3].

Как правило, государственные школы по уровню преподавания были выше, вследствие чего они реорганизовывались в музыкальные техникумы. Например, Седьмая школа в 1923 году была реформирована в Первый государственный музыкальный техникум, заведующим которого являлся В. А. Заветновский²⁵. Двенадцатая школа в 1923 году стала Вторым государственным музыкальным техникумом. Его заведующим оставался Б. В. Асафьев. Семнадцатая школа в 1922 году переустроена в Петроградский музыкальный техникум, а в 1924-м – в Четвёртый государственный музыкальный техникум, заведовал которым А. Г. Гефельфингер²⁶.

Но и среди народных городских школ уровень преподавания тоже мог быть высоким. Десятая городская музыкальная школа I ступени в 1923 году стала Пятым государственным музыкальным технику-

мом, а Пятнадцатая с 1923 года – Первой государственной музыкальной школой им. Н. А. Римского-Корсакова.

На высокий уровень преподавания учреждения могло влиять её дореволюционное происхождение. Например, Семнадцатая школа специального музыкального образования I и II ступени была основана ещё в 1882 году как Высшие курсы фортепианной игры и курсы музыки и пения Е. П. Рапгофа²⁷. По оценке И. Ф. Петровской, курсы Е. П. Рапгофа «были самыми мощными частными музыкальными заведениями, с большим числом специальных предметов, широкими программами, отличным педагогическим составом» [14, 18].

После Октябрьской революции 1917 года школа сохранила специальный уровень преподавания. Учащихся принимали по конкурсу. Только теперь школа стала бесплатной. В объявлении об открытии в газете «Жизнь искусства» читаем: «В школу будут приниматься лишь лица с несомненными музыкальными способностями. Дети при наличии музыкального слуха, памяти, чувства ритма, взрослые – при наличии тех же данных и с технической подготовкой» [16, 4].

На высокий статус заведения, безусловно, влияли личность заведующего, а также педагогический состав, включавший выдающихся представителей музыкальной культуры. В 1918–1921 годах в школах преподавали: пианисты Л. В. Николаев, В. В. Софроницкий, М. Н. Барина, Б. О. Нахутин, А. П. Шапов, Е. Ф. Дауговет, Н. И. Рихтер; скрипачи В. А. Заветновский, И. А. Лукашевский, И. Ю. Ахрон; певцы Г. А. Боссе и И. В. Тартаков, хоровой дирижёр И. В. Немцев, музыковеды В. Г. Каратыгин, Ф. М. Бронфин, Е. М. Браудо, С. Л. Гинзбург, В. П. Калафати, А. Ф. Пашенко, М. М. Чернов, М. А. Юдин и др.²⁸ [4, 92].

Многие заведующие школами также вели педагогическую деятельность, причём не только в своих учреждениях, но и других. Например, руководитель Первой

народной школы музыкального просвещения Ф. М. Бронфин преподавал музыкальную грамоту не только в своей школе, но и в Пятнадцатой. Е. Ф. Гировский вёл класс рояля во Второй и Тринадцатой школах. М. Н. Барина, являясь заведующей Семнадцатой школой, вела класс рояля в своей и Седьмой школе. Заведующий Двенадцатой школой Б. В. Асафьев преподавал в Двенадцатой школе слушание музыки и гармонию. Н. А. Ростовский вёл класс пения в Пятнадцатой школе.

Подводя итог рассмотрению народных школ музыкального просвещения Петрограда, ответим на вопрос: каковы же были причины такого диффузного типа взаимодействия общего и специального музыкального образования на его начальной ступени?

Прежде всего, это государственный социальный заказ²⁹ новой власти на распространение массового музыкального образования, который на практике столкнулся с желанием народа расширить и углубить свои музыкальные познания, то есть «спрос рождает предложение».

Во-вторых, так проявляла себя преемственность с дореволюционным укладом обучения музыке, где подобным образом, в органичном слиянии общего и специального направлений функционировали учреждения практически всех звеньев музыкального образования.

Преемственность в школах народного просвещения была сохранена благодаря высокому профессионализму педагогов и заведующих школами, многие из которых являлись выдающимися музыкантами, педагогами и музыкально-общественными деятелями, понимавшими суть потребностей музыкального образования своего времени. И это была ещё одна причина описанного взаимодействия общего и специального музыкального образования на начальной его ступени. Всё это позволило поднять школы не только до пердпрофессионального, но

и до профессионального уровня, а затем выстроить трёхступенную систему музыкального образования, высокое качество которой подтверждалось на протяжении всей истории советского музыкального образования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [18].

² Филипп Маркович Бронфин (1879–1935) – композитор, педагог, теоретик, музыкальный критик, общественный деятель.

³ Евгений Фёдорович Гировский (1891–1973) – пианист, музыковед, композитор, лектор, музыкальный педагог.

⁴ Яков Михайлович Ключкин (1885–?) – флейтист, учредитель музыкальной школы (1909) в Санкт-Петербурге, которая после 1917 года была национализирована и преобразована в Народную школу музыкального просвещения № 3.

⁵ Школа № 4 не представлена в указанном Бюллетене. Информацию о ней (номер, район, адрес, имя заведующего) см.: [5, 126], дату открытия см.: [4, 91].

⁶ Николай Давидович/Натан Давид Бернштейн (1876–1938) – теоретик, историк музыки, музыкальный писатель, критик, лектор, музыкально-общественный деятель.

⁷ На данный момент информация по Н. Н. Чернову не найдена.

⁸ В. И. Боровская – до революции 1917 года содержательница музыкальной школы и детского музыкального сада, которые были национализированы и преобразованы в Народную школу музыкального просвещения № 6. Являлась преподавателем дошкольного отделения.

⁹ С 1923 года – Канал Грибоедова.

¹⁰ Александр Николаевич Платонов – преподаватель пения.

¹¹ Владимир Николаевич Маркузе – на данный момент информация не найдена.

¹² Сергей Фёдорович Бахланов (1875–1942) – музыкальный критик.

¹³ Арсений Петрович Щапов (1891–1964) – пианист, педагог, методист.

¹⁴ Зоя Евгеньевна Пунина (1886–1969) – педагог, автор пособий и книг по обучению глухонемых детей.

¹⁵ Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) – композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, общественный деятель.

¹⁶ Николай Иванович Рихтер (1879–1944) – пианист, преподаватель.

¹⁷ Николай Андреевич Сасс-Тисовский (1877–1942) – композитор, пианист, дирижёр и музыкальный деятель.

¹⁸ Николай Абрамович Ростовский (1873–1949) – оперный певец.

¹⁹ На данный момент информация по В. И. Брусову не найдена.

²⁰ Мария Николаевна Барина (1878–1956) – пианистка, педагог, методист, музыкально-общественный деятель. С 1919 г. школой заведовал Ляпунов Сергей Михайлович (1859–1924) – композитор, педагог, пианист, дирижёр, музыковед, исследователь русского фольклора.

²¹ Заметим, что, исходя из названий, пункты 14–16 воспринимаются не столько дисциплинами, сколько видами осуществляемой деятельности. Тогда возникает вопрос: почему они находятся в перечне предметов? Возможно, что под этими наименованиями, действительно, подразумевались образовательные дисциплины, названия которых, как видим, отражают веяния времени.

²² В статье неизвестного автора «Народные музыкальные школы» ещё упоминаются специальные курсы сочинения и пения [8, 27–28].

²³ Предпрофессиональная подготовка – углублённое обучение, нацеленное на дальнейшее развитие учащегося по избранной специальности. Подробнее об этом см.: [7].

²⁴ Данные по переименованию школ приведены на указанный в таблице год. В дальнейшем уровень преподаваемого образования учреждения мог измениться, что влияло на смену статуса и названия учреждения. Подробнее об этом см.: [4, 90–91].

²⁵ Виктор Александрович Заветновский (1875–1950) – скрипач, музыкальный педагог, заслуженный артист РСФСР.

²⁶ Александр Генрихович Гефельфингер (1886–1941) – органист, композитор, теоретик, педагог; подробнее о нём см.: [17].

