

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 41
2025

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2025

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 41

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 41

Екатеринбург 2025

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); **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 41

Yekaterinburg 2025

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); **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: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 7 Молчанов А. С. Вопросы симметрии, музыкальной формы и повтора в лекциях Карлоса Чавеса

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 19 Черниченко Д. В. Ретроспектива секстетов Гаэтано Брунетти и Луиджи Боккерини: анализ музыкальных инноваций и их культурного контекста
- 27 Пыжьянова А. Г. Романтический тип героя-художника и его преломление в австро-немецкой *Künstleroper* начала XX века
- 37 Денисова Г. А. Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром op. 21 Д. Шостаковича: к проблеме жанра *Orchestergesang*
- 47 Чумаченко Д. И. «Новая простота» в произведениях Альфреда Шнитке 1970-х годов: «Stille Musik» и «Stille Nacht»

ИСПОЛНИТЕЛЬ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКИ

- 55 Юсупова В. В. Нина Александровна Фриде в музыкальных стихотворениях Ц. А. Кюи op. 67 (1904)

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC THEORY

- 7 *Andrey Molchanov*. Issues of symmetry, musical form, and repetition in the lectures of Carlos Chavez

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 19 *David Chernichenko*. Retrospective of the Sextets of Gaetano Brunetti and Luigi Boccherini: Analysis of Musical Innovations and Their Cultural Context
- 27 *Anastasia Pyzhyanova*. The romantic type of the hero-artist and his refraction in the Austro-German *Künstleroper* of the early XX century
- 37 *Galina Denisova*. Six Romances on Japanese Poems for Tenor and Orchestra Op. 21 by D. Shostakovich: On the Problem of the *Orchestergesang* Genre
- 47 *Daria Chumachenko*. "New Simplicity" in Alfred Schnittke's 1970s works: "Stille Musik" and "Stille Nacht"

PERFORMER IN THE MIRROR OF MUSIC

- 45 *Vera Yusupova*. Nina Alexandrovna Frida in the musical poems of C. A. Cui Op. 67 (1904)



УДК 781

DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-7-18

Андрей Сергеевич Молчанов

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Новосибирск, Россия).
E-mail: mas-composer@mail.ru. ORCID: 0009-0002-3785-1506

ВОПРОСЫ СИММЕТРИИ, МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ И ПОВТОРА В ЛЕКЦИЯХ КАРЛОСА ЧАВЕСА

Статья посвящена вопросам симметрии, музыкальной формы и повтора, представленных в лекциях Карлоса Чавеса. Цель статьи – показать подходы Чавеса к данным теоретическим понятиям. Основная задача состоит в выявлении ракурсов теоретической проблематики лекций и поиске точек соприкосновения с подходами других авторов. В статье отмечается, что понятие музыкальной формы обосновывается Чавесом исходя из имеющихся природных оснований, заключённых в ритме и симметрии. Их объединяет повтор, выступающий в качестве универсального принципа построения музыкальных структур. В проявлении повтора выделено три значения: 1) как способа понимания, разъяснения; 2) как средства достижения единства; 3) как условия симметрии. В лекциях прослеживается связь с разработкой вопросов архитектоники музыкальной формы, с эстетическими и психологическими аспектами музыкальной повторности, нашедшими отражение в работах Б. Асафьева, М. Арановского, В. Белоусовой, Э. Маргулис, Л. Мейера, А. Милки и др. В заключение поднимаются вопросы художественных перспектив применения музыкальной повторности как в музыкально-теоретических исследованиях, так и в творческих направлениях музыкального искусства второй половины XX столетия.

Ключевые слова: повтор в музыке; музыкальная форма; Карлос Чавес; ритм; симметрия; латиноамериканская музыка

Для цитирования: Молчанов А. С. Вопросы симметрии, музыкальной формы и повтора в лекциях Карлоса Чавеса. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-7-18 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 7–18.

Карлос Чавес (1899–1978) – известный мексиканский композитор, дирижёр, пианист, музыкально-общественный деятель. С его именем связано становление и развитие в XX столетии профессионального мексиканского музыкального искусства, формирование мексиканской композиторской школы, что нашло отражение в его зна-

ковых сочинениях, таких как «Индийская симфония», балет «Четыре солнца», пьеса «Хочипилли» и др. Личность Чавеса уже привлекала внимание отечественных и зарубежных исследователей. Одной из первых в отечественном научном пространстве стала статья Г. Я. Шохмана, в которой был дан обзор творчества композитора и сде-

лано обобщение основных его тенденций в свете идеи развития национального музыкального искусства [13]. Позднее, на диссертационном уровне профессиональная деятельность Чавеса в связи с вопросами становления мексиканской композиторской школы, а также истории музыки Латинской Америки была представлена в исследованиях В. Р. Доценко [8; 9]. Корпус иностранной литературы в сравнении с отечественным выглядит более многоликим и пёстрым по жанровому составу работ. Выделим в нём монографию Р. Г. Морильо, прослеживающую эволюцию стиля и эстетических взглядов композитора до 1957 года [18], а также более поздние работы Р. Л. Паркера [20; 21], систематизирующие материал многоликого наследия музыканта.

Несмотря на значительный объём научной литературы, всё же отметим, что приоритетными направлениями в изучении личности и творчества Чавеса стали аспекты историко-культурной самобытности его музыки, связь с национальными истоками мексиканской культуры, а также стиливые взаимодействия с европейской и более широко мировой музыкой. Такой подход к изучению личности Чавеса и его наследия сложился не случайно. Как отмечает Р. Паркер, «Чавес всегда считал себя в первую очередь композитором, а другие свои начинания рассматривал не более чем как средство реализации своего главного призвания» [21, 121; здесь и далее перевод мой. – А. М.]. В связи с этим значительный пласт музыкально-критической и публицистической деятельности Чавеса остаётся малоизученным, не говоря уже об анализе научной проблематики его работ и, более конкретно, их теоретических аспектов. С позиции сегодняшнего дня исследование этой части профессиональной деятельности музыканта предстаёт достаточно перспективным, поскольку, с одной стороны, может способствовать более подробному и целостному взгляду на личность Чавеса, а с другой – более детально уточнить ту про-

блематику, которую ощущал и пропускал через себя композитор, соотнося с тенденциями развития музыкального искусства XX столетия.

Конечно, Чавес был прежде всего практикующим музыкантом и не считал себя исследователем в узко профессиональном смысле. Тем не менее, как один из передовых музыкантов своего времени, за свою достаточно протяжённую карьеру Чавес накопил значительный профессиональный и жизненный опыт, способный к обобщению сущностных вопросов музыкального искусства. Поводом для их письменной фиксации послужило приглашение читать лекции в качестве специалиста одного из подразделений Гарвардского университета. Результатом этой работы стало появления авторского сборника под общим названием «Musical Thought» [9], в котором были изданы несколько лекций Чавеса, посвящённых вопросам музыкальной эстетики и коммуникации, организации произведений искусства, отдельным сторонам композиторского творчества.

В лекциях Чавес обращает внимание на проблемы художественно-эстетического понимания искусства, отмечает аспекты взаимодействия композитора и публики, вопросы становления национального самосознания художника и прочее. Однако две лекции, как следует из названия, имеют в большей степени теоретическую направленность и посвящены, соответственно, вопросам музыкальной формы и повторению в музыке. Эти работы вызывают определённый исследовательский интерес, поскольку, с одной стороны, позволяют познакомиться с точкой зрения одного из крупнейших музыкантов-практиков прошлого столетия на музыкальную форму и такой важнейший принцип организации искусства, как повтор, а с другой – дают возможность сопоставить высказанные тезисы с ходом осмысления принципов организации и понимания данных явлений в музыкальной науке, подводящих к современному состоя-

нию проблематики. Материал этих лекций составит предмет изучения в данной статье.

В лекции о музыкальной форме Чавес обозначает единое природное основание для понятия формы, использующейся в искусстве. По мнению исследователя, его составляют различные существующие и окружающие человека формы, которые есть в Природе (Вселенной), а сам человек как анатомическая сущность являет собой завершённую целостную форму, подобную Богу. Не стремясь объяснить первопричины явлений, Чавес находит возможность составить некоторые рассуждения о тех важных компонентах искусства и творчества, которые естественным путём проистекают из имеющихся в виду оснований. Таковыми исходными явлениями становятся *ритм и симметрия*, которые, с одной стороны, выступают как естественные природные свойства, с которыми отождествляет себя человек, а с другой, демонстрируют определённое качество, приложимое к тому или иному объекту. Поэтому Чавес пишет о ритме как об особом качестве, характеризующимся серией либо «равных промежутков во времени или пространстве», либо «просодических ударений на равных расстояниях». А симметрия, соответственно, выражает такое качество, которое подразумевает «существование во времени или пространстве двух или более равных или идентичных элементов; расположенных через равные интервалы или расстояния»;

также симметрией «обязательно называют определённую композицию элементов, которые могут быть расположены в различных взаимных положениях» [14, 48].

Для ритма и симметрии Чавес определяет единый общий базис – *повторение*. Первое заметное проявление повторения, по мнению латиноамериканского композитора, связано с подражанием: «Подражая, человек пытался так или иначе повторить то, что он видел, слышал и замечал вокруг себя. Повторение следует непосредственно за Подражанием, а Подражание – так утверждают учёные авторитеты – было высшим учителем человечества» [14, 38]. Далее, по мысли исследователя, повторение стало решающим фактором в формировании музыки и всех изящных искусств через образцы запечатлённого человеческого тела и его пропорций, построение рифмы, стопы, ритмизованных шагов, и далее через метроритмическую организацию музыки и симметричное расположение разделов музыкальной формы. Чавес хорошо демонстрирует это, показывая «чистое» повторение частей с учётом принципов симметрии, повторения групп элементов и построений (**ава**; **ав-ав**; **авс-авс** и т. п.). Вот как, например, Чавес представляет строение сонатной формы, говоря о ней как об архитектурной симметричной конструкции, где экспозиция повторяется в двусторонней симметрии, вокруг центральной части, разработки (см. рис. 1).

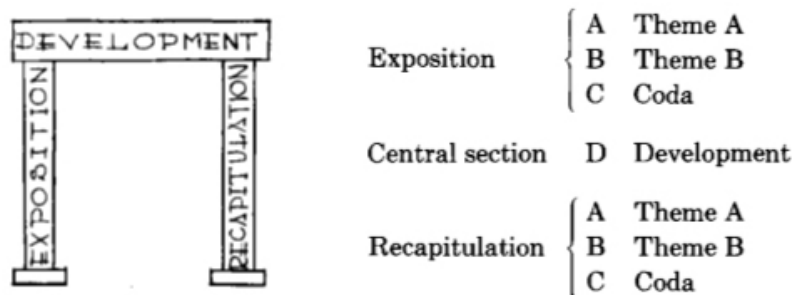


Рис. 1. Строение сонатной формы (по К. Чавесу)

За этим прослеживается внимание к архитектонической стройности композиции, на которую как одну из сторон музыкальной формы ранее обращал внимание Б. Асафьев, а также к принципам структурной логики, описанным М. Арановским со ссылкой на того же Асафьева¹. Прочная опора на естественные природные свойства повторности также говорит о близости идеям Г. Шенкера, который, взяв за основу принцип биологического размножения и роста, смог спроецировать его на музыку². Позднее связь симметрии с природными процессами будет подчеркнута в специальной работе В. А. Белоусовой [5]. В частности, относительно переносной симметрии автор отмечает, что данный вид «характеризует развитие музыки во времени и пространстве»: «Это объединяет музыку с живыми объектами природы, в которых рост и развитие непременно сопровождаются признаками переносной симметрии» [5, 7]. Демонстрацией же переносной симметрии служат повторения разных типов. В связи с этим Чавес закономерно заключает: «...ритм и симметрия служат основой музыкального построения. Ритмическое и симметричное повторение является основным и универсальным принципом как для элементарных, так и для более крупных структур» [14, 47].

Также автор лекций связывает понятие повторения со способами музыкального развития, приёмами имитации и контрапункта. В частности, он пишет: «В музыке различные приёмы, используемые для объединения формы, снова и снова являются не чем иным, как методами повторения. Так называемое „развитие“ – это способ фрагментарного и разнообразного повторения различных мотивов или элементов, из которых состоит тема. Контрапунктические формы, такие как fuga, канон и имитация, являются очевидными способами повторения» [14, 41]. Эти наблюдения в некоторой степени предвосхищают появления *зигонической теории* британского исследователя, композитора и педагога

Адама Окельфорда, ставящего принцип повторения во главу угла формирования музыкальной структуры. У Окельфорда обоснование этого момента проистекает из приёма имитации (в широком его понимании), когда одно отношение в музыкальной структуре оказывается производным от другого, имитирует (подражает) ему и вызывает у слушателя чувство производности, связности и цельности³.

В оставшейся части лекции Чавес ставит задачу проследить путь повторения и имитации как «создателей» искусства и его форм. Один из источников, по мнению мексиканского композитора, берёт начало в культуре древних народов и проявляется через различного рода обряды, которые, как правило, сопровождались магическими песнями, танцами, где часто использовались ударные инструменты, а повтор остинатных ритмов был нормой. Принцип же имитации понимался как способ воздействия *сходства на сходство*, поскольку считалось, что «изображение существа или объекта даёт его создателю или обладателю силу или влияние на само существо или объект» [14, 42]. Буквальное проявление этого Чавес наблюдал в танцах и обрядах у индейцев яки в Мексике.

Другой уровень уже выходит из области буквального подражания и связан с воссозданием определённых состояний души, что свойственно искусству поэзии и музыки, влияющих на эмоциональное состояние человека. Это проявляется как в буквальном способе группировки отдельных мотивов, так и в более отвлечённой, экспрессивной манере, охватывая крупные музыкальные формы профессионального искусства. За этим Чавес видит воплощение тенденции закреплять, запечатлевать в сознании определённые мысли посредством повторения, а также идею комбинаторики, приложимую, например, к ритму, где всевозможные ритмические паттерны возникают из разных комбинаций двух или трёх однотипных элементов⁴.

Сбалансированность же частей всей композиции соотносится с принципом симметрии и отражает тот или иной известный порядок: А, А, А...; АВ, АС, АД...; АВС, АВС и т. д. В этом Чавес видит реализацию процесса перехода форм-прототипов в формы-архетипы, которые сохраняют своё значение на протяжении длительного времени, где утвердился формальная логика: «Мы инстинктивно убеждены в этой логике до такой степени, что архетипические формы для нас прекрасны сами по себе. (Именно поэтому они являются архетипами.)» [14, 50]. И это достаточно глубоко укоренено в нашем подсознании. Поэтому «старые учения по-прежнему актуальны для нас и сегодня в том, что касается согласованности и интеграции в единое целое, то есть формы» [14, 52].

Хотя, конечно, Чавес понимает, что за последние несколько сот лет произошла довольно-таки сильная эволюция в музыкальном искусстве (в том числе и в области формообразования), в ходе которой так или иначе менялись подходы к композиции: от песнопений *Ars Nova*, к симфониям классико-романтического типа, до веберновских миниатюр. В данном контексте Чавес отмечает, что музыкальное искусство само по себе достаточно динамично и может также развиваться вопреки общему правилу (архетипической форме) и традиционной логике. Он ратует за раскрепощение сознательного мышления, раскрепощение архетипических форм и академической логики, что могло составить незабываемый опыт, задействуй современные композиторы меньше рационального начала в процессе сочинения.

В заключение лекции автор сообщает: «Мы видели, как музыка и другие виды искусства зависели от основных факторов повторения и имитации... В целом, благодаря этим процедурам были прекрасно воплощены классические идеалы формы, и каждый исторический период предлагал множество решений. Однако возникает

вопрос, насколько долговечным и разнообразно замаскированным будет повторение в ближайшие дни – или появятся другие возможности? В какой степени повторение, столь естественное для нас, на самом деле доставляет нам удовольствие? И в какой степени повторение, каким бы скрытым оно ни было, в конечном итоге утомит нас?» [14, 53–54]. Эти поставленные вопросы как нельзя лучше обосновывают актуальность повторения в музыкальной среде и намечают проблемное поле его осмысления. Оно оказывается связано, прежде всего, с вопросами ресурсной ёмкости повтора как для музыкальной формы, так и для слушателя, музыкально-эстетическими аспектами восприятия и переживания произведений искусства, способностью повторения приводить к эстетическому удовлетворению или же быть фактором пресыщения и утомления.

Многие из указанных аспектов как раз и составили современный для лекций Чавеса контекст исследований музыкальной науки и смежных с ней областей знаний. Так, в отечественной эстетике 1960-х годов В. Асмус, рассматривая вопросы повторного восприятия произведений искусства как активного процесса эстетического переживания, писал: «...строго говоря, подлинным первым прочтением произведения, подлинным первым прослушиванием симфонии может быть только вторичное их прослушивание. Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому» [2, 66]. Гедонистическую направленность повторности в своей работе «Звук и символ» подчёркивал Виктор Цукеркандль, отмечая, что «повторное прослушивание того, что уже было услышано, является одним из основных (а для многих – главным) источником удовольствия, доставляемого музыкой» [23, 213]. В более поздних исследованиях по психологии Э. Х. Маргулис на основе экспери-

ментальных данных удалось подтвердить эстетическую ценность опыта повторения, способствующего психологической вовлечённости индивида в процесс освоения произведений музыкального искусства⁵.

Безусловно, для Чавеса эстетический и психологический аспекты были важны, однако очевидно, что он не собирался разрабатывать их столь подробно именно в теоретическом плане. Для него как практикующего музыканта гораздо важнее было понять связь в способах работы композитора с повтором и выстраиванием крупной музыкальной формы как в композиционно-конструктивном плане, так и в выразительном, смысловом, где организованная триада *повторение – симметрия – форма* даёт наивысший художественный эффект.

Именно это Чавес демонстрирует в своей следующей лекции, посвящённой непосредственно повторению. Он исходит из понимания музыкальной формы как совокупности частей, составляющих единое целое. Соответственно, исследователем формулируется следующая задача: «рассмотреть, в какой степени повторение является основополагающим принципом музыкальной структуры» [14, 56].

Чавес разбирает этот вопрос в практическом плане на примере некоторых бетховенских тем. В частности, он говорит о большой интегрированности повторяющихся мотивов в начале I части Девятой симфонии Бетховена (педаль на квинте,

повторяющиеся мотивы из двух нот, повторность фраз); пишет о повторении как о ведущем принципе Пятой симфонии, возникающим на основе многократной точной и вариантной повторности «мотива судьбы», подчёркивая универсальность ритмического рисунка этого мотива, его производность в разных темах сонатного *allegro*⁶. Сходные принципы мотивной работы и мотивной производности Чавес находит и в других симфониях Бетховена (в частности, Первой и Шестой), говоря о проявлениях двусторонней симметрии в разных планах и масштабах⁷.

С точки зрения композиции целого он подчеркивает особую роль бетховенских код-разработок, которые призваны уравновесить развивающую фазу трёхчастной классической сонатной формы новым повторением разработочной части, хоть и данной в сжатом виде. Чавес отмечает: «Совершенно очевидно, что Бетховен хотел, чтобы экспозиция и развитие были сбалансированы повторением и вторым развитием, имеющим точно такое же значение, двумя блоками строго двусторонней симметрии» [14, 64]. В данном отношении схема I части Пятой симфонии Бетховена обретает двухфазное симметричное строение, уравновешенное повтором, содержащее по две развивающие фазы и две в формате экспозиционно-репризного изложения. И характерно то, что в этом случае все разделы оказываются примерно равными по протяжённости (см. рис. 2).

Exposition 124 bars	Recapitulation 126 bars
Development I 123 bars	Development II 129 bars

Рис. 2. Схема I части Пятой симфонии Л. Бетховена (по К. Чавесу)

Другим композитором, удостоенным внимания автора лекций, становится Игорь Стравинский. Его Чавес называет не иначе как «величайший мастер двадцатого века, верховный жрец, великий мастер-волшебник повторения» [14, 69]. Таких эпитетов Стравинский заслужил прежде всего своей работой с повторяющимися структурами. Чавес определяет его метод как «повторение путём накопления» или, по-другому, «аккумулированное повторение», которое разворачивается как в мелодических элементах самих по себе, так и в контрапунктических сплетениях голосов, выстраивая вариантную последовательность двух-трёх мотивов⁸.

Другой момент – использование различных остигатных последовательностей, достигающих многоуровневого соподчинения друг с другом, что развивается от «Петрушки» и «Весны священной» к другим произведениям мастера. В частности, Чавес рассматривает фрагмент «Выплясывание Земли» как своего рода апофеоз остигату у Стравинского, построенного на сопряжении четырёх разных пластов. Также в орбиту аналитических взглядов мексиканского композитора попадает такое редко упоминающееся сегодня сочинение Стравинского как «Threni» (Плач Пророка Иеремии, 1958), использующее серийный материал, но в целом сохраняющее принципы работы, идущие от более ранних сочинений. Анализируя один из фрагментов партитуры, Чавес убедительно показывает, что все выведенные варианты производного материала оказываются ничем иным, как повторением исходной серии, использующей в последовательности и в наложении основные приёмы полифонического преобразования (P–I–R–RI).

Обобщая свои наблюдения над методами работы композиторов, Чавес представляет повторение как средство управления и убеждения, посредством которого композитор выстраивает свой диалог со слушателем. В целом Чавес выделяет три момента.