²⁷ Евгений Павлович Рапгоф (1859–1919) – российский музыкальный педагог, автор педагогических сборников для обучения пианистов.

²⁸ Подробный педагогический состав преподавателей народных школ Петрограда см.: [13, 18–24].

²⁹ Подробнее об этом см.: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аракелова А. О. О развитии начального музыкального образования в России // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1(10). С. 176–181.
2. Верещагина К. С. Музыка как форма политической идеологии (на примере советского периода 20–40 гг. XX века) // Политика и общество. 2012. № 10. С. 4–14.
3. Доклады заведующих районными музыкальными школами // Жизнь искусства. 1919. № 96, 12 марта. С. 2–3.
4. Из истории советского музыкального образования : сб. материалов и док. / сост. и редкол. Л. А. Баренбойм, С. М. Вильскер, П. А. Вульфийс (отв. ред.), С. Л. Гинзбург, Е. М. Орлова, С. Я. Требелева. Ленинград : Музыка, 1969. 308 с.
5. Календарь-справочник Музыкального отдела Народного Комиссариата по Просвещению на 1919 год. Петроград ; Москва, 1919. 244 с.
6. Ковин Н. М. Музыкальные школы для учащихся // Музыка в единой трудовой школе. Петроград, 1919. Вып. 1. С. 35.
7. Мильковская И. Ю. Предпрофессиональная подготовка как интеграция общего и дополнительного образования // Современные проблемы профессионального образования: тенденции и перспективы развития : сб. науч. ст. II Всерос. науч.-практ. конф. Калуга, 2022. С. 445–451.
8. Народные музыкальные школы // Народное просвещение. 1919. № 34. С. 27–28.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
10. Новые Народные музыкальные школы // Жизнь искусства. 1919. № 63, 23 янв. С. 2.
11. Новые школы народного просвещения // Жизнь искусства. 1919. № 78, 14 февр. С. 3.
12. О том, что сделано : Бюллетень Муз. отд. Народного Комиссариата по Просвещению. Вып. 1. Июль. 1919. 16 с.
13. О том, что сделано : Бюллетень Муз. отд. Народного Комиссариата по Просвещению. Вып. 2. Статьи, отчёт и картограмма. 24 с., 1 л. табл.
14. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные организации в Петербурге 1801–1917 : энцикл. Санкт-Петербург : Петровский фонд, 1999. 368 с.
15. Сборник декретов, постановлений и распоряжений по музыкальному отделу Народного комиссариата по просвещению. Петербург : Музыкальный отдел Н.К.П., 1919. 74 с.
16. Строительство музыкального отдела // Жизнь искусства. 1919. № 191, 18 апр. С. 4.
17. Филимонов К. А. Хронология Музыкальных курсов Е. П. Раппофа (к истории Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова) // Opera Musicologica. 2019. № 4(42). С. 31–44. DOI 10.26156/OM.2019.42.04.003
18. Polotskaya E., Yegorova K. Musical and Educational Initiatives in Russia in the 2nd Half of the XIX – Early XX Centuries // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-20/125944309> (дата обращения: 06.04.2022).

Karina Yu. Terekhanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: ktgum@bk.ru

**PUBLIC SCHOOLS OF MUSICAL ENLIGHTENMENT IN PETROGRAD
AFTER THE OCTOBER REVOLUTION OF 1917:
TO THE QUESTION OF THE NATURE OF INTERACTION BETWEEN
GENERAL AND SPECIAL MUSICAL EDUCATION**

Abstract. The article deals with the network of public schools of musical enlightenment in Petrograd, which appeared after the October Revolution of 1917. It raises the question of the reasons for combining general and special music education at the primary level of music education. The documents of the People's Commissariat of Education of 1919–1920s are analysed, as well as the works of researchers of the Soviet and post-Soviet times, devoted to the history of domestic music education of the mentioned period. On the basis of these sources it is concluded that the reasons for a kind of diffuse nature of interaction between general and special music education at its initial stage were: 1) the coincidence of the interests of the new authorities in the field of culture (the state social order for universal music education) and the needs of the people in music education; 2) strong links between the renewing music education and the pre-revolutionary system of education, ensuring their continuity; 3) the high level of professionalism of pre-revolutionary musicians; 4) the high level of professionalism of musicians; 5) the high level of professionalism of the pre-revolutionary system of music education.

Keywords: People's schools of musical enlightenment in Petrograd; general and special musical education

For citation: Terekhanova K. Yu. *Narodnye shkoly muzykal'nogo prosveshcheniya Petrograda posle Oktyabr'skoy revolyutsii 1917 goda: k voprosu o kharaktere vzaimodeystviya obshchego i spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya* [People's schools of musical enlightenment in Petrograd after the October Revolution of 1917: to the question of the nature of interaction between general and special musical education], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 47–57. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-57 (in Russ.).

REFERENCES

1. Arakelova A. O. *O razvitií nachal'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii* [On the development of primary music education in Russia], *Music Scholarship*, 2012, no. 1(10), pp. 176–181. (in Russ.).
2. Vereshchagina K. S. *Muzyka kak forma politicheskoy ideologii (na primere sovetskogo perioda 20–40 gg. XX veka)* [Music as a form of political ideology (on the example of the Soviet period of 20–40 years of the twentieth century)], *Politics and Society*, 2012, no. 10, pp. 4–14. (in Russ.).
3. *Doklady zaveduyushchikh rayonnyimi muzykal'nymi shkolami* [Reports of heads of district music schools], *Zhizn' iskusstva*, 1919, no. 96, March 12, pp. 2–3. (in Russ.).
4. Barenboym L. A. (Comp.) *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya : sb. materialov i dok.* [From the history of Soviet musical education: Collection of materials and documents], Leningrad, Muzyka, 1969, 308 p. (in Russ.).
5. *Kalendar'-spravochnik Muzykal'nogo otdela Narodnogo Komissariata po Prosveshcheniyu na 1919 god* [Calendar-Reference Book of the Musical Department of the People's Commissariat for Education for the year 1919], Petrograd, Moscow, 1919, 244 p. (in Russ.).
6. Kovin N. M. *Muzykal'nye shkoly dlya uchashchikhsya* [Music schools for students], *Muzyka v edinoy trudovoy shkole*, Petrograd, 1919, iss. 1, p. 35. (in Russ.).
7. Milkovskaya I. Yu. *Predprofessional'naya podgotovka kak integratsiya obshchego i dopolnitel'nogo obrazovaniya* [Pre-vocational training as an integration of general and additional education], *Sovremennye problemy professional'nogo obrazovaniya: tendentsii i perspektivy razvitiya : sb. nauch. st. II Vseros. nauch.-prakt. konf.*, Kaluga, 2022, pp. 445–451. (in Russ.).
8. *Narodnye muzykal'nye shkoly* [People's music schools], *Narodnoe prosveshchenie*, 1919, no. 34, pp. 27–28. (in Russ.).