1. Повторение как способ понимания. В этом значении музыка, в которой много повторений, как бы лишний раз обращается к публике, чтобы разъяснить, прояснить какие-то моменты. Чавес отмечает: «Великие мастера классической музыки, похоже, были не слишком оптимистичны. Они думали, что должны излагать, переформулировать и подтверждать, чтобы быть понятыми» [14, 77–78]. Как бы то ни было, у автора есть выбор на каком уровне вести диалог с публикой, насколько она должна быть вдумчивой и восприимчивой. Это стремление к компромиссу между желанием проявить себя и стремлением к общению, коммуникации.

2. Повторение как средство достижения единства. В этом смысле повторение фигурирует в музыкальном контексте разных эпох и позволяет при должном разнообразии (контрасте) поддерживать сходство и формировать единство без какой-либо монотонности. Здесь также прослеживается внимание к тематической структуре музыкального произведения, возможности насыщать её повтором, что корреспондируется в определённой степени с наблюдениями структуралистов, когда «благодаря регулярной повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как некое законченное целое, иными словами, как целое, наделённое смыслом» [4, 258]. Здесь, безусловно, возникает выход на вопрос целеполагания повторности. Однако Чавес не развивает этот аспект каким-либо специальным образом и разворачивает лекцию в психологическую плоскость.

Он пишет, что, с одной стороны, повторение требует меньше ресурсов от нашей памяти, оно приятно и комфортно. С другой стороны, у человека всегда есть любопытство, инициатива, желание развивать свои способности, которые направлены на преодоление зависимости индивида от повторения. «На самом деле вопрос о повторении или новизне сводится к урав-

нению инициативы слушателя и новизны музыки, в противоположность пассивности слушателя и повторяемости музыки, уравнению, условия которого меняются в зависимости от состояния человека и природы музыки. Другими словами, чем больше мы склонны ценить новое, тем скорее устанем от повторения» [14, 78].

3. Повторение как условие симметрии. В понимании Чавеса это вопрос хорошего баланса и пропорций во взаимодействии элементов. Симметрия естественна для нас и привычно отражается в нашем теле и пространственных ориентирах (верх–низ, право–лево). В соответствие с этим повтор и симметрия выступают важнейшими условиями для создания целостной формы и в общем своём проявлении остаются неизменными, несмотря на огромное развитие и изменение эстетических принципов и технических приёмов. Хотя при этом, конечно, Чавес не исключает проявления других, ассиметричных конструкций, поскольку, как он отмечает, «история человеческих стремлений – это история экспериментов» [14, 79]. Тяга к новому всегда сохраняется, соответственно, практически всегда прослеживается взаимодействие разнонаправленных тенденций. В данном смысле Чавес противопоставляет «ленивую память» как пассивный элемент, который исходит из того, что мы уже знаем и «ожидание» как активный элемент, который, наоборот, исходит из того, что мы еще не знаем, но хотим узнать. На этом основано определённое противоречие, которое, однако, в совокупности движет нас вперёд. Здесь Чавес оказывается в некоторой степени близок теории музыкального ожидания, разрабатываемой в работах Леонарда Б. Мейера, где ожидание предстаёт в качестве определённого «паттерн-реагирования», регулярно совпадающих ментальных или моторных реакций [17]°.

Далее Чавес ставит следующий вопрос: насколько радикального отхода от повторения мы можем ожидать в будущем? И на-

сколько мы можем говорить о возможном пресыщении повторением и растущей потребности в новизне?

Чавес занимает здесь центристскую позицию, отмечая, что строгая приверженность какому-то одному принципу будет плохой идеей. Отказ от повторения приведёт к неубедительной музыке, в которой не будет единства и формы. В этом смысле сходство и контраст остаются двумя основными факторами, которые идут рука об руку, двигают композицию вперёд: «Я не собираюсь отрицать бесконечные возможности, которые всё ещё могут быть заложены в повторении. Давайте не будем ни исключительно за, ни категорически против любой возможности художественного творчества. Поэтому давайте исследовать новые направления» [14, 84].

Таким образом, в лекциях Карлоса Чавеса выражается определённый взгляд на музыкальную форму и принцип повтора как важнейшие компоненты музыкального искусства, имеющие глубокие природные основания, реализуемые в естественных и хорошо знакомых человеку свойствах периодичности, симметрии, соразмерности, порядка. Показанные возможности выстраивания композиции и работы с мелкими единицами музыкальной структуры в музыке Бетховена и Стравинского демонстрируют тесную сбалансированность формы целого, её связь с принципом симметрии (а через него и с природными основаниями), а также обозначают работу композитора, способность управлять повтором и на основе буквально нескольких звуков выстраивать крупную форму. Тем самым Чавес доказывает, что повтор является основополагающим методом построения музыкальной структуры.

Несмотря на то, что музыкальная форма остаётся наиболее консервативной областью для различного рода новаций (и не случайно Чавес говорит об образовании форм-архетипов), он ратует за преодоление различных сдерживающих тен-

денций в искусстве, поиск новых возможностей и путей развития. Поэтому, прослеживающаяся преемственность в мышлении Чавеса, скорее, оборачивается фактором осмысления современной действительности, гибкостью подхода к музыкальным дефинициям, поиском альтернатив и сфер приложения рассматриваемых понятий. Сюда можно отнести, например, акцентированное Чавесом понимание различных приёмов музыкального развития как методов повторения, поднимающее в сущности более сложную проблематику диалектики различия и повторения в музыкальном произведении, а также поставленные Чавесом на момент начала 1960-х годов вопросы художественных перспектив применения музыкальной повторности, которые в некоторой степени предвосхитили направления как музыкально-теоретических исследований второй половины XX столетия, так и творческо-художественных течений внутри музыки. Так, искусство второй волны авангарда, набравшее силу к началу 1960-х годов, как раз способствовало освобождению от закоренелой незыблемости и определённости типовых музыкальных структур, разомкнув их в сторону свободы, вариативности, открытости. С другой стороны, развившееся ко второй половине 1960-х годов в академической музыке направление минимализма обнаружило новые ресурсы принципа повтора, которые не были востребованы ранее.

Перспективным оказался и указанный Чавесом музыкально-психологический аспект проблематики, связанный с взаимодействием повтора и памяти как психологического процесса, влияющего на восприятие и осмысление произведения искусства, а также усвоение, запоминание информации человеком. Эти аспекты, как уже упоминалось выше, нашли отражение в работах Мейера, Цукеркандля, Маргулис, Милки и других исследованиях, точно также как и вопросы симметрии музыкального искусства стали основой построения

отдельных концепций, в том числе структуралистских (Р. Барт). В отечественной музыкальной науке подходы к изучению симметрии были дополнены в связи с анализом музыкально-теоретических систем, а также в соответствии с концепцией обратимости в искусстве и культуре в работах Л. Александровой [1] и С. Гончаренко [7].

Лекции Карлоса Чавеса также можно считать плацдармом для развития творческих и исследовательских поисков композиторов. И хотя Чавес продолжал оставаться на вполне традиционных позициях, говоря о том, что музыка должна сначала быть услышанной в голове, а затем быть перенесена на бумагу, тем не менее, не мог не отмечать стремления к рациональному подходу в композиции. С развитием второй волны авангарда эта тенденция стала заметно усиливаться в том числе и в контексте переосмысления принципа повтора, и методов работы с ним. Так Д. Лигети, подходя к воплощению замыслов своих сочинений конца 1950-х – начала 60-х годов, вполне серьёзно ставил перед собой вопрос «что я могу сделать с помощью одной ноты?»¹⁰, очевидно предполагая некую форму её повторности. Более радикально идея повторности трансформировалась в стохастической композиции Я. Ксенакиса в свете теории формализации, где повторение стало мыслиться не столько как эстетическая категория, а скорее как «конструктивный компонент, на основе которого можно генерировать структуры любого содержания и наивысшего уровня сложности при помощи заранее установленных операционных алгоритмов» [10, 44]. Тем самым эстетические ценности постепенно смещались в сторону понимания значимости самой конструкции. В этой связи приведём слова современного российского композитора Юрия Воронцова, фиксирующие эту тенденцию: «Красота не исчезнет из музыки никогда, но она может проявляться не через красоту звука или гармонии, а, например, через красоту конструкции, красоту

пропорций составляющих её частей и формы в целом» [6, 29].

Таким образом, материал, представленный в лекциях Карлоса Чавеса, показывает, что исследователь находился в русле основных музыкально-теоретических и практических представлений о структурных, тематических, эстетических, психологических компонентах музыкальной композиции, следуя ведущим трендам и ориентируясь на образцы высоко профессионального искусства, а также имея ввиду народную традицию,

направлено питавшую профессиональное композиторской творчество. В то же время в своих лекциях он в определённой степени учитывал направления развития музыкальной мысли в теоретических работах и наметил перспективные пути развития вопросов симметрии, формы и повтора для будущих исследований. Лекции Карлоса Чавеса, безусловно, можно считать ценным материалом в плане изучения истории и динамики развития музыкально-теоретической мысли в XX столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Строго говоря, имеются только три способа продолжить найденное: повторить его ($a, a, a \dots$ и т.д.), повторить его с изменениями (a^1, a^2, a^3 и т.д.) и построить новую структуру (a, b, c и т.д.)» [3, 283].

² Г. Шенкер писал о повторении: «...это основа музыки как искусства. Оно создает музыкальную форму точно так же, как объединение идей из природного паттерна создает другие формы искусства» [22, 5–6].

³ А. Окельффорд пишет: «Зигоническая теория, разработкой которой я занимался в течение последних десяти лет, построена на гипотезе, предполагающей, что создание и познание музыкальной структуры берут своё начало от имитации a , следовательно, повторения; что в свою очередь и предлагает такую парадигму» [19, 6].

⁴ Вот Характерные Числовые выкладки, которые приводит Чавес: $4 = 2 + 2$; $5 = 2 + 3$, $5 = 3 + 2$; $6 = 2 + 2 + 2$; $6 = 3 + 3$; $7 = 2 + 2 + 3$; $7 = 2 + 2 + 3$; $7 = 3 + 2 + 2$ и т. п.

⁵ Так, анализируя экспериментальные данные, Маргулис пишет: «Простое введение повторения заставило слушателей сообщать о возросшем удовольствии, интересе и впечатлениях от художественного замысла при восприятии современных музыкальных произведений» [16, 156].

⁶ Он даже приводит некоторые статистические выкладки: в различных частях *allegro* первый мотив звучит 230 раз, заполняя 298 тактов из 502, что составляет три пятых всего музыкального содержания произведения.

⁷ Под «симметричным» Чавес подразумевает «группу из двух идентичных или очень похожих элементов, расположенных по обе стороны от реальной или воображаемой оси и на равном расстоянии от неё, что составляет двустороннюю симметрию» [14, 56].

⁸ Это напрямую соотносится с наблюдениями С. Савенко над особенностями работы Стравинского с мелодическим материалом, где преобладает «вариантная повторность малообъёмных ячеек, но со значительным перевесом вариантности над повторностью». В некоторых случаях она «принимает вид изложения по типу „ядро – развёртывание“, где мотивы-опевания простейшего рисунка „цепляются“ друг за друга... образуя слитную мелодическую линию» [12, 114–115].

⁹ След Мейера прослеживается и в известной работе А. Милки «Теоретические основы функциональности в музыке», в которой повтор рассматривался как критерий закономерности появления музыкальных событий. А. Милка пишет: «Мера тяготения – повторение: тяготение формируется в той степени, в какой выступает повторение. Только те элементы дают возможность прогнозировать дальнейшее развёртывание музыкальной ткани, которые демонстрирует повторность» [11, 46]. Таким образом повторение создаёт ожидание, то есть тяготение к появлению музыкального события и определяет степень его полноты и интенсивности.

¹⁰ Упоминание об этом есть в монографии В. R. Levy [15, 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск : Изд. Новосиб. гос. консерватории, 1995. 372 с.

2. Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики : сб. ст. Москва : Искусство, 1968. С. 55–68.

3. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь : статьи, интервью, воспоминания. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Белоусова В. А. Симметрия в музыке (теоретический и исторический аспекты) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1995. 20 с.
6. Воронцов Ю. В. Возможные направления развития музыки // Музыкальная академия. 2024. № 2. С. 26–29. DOI 10.34690/384
7. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века). Новосибирск : Изд. Новосиб. гос. консерватории, 1993. 234 с.
8. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
9. Доценко В. Р. Творчество Карлоса Чавеса. К вопросу становления мексиканской профессиональной композиторской школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 24 с.
10. Курленья К. М. Репетитивные техники и смысловые метаморфозы повтора // Журнал общества теории музыки. 2025. Вып. 1(49). С. 37–53. DOI 10.26176/otmroo.2025.49.1.004
11. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград : Музыка, 1982. 150 с.
12. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. 328 с.
13. Шохман Г. Я. Карлос Чавес // Советская музыка. 1973. № 1. С. 112–119.
14. Chavez C. Musical Thought. Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 1961. 126 p.
15. Levy B. R. Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s. New York : Oxford Univ. Press, 2017. 291 p.
16. Margulis E. H. On Repeat: How Music Plays the Mind. Oxford ; New York : Oxford Univ. Press, 2014. XI, 204 p.
17. Meyer L. B. Emotion and Meaning in Music. Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1956. 308 p.
18. Morillo García R. Carlos Chávez: vida y obra. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1960. 241 p.
19. Ockelford A. Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives. London : Ashgate Publishing Limited, 2005. 168 p. (Royal Musical Association monographs ; No. 13).
20. Parcker R. L. Carlos Chavez: a guide to research. New York : Routledge, 1998. 180 p.
21. Parcker R. L. Carlos Chavez, Mexico's Modern-Day Orpheus. Boston : Twayne Publishers, 1983. 166 p.
22. Schenker H. Harmony. Chicago ; London : The Univ. of Chicago Press, 1954. 359 p.
23. Zuckerkandl V. Sound and Symbol: Music and the External World / Transl. by Willard R. Trask. New York : Princeton Univ. Press, 1956. X, 402 p.

Andrey S. Molchanov

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.
E-mail: mas-composer@mail.ru. ORCID: 0009-0002-3785-1506

ISSUES OF SYMMETRY, MUSICAL FORM, AND REPETITION IN THE LECTURES OF CARLOS CHAVEZ

Abstract. The article is devoted to the issues of symmetry, musical form and repetition presented in the lectures of Carlos Chavez. The goal of the article is to show Chavez's approaches to these theoretical concepts. The main task is to identify points of view on the theoretical problems of lectures, as well as to find points of agreement with the approaches of other authors. The article notes that the concept of musical form is justified by Chavez based on the available natural foundations contained in rhythm and symmetry. They are united by repetition, which acts as a universal principle for building musical structures. Three meanings are highlighted in the manifestation of repetition: 1) as a way of understanding, clarification; 2) as a means of achieving unity; 3) as a condition of symmetry. The lectures trace the connection with the development of issues of the architectonic of musical form, with the aesthetic and psychological aspects of musical repetition, reflected in the works of B. Asafiev, M. Aranovsky, V. Belousova, E. Margulis, L. Meyer, A. Milka, and others. In conclusion, the issues of artistic perspectives of the use of musical repetition are

raised, both in musical theoretical research and in the creative trends of musical art in the second half of the twentieth century.

Keywords: repetition in music; musical form; Carlos Chavez; rhythm; symmetry; Latin American music

For citation: Molchanov A. S. *Voprosy simmetrii, muzykal'noy formy i povtora v lektsiyakh Karlosa Chavesa* [Issues of symmetry, musical form, and repetition in the lectures of Carlos Chavez], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 7–18. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-7-18 (in Russ.).

REFERENCE

1. Aleksandrova L. V. *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: logiko-istoricheskiy aspekt* [Order and symmetry in musical art: a logical and historical aspect], Novosibirsk, Izdanie Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii, 1995, 372 p. (in Russ.).
2. Asmus V. F. *Chtenie kak trud i tvorchestvo* [Reading as work and creativity], Asmus V. F. *Voprosy teorii i istorii estetiki: sb. st.*, Moscow, Iskuststvo, 1968, pp. 55–68. (in Russ.).
3. Aranovskiy M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn': stat'i, interv'y, vospominaniya* [Music. Mind. Life : Articles, interviews, memoirs], Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvovoznaniya, 2012, 440 p. (in Russ.).
4. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika : per. s fr.* [Selected works: Semiotics: Poetics], Moscow, Progress, 1989, 616 p. (in Russ.).
5. Belousova V. A. *Simmetriya v muzyke (teoreticheskiy i istoricheskiy aspekty) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Symmetry in music (theoretical and historical aspects) : Abstr. of diss.], Moscow, 1995, 20 p. (in Russ.).
6. Vorontsov Yu. V. Possible Directions for the Development of Music, *Music Academy*, 2024, no. 2, pp. 26–29. DOI 10.34690/384. (in Russ.).
7. Goncharenko S. S. *Zerkal'naya simmetriya v muzyke (na materiale tvorchestva kompozitorov XIX i pervoy poloviny XX veka)* [Mirror symmetry in music (based on the works of composers of the XIX and the first half of the XX century)], Novosibirsk, Izdanie Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii, 1993, 234 p. (in Russ.).
8. Dotsenko V. R. *Istoriya muzyki Latinskoy Ameriki XVI–XX vekov* [The history of Latin American music of the XVI–XX centuries], Moscow, Muzyka, 2010, 368 p. (in Russ.).
9. Dotsenko V. R. *Tvorchestvo Karlosa Chavesa. K voprosu stanovleniya meksikanskoy professional'noy kompozitorskoy shkoly : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The work of Carlos Chavez. On the question of the formation of the Mexican professional school of composition : Abstr. of diss.], Moscow, 1984, 24 p. (in Russ.).
10. Kurlenya K. M. Repetitive Techniques and Semantic Metamorphoses of Repetition, *The Journal of Russian Society for Theory Music*, 2025, iss. 1 (49), pp. 37–53. DOI 10.26176/otmroo.2025.49.1.004. (in Russ.).
11. Milka A. P. *Teoreticheskie osnovy funktsional'nosti v muzyke* [The theoretical foundations of functionality in music], Leningrad, Muzyka, 1982, 150 p. (in Russ.).
12. Savenko S. *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World], Moscow, Kompozitor, 2001, 328 p. (in Russ.).
13. Shokhman G. Ya. *Karlos Chaves* [Carlos Chávez], *Sovetskaya muzyka*, 1973, no. 1, pp. 112–119. (in Russ.).
14. Chavez C. *Musical Thought*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1961, 126 p.
15. Levy B. R. *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York, Oxford Univ. Press, 2017, 291 p.
16. Margulis E. H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford, New York, Oxford Univ. Press, 2014, xi, 204 p.
17. Meyer L. B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1956, 308 p.
18. Morillo García R. *Karlos Chávez: vida y obra* [Carlos Chávez: life and work], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1960, 241 p. (in Spanish).
19. Ockelford A. *Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives*, London, Ashgate Publishin Limited, 2005, 168 p. (Royal Musical Association monographs ; No. 13).
20. Parker R. L. *Carlos Chavez: a guide to research*, New York, Routledge, 1998, 180 p.
21. Parker R. L. *Carlos Chavez, Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, 166 p.
22. Schenker H. *Harmony*, Chicago, London, The Univ. of Chicago Press, 1954, 359 p.
23. Zuckerkandl V. *Sound and Symbol: Music and the External World*, Transl. by Willard R. Trask, New York, Princenton Univ. Press, 1956, x, 402 p.

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 78.071.1:785.76

DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-19-26

Давид Викторович Черниченко

Аспирант кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории
имени Н. Г. Жиганова, (Казань, Россия).

E-mail: davidchen@mail.ru. ORCID: 0009-0008-1585-155X. SPIN-код: 2821-0178

РЕТРОСПЕКТИВА СЕКСТЕТОВ ГАЭТАНО БРУНЕТТИ И ЛУИДЖИ БОККЕРИНИ: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИННОВАЦИЙ И ИХ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА

В статье рассматривается вклад композиторов Г. Брунетти и Л. Боккерини в эволюцию камерной музыки через призму их секстетов. Оба композитора внесли уникальные элементы в секстетный репертуар, отражая культурный контекст XVIII века. Композиторы использовали концертный стиль в своих произведениях, что подчёркивает их значимость в музыкальной среде того времени. Цель статьи: показать биографические параллели и художественные особенности, характерные для их произведений. Достижение данной цели предполагает решение следующей задачи: определение возможностей взаимодействия между композиторами в контексте испанского музыкального двора, подводя к выводу о совместном влиянии на репертуар струнного секстета. В процессе исследования использовались исторический, диалектологический, терминологический, компаративный методы. Гипотеза исследования: несмотря на определённое соперничество, их творчество отражает схожие подходы к композиции, подчёркивая взаимовлияние и значимость в контексте европейской музыкальной истории. В результате исследования мы пришли к выводу: секстеты Брунетти и Боккерини не только привнесли новые звучания в камерную музыку, но и способны служить основой для дальнейших исследований жанра струнного секстета, формируя основу для будущего развития камерной музыки.

Ключевые слова: секстет; жанр; камерная музыка; искусствознание; Г. Брунетти; Л. Боккерини

Для цитирования: Черниченко Д. В. Ретроспектива секстетов Гаэтано Брунетти и Луиджи Боккерини: анализ музыкальных инноваций и их культурного контекста. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-19-26 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 19–26.

Секстеты Гаэтано Брунетти и Луиджи Боккерини представляют собой важный этап в эволюции камерной музыки. Творчество Г. Брунетти и Л. Боккерини служит примером универсальности и богатства музыкального языка XVIII века. Их про-

изведения демонстрируют музыкальные инновации и в то же время отражают культурный контекст эпохи.

Цель данной статьи заключается в анализе биографических параллелей и особенностей, присущих произведениям рассма-

триваемых авторов. Для достижения цели необходимо решить ряд задач, включая изучение возможностей взаимодействия между композиторами в контексте музыкального двора Испании, что позволит сделать вывод о взаимном влиянии на репертуар струнного секстета. В ходе исследования применялись исторический, диалектологический, терминологический и компаративный методы.

Объединяющим элементом секстетов Л. Боккерини и Г. Брунетти является биографический контекст, в котором они создавались, близость во времени и пространстве. Более того, секстеты Луиджи Боккерини и Гаэтано Брунетти имеют общий метод сочинения: они написаны в концертном стиле. Прямое указание на это дают названия изданий серии секстетов Боккерини, напечатанных парижским издательством «Зибер» (Sieber): в первом издании, вышедшем в 1776 году, секстеты Боккерини упоминаются как «Six Sestetti Concertanti» (ор. 23)¹ [5]. Секстеты Брунетти «Sei sestetti» (ор. 1)² были также напечатаны в Париже, центре европейского музыкального издательства того времени (Венье (Venier), 1775), хотя и без характеризующего дополнения к названию. По мнению Луиса Бертрана, в тот же период Венье и Ла Шевардьер опубликовали более пятнадцати сборников трио, квартетов, квинтетов, секстетов и симфоний Боккерини, присланных из Мадрида [3].

Тот факт, что новый состав рано проник на европейские концертные сцены, подтверждается, например, программами концертов в Гевандхаузе в Лейпциге, где задокументированы три исполнения секстетов Боккерини в 1782 году и одно в 1783 году: «24 октября, 28 ноября и 19 декабря 1782 года, а также 12 октября 1783 года» [4, 290].

Со времён визита Боккерини в Париж в 1767 году этот французский мегаполис стал для композитора важнейшим местом публикации. В последующие десятилетия

в Париже было издано едва поддающееся контролю количество публикаций квартетов, лишь небольшая часть из которых была написана местными композиторами, и преимущественно они назывались «Quatuor concertant». Даже если в первых печатных изданиях 1769 года термин не всегда обозначал профилированную композицию, в быстро растущем репертуаре после 1770 года прилагательное «concertant» всё более чётко характеризует определённый тип композиции, в котором несколько или все голоса ансамбля последовательно возникают как самостоятельные сольные инструменты и сопровождаются остальными голосами. Соответствующие отрывки в частях часто отмечаются как «solo» или «dolce».

Генрих Кристоф Кох описывает секстет как «пьесу для шести инструментов obbligato, или чаще для пяти концертных инструментов и с аккомпанирующим основным голосом» [7, 1371; здесь и далее перевод наш. – Д. Ч.].

Помимо описанных различий в секстетных ансамблях серии Брунетти и Боккерини отличаются друг от друга ещё одним важным моментом, который касается расположения последовательности частей: секстеты Г. Брунетти состоят из трёх частей, а секстеты Боккерини – из четырёх. Гаэтано Брунетти создал секстеты как одну из ранних групп произведений на этапе, когда он писал циклы камерной музыки. Например, из двух серий квартетов 1774 года, которые предшествуют секстетам и являются первым вкладом Брунетти в этот жанр, «Cuartetos de cuerda Vol. 1» (L150–155) основан на венской модели – в четырёх частях с менуэтом в качестве второй части, а «Cuartetos de cuerda Vol. 2» (L156–161) в двух частях относится к французской модели. Трёхчастные модели можно найти в серии секстетов, например «Sei sestetti per tre violini, viola e Due Violoncelli Obbligati».

В серии секстетов Луиджи Боккерини, напротив, последовал четырёхчастной

модели с менуэтом, который находится на третьем месте, за одним исключением (секстет f-moll G 457). В своём каталоге с автографом Боккерини чётко различал два типа серий произведений: «*opera piccola*» (6 произведений по 2 части в каждой) и «*opera grande*» (6 произведений по 3–4 части в каждой), к которым отнесены секстеты [5, 683].

Боккерини дал каждому из секстетов индивидуально составленные последовательности частей, которые не повторяются в пределах серии. В творчестве Брунетти разнообразие комбинаций возрастает. Во втором и пятом секстете менуэты выступают в качестве заключительных частей. По сей день ещё один секстет D-dur появляется в каталоге как произведение Боккерини, которому был присвоен номер произведения «G 460» как «возможно неправильное» указание в «Тематическом, библиографическом и критическом каталоге произведений Луиджи Боккерини» Ива Жера. То, что соответствующая атрибуция до сих пор не сделана, может быть связано с тем, что нет детального изучения творчества Брунетти, и его вклад в историю струнного секстета до сих пор почти игнорировался в литературе. Время написания композиций точно известно только в случае Боккерини благодаря его собственной датировке сохранившейся рукописи: композитор указал как на титульном листе, так и в отдельных секстетах в рукописной партитуре 1776 год. Поскольку в этом году секстеты его коллеги-композитора уже появились в печати, Брунетти мог бы утверждать, что создал первые композиции для крупнейшего струнного ансамбля камерной музыки того времени.

Учтём тот факт, что зачатки репертуара секстета и струнного квинтета появились примерно в один и тот же период и в одной и той же среде испанского двора благодаря двум коллегам-музыкантам, несомненно, находившимся в профессиональном и личном контакте. Маловероятно, что серии

произведений были созданы независимо друг от друга.

И Брунетти, и Боккерини занимали важные позиции в музыкальной жизни Испании 1770-х годов: Брунетти работал при дворе короля Карлоса III с 1760-х годов, Боккерини был «композитором и камерным виртуозом» с ноября 1770 года «в Мадриде и Аранхуэсе на службе его брата инфанта Дона Луиса»: «На протяжении своей карьеры и жизни Брунетти и Боккерини много раз пересекались. Их общие музыкальные корни лежат в родной Италии: Брунетти, вероятно, был учеником скрипача Пьетро Нардини, с которым также работал Боккерини. Виолончелист играл вместе с Манфреди и Камбини в составе постоянного струнного квартета в течение шести месяцев в 1766 году» [10, 19]. К этому моменту Брунетти уже несколько лет жил в Мадриде, где с 1767 года он был «записан и как скрипач придворного оркестра «*Capilla Real*», и как преподаватель игры на скрипке и учитель музыки наследника престола, Карлоса». К этому же времени относятся и первые придворные сочинения. Своё положение в оркестре он сохранил на всю жизнь [9].

Он также сохранял прямую профессиональную связь с принцем, которому служил с 1788 года в различных ролях камерного музыканта в «*Real Camera*» и личного композитора, даже после его восшествия на престол в качестве короля Карлоса IV. Начиная с 1771 года, Брунетти также было поручено писать композиции для торжеств в Аранхуэсе. Карьера Боккерини при испанском дворе началась только после того, как Брунетти уже обосновался в Мадриде. Ей предшествовали годы работы в качестве солиста и оркестрового музыканта в оперных театрах и ансамблях различных итальянских городов, а также в Вене (1758, 1760–1761, 1763–1764), Лондоне, Ницце и Париже (1767–1768). Будучи уже всемирно известным виолончелистом и композитором, он отправился из Парижа в Мадрид вместе со своим давним партнёром по игре

на скрипке Филиппо Манфреди весной 1768 года и вскоре после этого был принят на работу в оркестр итальянской оперной труппы «Compagnia dell'opera Italianadei Sittios Reales», который финансировался двором, и отвечал за оперные постановки в театрах королевских резиденций. Оперная труппа находилась под опекой наследника престола Карлоса, работодателя Брунетти, и располагала штаб-квартирой в резиденции инфанта Дона Луиса в замке Боадиллодель-Монте под Мадридом. Как уже упоминалось, Боккерини поступил на службу два года спустя в Аранхуэс [8].

Брунетти на протяжении всей своей карьеры работал при королевском дворе, в то время как гораздо более известный Боккерини состоял преимущественно «всего лишь» на службе у младшего брата короля Карлоса III. Долгое время предполагали, что Брунетти противодействует карьере Боккерини при дворе из ревности. Однако этот тезис был недавно опровергнут обнаружением свидетельства о приёме на работу Боккерини в «Capilla Real», которая подчинялась как королю, так и мадридскому патриарху [6].

Скорее всего, два музыканта находились в коллегиальном контакте из-за своего видного положения в испанской музыкальной жизни или, по крайней мере, были в значительной степени информированы о творчестве друг друга. То, что Боккерини даже отказывался присоединяться к «Real Camera», можно предположить, исходя из условий работы там. Членам «Real Camera» не разрешалось продолжать работу за пределами королевского двора. Король также позаботился о том, чтобы музыка создавалась для его личного музыкального кружка. Работы остались в его единоличном распоряжении.

Боккерини не подпадал под эти жёсткие условия в равном положении с инфантом Доном Луисом, о чём свидетельствует инициированная им обширная публикация его произведений. Например, в области камерной музыки двух композиторов

работы Боккерини, широко печатавшиеся и распространявшиеся при его жизни, противопоставляются сочинениям Брунетти аналогичного масштаба, сохранившимся в рукописном варианте, почти не индексируемым и малоизвестным.

Боккерини использовал уже упомянутые хорошие контакты с несколькими парижскими издательствами для публикации своих сочинений. В то время в Мадриде такого не было бы. Соответствующая инфраструктура была доступна, однако король Карлос III был принципиально против всех попыток основания музыкального издательского бизнеса в Испании.

Следует отметить, что сочинения для струнных квинтетов Боккерини и Брунетти в количественном отношении занимают важное место в их творческой деятельности. Примечательно, что Брунетти, вопреки правилам королевского двора, стремился к более широкой аудитории для нового состава струнного секстета. Из немногих произведений, опубликованных Брунетти, серия секстетов представляет собой наиболее обширный тираж. И, вероятно, не случайно секстеты Брунетти были опубликованы парижским издательством, которое в предыдущие годы выпустило подавляющее большинство произведений «Terzetti», «Quartetti» и «Quintetti» Боккерини, композитора-коллеги [11].

Поэтому можно предположить, что Л. Боккерини знал о секстетном цикле Г. Брунетти и принял к сведению его печатное издание у своего парижского издателя, когда сам начал писать композиции для струнного секстета в 1776 году. Тот факт, что Луиджи Боккерини применил иной подход к инструментальному составу в своих секстетах, нежели Брунетти в своих произведениях, можно объяснить большим опытом работы с шестиголосными камерными произведениями.

В своей серии секстетов Боккерини следовал образцу, который также имел решающее значение для его флейтового секстета

ор. 16 (6 Flute Sextets, G. 461–466 (Op. 16)) и серии струнных квинтетов за предыдущие пять лет: все они принадлежат к четырёхчастной «opera grande».

Сочиняя произведения камерной музыки, Боккерини в основном придерживался двух категорий своих работ («grande» и «piccola»), поскольку при продаже они ассоциировались с фиксированным ценовым диапазоном. За «opera grande» он установил двойную цену, кроме того, выбор категории «grande» давал возможность превзойти своих конкурентов в издании серии секстетов в Париже уже с точки зрения структуры произведения [6].

Однако для Боккерини мотивация использования двух виолончелей возникла из-за особого кадрового расклада: когда Боккерини занял свою должность у Дона Луиса в ноябре 1770 года, он добавил ещё одного виолончелиста к уже сложившемуся квартету музыкальной семьи Фонт, чтобы сформировать квинтет, для которого он теперь в первую очередь создавал произведения.

В статье Ульриха Гомера «Камерная музыка» в энциклопедии «Британника» указано: «секстет (квинтет плюс вторая виолончель)», на основании чего можно выдвинуть гипотезу, что Л. Боккерини был одним из создателей жанра струнного секстета, основанного на усилении роли виолончели в ансамбле [11].

В то же время композитор Брунетти внёс значительные изменения в инструментовку своих произведений, что позволило ему добиться более гармоничного звучания. Добавив ещё одну скрипку в секстет (3 скрипки, альт, 2 виолончели), он приблизился к звуковому балансу, характерному для струнного квартета.

Камерная музыка с двумя виолончелями, создающими богатую гармонию, стала центральным направлением творчества Боккерини в новой сфере деятельности и, таким образом, стала предпочтительной возможностью продемонстрировать свои собственные навыки игры.

Каждый из композиторов подходил к созданию секстетов с различных позиций, что оказывало влияние на их музыкальные произведения. Боккерини, вдохновлённый традициями и инновациями своего времени, создавал сочинения, в которых гармонично сочетались разнотембровые инструменты. Примерно в середине произведения демонстрируется смена ролей, когда основная мелодия проходит через партии различных инструментов: первую скрипку, альт, вторую скрипку, и, наконец, две виолончели, которые берут на себя сольную партию, придавая произведению динамичность и выразительность.

Н. Л. Биджакова характеризует Луиджи Боккерини следующим образом: «...наследник стиля рококо и создатель классической виолончельной техники» [1, 194].

Рассматривая обе серии секстетов, можно увидеть большую схожесть структур произведений Боккерини и Брунетти.

Независимо от темпа и характера движения формообразование в секстете осуществляется за счёт чередования отчётливо артикулированных по фактуре разделов, в которых поочередно вступают сольные инструменты или пары инструментов, сменяющие друг друга на фоне неизменных мелодических оборотов.

В построении композиции Боккерини демонстрирует более разнообразные выразительные приёмы по сравнению с Брунетти: во-первых, он применяет широкий диапазон выразительных средств, усиливая контрасты между последовательными звуковыми образами, которые иногда сливаются – например, когда полифонические звуковые структуры сменяются эпизодами почти полной звуковой тишины. Во-вторых, участники ансамбля вовлечены Л. Боккерини в сольные партии более разнообразно и дифференцированно, чем у Г. Брунетти. В асимметричном ансамблевом расположении Брунетти особенно выделяются первые две из трёх скрипок;

отдельная партия альты и виолончели, которые всегда находятся в паре, играют значительную, но количественно гораздо меньшую роль. В творчестве Боккерини три регистра одинаково сильны и присутствуют во всех сольных партиях как концертные элементы своего собственного тембра. Рамочные инструменты – с особым акцентом на первую виолончель – в большей степени используются в качестве солистов, в то время как два альты, с другой стороны, регулярно представлены как группа собственной направленности и тематического профилирования.

Оба композитора, работающие в одной музыкальной среде и в близкие исторические периоды, использовали схожие методы композиции, что демонстрирует связь между их произведениями. Примечательным является то, что их секстеты отображают как концептуальные, так и структурные различия, что говорит об индивидуальных подходах к жанру.

Секстеты Гаэтано Брунетти и Луиджи Боккерини относятся к концертному стилю, что подтверждается их востребованностью на европейских музыкальных сценах. Введённые в репертуар секстеты привнесли новое звучание в камерную музыку, учитывая как особенности инструментации, так и структуру частей произведений.

Анализ их музыкальной деятельности показывает, что, несмотря на некоторое соперничество, композиторы скорее сотрудничали, нежели противостояли друг другу, находясь под влиянием аналогичных общих музыкальных и культурных традиций. Это создаёт предпосылки для обсуждения более широкой значимости их творчества в контексте европейской музыкальной истории [2].

Таким образом, работа Гаэтано Брунетти и Луиджи Боккерини может рассматриваться как важнейший вклад в жанр струнного секстета, который создал основу для дальнейших исследований и развития камерной музыки в последующие века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Боккерини Л. *Six Sestetti Concertanti*. URL: <https://musopen.org/ru/music/16354-6-string-sextets-g454-459-op23> (дата обращения: 26.12.2024).

² Брунетти Г. *Sei sestetti*. URL: <https://musopen.org/ru/music/31707-6-string-sextets-op1> (дата обращения: 26.12.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Биджакова Н. Л. О влиянии исполнительского искусства на камерно-инструментальное творчество композиторов первой половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2006. № 1. С. 193–200.

2. Гончарова Т. А. Творчество Луиджи Боккерини в контексте историко-культурологического осмысления // Творческое наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация: сборник материалов VI Международной научно-практической конференции / отв. ред. Л. А. Роменская. Белгород : Белгород. гос. ин-т искусств и культуры, 2023. С. 55–59.

3. Bertran L. *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle* : mémoire de master / sous la direction de Jean-Pierre Bartoli, Université de Paris-Sorbonne. Paris, 2011. 266 p. URL: https://www.academia.edu/10864046/Les_trios_%C3%A0_cordes_de_Gaetano_Brunetti_Cr%C3%A9ation_musicale_et_r%C3%A9ception_en_Espagne_pendant_la_seconde_moit%C3%A9_du_XVIIIe_si%C3%A8cle_m%C3%A9moire_de_master_sous_la_direction_de_Jean_Pierre_Bartoli_Universit%C3%A9_de_Paris_Sorbonne_2011_266_p (дата обращения: 26.12.2024).

4. Dörfel A. *Die Gewandhausconcerte in Leipzig 1781–1881. Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig*. Leipzig, 1884. 7+270+107 S. URL: <https://archive.org/details/DieGewandhausconcerteInLeipzig/page/n290/mode/2up> (дата обращения: 26.12.2024).

5. Gerard Y. *Thematic, bibliographical, and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini* / Transl. by Andreas Mayor. London : Oxford Univ. Press, 1969. 716 p.

6. Jaime T. Luigi Boccherini: Diccionario de Términos, Lugares y Personas. Madrid : Asociación Luigi Boccherini, 2008. 466 p.
7. Koch H.Ch. Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802. 1802 Kol., [2] S.
8. Le Guin E. Gaetano Brunetti (1744–1798): Catálogo crítico, temático y cronológico (review), *Notes*, 2009, vol. 65, no. 4 (June), pp. 762–765. DOI 10.1353/not.0.0150. URL: https://www.researchgate.net/publication/236722344_Gaetano_Brunetti_1744-1798_Catalogo_critico_tematico_y_cronologico_review (дата обращения: 26.12.2024).
9. López de Azcona G. L. Gaetano Brunetti (1744–1798), compositor y maestro de música de Carlos IV // *Quodlibet: revista de especialización musical*. 2019. № 70. P. 113–139. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1093> (дата обращения: 26.12.2024).
10. Rothschild G. de. Luigi Boccherini; his life and work / Pref. by Norbert Dufourey; Transl. by Andreas Mayor. London ; New York : Oxford Univ. Press, 1965. 154 p.
11. Ulrich H. Chamber music // *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/chamber-music> (дата обращения: 19.01.2025).

David V. Chernichenko

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov, Kazan, Russia.

E-mail: davidchen@mail.ru. ORCID: 0009-0008-1585-155X. SPIN-код: 2821-0178

RETROSPECTIVE OF THE SEXTETS OF GAETANO BRUNETTI AND LUIGI BOCCHERINI: ANALYSIS OF MUSICAL INNOVATIONS AND THEIR CULTURAL CONTEXT

Abstract. The article examines the contribution of composers G. Brunetti and L. Boccherini to the evolution of chamber music through the prism of their sextets. Both composers brought unique elements to the sextet repertoire, reflecting the cultural context of the 18th century. The composers used the concert style in their works, which emphasizes their significance in the musical environment of that time. The purpose of the article is to show biographical parallels and artistic features characteristic of their works. Achieving this goal involves solving the following problem: determining the possibilities of interaction between composers in the context of the Spanish musical court, leading to the conclusion about their joint influence on the string sextet repertoire. Historical, dialectological, terminological, and comparative methods were used in the study. Research hypothesis: despite a certain rivalry, their work reflects similar approaches to composition, emphasizing mutual influence and significance in the context of European musical history. As a result of our research, we came to the conclusion that the Brunetti and Boccherini sextets not only brought new sounds to chamber music but can also serve as a basis for further research into the string sextet genre, forming the basis for the future development of chamber music.

Keywords: sextet; genre; chamber music; art history; G. Brunetti; L. Boccherini

For citation: Chernichenko D. V. *Retrospektiva sekstetov Gaetano Brunetti i Luidzhi Bokkerini: analiz muzykal'nykh innovatsiy i ikh kul'turnogo konteksta* [Retrospective of the Sextets of Gaetano Brunetti and Luigi Boccherini: Analysis of Musical Innovations and Their Cultural Context], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 19–26. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-19-26 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bidzhakova N. L. O vliyaniy ispolnitel'skogo iskusstva na kamerno-instrumental'noe tvorchestvo kompozitorov pervoy poloviny XX veka [On the influence of performing arts on the chamber instrumental works of composers of the first half of the 20th century], *South-Russian Musical Anthology*, 2006, no. 1, pp. 193–200. (in Russ.).
2. Goncharova T. A. *Tvorchestvo Luidzhi Bokkerini v kontekste istoriko-kul'turologicheskogo osmysleniya* [Luigi Boccherini in the Context of Historical and Cultural Understanding], L. A. *Romenskaya (resp. ed.)*, *Tvorcheskoe nasledie kompozitorov venskoy shkoly: istoriya, pedagogika, interpretatsiya: sbornik materialov VI Mezhdunarodnoy*

nauchno-prakticheskoy konferentsii, Belgorod, Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury, 2023, pp. 55–59. (in Russ.).