9. Neuhaus H. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [The Art of Piano Playing], 5th ed., Moscow, Muzyka, 1988, 240 p. (in Russ.).
10. *Novye Narodnye muzykal'nye shkoly* [New People's Music Schools], *Zhizn' iskusstva*, 1919, no. 63, January 23, p. 2. (in Russ.).
11. *Novye shkoly narodnogo prosveshcheniya* [New People's Music Schools], *Zhizn' iskusstva*, 1919, no. 78, February 14, p. 3. (in Russ.).
12. *O tom, chto sdeleno: Byulleten' Muz. otd. Narodnogo Komissariata po Prosveshcheniyu. Vyp. 1. Iyul'* [About what has been done : Bulletin of the Music Department of the People's Commissariat for Education. Iss. 1. July], 1919, 16 p. (in Russ.).
13. *O tom, chto sdeleno: Byulleten' Muz. otd. Narodnogo Komissariata po Prosveshcheniyu. Vyp. 2. Stat'i, otchet i kartogramma* [About what has been done : Bulletin of the Music Department of the People's Commissariat for Education. Iss. 2. Articles, report, cartogram], 24 p. (in Russ.).
14. Petrovskaya I. F. *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye organizatsii v Peterburge 1801–1917: entsikl.* [Musical education and musical organizations of St. Petersburg 1801–1917. Encyclopedia], St. Petersburg, Petrovskiy fond, 1999, 368 p. (in Russ.).
15. *Sbornik dekretov, postanovleniy i rasporyazheniy po muzykal'nomu otdelu Narodnogo komissariata po prosveshcheniyu* [Collection of decrees, resolutions and orders on the music department of the People's Commissariat for Education], Petersburg, Muzykal'nyy otdel N.K.P., 1919, 74 p. (in Russ.).
16. *Stroitel'stvo muzykal'nogo otdela* [Construction of the music department], *Zhizn' iskusstva*, 1919, no. 191, April 18, p. 4. (in Russ.).
17. Filimonov K. A. *Khronologiya Muzykal'nykh kursov E. P. Rapgofa (k istorii Sankt-Peterburgskogo muzykal'nogo uchilishcha imeni N. A. Rimskogo-Korsakova)* [Chronology of the music courses of Eugene Raphoph (on the history of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov music college)], *Opera Musicologica*, 2019, no. 4(42), pp. 31–44. DOI 10.26156/OM.2019.42.04.003 (in Russ.).
18. Polotskaya E., Yegorova K. Musical and Educational Initiatives in Russia in the 2nd Half of the XIX – Early XX Centuries, *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, available at: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-20/125944309> (accessed April 06, 2022). (in Russ.).

Нина Кузьминична Евдокимова

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389

**КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ:
У ИСТОКОВ РЕГИОНАЛЬНОЙ НАУКИ (1934–1974)**

В 2024 году Уральской государственной консерватории (УГК) исполняется 90 лет. В статье на основе документальных материалов УГК и Государственного архива Свердловской области (ГАСО) реконструируется процесс становления научной работы в вузе. Одной из первых кафедр, заложивших основы исследовательской деятельности, является кафедра сольного пения. На материале архивных источников, большая часть которых впервые вводится в научный обиход, выявлены основные тенденции и научные направления, сложившиеся на начальном этапе её функционирования и обозначившие дальнейшие перспективы её развития.

Ключевые слова: Уральская консерватория, кафедра сольного пения, научные направления в сфере вокального искусства в 1930–1970-е годы, междисциплинарность

Для цитирования: Евдокимова Н. К. Кафедра сольного пения Уральской консерватории: у истоков региональной науки (1934–1974). DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-58-64 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 58–64.

Становление и развитие научно-исследовательской деятельности в российских музыкальных вузах первой половины XX века как объекта изучения предполагает раскрытие проблемы в контексте общих положений об отечественной науке в первой трети столетия. «В 1920–1930 годы складывается централизованная система развития исследовательской работы, подготовки научных и научно-педагогических кадров, актуализируются вопросы развития вузовской науки. Этот процесс регламентируется различного рода декретами, постановлениями, нормативными актами и другими документами, целью которых было закрепление регулятивно-правовых норм в сфере науки» [4, 25].

Важным документом, определяющим работу высшей школы СССР, явилось Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 23 июня 1936 года «О работе высших учеб-

ных заведений и о руководстве высшей школой». В этом документе определяется статус вузовской науки: «Без научно-исследовательской работы не может осуществляться высшими учебными заведениями подготовка специалистов на уровне требований современной науки, немыслима подготовка научно-преподавательских кадров и повышение их квалификации» [1, 100].

В рассматриваемом периоде (1934–1974 годы) можно выделить два этапа формирования исследовательской работы на кафедре сольного пения Свердловской/Уральской консерватории: начальный охватывает 1934–1949 годы, второй – 1950–1974.

В числе первых педагогов-вокалистов были Е. Е. Егоров, М. М. Уместнов, В. И. Садовников, Б. С. Вепринский, П. А. Ноздровская, А. К. Коринский, Б. И. Певзнер, Л. В. Кильчевская и другие. В 1940-е годы в составе

кафедры появились О. И. Егорова, З. В. Щёлокова, А. В. Новиков, В. Г. Ухов. В период с 1946 по 1948 год в вузе функционировали две кафедры сольного пения, одну из которых возглавлял Е. Е. Егоров, другую – М. М. Уместнов. Однако в 1949 году обе кафедры были объединены, заведующим назначен А. В. Новиков¹.

На этапе становления исследовательской работы в уральском вузе приоритетным стало научное направление, сложившееся в сфере вокального исполнительства – проблемы акустики и физиологии певческого процесса. В связи с этим интерес представляет научная деятельность первого заведующего кафедрой сольного пения, декана вокального факультета профессора Е. Е. Егорова (1877–1949).

В Государственном архиве Свердловской области сохранились документы, уточняющие данные биографии Егорова и позволяющие обозначить основные вехи его профессиональной деятельности.

В Свердловск Егоров приехал в 1933 году и сразу приступил к работе в музыкальном училище. В 1934 году началась его профессиональная деятельность в консерватории. С начала открытия вуза он занимал ещё и административную должность, исполняя обязанности заместителя директора по учебной части².

Е. Е. Егоров, выпускник В. М. Зарудной по Московской консерватории (МГК), начал заниматься вокальной педагогикой с 1910 года. В это время он уже имел опыт работы в оперных театрах России, в том числе в Большом театре. В его творческой судьбе знаменательным является 1922 год: он становится научным сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН, 1921–1931), организатором и заведующим вокальных курсов на его базе. Егоров разрабатывает курс «Методика сольного пения» и преподаёт его как в Государственном институте музыкальной науки, так и в Московской консерватории [3; 4].

В 1925 году по его инициативе и при его активном участии была проведена первая Всероссийская научная конференция, посвящённая проблемам вокального искусства и педагогики. В докладах этого научного форума была представлена наиболее актуальная проблематика: «Основы единого метода постановки голоса» (Е. Е. Егоров), «Учение о примарном тоне» (Э. К. Розенов), «О мерах поднятия вокального искусства и педагогики» (В. А. Багадуров) и т. д., которые были опубликованы в «Трудах ГИМНа» в 1926 году.

Объединение в ГИМНе учёных разных профилей (музыкантов, физиологов, ларингологов, физиков) способствовало развитию интердисциплинарного уровня исследований [4]. В целом, в 1920-е годы в его вокально-методологической секции сложились ведущие научные направления, существенно важные для дальнейшего развития исследовательской работы в сфере вокального исполнительства: изучение методов и систем преподавания пения и установление научных подходов к этому вопросу, рассмотрение голосообразующего аппарата с акустической и анатомо-физиологической точки зрения, а также процесса голосообразования и анализ звука человеческого голоса.

В формировании этих научных направлений большую роль сыграл Егоров, который работал в ГИМНе вплоть до его закрытия в 1931 году. В этот период определилась ведущая тема его изысканий – изучение процесса голосообразования с акустической точки зрения. «В исследовании данной проблемы важную роль сыграло сотрудничество Егорова с профессорами-физиками С. Н. Ржевкиным и В. С. Казанским. Они совместно занимались разработкой темы «Исследование тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов» (1926) [3, 99].

Егоров отмечал огромное её значение, он писал: «...в ней выявились исключительного интереса акустические подробности

звука певческого голоса, о которых раньше даже не имелось и представления» [7, 289].

Таким образом, в период работы в данном научно-исследовательском институте учёным в качестве ведущего методологического подхода к проблемам сольного пения было избрано междисциплинарное направление.

Егоров, унаследовав научные традиции ГИМНа, претворил их в своей дальнейшей исследовательской и методической работе в Свердловской/Уральской консерватории. Так, в СГК при непосредственном его участии, по аналогии с МГК, была создана исследовательская база: лаборатории акустики и экспериментальной фонетики, а также кабинет физиологии голоса. Кроме того, в 1935 г. в СГК была организована секция научных работников, в состав которой входили педагоги-исполнители [3].