3. Bertran L. *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle : mémoire de master*, sous la direction de Jean-Pierre Bartoli, Université de Paris-Sorbonne [The string trios of Gaetano Brunetti. Musical creation and reception in Spain during the second half of the eighteenth century' : Dissertation], Paris, 2011, 266 p., available at: https://www.academia.edu/10864046/Les_trios_%C3%A0_cordes_de_Gaetano_Brunetti_Cr%C3%A9ation_musicale_et_r%C3%A9ception_en_Espagne_pendant_la_seconde_moitié_du_XVIIIe_si%C3%A8cle_m%C3%A9moire_de_master_sous_la_direction_de_Jean_Pierre_Bartoli_Université_de_Paris_Sorbonne_2011_266_p (accessed December 26, 2024). (in French).

4. Dörfel A. *Die Gewandhausconcerte in Leipzig 1781–1881. Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig* [The Gewandhausconcerte in Leipzig 1781–1881. Commemorative publication for the centenary celebration of the inauguration of the concert hall in the Gewandhaus zu Leipzig], Leipzig, 1884, 7+270+107 p., available at: <https://archive.org/details/DieGewandhausconcerteInLeipzig/page/n290/mode/2up> (accessed December 26, 2024). (in German).

5. Gerard Y. *Thematic, bibliographical, and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*, Transl. by Andreas Mayor, London, Oxford Univ. Press, 1969, 716 p.

6. Jaime T. *Luigi Boccherini: Diccionario de Términos, Lugares y Personas* [Luigi Boccherini: Dictionary of Terms, Places and People], Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2008, 466 p. (in Spanish).

7. Koch H.Ch. *Musikalisches Lexikon* [Musical Lexicon], Frankfurt, 1802, 1802 col., [2] p. (in German).

8. Le Guin E. Gaetano Brunetti (1744–1798): Catálogo crítico, temático y cronológico (review), *Notes*, 2009, vol. 65, no. 4 (June), pp. 762–765. DOI 10.1353/not.o.0150. URL: https://www.researchgate.net/publication/236722344_Gaetano_Brunetti_1744-1798_Catalogo_critico_tematico_y_cronologico_review (accessed December 26, 2024).

9. López de Azcona G. L. *Gaetano Brunetti (1744–1798), compositor y maestro de música de Carlos IV* [Gaetano Brunetti (1744–1798), composer and music teacher of Charles IV], *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2019, no. 70, pp. 113–139. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1093> (accessed December 26, 2024). (in Spanish).

10. Rothschild G. de. *Luigi Boccherini; his life and work*, Pref. by Norbert Dufoureq, Transl. by Andreas Mayor, London, New York, Oxford Univ. Press, 1965, 154 p.

11. Ulrich H. Chamber music, *Encyclopedia Britannica*, available at: <https://www.britannica.com/art/chamber-music> (accessed January 19, 2025).

Анастасия Геннадьевна Пыжьянова

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

**РОМАНТИЧЕСКИЙ ТИП ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА И ЕГО ПРЕЛОМЛЕНИЕ
В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ KÜNSTLEROPER НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье центральным предметом рассмотрения является претворение образа героя-художника в австро-немецком музыкальном театре первой трети XX столетия. Этот образ типизировался в контексте романтического искусства предыдущего века в рамках характерной оппозиции неординарной творческой личности филистерскому окружению. Несмотря на то, что следующая эпоха отвергала многие идеи романтизма, данный образ актуализируется в новом культурном контексте. Его востребованность оказалась столь значительной, что исследователи выделили «оперу о художнике» в особый вид оперного жанра – *Künstleroper*. Однако в XX веке, под влиянием его художественно-эстетических ценностей, названный образный тип получает различные, показательные для своего времени трактовки. В статье, опирающейся на целый ряд примеров *Künstleroper* указанного периода, основное внимание уделено трём разностилевым операм, разрабатывающим концепт героя-художника в достаточно контрастных ракурсах: «Палестрине» Ханса Пфизнера (1917), «Кардильяку» Пауля Хиндемита (1925–1926), «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека (1925).

Ключевые слова: австро-немецкая опера начала XX века; тип героя-художника; *Künstleroper*; Пфизнер; Хиндемит; Кшенек

Для цитирования: Пыжьянова А. Г. Романтический тип героя-художника и его преломление в австро-немецкой *Künstleroper* начала XX века. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-27-36 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 27–36.

Тема художника (в широком смысле слова) и искусства занимает особое место в музыкальном театре. Можно вспомнить оперные интерпретации мифа об Орфее К. Монтеверди, К. В. Глюка, Е. И. Фомина и других, а также ряд сочинений XVIII века – таких, как «Директор театра» В. А. Моцарта, «Сначала музыка, а потом слова» А. Сальери и т. п. В XIX столетии эта тема получает новую трактовку: на первый план выходит конфликт между обществом и непонятым, тонко рефлектирующим творцом, что нашло своё отражение как в оперной, так и в камерно-вокальной («Любовь поэта» Р. Шумана), инструментальной («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза) музыке.

XX век во многом начинался под знаком антиромантизма. Несмотря на это,

как ни парадоксально, указанная идея актуализируется, и прежде всего в музыкальном театре. В австро-немецкой опере, быть может, более других в это время, ощутима тенденция не только к сохранению, но и к развитию романтического типа героя-художника в условиях новой эпохи. Среди подобных произведений – «Дальний звон» и «Отмеченные» Ф. Шрекера, «Палестрина» Х. Пфизнера, «Счастливая рука» А. Шёнберга, «Кардильяк» П. Хиндемита, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека и другие. Причинами тому послужили, с одной стороны, обострившиеся противоречия между академическим и всё активнее распространяющимся массовым искусством, с другой – между традициями и новаторством в сфере музыкального языка. В сочетании

эти два фактора, как заключает К. Тейлор-Джей, «усилили у многих композиторов чувство необходимости заново определить своё место в мире» [17, 9] и осмыслить значение своего творчества.

Большое число созданных в начале XX века музыкально-театральных произведений, в центре которых находится герой-художник, привлекло внимание музыковедов, выделивших данные сочинения даже в особый вид оперы, направленный на исследование проблемы роли творца и его искусства, как правило, отчуждаемых окружением¹. В немецкоязычных работах появился для него специальный термин – *Künstleroper*, «опера о художнике».

Вместе с тем, в контексте новой культурно-исторической ситуации трактовки романтического по генезису концепта обнаруживают существенные расхождения у тех или иных композиторов. Цель настоящей статьи заключается в рассмотрении показательных для своего времени вариантов этих трактовок, представленных такими операми, как «Палестрина» Пфицнера, «Кардильяк» Хиндемита и «Джонни наигрывает» Кшенека.

Одной из главных причин различия подходов к теме художника и его искусства в австро-немецком музыкальном театре первой трети XX века стало многообразие самой художественной жизни. Приведём в пример Берлин – центр музыкального искусства того времени. Так, в 1920-е годы в этом городе творили композиторы Новой венской школы и яркий представитель музыкального модерна Ф. Шрекер, а немного позднее – П. Хиндемит, уже создавший под влиянием эстетики экспрессионизма свой ранний оперный триптих. В Берлинской академии параллельно вели мастер-классы два прямых антагониста – сторонник вагнеровской музыкальной драмы Х. Пфицнер и идеолог антивагнеровской оперы Ф. Бузони.

Наконец, именно в Берлине приобрёл популярность Э. Кшенек, чьё имя связа-

но с жанром *Zeitoper* («злободневная опера» в переводе Н. С. Миловидовой [4]). *Zeitoper* – новый, но недолговечный жанр, появление которого, как подчёркивает Д. Редепеннинг, «было вдохновлено новой средой кино и звучанием джаза, а жизнь современного мегаполиса 1920-х годов нашла здесь своё место в качестве основы сюжета» [16, 141]. Партитуры этих произведений объединяло обращение к моделям американской танцевальной музыки и джаза. Однако, несмотря на отрицание многих установок XIX века, в образцах жанра *Zeitoper* не был забыт романтический тип героя-художника, который в условиях возникновения оригинальных трактовок оперного жанра находит особое преломление. Наиболее показателен в этом отношении образ одинокого композитора-модерниста Макса, главного героя оперы «Джонни наигрывает» Кшенека.

Различия в репрезентации героя-художника *Künstleroper* первой трети XX века сказываются как в начальном экспонировании образа, так и в его развитии. Факторами влияния здесь могут быть, с одной стороны, сюжетные события, с другой – внутренние переживания творца, его духовный кризис и даже трансформация мировоззренческих позиций. Нередко главный герой *Künstleroper* показан возвышенным персонажем, истинным художником, хранителем великих традиций. Среди подобных действующих лиц – музыкальный мастер Флориан («Игрушка и принцесса» Шрекера), художник Матис (опера Хиндемита), а также служители церкви: композитор Палестрина (опера Пфицнера) и строитель органа Амандус Херц («Поющий чёрт» Шрекера). В каждой из этих опер также фигурирует некий воплощённый «символ творения», связанный с искусством героя-художника: игрушка Флориана, месса Палестрины, звучание органа Амандуса Херца, Изенгеймский алтарь Матиса.

Однако далеко не все герои-художники *Künstleroper* рассматриваемого периода

наделены идеализированной характеристикой. Так, ювелир Кардильяк (опера Хиндемита) равнодушен ко всему, кроме собственного искусства. Он настолько одержим манией сохранить свои творения, что становится жестоким преступником. Композитор Фриц («Дальний звон» Шрекера), по описанию Н. И. Дегтярёвой, «честолюбец и эгоист» [2, 89]: он покидает любящую его Грету ради поисков чудесного, но недосягаемого «дальнего звона». Уродство горбуна Альвиано («Отмеченные» Шрекера) в финале спроецировано на его внутреннее состояние: мы видим трагедию художника, который сходит с ума и совершает убийство. Герой «Счастливой руки» Шёнберга сталкивается с жестокостью внешнего мира, а позже отдаётся низменным чувствам, увлечшись падшей Женщиной.

Герои последних четырёх перечисленных образцов *Künstleroper* переживают сильнейшие потрясения, вызванные факторами как «извне», так и «изнутри» собственного «я». Молодой и самоуверенный Фриц в конце предстаёт уставшим и разочарованным художником. На трансформацию образа героя «Счастливой руки» Шёнберга повлияли многие события, среди которых влюблённость, измена, общественное поругание и, как итог, утрата гениальности. В центре «Отмеченных» и «Кардильяка» – прогрессирование психологической болезни Альвиано и Кардильяка. В финале развитие образов этих героев-художников достигает трагической кульминации, следствием чего становится смерть – как физическая (Фриц, Мужчина, Кардильяк), так и психологическая (Альвиано, Кардильяк).

Образы некоторых героев-художников *Künstleroper* в редких случаях могут быть снижены благодаря привнесению в их трактовку комического ракурса. Так, безымянный Композитор («Ариадна на Наксосе» Штрауса) и модернист Макс («Джонни наигрывает» Кшенека) изображены с юмористическим оттенком.

Перейдём к более подробному рассмотрению трёх избранных, столь стилистически разнородных сочинений: опер Пфицнера, Хиндемита и Кшенека. В этих опусах тип героя-художника предстаёт в разном освещении: как идеализированный образ творца (Палестрина), как гений на грани безумия (Кардильяк) и как художник, представленный в ошутимо ироническом ключе (Макс).

В основу «Палестрины» Пфицнера легла легенда о создании «Мессы Папы Марчелло»². Это, пожалуй, одна из самых ярких опер XX века, которая наследует романтической эстетике. Примечательно, что Пфицнер, чьё творчество стало своеобразным символом борьбы с новыми направлениями XX века, в «Палестрине» подчеркнул оппозицию между двумя мирами: гением, наследником идей прошлого, и современным ему обществом. Сам композитор писал: «Прежде чем я точно понял, что должно происходить в отдельных актах, я увидел своего рода триптих: Первый и Третий акты – реальный мир Палестрины, а в центре – изображение суеты движущегося внешнего мира, всегда враждебного молчаливому творчеству гения» [14, 422].

Опера «Палестрина», в центре сюжета которой находится типичный для жанра *Künstleroper* конфликт одинокого гения и общества, опирается, соответственно этому конфликту, на два лейтмотивных комплекса. Первый из них передаёт внутренние состояния персонажей, относящихся к миру героя-художника (сам Палестрина, Игино, мастера прошлого). Пфицнер обращается к стилю реально существовавшего композитора Палестрины, что Т. Манн охарактеризовал как «душевную склонность, духовный лад»: «... за талант, искусство чисто стилевое оформление принимают нечто совершенно (или ещё и) иное, душевно куда более спонтанное. Эти архаические квинты и кварты, органные звуки и плагальные обороты – неужели всего лишь мимикрия и историческая атмосфера?» [3, 374–375]. Действительно, квинта становится не только лейтинтервалом оперы,

но и «знаком эпохи» Палестрины. Квинта d-a (индекс первого – дорийского – модуса) открывает оперу; она же, но обратным, нисходящим движением a-d завершает всё сочинение. Также именно квинта является интервалом, на который опираются лейтмотивы Палестрины и мастеров прошлого.

Другим важным знаком, потенциально связанным со «старинной музыкой», становится лейттональность всей оперы – d-moll. Она маркирует поворотные моменты в «Палестрине», а также обрамляет всё сочинение. Характерен сам выбор ре минора. Во-первых, эта тональность отсылает к наиболее употребительному модусу средневековой модальности в старинной церковной музыке (*Protus authenticus*). А во-вторых, её более поздняя семантика традиционно связана с воплощением трагического.

Лейтмотивы Второго акта (сцена Тридентского собора) отвечают пфицнеровской теорией «маленьких единств» [13, 58]. Композитор отвергал использование разработочных приёмов в музыкальной драме, что привело его к отказу от лейтмотивной техники в понимании Р. Вагнера³. Так, каждый представитель духовенства наделён своим кратким мотивом-характеристикой, далее не встречающимся. С помощью возможностей по-своему трактованной лейтмотивной системы Пфицнер усиливает конфликт между художником и обществом.

Итак, Палестрина полностью отдалён от внешних событий, репрезентированных во втором акте: и музыкально (что подтверждает наличие в опере двух упомянутых лейтмотивных комплексов), и сюжетно (герой не присутствует на заседании Тридентского собора и не участвует в дебатах), и территориально (Палестрина не покидает места своего уединения – церкви в Риме). Герой-художник находится в собственном замкнутом пространстве в одиночестве или в окружении нескольких близких ему людей (учеников Игино и Силлы, кардинала Борромео).

Однако оппозицию Палестрине составляет не только духовенство, представленное в центральном акте оперы (сцена Тридентского собора), – конфликт оказывается и в самом окружении музыканта (крайние акты). Он раскрывается с точки зрения противопоставления искусства «прошлого» (творчество самого Палестрины) и «будущего» (жанр оперы, зарождающийся во Флоренции, куда стремится уехать Силла)⁴.

Такая антитеза может быть сопоставлена с тем, как ощущал Пфицнер себя в современной ему эпохе. В «Новой эстетике музыкального бесплодия» композитор подчёркивал, что искусство первой трети XX века уже не обусловлено «альфой и омегой» [15, 94] – гениальной концепцией, порождённой вдохновением; именно поэтому оно становится бесплодным⁵. Оно отворачивается от великих традиций прошлого и не учитывает накопленный веками ценный опыт: «Атональный хаос, наряду с соответствующими формами в других видах искусства, является художественной параллелью большевизму, который угрожает европейским государствам... Другая тенденция – хотя и общепризнанная, – уже здесь! Именно джаз, музыкальное выражение американизма – опасность для Европы. Он убивает душу и льстит телу, и потому эта опасность остаётся незамеченной» [13, 115]. Эти размышления нашли отражение и в «Палестрине».

В опере Пфицнера проступает новый ракурс в трактовке романтического типа героя-творца: теперь сам художник отворачивается от общества. В финале, в момент триумфа своей мессы, Палестрина остаётся безразличен к успеху. Как пишет немецкий музыковед А. Дауб, «восхищение публики представляется теперь свидетельством, скорее, «плохого», чем «хорошего» искусства» [9, 73]. Показана отчуждённая позиция творца, что можно воспринять как философский вывод в этой музыкальной легенде Пфицнера.

Герой оперы «Кардильяк» Хиндемита⁶ – тоже художник в своём деле, ювелир, от чьих украшений без ума весь Париж и сам король. Либреттист Ф. Лион сознательно вывел Кардильяка как обычного ремесленника – персонажа, который соответствует идеалу «новой вещественности»⁷. Однако хиндемитовский Кардильяк – исключительная личность, гениальный мастер, что отметил и Лион. Он писал о композиторе: «Образ «Кардильяка» заманил его в романтический мир. <...> Так глубоко погрузиться в проблему художника – это очень романтично. Опера стала для него личной исповедью» [12, 16].

Тип героя-художника преломляется в образе Кардильяка через романтический, по сути, концепт «гений и безумие»: он – не только великий творец, но и жестокий убийца, совершающий свои преступления ради патологической идеи сохранить у себя созданные им произведения. Кардильяк, однако, несмотря на злодеяния, оказывается более возвышенным на фоне окружающего его общества. Не случайно только он наделён именем⁸. Кроме того, Кардильяк – единственный персонаж, обладающий своим лейтзнаком (тембр саксофона). В 1920-е годы этот инструмент использовался композиторами редко, тем более в оперных сочинениях. Чаще всего звучание саксофона символизировало некую экзотическую сферу. Хиндемит наделяет Кардильяка этим необычным тембром, чтобы, очевидно, подчеркнуть его исключительное положение.

В «Кардильяке», как и в «Палестрине», противопоставлены две драматургические сферы: художник и общество. И они тоже разделены территориально: Кардильяк показан преимущественно в собственной мастерской (замкнутое пространство), тогда как общество – на улице (открытое пространство). Отмеченная оппозиция в обеих операх обнаруживается также на уровне сопоставления в масштабе целых актов. В опере Пфицнера: Палестрина – обще-

ство – Палестрина; у Хиндемита: общество – Кардильяк – общество. Однако «Кардильяк» демонстрирует совершенно иную трактовку романтического типа художника по сравнению с «Палестриной». Лишённый плодов своего творчества, ювелир чувствует болезненную отчуждённость от лучшей части себя. Таким образом, конфликт с окружением проецируется на уровень личностной самоидентификации героя-художника.

Три монолога Кардильяка во Втором акте раскрывают драматичное развитие его маниакального отношения к произведениям собственного творчества. Неприуждённый разговор Кардильяка с золотом в седьмой сцене и его признание в любви к поясу с драгоценными камнями в одиннадцатой показывают убеждённость мастера в том, что материал, с которым он работает, одушевлён. Все три сцены связаны между собой соло саксофона, а также барабанами, звучание которых всегда предвещает очередное убийство.

Прочие герои (оппозиционное Кардильяку общество) являются, скорее, одним коллективным персонажем: это род толпы, к которой Кардильяк чувствует отвращение. Несмотря на то, что в финале оперы окружение узнаёт о преступлениях ювелира и осуждает его, в заключительном хорале оно не выражает враждебных чувств. Возникает парадоксальная драматургическая ситуация, о чём пишет И. С. Стогний: «Эпilog оперы „Кардильяк“ весьма необычен. Герой умирает, его убивает толпа, но все участники и свидетели этой трагедии охвачены печалью. <...> С определённой долей иронии можно было бы сказать, что эпilog „не из той оперы“» [7, 61]. Однако в контексте *Künstleroper* такой финал вполне закономерен: на первом плане остаётся внутренняя драма Кардильяка – несчастного и одинокого художника, который так и не смог найти своё место в социуме.

Наконец, «Джонни наигрывает»⁹ Эрнста Кшенека даёт совсем иной вариант трактовки романтического типа героя-худож-

ника. Главный персонаж оперы – композитор Макс, который сочиняет модернистскую музыку. Он находится в конфликте с обществом, не воспринимающим его атональные произведения и увлечённым новым искусством – американской танцевальной и джазовой музыкой.

Опера Кшенека написана под влиянием идеи П. Беккера об «общественно-формирующей силе» (*gesellschaftsbildende Macht*). Беккер писал: «Творец созидает общую концепцию своего произведения, исходя из *представления* этой массовой аудитории, и оно же руководит им при заполнении деталей. Таким образом, он творит не только то, что можно прочесть в самой партитуре, но создаёт в своём воображении одновременно идеальную картину *долженствующего быть* заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы»¹⁰ [1, 19]. Кшенек, как и Беккер, считал, что музыкальному искусству следует стремиться к выполнению функции, необходимой обществу: тогда в нём будет «определённый шарм, которого, как правило, не хватает европейским академическим произведениям» [11, 55]. Так появился жанр *Zeitoper*, наиболее ярким образцом которого и стала опера «Джонни наигрывает».