Егоров планировал научную работу кафедры сольного пения. Основной её формой на начальном этапе было чтение докладов и их обсуждение. В качестве примера обратимся к архивным документам. В «Годовом учебном плане научно-исследовательской работы консерватории на 1936–1937 учебный год» были установлены индивидуальные планы и определена тематика исследований для каждого сотрудника кафедры: «...профессор Егоров Е. Е. „Вопросы закономерностей построения звука певческого голоса“; педагог экспериментальной фонетики, доктор Серебровский „Проблема утомления голоса певца“ и „Влияние термических факторов на голос певца“, и. о. профессора Сошальская И. О. „Влияние типа дыхания и построения маски на первоначальное формирование певческого голоса и его сохранение“; доцент Николаева Е. Н. „Вопросы дыхания в пении“; педагог по сценическому тренажу Гвинеев Г. Г. „Метод преподавания актерского мастерства в вокальном отделении консерватории“»³.

В 1934 году Егоров завершает работу «Основные вопросы современной вокальной

методики и педагогики». Годом позже на конкурсе научно-исследовательских работ, организованном Комитетом по делам искусств, это исследование получило вторую премию (при неприсуждённой первой премии) и было рекомендовано к публикации [7].

В 1938 г. Егоров приступает к работе над фундаментальным трудом «Методика сольного пения», в котором получили теоретическое обоснование и методическую разработку проблемы вокального искусства, изучавшиеся автором на протяжении двух десятилетий. В исследовании актуализируется вопрос о голосе певца как сложном акустическом явлении, указывается на «комплексность функций голосового аппарата и их компенсаторные возможности» [6, 5].

В этой работе анализируются наиболее существенные методологические проблемы вокального искусства: условия образования однородности тембра, закономерности динамики голоса, регистров, пение рассматривается как психо-акустико-физиологический процесс, анализируются условия практической работы педагога-вокалиста с певцом-учеником и индивидуализация приёмов и методов, представлен обзор методического материала существовавших национальных школ пения и методических установок современной русской вокальной школы [6].

В 1939 году Егоров утверждён в учёном звании профессора. Исследование «Методика сольного пения» было представлено автором к защите на учёную степень доктора искусствоведческих наук, которая состоялась на базе Диссертационного совета СГК (1943, без защиты кандидатской диссертации) [5]. По мнению профессора Минской консерватории А. В. Богатырёва, «труд профессора Е. Е. Егорова представляет собой исследование, посвящённое проблеме научно-объективного обоснования вокально-педагогического метода»: «Это первая научная работа, ставящая себе за-

дачей организацию теоретической базы методики сольного пения для русской вокальной школы» [5, 100]. В 1944 году ВАК утверждает его в учёной степени доктора искусствоведческих наук.

В этот же период под руководством Егорова была завершена и успешно защищена в 1944 году диссертация его аспирантки Л. В. Кильчевской «„Примарное“ или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы» на учёную степень кандидата искусствоведческих наук, также в СГК. В своём исследовании она продолжила изучение процесса голосообразования с опорой на данные акустики в русле направления, разрабатываемого её научным руководителем [5].

В послевоенные годы Е. Е. Егоров пишет статью «Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса» (1947), в которой обобщает свой исследовательский опыт учёного и методиста, труды «Глотательный рефлекс и певческое голосообразование» и «Ближайшие задачи советской вокальной школы».

Заслуживает внимания ещё один аспект деятельности Егорова, связанный с собственно методикой обучения сольному пению и его практической педагогикой, которая включала в себя два направления. «С одной стороны, с частью учеников, имеющих выявленные голоса и комплекс способностей, профессор занимался по традиционной методике. <...> Другое направление школы профессора Е. Е. Егорова представляет интерес своей неординарностью: исправление тяжелейших недостатков голосового аппарата» [8, 28]. Во втором случае имеются ввиду вопросы профессиональных заболеваний вокалистов и устранение проблем голосового аппарата, воспитание профессиональных певцов из неперспективных студентов⁴.

В дальнейшем методические принципы и установки Е. Е. Егорова получили продолжение в деятельности и. о. доцента С. А. Батуриной, доцента В. А. Китаевой,

профессоров О. И. Егоровой, М. Г. Владимировой, Народного артиста В. Н. Попова и других, то есть можно говорить о преемственности поколений и вокальной школе Е. Е. Егорова.

Таким образом, аналитический срез научной деятельности кафедры сольного пения позволяет выделить на первом этапе в качестве ведущего исследовательского направления междисциплинарный подход к вопросам методики сольного пения – интеграцию музыкознания и естественных наук (акустики, физиологии и психологии).

В 1950-е годы Уральская консерватория выросла в крупный музыкально-образовательный центр Урала, Сибири и Дальнего Востока.

В биографии кафедры сольного пения начинается следующий этап развития научно-методической и исследовательской деятельности. В это время обновляется её педагогический состав. Среди педагогов Ф. И. Образцовская, З. Г. Тарасенко, Л. Ф. Дроздова, В. А. Китаева, Л. Г. Менабени, Н. И. Уткина, В. В. Кларин и другие. В 1960-е годы кафедра пополнилась новыми именами: М. Р. Глазунова, Л. Э. Краснопольская, Я. Х. Вутирас, Н. Н. Голышев, К. М. Родионова. В это же время в консерватории начал работать педагог по дисциплине «Сценическая речь» Э. М. Чарели.

К 1954 году в УГК была разработана Программа методической помощи музыкальным училищам и ДМШ. Она включала подготовку учебно-методических материалов, консультаций и семинаров, которые имели практическую направленность: их тематика была связана с вопросами учебных программ, освоением новых эффективных методических приёмов и технологий обучения. В рамках Программы кафедра сольного пения в 1958 году организовала семинар для преподавателей музыкальных училищ Урала и Сибири и на основе его материалов подготовила методический сборник.

Источниками информации о научно-исследовательской работе кафедры этого

времени являются архивные документы (консерваторские планы научной работы) и статьи её педагогов, опубликованные в рукописных журналах УГК «Советский музыкант», «Бюллетень». Важную роль в развитии научной работы в консерватории сыграло появление в 1957 году собственного печатного издания «Научно-методические записки» («НМЗ»). Сборник печатался тиражом в 1000 экземпляров, всего с 1957 по 1973 год было издано восемь выпусков «Записок». Появление «НМЗ» создавало возможности публикации научной продукции преподавателей УГК и стимулировало развитие научной деятельности коллектива консерватории.

В середине 1950-х годов на кафедре были запланированы две диссертации. З. В. Щелокова работала по теме «Научное обоснование русской вокальной школы». На Учёном совете был утверждён план диссертации, на кафедре заслушано и принято «Введение»⁵. Работа П. А. Ноздровской «Опыт применения фонетического метода в процессе обучения сольному пению» была задумана как междисциплинарное исследование. Была «написана 1-я глава и отдана на рецензию профессору института иностранных языков, крупному специалисту по фонетике профессору Вронскому, 2 и 3 главы находились в работе»⁶. Однако информации о защите этих трудов нет.

В протоколе производственного совещания «Об итогах проверки научной работы педагогов консерватории» отмечен труд С. А. Батуриной «Воспитание рациональной формы движений, необходимых и достаточных для организации голосового аппарата в свете некоторых научных данных». По мнению кафедры, «тема является дискуссионной, но интересной, ставящей новые проблемы в вокальной педагогике»⁷. Заслуживает особого внимания проблематика последующих работ Батуриной, в которых выделен междисциплинарный уровень: «Воспитание акустической настроенности певческого голоса», «К вопросу

о тонических рефlekсах по Р. Магнусу в методике обучения певца», «Работа мышечных систем в пении и их функциональная связь с другими компонентами голосового аппарата».

В «НМЗ» опубликовано семнадцать научных работ педагогов кафедры сольного пения. Они были представлены в семи из восьми выпусков сборника, что говорит о планомерной и стабильной исследовательской деятельности кафедры. Среди них статьи Ноздровской П. А. «К вопросу о теоретической вокальной фонетике», Певзнера Б. И. «Педагогические заметки по курсу камерного пения», Егоровой О. И. «Значение художественного произведения для воспитания голоса певца», Новикова А. В. «Регистры и резонансы в пении», Образцовой Ф. И. «Певческий процесс в свете влияния на него некоторых произвольных мускульных движений» и другие.

Методическая работа кафедры сольного пения включала ещё одну составляющую, связанную с проблемой подготовки певцов для Монгольской народной республики и автономных республик РСФСР, таких как Бурятия, Якутия, Башкирия. Воспитание национальных кадров требовало совершенствования методики преподавания сольного пения. К числу работ такого плана относится статья Щелоковой З. В. «О работе с певцами в Якутской оперной студии при Уральской консерватории», опубликованная в третьем выпуске «НМЗ». Педагогические заметки автора включают рассмотрение особенностей фонетики якутского языка, учитывают специфику интонационной и ритмической стороны национального пения.

В целом, аналитический срез научных трудов кафедры сольного пения на этапе становления (1934–1974 гг.) позволяет выявить следующие направления исследовательской работы: история русской вокальной школы и её региональной компонент (основополагающим является персоналогический подход); педагогические и этические

ские аспекты процесса воспитания певца; теоретические проблемы и вопросы методики процесса голосообразования (среди них междисциплинарные проблемы: вокальная фонетика, вопросы физиологии певческого процесса, речь и пение и т. д.).

Таким образом, период становления научно-исследовательской работы на ка-

федре сольного пения связан с формированием ведущих направлений, в том числе интердисциплинарных, которые заложили основы теоретической, методической и практической базы дальнейшего её развития во второй половине XX – начале XXI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Е. Е. Егоров и М. М. Уместнов ушли из жизни в 1949 году.

² Книга приказов по УГК за 1934 г. // Архив УГК.

³ Годовой учебный план научно-исследовательской работы консерватории на 1936–1937 учебный год // ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 8.

⁴ Данная проблематика получила осмысление в научном труде преподавателя консерватории пианистки В. А. Гутерман с позиции инструментального исполнительства: «Актуализация научного интереса к технике фортепианной игры в SGK нашла отражение в диссертации выпускницы МГК В. А. Гутерман „Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов“ (1942). Научным руководителем Гутерман был доктор медицинских наук, профессор Ф. Р. Богданов. Изучение вопроса потребовало обращения к интердисциплинарным связям: исследование демонстрирует выход методологии музыкального исполнительства к научным контактам с физиологией, психологией и медициной» [5, 31; 2]. В 1950 годы этой теме была посвящена диссертация С. М. Перельман «Профилактика и ликвидация профзаболеваний музыкантов в свете учения Павлова». Сведения о её защите не сохранились.

⁵ Об итогах проверки научной работы педагогов консерватории // ГАСО. Ф. 2325-р. Ед. хр. 46. Л. 67.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высшая школа : сб. основных постановлений, приказов и инструкций. Ч. 2. Москва : Высш. шк. 1978. 360 с.
2. Гутерман В. А. Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов : дис. ... канд. искусствоведения. Свердловск, 1943. 108 с.
3. Евдокимова Н. К. Акустический подход к процессу голосообразования в научных трудах Е. Е. Егорова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 33. С. 97–103.
4. Евдокимова Н. К. Государственный институт музыкальной науки (1921–1931): история, направления, перспективы // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 29. С. 25–34.
5. Евдокимова Н. К. Первый диссертационный совет на Урале по специальности «Музыкальное искусство» (1942–1944) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 4(39). С. 95–104.
6. Егоров Е. Е. Методика сольного пения : дис. ... д-ра искусствоведения. Свердловск, 1943. 352 с.
7. Егоров Е. Е. Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса // Научно-методические записки. Свердловск, 1963. Вып. 5. С. 284–296.
8. Шерстов В. Н. Егор Егорович Егоров (1887–1949) // Память и «Мы» (учитель и ученики) / гл. ред. и сост. В. Н. Шерстов. Екатеринбург, 2019. С. 14–31.

Nina K. Evdokimova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389

THE DEPARTMENT OF SOLO SINGING OF THE URAL CONSERVATORY: AT THE ORIGINS OF REGIONAL SCIENCE (1934–1974)

In 2024 the Ural State Conservatory (UGC) turns 90 years old. The article reconstructs the process of formation of scientific work at the university on the basis of documentary materials of the UGC and the State Archive of the Sverdlovsk Region (GASO). One of the first departments that laid the foundations for research activities is the Department of Solo Singing. Based on the material of archival sources, most of which are being introduced into scientific use for the first time, the main trends and scientific directions that developed at the initial stage of its functioning and outlined further prospects for its development are revealed.

Keywords: Ural Conservatory; Department of Solo singing; scientific directions in the field of vocal art in the 1930s–1970s; interdisciplinarity

For citation: Evdokimova N. K. *Kafedra sol'nogo peniya Ural'skoy konservatorii: u istokov regional'noy nauki (1934–1974)* [The department of solo singing of the Ural conservatory: at the origins of regional science (1934–1974)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 58–64. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-58-64 (in Russ.).

REFERENCES

1. Vysshaya shkola : sb. osnovnykh postanovleniy, prikazov i instruktsiy. Ch. 2 [Higher School: collection of basic regulations, orders and instructions. Pt. 2], Moscow, Vysshaya shkola, 1978, 360 p. (in Russ.).
2. Guterman V. A. *Osyazatel'no-dvigatel'nyy metod obucheniya pri professional'nykh zabolevaniyakh ruk pianistov : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Tactile-motor training method for occupational diseases of pianists' hands: Dissertation], Sverdlovsk, 1943, 108 p. (in Russ.).
3. Evdokimova N. K. *Akusticheskiy podkhod k protsessu golosoobrazovaniya v nauchnykh trudakh E. E. Egorova* [An acoustic approach to the process of voice formation in the scientific works of E. E. Egorov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 97–103. (in Russ.).
4. Evdokimova N. K. *Gosudarstvennyy institut muzykal'noy nauki (1921–1931): istoriya, napravleniya, perspektivy* [State Institute of Musical Science (1921–1931): history, directions, prospects], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 25–34. (in Russ.).
5. Evdokimova N. K. *Pervyy dissertatsionnyy sovet na Urale po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» (1942–1944)* [The first dissertation council in the Urals in the specialty “Musical art” (1942–1944)], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2021, no. 4(39), pp. 95–104. (in Russ.).
6. Egorov E. E. *Metodika sol'nogo peniya : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The technique of solo singing: Dissertation], Sverdlovsk, 1943, 352 p. (in Russ.).
7. Egorov E. E. *Moi nauchno-issledovatel'skie raboty v oblasti pevcheskogo golosa* [My research works in the field of singing voice], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1963, iss. 5, pp. 284–296. (in Russ.).
8. Sherstov V. N. *Egor Egorovich Egorov (1887–1949)* [Egor Egorovich Egorov (1887–1949)], V. N. Sherstov (resp. ed., comp.) *Pamyat' i «My» (uchitel' i ucheniki)*, Yekaterinburg, 2019, pp. 14–31. (in Russ.).

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКУСТИКИ



УДК 781.1

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-65-72

Лев Самуилович Рубин

Кандидат технических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: rubin281@yandex.ru

СЛЫШИМ ЛИ МЫ ЧАСТОТЫ ВЫШЕ 20 КИЛОГЕРЦ?

Психоакустические исследования показывают, что при восприятии речи активируются как участки коры головного мозга, так и подкорковые структуры мозга. При восприятии музыкальных звуков в психоакустике основное внимание уделяется слуховому спектроанализатору, обрабатывающему звуки до 20 кГц, который обеспечивает восприятие высоты звука и который находится в нейросетях слуховой зоны коры головного мозга, а нейросети подкорковых структур мозга рассматриваются как обеспечение пространственной ориентации по звукам. Если в нейросетях подкорковых структур мозга анализируется не частотный спектр звуков, а изменение звукового давления во времени, то эта обработка имеет важное значение при восприятии атаки музыкальных звуков, делает необходимым подробное изучение связи стадии атаки музыкального звука и его выразительности, эквивалентно восприятию звуков с полосой частот, превышающей порог в 20 кГц.