Как же в этом опусе функционирует романтическая модель? В центре находится конфликт между композитором Максом и обществом, который, как и в «Палестрине» Пфицнера, связан с оппозицией «старого» и «нового». Сфера «устаревшего» здесь тоже представлена в лице главного героя: творчество Макса обнаруживает несоответствие миру «будущего», символом которого является музыка джаз-бэнда Джонни. Последнюю Кшенек воспроизводит достаточно узнаваемо¹¹ и даже вводит стилизованные номера («Шимми», «Блюз») и цитаты из афроамериканской музыки в духе спиричуэлс.

О главном герое «Джонни наигрывает» сам Кшенек писал, что Макс – образец художника, «который не заботится о том,

найдёт ли он тех, кто захочет его услышать. <...> Мы видим его отдалённость, его конфликт с окружением» [10, 18–19]. В опере звучит сочинение Макса – ария «Когда я стоял однажды на берегу моря» («*Als ich damals am Strand des Meeres stand*»). Она погружает в мир ледяных гор, столь близкий художнику-одиночке. Макс сочинил её в горах, рядом с ледником – тем местом, которое противопоставлено бытовому пространству современности: парижскому отелю, полицейскому участку, железнодорожному вокзалу. С музыкальной точки зрения ария также обособлена и стилистически контрастна энергичным танцевальным мелодиям джаз-бэнда Джонни.

Макс – романтический тип художника, непонятый и недооценённый. Однако в контексте оперы Кшенека он воспринимается иронично: как фигура уже старомодная и даже нелепая¹². Можно предположить, что в «Джонни наигрывает» есть намёк на трансформацию самого Кшенека, alter ego которого выступает его герой. В начале оперы Макс – композитор, сочиняющий атональную музыку¹³. Позже он утрачивает вдохновение и отказывается от своих принципов, что подчёркнуто проникновением в партию главного героя танцевальных элементов, ранее для неё не характерных. «Перерождение» Макса подразумевает исключение из дальнейшего музыкального развёртывания оперы темы «*Als ich damals*», что следует рассматривать как своеобразный эскапизм в отношении прежних убеждений: не в силах отстоять собственные творческие установки, Макс, по сути, «сдаётся» общественному вкусу.

Итак, несмотря на распространяющиеся тенденции отказа от эстетики романтизма в начале XX века, это время парадоксальным образом отмечено актуализацией многих концепций, порождённых искусством предыдущей эпохи. Среди них особое место занимает романтический образный тип художника, противопоставленного окружению, который нашёл своё преломление

во многих оперных произведениях нового столетия.

Однако этот тип не только наследуется, но и переосмысливается. Так, образ героя-творца трактуется Пфицнером ближе к концепту XIX века: Палестрина – тип романтического художника, отдалённого от обывательской жизни и погружённого исключительно в собственное искусство. Ключевым является то, что общество здесь не противостоит творцу. Оппозиционно настроен сам художник, который предпочитает оставаться в своей «башне из слоновой кости».

В опере Хиндемита указанный образный тип предстаёт словно в «кривом зеркале», так как композитор подключает ещё один романтический концепт – «гений и безумие». Кардильяк в своём искажённом восприятии социума концентрируется на его враждебности по отношению не столько к себе, сколько к своим произведениям. Попадая в ловушку фобий, творец гибнет.

Неожиданным образом преломляется романтическая идея в «Джонни наигрывает» Кшенека: пробным камнем для неё становится молодое и всё более энергично развивающееся с начала столетия массовое искусство. Макс – единственный из перечисленных героев, – ощущая свою «внеположенность» современному социуму, сознательно решает пойти навстречу

«коллективному», в итоге потеряв своё «индивидуальное».

Анализ убеждает, что романтический тип героя-художника является одним из ведущих в австро-немецком музыкальном театре начала XX века. Рассмотренные нами примеры представляют собой три варианта трактовки этой «темы», но, конечно, не исчерпывают её. Так, например, практически все оперные опусы Шрекера посвящены данной проблеме. Композитор выводит на сцену и эгоистичного Фрица, предавшего любовь ради искусства; и горбуна Альвиано, подарившего городу прекрасные сады, которые толпой подвергаются осквернению; и строителя органов Амандуса Херца, в звучании которых язычникам чудится пение дьявола.

Романтический тип героя-художника нашёл своё отражение в произведениях музыкального театра и в последующие десятилетия XX века. Примером тому может послужить оперное творчество Хиндемита. Композитор вернулся к проблеме героя-творца в 1935 году, создав «Художника Матиса», в 1952 году переработал «Кардильяка», а спустя ещё пять лет написал оперу «Гармония мира», главным героем которой стал великий учёный (художник в своём роде), показанный всё в той же романтической оппозиции современному ему обществу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробно об этом: [5].

² Сюжет оперы: ученик Палестрины Силла стремится к новой музыке и желает покинуть великого полифониста, уехав во Флоренцию. Сам композитор находится в депрессии после смерти супруги, что тревожит его сына Игино. Вскоре Палестрина получает заказ от кардинала Борромео: он должен создать мессу и доказать Папе Римскому легитимность многоголосной музыки в церкви. Сначала Палестрина отказывается, но ночью, под воздействием явившихся ему духов умерших мастеров прошлого и призрака жены, он обретает вдохновение и пишет мессу – гениальное сочинение, не только спасшее полифонию, но и заставившее провозгласить Палестрину «князем музыки».

³ Проводя границу между поэзией и музыкой, Пфицнер подчёркивал: «Сущность музыкальной драмы состоит в том, что она выбирает из обоих искусств тот элемент, который присущ исключительно ему и потому является существенным – на него следует возложить всю ответственность и следить, чтобы он был подлинным. Это, как известно, в одном случае – вездесущая „поэтическая концепция“, в другом – „музыкальная идея“» [15, 112]. Проблема вагнеровской лейтмотивной системы, по мнению Пфицнера, заключалась в том, что закреплённый музыкальный материал (лейтмотив) не сочетается с меняющимися драматическими событиями. В таком случае музыкальная идея теряет свою сиюминутную вдохновенность – а именно вдохновенность Пфицнер считал основным элементом музыкальной

составляющей в любом произведении. Итогом становится нарушение баланса между драмой и музыкой, так как последняя перенимает черты первой.

⁴ Оппозиция между «старым» и «новым» искусством подчеркнута Пфицнером также на уровне противопоставления партий двух учеников Палестрины – Игино, преданного творчеству великого полифониста, и Силлы, который в финале присоединится к флорентийской камерате (см. об этом подробнее: [6, 52–53]).

⁵ Противостояние Пфицнера новым техникам музыкального письма начала XX века связано с его приверженностью идеям XIX столетия, особенно философии А. Шопенгауэра, чьи слова композитор цитирует в предисловии к партитуре «Палестрины». Источник цитирования Пфицнер не указывает, но удалось обнаружить, что он цитирует работу Шопенгауэра «*Parerga und Paralipomena*». Композитор приводит следующее высказывание философа: «Такой чисто-интеллектуальной жизни личности соответствует совершенно такая же жизнь всего человечества, реальное существование которого тоже коренится в воле, как по эмпирическому, так и по трансцендентному своему значению. Эта чисто-интеллектуальная жизнь человечества складывается из его прогрессирующего, благодаря наукам, знания и из совершенствования искусств; те и другие медленно идут вперед, переживая людские века и столетия, а быстрая череда поколений присоединяют к ним свои вклады. Эта интеллектуальная жизнь, как дуновение эфира, как развивающийся из брожения благоухающий аромат, парит над житейскими тревоблениями, над руководимым волею собственно-реальным бытием народов, – и бок о бок со всемирною историей протекает невинная и незапятнанная кровью история философии, науки и искусств» [цит. по: 8, 516–517].

⁶ Сюжет оперы: Париж XVII века потрясает серия ужасных убийств. Среди жертв – покупатели ювелирных украшений, которые создаёт Кардильяк. Торговец золотом подозревает мастера и начинает за ним следить. В это время Офицер желает купить золотую цепь в подарок своей невесте, Дочери Кардильяка. Ювелир, не в силах расстаться со своим изделием, нападает на юношу, который зовёт подмогу. За этой сценой наблюдает Торговец золотом, и именно его Офицер обвиняет в случившемся, покрывая Кардильяка. Однако ювелир признаётся в содеянном. Разъярённая толпа бросается на него и смертельно ранит. Умиравший Кардильяк целует висящую на шее Офицера свою золотую цепь.

⁷ «Новая вещественность» представляет собой эстетическую реакцию, своего рода «преодоление» постулатов экспрессионизма. Однако именно в «Кардильяке» Хиндемита, как отмечает В. Цвара, «размываются границы между экспрессионизмом и «новой вещественностью»» [18, 105].

⁸ Среди действующих лиц оперы: Дочь, Офицер, Торговец золотом, Кавалер, Придворная дама, Начальник полиции, Король, придворные, полицейские, горожане.

⁹ Сюжет оперы: певица Анита встречается в горах композитора Макса. Они влюбляются друг в друга. Однако Анита, дав обет верности Макс, после отъезда в Париж изменяет ему с известным скрипачом Даниелло. Там же лидер джаз-бэнда Джонни крадёт инструмент Даниелло. Макс, узнав о предательстве Аниты, находится на грани самоубийства, но останавливается, услышав по радио свою арию в её исполнении. Воодушевлённый юноша стремится на вокзал, откуда певица вскоре должна уехать в турне по Америке. Влюблённые воссоединяются, а Джонни наигрывает джазовые мелодии на скрипке попавшего под поезд Даниелло. Такой финал становится символом утверждения нового стиля и новых художественных ценностей.

¹⁰ Сохранён авторский курсив.

¹¹ Кшенек использует типичную джазовую гармонию 1920-х годов. В оркестре классический состав дополнен двумя саксофонами и банджо, большой секцией перкуссии, губной гармоникой, электрическим сигнальным звонком, свистком, сиреной и флексатоном.

¹² Это подчеркнуто Кшенеком в тексте либретто. Приведём в пример высказывание Макса в пятой сцене, которое звучит преувеличенно, в манере XIX века: «О, сердце, моё сердце, не стучи столь жаростно, позволь мне сохранить хоть часть разума. Кровь, о, моя кровь, не бушуй так, дай мне дышать!» («O Herz, mein Herz, brause schlage noch nicht so wild, noch mußt du mich bei klarem Verstaund laßen. Blut, o mein Blut, tose nicht so laut, laß mich noch atmen!»).

¹³ Ярким примером среди атональных оперных произведений Кшенека является «Орфей и Эвридика» (1923).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Ленинград : Тритон, 1926. 63 с.
2. Дегтярёва Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2010. 368 с.

3. Манн Т. Размышления аполитичного. Москва : АСТ, 2015. 544 с.
4. Миловидова Н. С. Оперное творчество Э. Кшенека 20-х годов : автореф. дис. ... канд. искусство-ведения. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. 19 с.
5. Пыжьянова А. Г. Европейская *Künstleroper* первой трети XX века: конфликт художника и общества // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 15–23. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-15-23
6. Пыжьянова А. Г. Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфизнера // Проблемы музыкальной науки. 2023. Т. 53, № 4. С. 49–57. DOI 10.17674/2782-3601.2023.4.049-057
7. Стогний И. С. Жанровая инвариантность в творчестве П. Хиндемита // Журнал Общества теории музыки. 2024. Вып. 4 (48). С. 50–65. DOI 10.26176/otmroo.2024.48.4.003
8. Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений. Т. 3. [В 2 кн.] Москва : Изд. Д. П. Ефимова, 1910. 145+992 с.
9. Daub A. *Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikum* // Provozierte Bewunderung / Hrsg. K. Hagedorn, T. Hofmann, S. Möller. München : Brill Fink, 2021. S. 57–75.
10. Krenek E. Im Zweifelsfalle. Aufsätze zur Musik. Wien : Europa Verlag, 1984. 432 S.
11. Krenek E. Musik in der Gegenwart // 25 Jahre neue Musik / Ed. by H. Heinsheimer, P. Stefan. Wien ; Leipzig ; New York : Universal-edition, 1926. P. 43–59. URL: <https://archive.org/details/25jahreneuemusikoouniv/page/2/mode/2up> (дата обращения: 29.05.2025).
12. Lion F. Cardillac I und II // Programm zur Inszenierung Cardillac von Paul Hindemith an der Oper Frankfurt am 22. April 2000. Frankfurt/Main, 2000. S. 15–18.
13. Pfitzner H. Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. München : Süddeutsche Monatshefte, 1920. 156 S.
14. Pfitzner H. Sämtliche Schriften. Bd. 4. Tutzing : Schneider, 1987. 901 S.
15. Pfitzner H. Vom musikalischen Drama. München ; Leipzig : Süddeutsche Monatshefte, 1920. 264 S.
16. Redepenning D. Jazz, Erotik und Provokation. Die Zeitopern Der Weimarer Republik // Stadt & Land. 2018. № 12. S. 140–148. DOI 10.17885/heiup.ruca.2018.12.23811
17. Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. London : Routledge, 2017. 234 p.
18. Zvara V. Paul Hindemiths «Cardillac» zwischen Expressionismus und deutscher Händelrenaissance // Hudební Věda. 2004. Vol. 41, iss. 1–2. P. 94–106. URL: https://www.academia.edu/42833406/Paul_Hindemiths_Cardillac_zwischen_Expressionismus_und_deutscher_H%C3%A4ndelrenaissance (дата обращения: 29.05.2025).

Anastasia G. Pyzhyanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: mehontsevaanastasia@yandex.ru

THE ROMANTIC TYPE OF THE HERO-ARTIST AND HIS REFRACTION IN THE AUSTRO-GERMAN KÜNSTLEROPER OF THE EARLY XX CENTURY

Abstract. The central subject of the article is the transformation of the image of the hero-artist in the Austro-German musical theater of the first third of the XX century. Typified in the context of romantic art of the XIX century (within the framework of the characteristic theme of the opposition of an extraordinary creative personality to a philistine environment), this image is actualized in the next era, although it rejected many of the attitudes of the previous one. Its demand turned out to be so significant that researchers identified the “opera about the artist” in as a special kind of opera genre – *Künstleroper*. However, in the new century, under the influence of its artistic and aesthetic values, the named figurative type receives various interpretations indicative of its time. The article, based on a number of *Künstleroper* samples from the specified period, focuses on three different-style opuses that develop the concept of the hero-artist from fairly contrasting perspectives. These are the operas “Palestrina” by Hans Pfitzner (1917), “Cardillac” by Paul Hindemith (1925–1926), “Jonny spielt auf” by Ernst Krenek (1925).

Keywords: Austro-German opera of the early XX century; hero-artist type; Künstleroper; Pfitzner; Hindemith; Krenek

For citation: Pyzhyanova A. G. *Romanticheskii tip geroya-khudozhnika i ego prelomlenie v avstro-nemetskoy Künstleroper nachala XX veka* [The romantic type of the hero-artist and his refraction in the Austro-German Künstleroper of the early XX century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 27–36. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-27-36 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bekker P. *Simfoniya ot Betkhovena do Malera* [A symphony from Beethoven to Mahler], Leningrad, Triton, 1926, 63 p. (in Russ.).
2. 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 Politekhnikeskogo universiteta, 2010, 368 p. (in Russ.).
3. Mann T. *Razmysleniya apolitichnogo* [Reflections of a Nonpolitical Man], Moscow, AST, 2015, 544 p. (in Russ.).
4. Milovidova N. C. *Opernoe tvorchestvo E. Ksheneka 20-kh godov : avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [E. Krenek's operatic work of the 20s.: Abstr. of diss.], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 1996, 19 p. (in Russ.).
5. Pyzhyanova A. G. 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.).
6. Pyzhyanova A. G. The Conflict of the Worlds in the opera “Palestrina” by Hans Pfitzner, *Music Scholarship*, 2023, iss. 53 (4), pp. 49–57. DOI 10.17674/2782-3601.2023.4.049-057 (in Russ.).
7. Stogniy I. S. Genre invariance in the work of P. Hindemith, *The Journal of Russian Society for Theory Music*, 2024, iss. 4 (48), pp. 50–65. DOI 10.26176/otmroo.2024.48.4.003 (in Russ.).
8. Schopenhauer A. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 3 [V 2 kn.]* [Complete Works, vol. 3 (in 2 b.)], Moscow, Izdanie D. P. Efimova, 1910, 145+992 p. (in Russ.).
9. Daub A. *Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikum* [Artist's Opera, secularized admiration and the birth of the modern audience], K. Hagedorn, T. Hofmann, S. Möller (eds.), *Provozierte Bewunderung*, München, Brill Fink, 2021, pp. 57–75. (in German).
10. Krenek E. *Im Zweifelsfalle. Aufsätze zur Musik* [In a doubtful case. Articles about music], Wien, Europa Verlag, 1984, 432 p. (in German).
11. Krenek E. *Musik in der Gegenwart* [Music in the present], H. Heinsheimer, P. Stefan (eds.), *25 Jahre neue Musik*, Wien, Leipzig, New York, Universal-edition, 1926, pp. 43–59, available at: <https://archive.org/details/25jahre-neuemusikoouniv/page/2/mode/2up> (accessed May 29, 2025). (in German).
12. Lion F. *Cardillac I und II* [Cardillac I and II], *Programm zur Inszenierung Cardillac von Paul Hindemith an der Oper Frankfurt am 22. April 2000*, Frankfurt am Main, 2000, pp. 15–18. (in German).
13. Pfitzner H. *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* [A new aesthetic of musical impotence], München, Süddeutsche Monatshefte, 1920, 156 p. (in German).
14. Pfitzner H. *Sämtliche Schriften. Bd. 4* [All the essays. Vol. 4], Tutzing, Schneider, 1987, 901 p. (in German).
15. Pfitzner H. *Vom musikalischen Drama* [About the musical drama], München, Leipzig, Süddeutsche Monatshefte, 1920, 264 p. (in German).
16. Redepenning D. *Jazz, Erotik und Provokation. Die Zeitopern Der Weimarer Republik* [Jazz, eroticism and provocation. Zeitoper of the Weimar Republic], *Stadt & Land*, 2018 no. 12, pp. 140–148. DOI 10.17885/heiup.ruca.2018.12.23811. (in German).
17. Taylor-Jay C. *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist*, London, Routledge, 2017, 234 p.
18. Zvara V. *Paul Hindemiths «Cardillac» zwischen Expressionismus und deutscher Händelrenaissance* [Paul Hindemith's “Cardillac” between Expressionism and the German Handel Renaissance], *Hudební Věda*, 2004, vol. 41, iss. 1–2, pp. 94–106, available at: https://www.academia.edu/42833406/Paul_Hindemiths_Cardillac_zwischen_Expressionismus_und_deutscher_H%C3%A4ndelrenaissance (accessed May 29, 2025). (in German).

Галина Александровна Денисова

Кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и проектной работе
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

**ШЕСТЬ РОМАНСОВ НА СЛОВА ЯПОНСКИХ ПОЭТОВ
ДЛЯ ТЕНОРА С ОРКЕСТРОМ ОР. 21 Д. ШОСТАКОВИЧА:
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА ORCHESTERGESANG**

Статья продолжает серию публикаций, посвященных рассмотрению оригинальных оркестровых песен первой трети XX века в проекции на две, концептуально отличные друг от друга, модели жанра *Orchestergesang* – Г. Малера и Р. Штрауса. Выдвигая гипотезу о возможной принадлежности «Шести романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром» Д. Шостаковича к жанру оригинальной оркестровой песни – *Orchestergesang*, автор анализирует цикл по следующим параметрам: литературная основа, оркестровка, вокальная партия, взаимодействие голоса и оркестра, разработка интонационного материала. В ходе анализа обнаруживается определенное сходство с малеровской моделью. Вслед за австрийским композитором Шостакович идёт по пути интимизации жанра *Orchestergesang*, что главным образом выражается в использовании поэтических текстов лирического содержания и трактовке большого оркестра как расширенного камерного.

Ключевые слова: *Orchestergesang*; *Orchesterlied*; оркестровая песня; Д. Шостакович; Г. Малер

Для цитирования: Денисова Г. А. Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром ор. 21 Д. Шостаковича: к проблеме жанра *Orchestergesang*. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-37-46 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 37–46.

В настоящей статье выдвигается гипотеза о возможной принадлежности Шести романсов на слова японских поэтов для тенора¹ с оркестром ор. 21 Дмитрия Шостаковича к жанру оригинальной оркестровой песни, привычно именуемой в зарубежном музыкознании понятием *Orchestergesang*. Также в ракурс исследования попадает проекция данного сочинения на модель *Orchestergesang* Густава Малера с её камерной трактовкой жанра.

Orchestergesang, возникший на пересечении различных жанровых истоков (*Lied*, арии, речитатива, симфонии, симфонической поэмы), но обладавший, тем не менее, стиливой автономностью, получил широкое распространение после 1890 года [4, 107]. Несмотря на то, что бы-

тование *Orchestergesang* в музыкальной культуре Европы остаётся в истории явлением, неразрывно связанным с эпохой *fin de siècle*, отголоски этого синтетического жанра можно наблюдать и в отечественном музыкальном искусстве вплоть до 1960–1980-х годов, в частности в Тринадцатой² и Четырнадцатой³ симфониях Д. Шостаковича, в «Песенках Маргариты»⁴ и большинстве симфоний (№ 3, 5–11) А. Локшина⁵, в симфонии В. Сильвестрова «Ехегі monimentum»⁶ и ряде других.