Ключевые слова: восприятие музыки, атака звука, акустические условия, частотный спектр звука

Для цитирования: Рубин Л. С. Слышим ли мы частоты выше 20 кГц? DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-65-72 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37. – С. 65–72.

Введение. Междисциплинарный синтез научного знания в гуманитарных науках – один из факторов, которые или влияют, или могут повлиять на их развитие в современных условиях. Использование знаний, добытых в смежных науках, привлечение методик исследования, проведение экспериментальных исследований и, вероятно, что-то ещё – могут внести свой вклад в развитие музыкознания, которое имеет дело с самым таинственным невербальным процессом воздействия на человека, цель которого я не могу осмыслить. Но есть надежда,

что рассмотрение процессов восприятия музыки с позиций, учитывающих знания, добытые в смежных науках, поможет в конечном итоге сформулировать ответ на вечный вопрос – что такое музыка, почему человечество вне зависимости от расы, места проживания и прочих внешних обстоятельств, придумало музыку и на протяжении всей своей истории занимается музыкой. Очень популярное сегодня утверждение, что музыка удовлетворяет потребности эмоциональной сферы человека, не выглядит исчерпывающе, потому что эмоциональная жизнь человека поя-

вилась не в связи с музыкой, а по другим причинам [3].

Музыковедение, опираясь на анализ только музыкальных явлений, постигая закономерности развития музыкальной культуры в рамках традиционного круга представлений, по моему пониманию, и не сможет дать ответы на вечные вопросы. Чтобы приблизиться к раскрытию вечных тем, необходимо расширить базу исследований. В настоящее время новые идеи могут возникнуть, если обратиться к результатам и методам исследований, проведённых в быстро развивающихся психоакустике и нейронауках, изучающих воздействие звуковых волн на человека.

Цель настоящей работы состоит в показе возможностей развития музыковедческих понятий, например, об элементах музыкального языка, которые могут быть реализованы в совместных исследованиях музыковедов, психоакустиков, представителей нейронаук при изучении такого сложного многогранного явления, как восприятие звуков и музыки.

Что установлено в психоакустике

Психоакустика изучает, как человек воспринимает звуки, поступающие к нам из окружающей среды, каковы отношения между параметрами звуковых процессов и теми ощущениями, которые возникают у человека при их восприятии. Ещё в середине XIX столетия было выяснено, что между этими явлениями нет простого соответствия, и в самом общем виде они связаны зависимостью, очень близкой к известной в математике логарифмической функции. Однако когда появились аппараты, позволяющие передать звук на расстояние и его запомнить и воспроизвести, возникла необходимость более подробно изучить связь физического воздействия и реакций восприятия чтобы понять, как должна быть устроена аппаратура звукопередачи, что такое качество звука и т. д. Это послужило мощным стимулом раз-

вития психоакустических исследований, которые начавшись в 40-х годах прошлого столетия, продолжают и в наше время. Результаты этих исследований обобщены в работах [1; 2].

Большинство результатов в психоакустических исследованиях получены при воздействии на слуховую систему человека акустических сигналов синусоидальной формы, что совершенно естественно вытекает из обертоновой структуры звуков музыки. Так, в результате изучения реакции слуховой системы человека на звуки, описываемые синусоидой, получены кривые равной громкости, которые показывают, что чувствительность слуховой системы зависит от частоты синусоиды, громкость воспринимаемых звуков также частотнозависима, слуховая система реагирует на синусоидальные звуки не ниже 20 Гц и не выше 20 кГц. Так же были обнаружены такие явления, как маскировка одних звуков другими как в частотной области, так и во времени, не прямое соответствие частоты звука и воспринимаемой высоты звука, а также обнаружено, что слуховая система, воспринимая звуки, как изменение акустического давления во времени, преобразует их в набор частот, т. е. осуществляет преобразование изменений акустического сигнала во времени в соответствующий частотный спектр. Математическую модель такого преобразования создал ещё в начале XIX века французский учёный Жан Батист Жозеф Фурье.

Эксперименты показывают, что преобразование звукового сигнала из временной области в частотную в нашем слуховом спектроанализаторе происходит в полном соответствии с математическим преобразованием Фурье и занимает некоторое время. Мы определяем звук, имеющий периодическую природу, как имеющий определенную высоту только через некоторое время после его появления. Это время разными исследователями оценивается в диапазоне от десятка до сотен миллисекунд (мс).

То, что человек может определить направление на источник звука, используя для этого оба уха, известно очень давно. Но только в связи с появлением высококачественных микрофонов и аудиомониторов, которые позволили обнаружить существенную значимость для восприятия звуков их пространственной организации, начались психоакустические исследования в этой области. В настоящее время эти исследования привели к разработке и практическому применению многоканальных систем звукопередачи, которые позволяют организовать пространственную звуковую картину в местах расположения слушателей, что существенно приближает звуковую картину, воспроизводимую аппаратурой звукопередачи, к реальному звучанию в разных условиях, в том числе и к звучанию музыки в концертных залах с хорошей акустической репутацией.

Что установлено в исследованиях мозга

Человеческий мозг, по признанию ряда учёных, является самым сложным объектом исследований, изучением которого занято всё возрастающее число исследователей, работающих в разных областях нейронаук.

Все акустические сигналы, улавливаемые ухом, мы слышим как звуки только благодаря тому, что эти сигналы возбуждают реакцию в нейронах головного мозга. Это происходит потому, что слуховые нервы от обоих аудиосенсоров, проходя через подкорковые структуры в слуховые зоны коры головного мозга, на всех уровнях возбуждают большое количество нейронов, что приводит к образованию разветвлённых нейронных сетей и на уровне подкорковых структур, и в коре головного мозга. Благодаря этому каждый звук подвергается глубокой обработке, выявляются тончайшие нюансы в изменении звука, а также анализируются связи между этими изменениями как в микро-, так и в макровремени, что

является основой восприятия речи, музыки, шумов разной природы. Из-за сложности мозга всё это известно в самом общем виде, хотя для речевых сигналов найдены места локализации активности отдельных структур головного мозга при восприятии гласных и согласных звуков [4]. Восприятие звуков музыки изучено значительно хуже, хотя интерес исследователей к этой теме значителен.

Необходимость синтеза исследований в психоакустике, нейронауках и музыкально-теоретических дисциплинах

Звукорежиссёрская практика работы с музыкальными записями, а также опыт синтеза звуков с помощью электронных моделей обнаруживают, что в теории музыки не рассматривается такое важное понятие, как атака музыкального звука, имеющего звуковысотность. В звукорежиссёрской практике, имеющей дело с электрическими моделями музыкальных звуков, обнаружено, что удаление атаки в записанном звуке какого-либо музыкального инструмента существенно затрудняет музыкантам узнавание этого инструмента. Отсутствие подпрограммы синтеза атаки звука в электронной музыке делает синтезированный звук неживым.

Умозрительно можно предположить, что атака звука – это интервал времени между началом звука и моментом, когда мы начинаем слышать высоту этого звука. Однако мы не знаем, когда момент слышания высоты звука начинается, варьируется ли он от человека к человеку, зависит ли этот момент от других параметров звука и т. д.

Сложность проблемы можно оценить, если рассмотреть конкретный звук какого-либо инструмента. На рисунках 1 и 2 приведена временная зависимость акустического давления, создаваемого одиночным звуком струн до второй октавы рояля на расстоянии 1 м в двух временных масштабах.

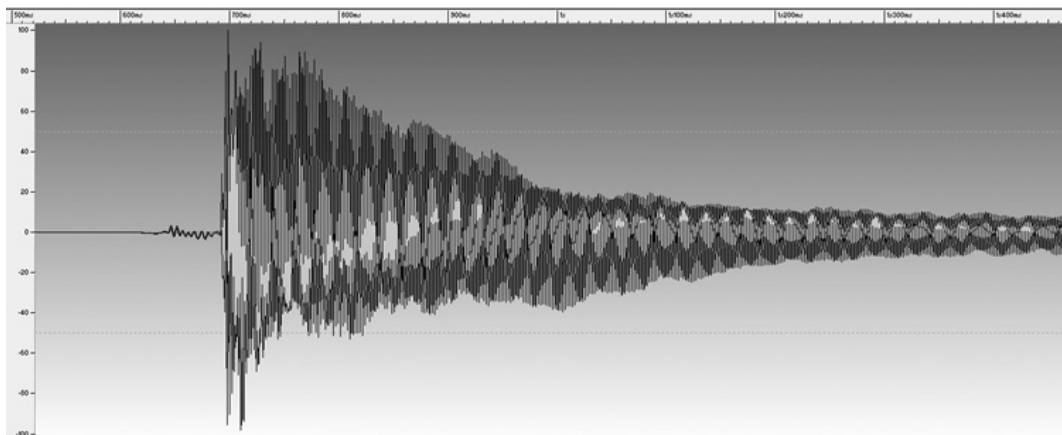


Рис. 1. Звук ноты до второй октавы рояля в течение 800 мс от момента удара молоточком по струнам

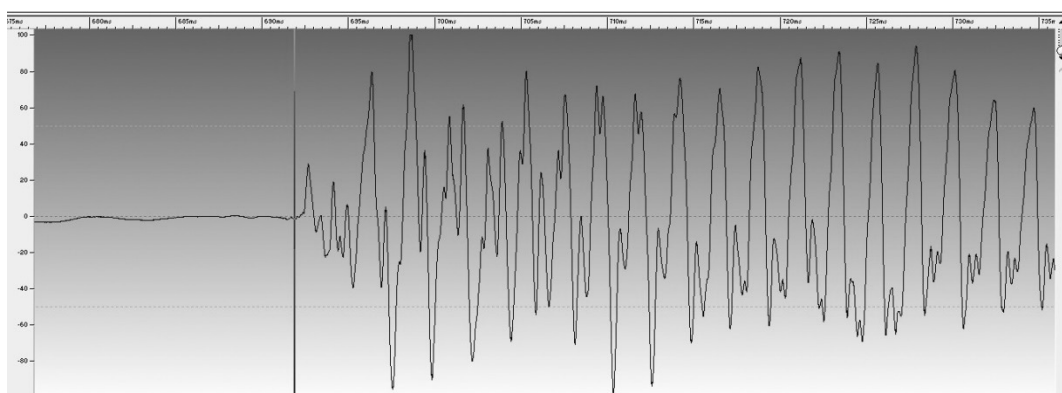


Рис. 2. Тот же звук в течение первых 104 мс от момента удара молоточком по струнам

На рис. 1 отчётливо видно, что строгой периодичности, т. е. точного повторения изменения акустического давления от периода к периоду, мы не найдём ни на одном участке временной зависимости. Мы видим периодические колебания, амплитуда которых подвергается изменениям, на них накладывается очень медленное изменение постоянной составляющей. Вот это отсутствие строгой периодичности и есть признак живого звука.

На рис. 2 показан начальный фрагмент того же звука фортепиано длительностью 104 мс. Первые 5 мс колебательный процесс только устанавливается, затем появляются почти периодические колебания, однако

форма каждого периода колебаний в течение первых 96 мс отличается от формы предыдущего колебания. Затем форма колебаний в общих чертах повторяется с изменением амплитуды колебаний и медленным изменением постоянной составляющей. Очевидно, что мы не можем при визуальном анализе зависимости акустического давления, создаваемого источником музыкального звука, точно определить продолжительность атаки звука. Необходимо провести специальные исследования, которые должны включать не только анализ объективной картины изменения какого-либо физического параметра, но и психоакустические исследования интервала

времени, необходимого слушателям для определения высоты звука. Отметим, что атака звука и интервал времени, необходимый для формирования ощущения высоты звука, а также особенности их восприятия, не отражены в каких-либо значимых исследованиях.

Психоакустическими исследованиями давно установлено, что звуки с частотой выше 20 кГц человек не слышит. Это стало расхожим мнением после того, как в широкодоступной литературе появились изображения кривых равной громкости, которые показывают, что чувствительность нашего слуха зависит от частоты звукового сигнала синусоидальной формы. Это хорошо коррелирует с представлением о том, что нейронная сеть, обрабатывающая звуковую информацию, начиная от основной мембраны, расположенной в улитке внутреннего уха, является слуховым частотным спектроанализатором. С этим связана и обработка звуковой информации в пределах частотных полосок, и формирование ощущения высоты звука. Эта модель обработки мозгом звуковых сигналов получена при предъявлении слушателям звуков синусоидальной формы (гармоник) или суммы гармоник и описывает результат работы нейронных структур слуховой зоны коры головного мозга человека и ближайших эволюционных родственников. Как известно, у более далёких предков человека неокортекс, т. е. кора головного мозга, значительно менее развита или представлена в зачаточном состоянии, и обработка звуковой информации ведется в подкорковых структурах мозга. Известно, что в подкорковых структурах звуковая информация обрабатывается для пространственной ориентации, но модели этой обработки пока не создано.

Интересен факт, не получивший объяснения ни в психоакустических, ни в теоретических исследованиях, но выявленный в звукорежиссёрской практике: когда необходимо получить высококачественную звукозапись музыки академических жан-

ров, наилучшие результаты получаются в том случае, если используются форматы преобразования звука в цифровую форму не хуже DVD-Audio, в котором частота дискретизации равна 96 кГц, что позволяет преобразовать в цифровую форму звуки с верхней границей частотного диапазона до 45 кГц. Зачем же нужно так расширять частотный диапазон, далеко выходя за границы, полученные в психоакустических исследованиях?

В технической литературе такое расширение частотного диапазона объясняется необходимостью повышения качества преобразования аналогового сигнала в цифровую форму. Однако в нейронауках, рассматривающих вопросы восприятия речевых сигналов, в последнее время появились сведения о важной роли подкорковых структур головного мозга в их обработке [4]. В частности, выявляется важная роль мозжечка в обработке речевой информации. Ранее этой структуре подкоркового мозга как важной части процесса обработки звуков внимания не уделялось, несмотря на то, что в мозжечке содержится в 4 раза больше нейронов, чем в неокортексе.

Подкорковые структуры головного мозга участвуют в восприятии очень коротких по длительности звуков, формирующих согласные звуки, которые для их генерации используют не только голосовую щель, как в академическом пении, и в которой в основном формируются гласные звуки, но и другие генераторы звуков, использующих язык, нёбо, зубы, губы. При этом сами по себе согласные звуки или не имеют определенной частоты и являются шумовыми, или являются смешанными, имеющими шум на фоне гласного звука. Как отмечают авторы, полученные ими новые данные об участии не только неокортекса, но и подкорковых структур головного мозга в процессах обработки речи, должны помочь в «усовершенствовании моделей обработки языка».

Звуки музыки по своей структуре не менее сложны, чем звуки речи. Любой звук

музыки содержит стадию атаки звука, стадию затухания, между этими стадиями звучит стационарная часть. По стационарному и затухающему звучанию слуховой спектроанализатор формирует восприятие высоты звука. Но для этого слуховому спектроанализатору, как уже отмечалось, нужно некоторое время.

Во время атаки звука его частотный спектр быстро меняется, что отражается понятием мгновенный спектр, который формируется на небольшом текущем интервале времени и изменяется за очень короткое время. На этих коротких интервалах времени формируются такие шумовые сигналы, как трески ломающейся хрупкой сухой ветки, шорохи, возникающие от соприкосновения лапы какого-либо животного с землей и т. п., что в ночное время нашим эволюционным предкам сигнализировало об опасности. Известно, что чем короче длительность какого-либо сигнала, в том числе и звука, тем шире его частотный спектр. Поэтому все шумы, длящиеся короткое время и сами имеющие сложную временную структуру, имеют мгновенный частотный спектр, выходящий за пределы, ограниченные 20 кГц.