Помимо двух упомянутых симфоний есть у Шостаковича ещё пара вокальных опусов, которые могут быть рассмотрены в ракурсе жанра оригинальной оркестровой песни. Обратимся к таблице, составленной на основании списков сочинений

композитора из монографий К. Мейера [7, 521–524] и Л. Акопяна [1, 405–438], в которой

сопоставлены версии опусов, находящихся как бы на границе двух жанров.

№	ПРОИЗВЕДЕНИЯ для ГОЛОСА с ОРКЕСТРОМ	ПРОИЗВЕДЕНИЯ для ГОЛОСА с ФОРТЕПИАНО
1	Ор. 4*. Две басни Крылова для меццо-сопрано, хора альтов с оркестром. * <i>Вариант цикла под тем же номером опуса в сопровождении оркестра.</i> Годы создания: 1921–1922. Премьера: 2 февр. 1977. Издание: 1982	Ор. 4. Две басни Крылова для альты, хора альтов и фортепиано. Годы создания: 1921–1922. Издание: 1966
2	Ор. 21. Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора и оркестра. Годы создания: 1928–1932. Премьера: 24 апр. 1966. Издание: 1982	Ор. 21а. Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора и фортепиано. <i>Вариант цикла ор. 21 для тенора и оркестра.</i> Годы создания: 1928–...* Премьера: 30 мая 1977. Издание: 1982 * <i>Фортепианная версия выполнена редакторами на основе партитуры, поэтому год окончания не указан</i>
3	Ор. 46а. Три романса на слова А. Пушкина для баса и камерного оркестра. <i>Инструментовка цикла ор. 46.</i> Издание: 1982	Ор. 46. Четыре романса на слова А. Пушкина для баса и фортепиано. Годы создания: 1936–1937. Премьера: 15 декабря 1940. Издание: 1943
4	Ор. 62а. Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бёрнса и В. Шекспира [и народные] для баса и симфонического оркестра. <i>Инструментовка цикла ор. 62.</i> Окончание: 18 марта 1943. Издание: 1943	Ор. 62. Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бёрнса и В. Шекспира [и народные] для баса и фортепиано. Год создания: 1942. Премьера: 6 июня 1943. Издание: 1943
	Ор. 62/140. Шесть романсов на слова английских поэтов для баса и камерного оркестра. <i>Инструментовка цикла ор. 62.</i> Окончание: 1971. Премьера: 30 нояб. 1973. Издание: 1982	
5	Восемь английских и американских народных песен для низкого голоса с оркестром. <i>Инструментовка (без номера опуса).</i> Год создания: 1943. Премьера: 6 марта 1944	
6	Ор. 79а. «Из еврейской народной поэзии». Вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с оркестром. <i>Оркестровая версия цикла ор. 79.</i> Год создания: окт.(?) 1948. Премьера: 19 февр. 1964. Издание: 1982	Ор. 79. «Из еврейской народной поэзии». Вокальный цикл для сопрано, тенора и фортепиано. Год создания: 1 авг. – 24 окт. 1948. Премьера: 15 янв. 1955. Издание: 1955
7	Ор. 113. Симфония № 13, b-moll, для баса, хора басов и оркестра. <i>В монографии Мейера значится в разделе «Произведения для хора и оркестра».</i> Год создания: март – 20 июля 1962. Премьера: 18 дек. 1962. Издание: 1970	

8	Ор. 135. Симфония № 14, g-moll, для сопрано, баса и камерного оркестра. <i>В монографии Мейера значится в разделе «Прозведения для голоса и оркестра».</i> Год создания: 21 янв. – 2 марта 1969. Премьера: 29 сент. 1969. Издание: 1971	
9	Ор. 143а. Шесть стихотворений Марины Цветаевой. <i>Инструментовка цикла ор. 143.</i> Окончание: 9 янв. 1974. Премьера: 6 июня 1974. Издание: 1982	Ор. 143. Шесть стихотворений Марины Цветаевой. Сюита для контральто и фортепиано. Год создания: 31 июля – 7 авг. 1973. Премьера: 12 нояб. 1973. Издание: 1974
10	Ор. 145а. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса и оркестра. <i>Инструментовка цикла ор. 145.</i> Окончание: 5 нояб. 1974. Премьера: 31 янв. 1975. Издание: 1982	Ор. 145. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано. Окончание: 31 июля 1974. Премьера: 23 дек. 1974. Издание: 1975

Исходя из данных таблицы, можно сделать вывод, что большинство сочинений для голоса и оркестра (ор. 46а, 62а, 79а, 143а, 145а) являются инструментовками циклов для голоса и фортепиано, в том числе и «Восемь британских и американских народных песен» (без номера опуса). К области оригинальной оркестровой песни по типу «Песни-симфонии» («Песнь о Земле» / «Das Lied von der Erde» Г. Малера и «Лирическая симфония» / «Lyrische Symphonie» А. Цемлинского) можно отнести упомянутые выше Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии.

Первым вокальным сочинением Шостаковича, и вместе с тем сочинением, претендующим на жанровую принадлежность к оригинальной оркестровой песне, являются «Две басни И. А. Крылова» ор. 4, созданные автором в конце 1921 – начале 1922 года. В трудах Мейера [7, 521] и Акопяна [1, 406] это сочинение указано как «Две басни И. Крылова, ор. 4 для меццо-сопрано, хора альтов с оркестром» с поправкой Мейера, что под тем же номером опуса значится версия этого цикла для голоса и фортепиано. Однако, основываясь на исследованиях Ю. Серова, Шостакович оркестровал «Басни» только в 1924 году и ввёл в пьесу «Осёл и Соловей» хор альтов [9, 43]. В истории зафиксирован пример (с большой долей вероятности, не единственный), когда

фортепианная версия оркестровых песен увидела свет ранее оркестровой, – это «Песни странствующего подмастерья» («Lieder eines fahrenden Gesellen») Малера со следующим заголовком: «История „странствующего подмастерья“ в 4-х песнях для низкого голоса в сопровождении оркестра в „клавирном переложении для 2-х рук“» («„Geschichte von einem fahrenden Gesellen“ in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters“ als ein „Clavierauszug zu 2 Händen“») [14, 440]. Однако утверждать, что в своем раннем сочинении 15-летний Шостакович изначально задумывал оркестровое сопровождение певческого голоса, было бы преждевременно.

Неоднозначная ситуация складывается и с циклом «Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром», ор. 21. Согласно исследованию Г. Копытовой, первые три романса, датируемые 1928 годом, были написаны для голоса и фортепиано: в аспирантском отчёте композитора за 1929 год фигурировали под ор. 16 и представляли собой вполне завершённое сочинение [6, 178]. Спустя время Шостакович вновь вернулся к циклу (что, по мнению С. Хентовой, «редкий случай в его творчестве» [11, 309]), и в 1931 году сразу в оркестровой версии появляется четвёртый романс, в 1932 году – пятый и шестой.

Примечателен факт биографии Шостаковича, связанный с его увлечением музыкой Малера. В период с 1922 по 1932 годы в Ленинграде Шостакович имел возможность услышать многие сочинения Малера, в частности, ряд симфоний (№ 1–5, 7, 9), «Песнь о Земле» [8, 164] и «Песни об умерших детях» [2, 36]. По словам Акопяна, «если верить позднему автобиографическому наброску, Шостакович «заболел» Малером... в 1927 году» [2, 36], а «в 1931–1932 годах... испытал настоящий взрыв увлечения Малером – вероятно, под прямым влиянием Соллертинского, чья брошюра о Малере в то время готовилась к печати» [2, 138]. Можно предположить, что одной из причин жанровой «трансформации» цикла японских романсов в начале 30-х годов стал возрастающий интерес Шостаковича к творчеству Малера и, в частности, к жанру оригинальной оркестровой песни в её камерном воплощении.

Камерной модели жанра *Orchestergesang* положили начало два цикла Малера «Песни об умерших детях» («Kindertotenlieder», 1901–1904) и «Песни на стихи Рюккерта» («Rückert-Lieder», 1901). Тяготевшая к содержательной интимности, малеровская модель предполагала использование поэтических текстов лирического характера и камерную трактовку оркестра как очень большой группы солистов, что концептуально отличало её от бытовавшей в то время штраусовской монументальной модели⁷ с её балладно-драматическими, гимнически-возвышенными текстами и большим своеобразным оркестровым составом.

Вслушиваясь в музыкальный и поэтический материал «Шести романсов» Шостаковича, можно обнаружить некоторые пересечения с малеровской моделью, поэтому далее предлагаем рассмотреть ор. 21 по следующим параметрам: литературной основе, оркестровке, вокальной партии, взаимодействию голоса и оркестра, разработке интонационного материала⁸.

Литературной основой для «Шести романсов» стали стихи из нескольких поэтических источников: № 1 «Любовь», № 2 «Перед самоубийством», № 3 «Нескромный взгляд» (на тексты из сборника переводов А. Брандта «Японская лирика»), № 4 «В первый и в последний раз» (на текст № 57 из поэтического сборника «Садовник» Рабиндраната Тагора в переводе В. Г. Тардова), № 5 «Безнадёжная любовь» и № 6 «Смерть» (по данным Г. Копытовой – на текст неизвестного автора [6, 203], по предположению Ю. Серова – самого Шостаковича [9, 59]).

Тематический колорит цикла является откликом на серьёзные перемены в личной жизни композитора. Первые три романса в версии с фортепиано создавались осенью 1928 года, когда зарождались новые сильные чувства к Нине Варзар, а роман с Татьяной Гливенко подходил к концу. На исходе 1931 года композитор возвращается к работе над циклом в период, сопряжённый с тяжёлыми переживаниями по поводу предстоящей женитьбы¹⁰ и сложными взаимоотношениями с матерью [6, 192; 9, 57]. Тем не менее, философские категории «любви и смерти» показаны глазами молодого человека с позиции его мировоззрения и жизненного опыта.

В своей статье «Д. Шостакович, опус 21 – русский ответ Густаву Малеру» С. В. Сретенская [10] находит смысловые переклички «Шести романсов» Шостаковича с «Песней о Земле» Малера, написанной на стихи из сборника переводов Х. Бетге «Китайская флейта»¹¹. Однако, принимая во внимание приблизительно один и тот же возраст композиторов на момент создания сочинений, здесь, скорее, может возникнуть небольшая тематическая параллель с «Песнями странствующего подмастерья»¹², нежели с песней-симфонией в виду её глубокого философского замысла и монументального звукового воплощения.

Интимность поэзии «Шести романсов» явно сближает их с камерной моделью *Orchestergesang*. Как отмечает Л. Акопян:

«За исключением № 2 и № 6, все романсы проникнуты духом куртуазного эротизма...» [2, 126]. В оркестровой версии цикла Шостакович вычищает из текста все «японизмы» (№ 1–3), а далее и вовсе избегает экзотики (№ 4–6)¹³, поэтому личностное авторское начало чувствуется буквально в каждой строке.

Оркестровка. Для «Шести романсов» Шостакович избирает тройной состав оркестра, дополняя палитру его звучания двумя арфами и разнообразной ударной группой (литавры, тарелки, там-там, колокольчики, ксилофон). Однако подобно «Песням об умерших детях» Малера, где оркестр используется как большая группа солистов, в своем цикле Шостакович трактует большой оркестр как «расширенный камерный» [2, 193]. По словам Акопяна, «картину дополняют такие необычные для

Шостаковича моменты, как... избегание нюанса *forte* во всех номерах, кроме второго (только здесь композитор использует трубы и тромбоны, да и то преимущественно в звукоподражательной функции, как иллюстрацию к словам «гуси дикие кричат испуганно на озере»)» [2, 126].

Также в контексте малеровского приёма, когда композитор существенно сокращает состав оркестра (например, «Песни на стихи Рюккерта»), показательным будет романс № 6 «Смерть», в котором инструментальное сопровождение представлено струнной группой с фрагментарными «вкраплениями» звучности арфы, бас-кларнета, тромбонов, тубы и там-тама; а также начало романса № 3 «Нескромный взгляд», где аккомпанемент выписан у гобоев, валторн и струнной группы (см. пример 1).

Пример 1. Д. Шостакович. № 3. «Нескромный взгляд»

В целом оркестровая фактура цикла очень разрежена, а начиная с романса № 4 «В первый и в последний раз», что обусловлено смыслом поэтического текста, наблюдается тенденции к сокращению оркестрового состава по мере приближения к концу.

Вокальной партии в «Шести романсах» присущ, скорее, не песенный, а декламационный характер мелодики¹⁴. Как писал сам Шостакович, «с осени 1926 г. обратился к изучению современных западноевропейских авторов (Шёнберг¹⁵, Бела Барток, Хиндемит, Кшенек), что, по-видимому, и явилось бли-

жайшим толчком к «раскрепощению» музыкального сознания...» [5, 472]. Помимо указанных выше в ряду излюбленных композиторов в анкете от 2–10 сентября 1927 года он называет Г. Малера, А. Берга, Р. Штрауса, Р. Вагнера [5, 477]. Но удивительно, что при всей увлечённости Малером в данном цикле Шостакович не перенимает песенности его мелодий (см. пример 2). Отсутствие песенности, напевности мелодий наблюдается и у представителей Нововенской школы, взявших ориентиром при создании оркестровых песен малеровскую модель.

Пример 2. Д. Шостакович. № 6. «Смерть»

Largo

Tenore solo

p

Я у-ми-ра-ю... Я у-ми-ра-ю, не зна-я люб-ви. Ме-ня—

14

о-на не лю-би-ла, о-на не жа-ла ме-ня с не-тер-пе-нием, ко-гда я у-хо-дил.

Взаимодействие голоса и оркестра.

Последовательно подтверждая принадлежность «Шести романсов» Шостаковича к жанру оригинальной оркестровой песни, обратимся к парадигме немецкого музыковеда Х.-Й. Брахта (Bracht) *Der seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*, интерпретируемой нами как «единое звуковое пространство голоса и оркестра». Брахт говорит о феномене существования субъекта оркестровой песни здесь и сейчас как форме бытия лирического героя (*Daseinsform*) в противопоставлении к форме высказывания (*Äußerungsform*) в клавирной песне [13, 49]. Таким образом, лирический герой оркестровой песни существует в момент всеобъемлющего звучания, оторвавшись от реального времени и пространства. То есть он пребывает только в звуковом пространстве самой песни.

Шостакович не использует сугубо малеровских приёмов, когда ведущая мелодическая линия передается от солиста оркестру или возникает контрапункт ведущей мелодии, проводимой в оркестре, с новым материалом в партии солиста [13, 56–57]. Эффект «единозвучия» в цикле Шостаковича достигается за счёт линейной фактуры. Линейная музыкальная ткань, умеренные и медленные темпы (№ 1, 4 – *Andante*, № 2, 5 – *Adagio*, № 6 – *Largo*), оstinatность, неизменные ритмические и мелодические фигуры, длительные педали, динамические градации *piano* и *forte* создают ощущение звукового пространства, в котором «парит» мелодия вокального голоса, выписанная в основном четвертями и половинными длительностями (см. пример 3). Заметим также, что колористические оттенки, тем-

бральные краски и динамические дуги в предельно прозрачной фактуре возможны только в оркестровой версии цикла. По причине естественного угасания звука фортепиано не может обеспечить такого разнообразия.

При разработке интонационного материала Шостакович идёт строго за текстом, придерживаясь принципа свободного высказывания. Мотивно-фразовое членение отличается гибкостью, так как развёртывание интонационного материала происходит на уровне слова. Романсы № 1, 5 и 6 имеют одну строфу с повтором первой стихотворной строки в конце номера, создавая тематическое обрамление (например, романс «Дай только солнцу за гору зайти»). При этом в первом и пятом романсах мелодия не повторна, тогда как в шестом она возвращается на тритон ниже. По две строфы содержат романсы № 2–4: в четвёртом номере «В первый и в последний раз» обе строфы завершаются фразой «Осталась лишь боль» с неизменной интонацией, логически замыкая музыкальные построения внутри номера.

В завершение настоящей статьи отметим несколько моментов. Рассматривая «Шесть романсов» Шостаковича в проекции на малеровскую модель, нужно учитывать, что их звуковое воплощение не будет сходным с оркестровыми песнями Малера ввиду разницы интонационного материала. Осознанно же или случайно Шостакович опирается на камерный тип *Orchestergesang* – сказать сложно, так как прямых подтверждений этому нет. Однако тот факт, что композитор берёт за основу тексты лирического содержания в сопро-

вождении оркестра, трактованного как камерный, говорит о широте познания им музыки западноевропейских композиторов (Шёнберга, Веберна, Берга, Кшенека), которые вслед за Малером при создании

оркестровых песен пошли по пути интимизации жанра и постепенно отказались от использования большого полнозвучного оркестра, предпочитая камерный состав вплоть до инструментальных ансамблей.

Пример 3. Д. Шостакович. № 4. «В первый и в последний раз»

Обозревая принципы взаимодействия голоса и оркестра, а также подкрепляя свою гипотезу обращением к парадигме «единозвучия» Брахта, концепция которого отсылает к философскому осмыслению

цикла, мы разрешаем довольно непростую ситуацию с жанровой принадлежностью «Шести романсов» Шостаковича к оригинальной оркестровой песне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так как название цикла неоднократно менялось, уточняем, что формулировка «для тенора с оркестром» внесена в название статьи согласно изданию [12].

² Тринадцатая симфония Шостаковича, ор. 113, для баса, хора басов и оркестра на слова Е. Евтушенко (1962).

³ Четырнадцатая симфония Шостаковича, ор. 135, для сопрано, баса и камерного оркестра на слова Ф. Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке, посвящённая Б. Бриттену (1969).

⁴ Помимо сочинения «Песенки Маргариты» для сопрано и большого симфонического оркестра на стихи Б. Пастернака (переводы «Фауста» Гёте) (1973), перу Локшина принадлежат: «Искусство поэзии» для сопрано и камерного оркестра на стихи Н. Заболоцкого (1981), Симфониетта № 1 для тенора и камерного ансамбля на стихи И. Северянина (1983), Вариации для баса и оркестра на ранние стихи Н. Тихонова (1983), Симфониетта № 2 для сопрано и расширенного камерного оркестра (1985).

⁵ У А. Локшина есть ещё ранее написанные сочинения: Симфоническая поэма «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера для сопрано и большого симфонического оркестра (1939), Симфоническая поэма «Жди меня» для меццо-сопрано и большого симфонического оркестра на стихи К. Симонова (1942).

⁶ Симфония В. Сильвестрова «Ехегі monumentum» для баритона и оркестра на стихи А. Пушкина (1985–1987).

⁷ Примеры сочинений Р. Штрауса: «Гимн», ор. 33 № 3 («Hymnus», 1896–1897), «Ноктюрн» и «Ночное шествие», ор. 44 («Notturmo» и «Nächtlicher Gang», 1899).

⁸ Подробнее о параметрах моделей см. таблицу: [3, 36].

⁹ Японская поэзия не раз привлекала внимание русских и советских композиторов в 1910-е – 1920-е годы. К примеру, «Три стихотворения из японской лирики» И. Ф. Стравинского для голоса и камерного оркестра (1912–1913), Три эскиза «Из японской лирики» В. Ширинского для голоса с оркестром (1925). Более подробно об идее обращения Шостаковича к сборнику переводов А. Брандта, этапах работы композитора над стихотворной основой цикла, а также о контактах с японскими деятелями искусства, в частности, с тенором Хадзиме Маки см.: [6].

¹⁰ По завершении цикла Шостакович посвятил его своей будущей супруге Нине Варзар.

¹¹ Сборник А. Брандта «Японская лирика» является переводом на русский язык немецкого сборника переводов Х. Бетге «Японская весна» [6, 180].

¹² Цикл написан на оригинальный текст композитора, за исключением первой песни. Поводом к его созданию стала несчастная любовь к певице Кассельского театра Иоганне Рихтер, с которой Малера некоторое время связывали романтические отношения.

¹³ Шостакович несколько раз менял название цикла: «6 романсов для тенора в сопровождении оркестра» (1937), «6 романсов (или песен <...>) на слова восточных поэтов для голоса с оркестром» (1938), «6 романсов на слова японских поэтов для голоса с оркестром» (1941) [6, 201–202; 5, 125, 353].

¹⁴ Декламационный характер мелодики оркестровых песен был характерен для Р. Штрауса и его последователей.

¹⁵ Об увлечении Шостаковича современной ему западной музыкой и «повышенном внимании к Арнольду Шёнбергу» говорит и Копытова [6, 203].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. 473, [1] с., [53] л. нот.
2. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. Санкт-Петербург : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2018. 756 с.
3. Денисова Г. А. Orchestergesang в творчестве Макса Регера: к вопросу о модели жанра // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 36. С. 34–42. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-34-42
4. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи fin de siècle: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
5. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. Бобыкина. Москва : Антиква, 2000. 572 с.
6. Копытова Г. В. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича (Шесть романсов на стихи японских поэтов) // Дмитрий Шостакович : Исследования и материалы / ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. Москва : DSCH, 2011. Вып. 3. С. 178–202.
7. Мейер К. Шостакович : Жизнь. Творчество. Время. Санкт-Петербург : Композитор : DSCH, 1998. 551, [6] с., [16] л. ил., портр., факс. : нот.
8. Редепеннинг Д. Малер и Шостакович // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 164–169.
9. Серов Ю. Э. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича : дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 263 с.
10. Сретенская С. Д. Шостакович, опус 21 – русский ответ Густаву Малеру // Израиль XXI. 2011. № 27, (май). URL: https://21israel-music.com/Schostakovich_Mahler.htm (дата обращения: 12.12.2024).
11. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 1. Ленинград ; Москва : Совет. композитор, 1975. 333 с.
12. Шостакович Д. Д. Полное собрание сочинений. Т. 31. Романсы и песни для голоса с оркестром. Москва : Музыка, 1982. 365 с.
13. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1993. 265 S.
14. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze // Die Musikforschung. 30. Jg. Heft 4. Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

Galina A. Denisova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

**SIX ROMANCES ON JAPANESE POEMS FOR TENOR
AND ORCHESTRA OP. 21 BY D. SHOSTAKOVICH:
ON THE PROBLEM OF THE ORCHESTERGESANG GENRE**

Abstract. This article continues a series of publications devoted to the examination of original orchestral songs from the first third of the 20th century through the lens of two conceptually distinct models of the Orchestergesang genre — those of Gustav Mahler and Richard Strauss. Proposing the hypothesis that Dmitri Shostakovich's Six Romances on Japanese Poems for Tenor and Orchestra may belong to the genre of original orchestral song (Orchestergesang), the author analyzes the cycle according to the following criteria: literary source, orchestration, vocal part, interaction between voice and orchestra, and development of the intonational material. The analysis reveals certain similarities with Mahler's model. Following the Austrian composer, Shostakovich explores a more intimate approach to the Orchestergesang genre, primarily through the use of lyrical poetry and the conception of the large orchestra as an expanded chamber ensemble.

Keywords: Orchestergesang; Orchesterlied; orchestral song; D. Shostakovich; G. Mahler

For citation: Denisova G. A., *Shest' romansov na slova yaponskih poetov dlya tenora s orkestrom (op. 21 D. Shostakovicha: k probleme zhanra Orchestergesang* [Six Romances on Japanese Poems for Tenor and Orchestra Op. 21 by D. Shostakovich: On the Problem of the Orchestergesang Genre], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 37–46. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-37-46 (in Russ.).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: An Essay in the Phenomenology of Creativity], St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2004, 474 p. (in Russ.).
2. Akopyan L. O. *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [The Phenomenon of Dmitri Shostakovich], St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii, 2018, 756 p. (in Russ.).
3. Denisova G. A. Orchestergesang in the work of Max Reger: on the question of the genre model, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 34–42. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-34-42 (in Russ.).
4. Denisova G. A. *Orkestrrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovoy i terminologicheskoy spetsifike* [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology], *Music Scholarship*, 2015, no. 2 (19), pp. 106–113. (in Russ.).
5. Bobykina I. (ed., comp.) *Dmitriy Shostakovich v pis'makh i dokumentakh* [Dmitri Shostakovich in Letters and Documents], Moscow, Antikva, 2000, 572 p. (in Russ.).
6. Kopytova G. V. *Poeticheskie istochniki vokal'nogo tsikla D. D. Shostakovicha (Shest' romansov na stikhi yaponskikh poetov)* [The Poetic Sources of D. D. Shostakovich's Vocal Cycle (Six Romances on Japanese Poems)], O. Digonskaya, L. Kovnatskaya (eds., comp.), *Dmitriy Shostakovich: Issledovaniya i materialy*, Moscow, DSCH, 2011, iss. 3, pp. 178–202. (in Russ.).
7. Meyer K. *Shostakovich: Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich: Life. Work. Time], St. Petersburg, Kompozitor, DSCH, 1998, 557 p. (in Russ.).
8. Redepenning D. *Maler i Shostakovich* [Mahler and Shostakovich], *Musical Academy*, 1994, no. 1, pp. 164–169. (in Russ.).
9. Serov Yu. E. *Avtor i ego vremya v kamerno-vokal'nom tvorchestve D. D. Shostakovicha: dis. ... kand. iskusstvo-vedeniya* [The Author and His Time in the Chamber-Vocal Works of D. D. Shostakovich: Dissertation], Rostov-on-Don, 2020, 263 p. (in Russ.).

10. Sretenskaya S. D. *Shostakovich, opus 21 – russkiy otvet Gustavu Maleru* [Shostakovich, Opus 21 – A Russian Response to Gustav Mahler], *Izrail' XXI*, 2011, no. 27, (may), available at: https://21israel-music.com/Schostakovich_Mahler.htm (accessed December 12, 2024). (in Russ.).
11. Khentova S. M. *Molodye gody Shostakovicha. Kn. 1* [The Early Years of Shostakovich. B. 1], Leningrad, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975, 333 p. (in Russ.).
12. Shostakovich D. D. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 31. Romansy i pesni dlya golosa s orkestrom* [Collected Works. Vol. 31: Romances and Songs for Voice and Orchestra], Moscow, Muzyka, 1982, 365 p. (in Russ.).
13. Bracht H.-J. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg* [Nietzsche's Theory of Poetry and the Orchestral Song: Aesthetic and analytical studies on orchestral songs by Richard Strauss, Gustav Mahler and Arnold Schoenberg], Kassel [u.a.], Bärenreiter, 1993, 265 p. (in German).
14. Danuser H. *Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze* [The orchestral singing of the Fin de siècle. A historical and aesthetic sketch], *Die Musikforschung*, Bärenreiter, Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977, (vol.) 30, pt. 4, pp. 425–452. (in German).

Дарья Игоревна Чумаченко

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки
Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва, Россия).
E-mail: kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru. ORCID: 0000-0001-7030-3259

**«НОВАЯ ПРОСТОТА»
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ 1970-Х ГОДОВ:
«STILLE MUSIK» И «STILLE NACHT»**

Альфред Шнитке относится к числу композиторов, чьё творчество изучено едва ли не во всём многообразии жанров. Однако интерес исследователей к произведениям композитора не ослабевает. В связи со стремлением расширить научные представления о периоде «новой простоты» в творчестве Шнитке определяется актуальность настоящего исследования. В центре исследования находится творчество Шнитке 1970-х годов в аспекте хронотипологических этапов искусства второй половины XX века. Произведения 1970-х годов в этой классификации рассматриваются с ориентацией на художественно-эстетические установки «новой простоты». Так, в композиторской эволюции Шнитке «новая простота» стала отражением «тихого» периода, представленного композициями медитативного характера, среди которых Фортепианный квинтет, Гимны, Реквием, Прелюдия памяти Д. Д. Шостаковича, «Stille Musik» и «Stille Nacht». В качестве примера медитативности «новой простоты» анализируются «Stille Musik» и «Stille Nacht». Выделяются признаки, отвечающие критериям обозначенного направления в аспекте авторского стиля Шнитке. Таким образом, творческий путь композитора предстаёт «модуляционным» процессом, включающим заметно отличающиеся друг от друга этапы. Период «новой простоты» в творчестве Шнитке, охватывающий 1970-е годы, определил смену философско-эстетических и некоторых технических сторон его художественной системы. Рассматриваемый период включает прежде всего характерные приметы стиливого почерка Шнитке и актуальные приметы стиля времени.

Ключевые слова: Шнитке; «новая простота»; «тихий» период; стиль; классификация; медитативная концепция

Для цитирования: Чумаченко Д. И. «Новая простота» в произведениях Альфреда Шнитке 1970-х годов: «Stille Musik» и «Stille Nacht». DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-47-54 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 47–54.

Альфред Шнитке – композитор, авторский стиль которого основан на многовековой музыкальной традиции, преломлённой сквозь призму индивидуального творческого метода. Его стиль, по замечанию Н. С. Гуляницкой, предстаёт скорее «модуляционным» процессом, нежели «устойчивым композиционно-техническим состоянием»: «Можно заметить, что даже в рамках периода (например, 60-х годов) стилистика его произведений неоднородна» [4, 27]. В этом отношении показательно выделение хро-

нологических стадий, отражающих эволюцию художественной системы композитора. Особый интерес, в рамках настоящего исследования, представляет период 1970-х годов, отмеченный сменой парадигмы музыкального мышления Шнитке. Е. И. Чигарёва характеризует языковую стилистику 1970–1980-х годов понятиями «синтез стилей» и «новая простота» [12, 256]. В. Н. Холопова период 1970-х годов называет «тихим», ссылаясь на определение самого композитора – именно это время, считает автор,

отмечено зарождением «новой простоты» в творчестве Шнитке [11, 143].

В современном музыкознании феномен «новой простоты» рассматривается в разнообразных аспектах. Так, изучению понятийно-терминологического аппарата посвящены работы Н. С. Гуляницкой [3], К. М. Курлени [6]. Выявление определённых философско-эстетических установок «новой простоты» характерно для трудов Л. А. Воротынцевой [1], М. И. Катунян [5]. Сведения об историко-культурном становлении явления содержатся в исследованиях В. Н. Грачёва [2], Н. П. Ручкиной [9], Дж. Стайлза [15]. Кроме этого, осуществляется изучение и классификация технических приёмов и комплекса выразительных средств через включение в контекст авторского стиля, например в работах О. Б. Лойко [7], А. А. Овсянниковой-Трель [8], В. Вашбюш [16], Д. Рифкин [14], Дж. Фиска [13].

Поворот к «новой простоте» в 1970-х годах произошёл у целого ряда композиторов и принял индивидуальные формы. Так, воплощает достижения «новой простоты» в оригинальном авторском прочтении «слабый стиль» В. Сильвестрова, говорящий на языке романтизма и классицизма; минимализм В. Мартынова, включающий в себя технику репетитивно-остинатной повторности, зеркально-симметричный принцип развёртывания материала; стиль *tintinnabuli* А. Пярта, связанный с числовым расчётом и обращением к музыкальной лексике прошлого.

В композиторской эволюции Шнитке «новая простота» сопровождалась изменениями в эстетико-философской позиции автора. В. Н. Холопова отмечает: «Колокол перемен прозвучал очень тихо. По спирали личной судьбы, творимой им самим, композитор передвинулся на противоположный виток – к тихому, внутреннему, сопряжённому с прихлынувшими из глубин искусства огранёнными формами» [11, 111]. В новый для композитора период происходит становление медитативной концепции,

воплощённой в группе сочинений. В неё вошли Гимны (1974–1979), Прелюдия памяти Д. Д. Шостаковича (1975), Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1972–1976), «Stille Nacht» (1978), «Stille Musik» (1979).

Основу творческой концепции медитативной линии составляют погружение в ирреальное пространство, концентрация на внутреннем состоянии, сосредоточенность на одной смысловой линии, что обусловило ослабление контрастов, драматургию статики, нахождения в определённой форме. Отсюда созерцательный характер музыкального материала Реквиема, краткость и медленное движение большинства его частей, а также ощущение нереальности происходящего. Философская обобщённость, сглаживание контрастов в Фортепианном квинтете. Высокий уровень обобщения (темы-монограммы), скорбный характер музыки Прелюдии памяти Д. Д. Шостаковича, её возвышенность и строгость выразительных средств.

Медитативная концепция нашла отражение в композиционно-технической стороне художественной системы Шнитке. Характерное для данного типа музыки внимание к детали превращается в «любование» простейшими звуковыми структурами. Так, во Втором Гимне осуществляется постепенное накопление аккорда, последовательный набор элементов – сначала отдельные звуки, затем интервалы и трезвучия. Варьируемая плотность вертикального среза наблюдается и в Четвёртом Гимне. Хроматизация ткани достигается путём усложнения вертикали – от двух компонентов (ц. 5) до семи (ц. 12), дающих в сумме 12-тоновый кластер. Направленность драматургического развития – от простого исходного импульса посредством усложнения к конечному синтезу – наблюдается и в «Stille Nacht». Интонационная основа формируется поэтапным наложением диссонантных «единиц».

Особую функцию, связанную с принципами медитативной драматургии, несёт

остинато. Так, темы-монограммы и повторяющийся звук *d* в Прелюдии памяти Д. Д. Шостаковича оказывают гипнотическое, очаровывающее действие. Остинато проводимая тема *Credo* из Реквиема символизирует духовное утверждение, а полиритмическое остинато басов в Фортепианном квинтете – трагическую неизбежность.

Положения «новой простоты» в медитативном преломлении воплощены в двух произведениях, созданных во второй половине 1970-х годов: «Stille Nacht»¹ и «Stille Musik»². В первую очередь отметим один из характерных признаков «новой простоты» в области звуковысотной организации. В «Stille Musik» при преимущественно горизонтальном типе организации материала и линеаризации письма логика тональной гармонии определяет опорность гармонической вертикали и строение формы

целого. Однако тональность представлена соотношением высотных позиций трёх частей, из которых состоит форма. В каждом из сменяющихся построений выделяется одна гармоническая опора (тон, неполное тоническое или доминантовое трезвучия *C-dur/c-moll*, *D-dur/d-moll*), а внутреннее развитие осуществляется в соответствии с приёмами полифонического письма. Так, во второй части (ц. 1) имеется *basso ostinato*, выдерживающее квинту *g-d*, затем – тон *c*, которые в рамках построения обретают значение опорного комплекса. Полифонизация звуковой ткани осуществляется приёмами имитации (2 т.) и вертикально-подвижного контрапункта с противоположной перестановкой (1–5 т. – первоначальное соединение, 6–9 т. – производное, в котором мелодические ходы воспроизводятся неточно под влиянием гармонии) (пример 1).

Пример 1. А. Шнитке. «Stille Musik». Фрагмент второй части (ц. 1)



Музыкально-динамический процесс «Stille Nacht» основывается на постепенном накоплении «инакости» от первого изложения подлинного музыкального текста песни к третьему. Развёртывание ладовой перспективы сопровождается последовательным освоением 12-тоновости, движением от исходных диатонических звукокомплексов к производным хроматическим. Последние представлены сочетанием натуральных и альтерированных ступеней. Так, в диатонической среде тональности *G-dur* поэтапно вводятся инородные элементы (*cis*, *b*, *gis*, *dis*), в последующем развитии рождая ладообразование, совмещающее диатонику и хроматику. В качестве примера такой трёхфазной ладовой драматургии выступают каденции трёх частей сочинения, в которых от первой

каденции к третьей возрастает диссонантность (пример 2).

В двух сочинениях находит воплощение и принцип увеличенной продолжительности звучания отдельных созвучий, выраженный Шнитке в технике органного пункта. В «Stille Musik» органнй пункт выполняет важную формообразующую функцию на уровне целого и определяет тематическую диалогичность сочинения. Так, в начальном разделе каждой части двойной контрапункт противопоставляется рельефной мелодической линии и её обращению, создавая ощутимую гравитацию к опорным тонам (*c* и *g*). В заключительном разделе (ц. 4) осуществляется модуляция к новому полюсу – звукам *a* и *e*. Принцип гармонической опорности, решённый в технике выдержанного тона, отражён в таблице.

Пример 2. А. Шнитке. «Stille Nacht». Каденция первой части

Каденция второй части

Каденция третьей части

А. Шнитке. «Stille Musik». Гармонические опоры

I часть	II часть	III часть
c-g → g-d	g-d → c-f → c-g → d-a → c-g → g-d → c-g	c-g → g-d → d-a → a-e

Создание тональности силами органного пункта наблюдается и в других произведениях Шнитке. Так, в «Lacrimosa» из Реквиема выдерживается на протяжении всей части тон с, в «Гимне III» – тон g.

В отличие от «Stille Musik», органный пункт «Stille Nacht» не является выражением гармонической опорности и тоникализации материала. Его функция – в раздвоении ладовой оси (cis-g, cis-d и т. д.) (см. пример 2).

Интерес «новой простоты» к фонике вертикали и упорядоченному фактурному полю выражен в работе с унисоном и гармонической вертикалью разного фактурного содержания. В «Stille Musik» опорными элементами тональности выступают унисонно-октавные вертикали, появляющиеся в значимых этапах композиционного развития и укрепляющие функциональность высотной системы. Кроме этого, унисон становится исходным вертикальным комплексом в процессе интонационного становления музыкального материала сочинения. Т. В. Франтова отмечает: «Для стиля и техники А. Шнитке особенно показательна роль унисона в качестве импульса – звуковой точки, концентрирующей в себе интонационный потенциал большой силы, из которой движение вырастает сразу в виде «пучка» мелодических голосов» [10, 124]. Так, октавные дублировки тонов с и g определяют начало каждой

части сочинения, утверждают гармоническую опору и дают импульс отдельным мелодическим линиям, организованным по принципу обращения. Приведем фрагмент третьей части (пример 3).

Унисон-импульс под воздействием хроматики звуковысотно трансформируется, «искажается», перевоплощаясь в свою противоположность – диссонантную вертикаль из малой ноты, большой септимы, большой ноты и т. д.

В «Stille Nacht» Шнитке делит музыкальную ткань произведения на три фактурных плана, обладающих своим внутренним порядком (пример 4). В одном из них неизменно проводится тема (верхний пласт в первой части, средний во второй, верхний в третьей), в другом – аккорды $T^{\#1}$, $S^{\#1}$, $D^{\#1}$ (верхний во второй части, средний в третьей). Третья фактурная линия представлена выдержанным на протяжении всего сочинения тоном *cis*.

Пример 3. А. Шнитке. «Stille Musik». Начальный раздел третьей части (ц. 3)



Пример 4. А. Шнитке. «Stille Nacht». Начальный фрагмент второй части

Гармоническая вертикаль различается по плотности и степени консонантно-диссонантного наполнения: в первой части хроматизм рассеян по горизонта-

ли и по диагонали; в процессе развития, к третьей части он сгущается вокруг вертикальной координаты (аккордовые образования), углубляя и расширяя

первоначальное восприятие узнаваемой песни.

Подводя итог исследованию, «новая простота» как концепционный и драматургический поворот в творчестве Шнитке сопровождалась рядом изменений в его художественной системе. Так, отражением медитативной концепции в «Stille Nacht» и «Stille Musik» стали характерные для «новой простоты» в авторском прочтении признаки: тоникальность, техника

органного пункта, стратификация звуковой ткани по вертикали, унисон-импульс, преобладание статики на уровне становления формы, работа с простейшими гармоническими «единицами» и их функциональными отношениями. Определив обновление композиционных средств как выразительных приёмов в сочинениях 1970-х годов, «новая простота» оказала влияние на ряд произведений Шнитке последующих лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Stille Nacht» («Тихая ночь») – обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано – написана в 1978 году.

² «Stille Musik» («Тихая музыка») – пьеса для скрипки и виолончели – написана в 1979 году к 75-летию М. С. Друскина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воротынцева Л. А. Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном и отечественном музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 1. С. 68–77. DOI 10.17674/2782-3601.2024.1.068-077
2. Грачёв В. Н. От авангарда к «новой простоте»: обновление стиля в отечественной музыке 1970-х гг. // Искусство, дизайн и современное образование: материалы Международной межвузовской научно-практической конференции, Москва, 23–24 мая 2016 г. / редкол.: А. Н. Якупов и др. Москва : Издат. дом «Науч. б-ка», 2016. С. 105–116.
3. Гуляницкая Н. С. «Научная речь» и музыковедение // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 2. С. 11–18.
4. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва : Яз. славян. культуры, 2014. 368 с.
5. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. С. 465–488.
6. Курленя К. М. «Новая простота» – «новая сложность»: К уточнению смыслов и генеалогии // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 3. С. 83–97. DOI 10.56620/2227-9997-2022-3-42-83-97
7. Лойко О. Б. «Новая простота» Г. Пелециса: эстетика творчества и техника композиции // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. статей. XI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 4 мая 2017 г.) / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]; редкол.: Бондарь Ю. П. и др. Минск, 2017. С. 339–344.
8. Овсянникова-Трель А. А. «Новая простота» как стилевая интенция композиторского творчества второй половины XX века (немецкий опыт) // European Journal of Arts (Европейский журнал искусствоведения и культурологии). 2021. № 1. С. 126–129. DOI 10.29013/EJA-21-1-126-129
9. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 322–329. DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-3-322-329
10. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 403 с.
11. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск : Аркаим, 2003. 253 с.
12. Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке // История отечественной музыки второй половина XX века : учебник / отв. ред. Т. И. Левая. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. С. 253–283.
13. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt // The Hudson Review. 1994. Vol. 47, № 3. P. 394–412. DOI 10.2307/3851788
14. Rifkin D. The Quiet Revolution of a B Natural: Prokofiev's "New Simplicity" in the Second Violin Concerto // Twentieth-Century Music. 2009. Vol. 6, iss. 2. P. 183–208. DOI 10.1017/S1478572210000162

15. Stiles J. The Decline of Serialism and the New Romanticism : Control and Chance in the New Music // College Music Society. 1979. Vol. 19, № 1. P. 94–102.
16. Waschbüsch V. The stance of German “New Simplicity” composers on sound art // EMS14 – Electro-acoustic Music Beyond Concert Performance. Berlin, 2014. hal-04636560. 11 p.

Daria I. Chumachenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.