Приведённые сведения показывают необходимость подробного изучения стадии атаки музыкального звука. Предлагается эти исследования базировать на следующей гипотезе. Любой звук обрабатывается подкорковыми структурами головного мозга и неокортексом одновременно. Если имеется музыкальный звук, имеющий некоторую продолжительность во времени, то его атака начинает обрабатываться подкорковыми структурами без преобразования в частотный спектр, анализируются детали изменения потоков импульсов, генерируемых нейронами. Нейронные сети подкорковых структур реагируют, например, на очень быстрое увеличение акустического давления, на очень быстрое уменьшение этого давления. Можно предположить, что есть ещё какие-то детекторы в нейронных сетях,

реагирующие на более сложные изменения мгновенного акустического давления. В результате совокупность этих изменений находит отражение в построении структур нейронных сетей, благодаря чему происходит запоминание последовательностей этих изменений. Это запоминание создаёт базу для идентификации источника звука, и мы узнаем тот или иной музыкальный инструмент по его звучанию. Аналогично мы узнаем звучание той или иной согласной фонемы в речи. И всё это происходит до того момента, как слуховой частотный анализатор, оканчивающийся в слуховой зоне коры головного мозга, опознает высоту музыкального звука.

Результаты одновременной обработки звука во всех структурах головного мозга позволяют воспринимать звучание как непрерывный процесс, не имеющий в восприятии отчётливых границ, отделяющих стадию атаки звука от остальных стадий звучания. Это создаёт трудности в музыкально-теоретическом осмыслении роли атаки звука, которое без применения специального инструментария, объективирующего звук в сопоставлении с восприятием, невозможно.

В соответствии с предложенной гипотезой, периодические звуки, имеющие частоту выше 20 кГц, мы непосредственно не слышим. Однако мы слышим на подсознательном уровне короткие звуки или звуки, временная структура которых быстро меняется, как во время атаки звука. Эту быстроменяющуюся временную структуру мы распознаем без её преобразования в частотный спектр. И если необходимо осуществить звукопередачу таких звуков без искажений, то необходимо расширить частотную полосу пропускания оборудования за пределы 20 кГц. Таким образом, наше восприятие акустических сигналов звукового частотного диапазона также выходит за пределы 20 кГц.

Атака музыкального звука является не единственной проблемой, которые долж-

ны изучаться совместными усилиями исследователей, представляющих несколько дисциплин. В первую очередь внимание должно быть обращено на пространственное впечатление при восприятии музыки. Важность этого аспекта воздействия музыки на человека раскрывалась благодаря звуорежиссёрской практике постепенно на протяжении всего XX века, но до сих пор остается не исследованным вопрос, почему восприятие и музыки, и даже речи в акустически замкнутых пространствах при соблюдении определённых акустических условий предпочтительнее восприятия звуков без переотражений? Совместные исследования, несомненно, будут способствовать расширению круга проблем, вовлекаемых в музыкально-теоретические исследования, применению современного исследовательского инструментария, что в конечном итоге должно приблизить понимание этого феноменального проявления человеческого духа – музыки.

Выводы

1. Звуорежиссёрская практика, в которой реальные музыкальные произведения преобразуются в электрические аналоги, выявила ряд неочевидных музыкальных феноменов, которые в настоящее время не нашли отражение в музыкально-теоретических дисциплинах: это атака звука как средство музыкальной выразительности, это пространственная организация музыки при её восприятии как способ усиления её воздействия на слушателя.

2. Сформулирована гипотеза о том, что обработка звука и в слуховой зоне коры го-

ловного мозга, и в подкорковых структурах для восприятия музыкальных звуков очень важны и происходят одновременно: при этом подкорковые структуры, в отличие от слуховой зоны коры, реагируют не на частотный спектр звука, а на его изменения во времени. Это позволяет при восприятии учитывать звуки, кратковременные частотные спектры которых выходят за пределы верхней границы 20 кГц.

3. Визуальный анализ записанного музыкального звука фортепиано показывает, что установить границу окончания атаки звука без проведения специальных исследований невозможно. В качестве такой потенциальной границы, определяющей максимально возможную продолжительность атаки звука, предлагается момент начала слышания высоты музыкального звука, что требует проведения специальных исследований.

4. Исследователи, работающие и в психоакустике, и в нейронауках, проявляют интерес к воздействию музыки на реакции нейросетей головного мозга человека, однако эти исследования в очень малой степени учитывают дифференцировку музыки по жанрам, направлениям и т. п., что хорошо развито в музыкально-теоретических исследованиях, без учёта которых выводы исследователей, пытающихся объективизировать обнаруженные ими факты при воздействии музыки на человека, не выглядят достоверными. Такого рода исследования должны проводиться совместно представителями естественных наук и музыкально-теоретических дисциплин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. Основы психоакустики (подборка статей с сайта <http://www.625-net.ru>). URL: <https://www.klex.ru/6n5> (дата обращения: 03.04.2024).
2. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. 720 с. URL: <http://e.lanbook.com> (дата обращения: 03.04.2024).
3. Барретт Л. Как рождаются эмоции. Революция в понимании мозга и управлении эмоциями / пер. с англ. Е. Поникаров. Москва : Манн, Иванов и Фарбер, 2018. 427 с.

4. Turker S., Kuhnke Ph., Eickhoff S. B., Caspers S., Hartwigsen G. Cortical, Subcortical, and Cerebellar Contributions to Language Processing: A Meta-Analytic Review of 403 Neuroimaging Experiments // *Psychological Bulletin*. 2023. Vol. 149, iss. 11-12 (Nov.-Dec.). DOI 10.1037/bul0000403

Lev S. Rubin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: rubin281@yandex.ru

CAN WE HEAR FREQUENCIES ABOVE 20 KHz?

Abstract. Psychoacoustic studies show that both cortical areas and subcortical brain structures are activated during speech perception. When perceiving musical sounds, psychoacoustics focuses on the auditory spectrum analyser processing sounds up to 20 kHz, which provides perception of sound pitch and is located in the neural networks of the auditory cortex, while neural networks of subcortical brain structures are considered to provide spatial orientation to sounds. If the neural networks of the subcortical brain structures analyse not the frequency spectrum of sounds, but the change of sound pressure in time, this processing is important in the perception of the attack of musical sounds, makes it necessary to study in detail the relationship between the stage of attack of a musical sound and its expressiveness, and is equivalent to the perception of sounds with a frequency band exceeding the threshold of 20 kHz.

Keywords: music perception; sound attack; acoustic conditions; sound frequency spectrum

For citation: Rubin L. S. *Slyshim li my chastoty vyshe 20 kilogerts?* [Can we hear Frequencies above 20 kHz?], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 65–72. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-65-72 (in Russ.).

REFERENCES

1. Aldoshina I. *Osnovy psikhоakustiki (podborka statey s sayta <http://www.625-net.ru>)* [Fundamentals of psychoacoustics], available at: <https://www.klex.ru/6n5> (accessed April 03, 2024). (in Russ.).
2. Aldoshina I., Pritts R. *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics], St. Petersburg, Kompozitor, 2011, 720 p., available at: <http://e.lanbook.com> (accessed April 03, 2024). (in Russ.).
3. Barrett L. F. *Kak rozhdayutsya emotsii. Revolyutsiya v ponimanii mozga i upravlenii emotsiyami* [How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain], Moscow, Mann, Ivanov i Farber, 2018, 427 p. (in Russ.).
4. Turker S., Kuhnke Ph., Eickhoff S. B., Caspers S., Hartwigsen G. Cortical, Subcortical, and Cerebellar Contributions to Language Processing: A Meta-Analytic Review of 403 Neuroimaging Experiments, *Psychological Bulletin*, 2023, vol. 149, iss. 11–12 (Nov.-Dec.). DOI 10.1037/bul0000403

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 37

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Редактор-корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.06.2024 г. Дата выхода в свет 15.07.2024 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya*, *Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,13. Уч.-изд. л. 6,44
Тираж 100 экз. Заказ № 18798

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