E-mail: kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru. ORCID: 0000-0001-7030-3259

“NEW SIMPLICITY” IN ALFRED SCHNITTKE’S 1970S WORKS: “STILLE MUSIK” AND “STILLE NACHT”

Abstract. Alfred Schnittke is one of the composers whose work has been studied in almost all the variety of genres. However, the interest of researchers in the works of the composer does not weaken. In connection with the desire to expand scientific ideas about the period of “new simplicity” in Schnittke’s work, the relevance of the present study is determined. At the center of the study is the work of Schnittke of the 1970s in the aspect of chronological stages of art of the second half of the 20th century. The works of the 1970s in this classification are considered with an orientation towards the artistic and aesthetic attitudes of the “new simplicity”. So, in Schnittke’s composer evolution, “new simplicity” became a reflection of the “quiet” period represented by meditative compositions. Among them are the Piano Quintet, Hymns, Requiem, Prelude in Memory of D.D. Shostakovich, “Stille Musik” and “Stille Nacht”. As an example of the meditative nature of the “new simplicity”, “Stille Musik” and “Stille Nacht” are analyzed. Features that meet the criteria of the designated direction in the aspect of the author’s style of Schnittke are distinguished. Thus, the composer’s creative path appears to be a “modulation” process, including noticeably different stages from each other. The period of “new simplicity” in Schnittke’s work, covering the 1970s, determined a change in the philosophical and aesthetic and some technical aspects of his artistic system. The period under consideration includes, first of all, the characteristic signs of Schnittke’s style handwriting and the current signs of the time style.

Keyword: Schnittke; “new simplicity”; “quiet” period; style; classification; meditative concept

For citation: Chumachenko D. I. «Novaya prostota» v proizvedeniyakh Al’freda Shnitke 1970-kh godov: «Stille Musik» i «Stille Nacht» [“New Simplicity” in Alfred Schnittke’s 1970s works: “Stille Musik” and “Stille Nacht”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 47–54. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-47-54 (in Russ.).

REFERENCES

1. Vorotyntseva L. A. Phenomenon and Concept of “New Simplicity” in Foreign and Domestic Musicology, *Music Scholarship*, 2024, no. 1, pp. 68–77. DOI 10.17674/2782-3601.2024.1.068-077. (in Russ.).
2. Grachev V. N. *Ot avantgarda k «novoy prostote»: obnovenie stilya v otechestvennoy muzyke 1970-kh gg.* [From the avant-garde to the “new simplicity”: style renewal in Russian music of the 1970s], A. N. Yakupov et al. (eds.), *Iskusstvo, dizayn i sovremennoe obrazovanie: materialy Mezhdunarodnoy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 23–24 maya 2016 g.*, Moscow, Izdatel'skiy dom «Nauchnaya biblioteka», 2016, pp. 105–116. (in Russ.).
3. Gulyanitskaya N. S. “Scientific Speech” and Musicology, *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh*, 2020, no. 2, pp. 11–18. (in Russ.).
4. Gulyanitskaya N. S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)], Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014, 368 p. (in Russ.).

5. Katunyan M. I. *Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. «Novaya prostota»* [Minimalism and the Repetitive Technique. "New Simplicity"], V. S. Tsenova (resp. ed.), *Teoriya sovremennoy kompozitsii : ucheb. posobie*, Moscow, Muzyka, 2005, pp. 465–488. (in Russ.).
6. Kurlenya K. M. "New Simplicity" – "New Complexity": To Clarify the Meanings and Genealogy, *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh*, 2022, no. 3, pp. 83–97. DOI 10.56620/2227-9997-2022-3-42-83-97. (in Russ.).
7. Loyko O. B. «Novaya prostota» G. Peletisa: estetika tvorchestva i tekhnika kompozitsii ["New Simplicity" by G. Pelecis: aesthetics of creativity and technique of composition], Yu. P. Bondar' et al. (eds.), *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo : sb. nauch. statey. XI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Minsk, 4 maya 2017 g.)*, Minsk, 2017, pp. 339–344. (in Russ.).
8. Ovsyannikova-Trel' A. A. "New Simplicity" as a Stylistic Intention of the Composer's Work of the Second Half of the Twentieth Century (German Experience), *European Journal of Arts*, 2021, no. 1, pp. 126–129. DOI 10.29013/EJA-21-1-126-129. (in Russ.).
9. Ruchkina N. P. The "New Simplicity" in the Musical Art of the 20th – Beginning of the 21st Century, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 322–329. (in Russ.). DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-3-322-329
10. Frantova T. V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Polyphony A. Schnittke and new trends in music second half of the XX century], Rostov-on-Don, Severo-Kavkazskiy nauchnyy tsentr Vysshey shkoly – Izdatel'stvo «Aktual'nye problemy sovremennoy nauki», 2004, 403 p. (in Russ.).
11. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [The composer Alfred Schnittke], Chelyabinsk, Arkaim, 2003, 253 p. (in Russ.).
12. Chigareva E. I. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke], T. I. Levaya (resp. ed.), *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka : uchebnik*, St. Petersburg, Kompozitor, 2005, pp. 253–283. (in Russ.).
13. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt, *The Hudson Review*, 1994, vol. 47, no. 3, pp. 394–412. DOI 10.2307/3851788
14. Rifkin D. The Quiet Revolution of a B Natural: Prokofiev's "New Simplicity" in the Second Violin Concerto, *Twentieth-Century Music*, 2009, vol. 6, iss. 2, pp. 183–208. DOI 10.1017/S1478572210000162
15. Stiles J. The Decline of Serialism and the New Romanticism : Control and Chance in the New Music, *College Music Society*, 1979, vol. 19, no. 1, pp. 94–102.
16. Waschbüsch V. The stance of German «New Simplicity» composers on sound art, *EMS14 – Electroacoustic Music Beyond Concert Performance*, Berlin, 2014, hal-04636560. 11 p.

ИСПОЛНИТЕЛЬ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКИ



УДК 784.3:78.071.2

DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-55-62

Вера Владимировна Юсупова

Аспирант Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

E-mail: ve.ra.yus@mail.ru

НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ФРИДЕ В МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ Ц. А. КЮИ ОР. 67 (1904)

Опус, созданный на стихи А. К. Толстого, необычен для Ц. А. Кюи. Все номера в нём имеют посвящения певцам. Гипотезу исследования составляет возможная связь между музыкально-поэтической образностью и особенностями вокальных дарований – диапазонами, тембрами, артистическими темпераментами. В подтверждение представлены два номера, посвящённые меццо-сопрано Н. А. Фриде.

Ключевые слова: Ц. А. Кюи; Н. А. Фриде; А. К. Толстой; вокальная музыка; камерное пение; музыкальное стихотворение; Керзинский кружок

Для цитирования: Юсупова В. В. Нина Александровна Фриде в музыкальных стихотворениях Ц. А. Кюи ор. 67 (1904). DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-55-62 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 41. – С. 55–62.

Культурно-историческая картина России рубежа XIX–XX столетий остаётся привлекательным объектом изучения для искусствоведов различных направлений. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура, театр этого времени, каждое по-своему, отразили неустойчивость мироустройства, ощущаемую вследствие политических преобразований, и стремление к абсолютной, неземной, нечеловеческой красоте. Невероятного расцвета достигла и русская поэзия, что повлекло за собой новый взгляд на искусство слова, новое понимание стиха со стороны композиторов. В сфере камерно-вокальной музыки последствия этого проявились наиболее отчётливо. Пересматривалось само

терминологическое обозначение жанра, уходил в прошлое «романс» как таковой. В частности, в творчестве Ц. А. Кюи можно встретить «melodies», «музыкальные картинки», «детские песни», «басни», «юморески», «письма» и многое другое. Название же «романс» – редко и обычно является маркером стилизации. Наиболее многозначным для композитора оказалось понятие «музыкальное стихотворение», которое позволяло вокальным миниатюрам становиться «зеркалами» самых широких панорам. «Музыкальные стихотворения» вбирали в себя не только впечатления от поэтических произведений, но и гаммы личных эмоций, в том числе симпатий к певцам-современникам и уникальные

«предслышания» исполнительских версий в момент сочинения. Выразительный пример подобного отношения в творчестве Ц. А. Кюи мы усматриваем в двух стихотворениях, посвящённых Н. А. Фриде.

Нина Александровна Фриде – артистка оперы (меццо-сопрано, контральто), камерная певица и педагог родилась в 1859 году в Санкт-Петербурге в дворянской семье (фамилия Friede указывает на немецкие корни), она дочь и племянница военачальников Российской империи¹. Происхождение певицы интересно в контексте творчества Ц. А. Кюи: оно обусловило общность круга, почти родственность. Обучалась Фриде в Санкт-Петербургской консерватории, а затем за границей, где и дебютировала на оперной сцене. Вернувшись в Россию в 1884 году, стала солисткой Мариинского театра. В 1902 году удостоилась почётно-го звания Солистки Её Императорского Величества, в 1908-м вышла на пенсию. Во время Первой мировой войны Нина Александровна работала сестрой милосердия на фронте. После 1917 года начала преподавать в Петроградской консерватории, но была арестована по обвинению в контрреволюции, два месяца провела в тюрьме, затем выслана из города. С 1921-го работала в педагогическом техникуме города Луга. Согласно «Книге памяти России», погибла в блокадном Ленинграде в 1942 году². Такова внешняя канва биографии певицы.

Нина Фриде относилась к числу подлинных любимиц публики, ей выражали признание многие отечественные и зарубежные композиторы. Нине Александровне посвятили романсы Э. Ф. Направник – «Я нарву вам цветов к именинам» ор. 59 (1895); М. А. Балакирев – «Я любила его» (1895); Н. А. Римский-Корсаков – «Ветерград» ор. 41 (1897); А. К. Глазунов – «Муза» ор. 59 (1898); С. М. Ляпунов – «Сумрак вечерний тихо вознёс» ор. 14 (1902). Римский-Корсаков считал Фриде «идеальной Любашей», имея в виду воплощение образа в опере «Царская невеста» [5, 115]. Ц. А. Кюи

причислял певицу к выдающимся исполнителям романсов и посвятил ей два номера из «18 стихотворений А. К. Толстого» ор. 67, созданных в 1904 году, – «Горними тихо летела» (№ 2) и «К страданиям чужим» (№ 8). В творчестве Кюи этот опус отличается от других вокальных сочинений адресацией номеров – попарно – определённым певцам. В основном это известные артисты того времени – тенора Л. В. Собинов, Л. Д. Донской и Ф. Л. Сениус, баритоны П. С. Оленин и Н. Н. Кедров; есть и менее значительные имена, важные преимущественно для самого композитора. На наш взгляд, существует непосредственная связь между посвящениями и конкретными художественными свойствами «музыкальных стихотворений» из ор. 67. О каждой паре можно говорить особо, мы остановимся на номерах, вдохновлённых Н. А. Фриде, с целью выявления черт «вокального портрета», запечатлённого в нотном тексте.



Н. А. Фриде
(открытка из частного собрания)

Первое впечатление Кюи о Фриде было противоречиво, но уже тогда композитор оценил сильные стороны её дарования. В письме к С. Н. Кругликову от 30 мая 1884 года мы читаем: «Фриде, бесспорно, хорошая и даровитая певица, но вкус её до такой степени неразвит, что для неё Денца и Даргомыжский, „Reine de Saba“ (опера „Царица Савская“ Ш. Гуно [1862]. – В. Ю.) и „Руслан“ – всё равные величины. Вот плоды обучения у разных Маркези³...» [1, 115]. Однако в газетной рецензии на концерт певицы от 25 марта того же года композитор проницательно писал: «Г-жа Фриде совершенно готовая артистка: у неё есть и средства, и умение, и понимание, и дальнейшее её художественное развитие будет зависеть лишь от неё самой и от того, как сложится её будущая артистическая карьера. У г-жи Фриде все данные видной оперной певицы, и вместе с тем она тонко и изящно исполняет романсы, в противоположность нашим консерваторкам, которые в большинстве и не оперные артистки, и романсов петь не умеют. По всему вероятно, г-жу Фриде ожидает блестящая будущность; пусть бы только этой будущностью воспользовалась наша оперная сцена, а не западноевропейские сцены»⁴.

И действительно, за первые годы выступлений на оперной сцене певица приобрела статус примадонны Мариинского театра. Фриде имела репутацию многогранной артистки, в её репертуар входили разнообразные партии: драматические, такие как Амнерис («Аида»), Рогнеда в одноимённой опере А. Н. Серова, Любаша («Царская невеста») и лирические, как Далила из «Самсона и Далилы». Ей были подвластны контральтовые Ольга («Евгений Онегин»), Кончаковна («Князь Игорь»), и фактически сопрановые Стефано («Ромео и Джульетта» Ш. Гуно) и Паж в «Гугенотах». Притом по природе своей голос Фриде был лёгким, и в рецензиях неизменно упоминались недостатки её нижнего регистра. Так, в 1886 году, после выступления в роли Любви («Мазепа»),

М. М. Иванов⁵ отмечал, что «несколько слабоваты оказались низкие ноты в большом дуэте с Марией»⁶, а в 1887-м он же отзывался о Фриде в партии Княгини («Чародейка»): «Голос её вообще звучал отлично, тем более что партия подходит к её высокому голосу; наоборот, в низких местах партии голос этот был недостаточен»⁷.

Творческие связи между Ц. А. Кюи и Н. А. Фриде установились с самого начала её карьеры на Императорской сцене. В газете «Новое время» от 21 февраля 1886 года сообщалось о постановке оперы «Кавказский пленник» в петербургском Большом театре с участием Фриде⁸: «Театр был на половину пуст, а собравшаяся публика отнеслась к музыке оперы совершенно равнодушно. Все номера её [оперы] проходили «без хлопка», среди мёртвого молчания и только некоторого одобрения заслужили второй номер танцев и черкесская песня, которую г-жа Фриде и повторила»⁹. С того времени в прессе упоминалось о других «пересечениях» композитора и певицы. Например, в декабре 1892 года газета «Новое время» анонсировала музыкальный вечер, где в исполнении Фриде должен был прозвучать романс Кюи «Вечерняя заря» на стихи Л. Н. Модзалевского из «13 музыкальных картинок» ор. 15¹⁰.

Сохранились граммофонные записи, сделанные певицей в 1903 году. Среди них – виртуозная ария Стефано из «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно. Приблизительно в этот период директор Императорских театров В. А. Теляковский писал в своих дневниках, что голос Фриде «сильно опустился» [6, 641], имея в виду, скорее всего, не диапазон, а качество тембра. Директор Императорских театров вновь и вновь неприязненно отмечал её «увядание», что не препятствовало, однако, выступлениям в самом сложном репертуаре, включая вагнеровский (Фрика, Гримгерда, Норна). Кюи, ставший верным поклонником певицы, был внимательнее к деталям. Он писал: «У г-жи Фриде прекрасный голос меццо-сопрано, ровный,

тёплый и звучный, техника разносторонне развитая, произношение слов образцовое, фразировка музыкальная, исполнение выразительное» [3, 464]. То, что Ц. А. Кюи посвятил свои сочинения именно ей (а среди персоналий его критики встречаются многие меццо-сопрано – Е. А. Лавровская и др.) [см.: 2, 99, 219], несомненно вызвано ассоциациями между образностью поэтического текста и впечатлениями от артистического дарования певицы. Возможно, имело место и влияние личных качеств Фриде. Не случайно, по-видимому, она стала сестрой милосердия во время Первой мировой войны, будучи уже в достаточно пожилом возрасте.

Несмотря на то, что два стихотворения, адресованные Фриде, расположены в опусе Кюи не подряд, между ними прослеживается общий сюжет о земной душе, подверженной страданиям и освобождаемой от них. Оба стихотворения следуют в опусе за номерами, посвящёнными крепкому тенору Л. Д. Донскому (1858–1917) и очевидно ориентированными на его «земное» дарование. Стилизованно-русская, «почвенная» поэзия в № 1 и 7 («Эх, каб Волга-матушка...», «Коль любить, так без рассудку...») также контрастирует с духовными мотивами и идеальной любовью в номерах, посвящённых Фриде.

В музыке каждого из обсуждаемых стихотворений раскрываются различные

краски голоса певицы; более прочих – присущее ей лёгкое звучание голоса на грани первой и второй октав. В «Горними тихо летела» предполагается уверенное использование и более низких звуков – f^1 , es^1 , $des^1(cis^1)$. Тембровым камертоном служат первые ноты (f^1) начальной фразы в духе молитвенной речитации, рассчитанные на мягкость голоса Фриде в среднем регистре, создающую умиротворённое ощущение. Мелодия в дальнейшем достаточно подвижна – о данном номере можно говорить как о примере свободной кантилены, которая вырастает из молитвенного монотона¹¹, раскрываясь всякий раз по-разному. Тесситура вокальной линии романса в целом хотя и не достигает нижней границы диапазона меццо-сопрано, чаще уходит в «грудной» регистр по сравнению с номером «К страданиям чужим».

То, что на высоких нотах голос певицы обладал особенно светлым и прозрачным звучанием, использовано Ц. А. Кюи с буквально-изобразительной целью. При упоминании «светлой и длинной вереницы» слёз души к концу первого четверостишия достигается самая высокая нота (ges^2) в оттенке p . Подобная иллюстративность не является отличительной чертой вокально-декламационного стиля композитора. В данном случае она явно продиктована воздействием слухового впечатления от индивидуальности артистки (пример 1).

Пример 1. Ц. А. Кюи. «Горними тихо»



Наличие в стихотворении прямой речи нескольких «действующих лиц»: рассказчика, неподвижных светил и души, позволяет

говорить об этом как об элементах театрализации в номере, ориентированном на дарование оперной примадонны¹². В среднем

разделе характер мелодики изменяется, на первый план выходит поступенное движение. В книге «Выразительное слово» С. М. Волконского сказано: «Диатоническая мелодия, т. е. преобладание секундного интервала (то, что в музыке называется – тон, т. е. от до до ре) сообщает речи характер спокойного самообладания, достоинства»¹³. Нисколько не умаляя значимость более поздних фундаментальных работ по рассматриваемой проблематике¹⁴, мы вновь и вновь обращаемся к книге русского знатока декламации не только как к источнику, хронологически соответствующему эпохе творчества Кюи. Тезисы Волконского зачастую находили непосредственное отражение в стилистике композитора.

Спокойствие и умиротворённость космических светил переданы в музыке в полном согласии с описанным средством выразительности. Светила неподвижны, в отличие от летящей души – образ её безостановочного движения сохранен в партии рояля. Самые низкие ноты вокальной партии, достигающие грудного звука *cis*¹, приходятся на вопросительную фразу, приобретающую у Кюи неожиданный утешительно-доброжелательный оттенок. То, что звучание голоса Фриде в этот момент не стало бы контральтовым по тембру, позволяло сохранить просветлённую интонацию поэтического текста. Интересно также резкая смена мажора на одноименный минор с энгармонической заменой: *Des-dur – cis-moll*. Звуки *f* и *e*, каждый в своем контексте, оказываются при пении интонационно близки, так что речь автора удерживается в одном и том же эмоциональном градусе.

С. М. Волконский писал о «страстной [речи], которая прибегает к широким интервалам терции, квинты и октавы»¹⁵. Ответ души о «страдании и горе» Кюи заключает в рельефную мелодическую волну со скачками и высокими нотами. В сочетании со звучностью голоса Фриде, её выразительным пением и способностью точно переда-

вать взволнованное эмоциональное состояние, это должно было создать контраст, интонационно противопоставить земные страдания и блаженство на небесах.

Реприза несёт в себе реминисценцию начальной речи «рассказчика». Завершается сочинение низкими нотами, «утешение» вновь связывается с тускловатым, сглаженным звучанием грудного регистра певицы.

«К страданиям чужим» более цельно и едино. Суммарная тессitura вокальной линии выше, чем в «Горними тихо летела» – начальная фраза «отталкивается» от *a*¹. Голос Фриде здесь звучал бы пронзительнее, со всё большей экспрессией при подъёме тесситур от фразы к фразе. Отсутствуют низкие «бархатные» ноты, при этом орган-ный пункт у рояля в басу остаётся почти неизменным, как «камень на душе».

Основополагающей для вокальной линии становится полутоновая интонация жалобы. Волконский, словно имея в виду именно это музыкальное стихотворение Кюи, писал: «Не только горе прибегает к полутону, – участие к чужому горю, соболезнование, сострадание. Подавленное, сдержанное горе, которому разум и чувство достоинства не разрешают широких уклонений (*sic!* – В. Ю.), а в котором, вместе с тем, страдание настолько велико, что голос не способен удержаться в монотоне, также движется полутонами, но с периодическими возвращениями на основную ноту. Это устанавливает известный звуковой рисунок, который представляет собою как бы сложный монотон, – фигура причитания»¹⁶. Именно такие фигуры использовал и Ц. А. Кюи в вокальной линии стихотворения. Мелодически свободные, при ритмической точности, секвенции с этой интонацией создают эффект *idée fixe* (пример 2).

На высоких нотах *f* голос певицы звучал тонко и отчаянно, с частой вибрацией, что слышно в записях. Ц. А. Кюи, видимо, считал это подходящей особенностью для выражения переживаний печали и скорби.



В результате анализа номеров, посвящённых Н. А. Фриде, выявляется, что в музыке композитора с большой вероятностью нашли отражение:

- тембральные краски её голоса – в особенности, лёгкое, прозрачное звучание верхнего регистра и мягкость нижнего – послужившие воплощению эмоциональных оттенков лирической созерцательности;

- немецкое происхождение Нины Александровны, обусловившее нейтральность обоих «музыкальных стихотворений» в плане национального колорита на фоне большинства прочих номеров опуса;

- религиозно-философские устремления, присущие, по-видимому, Фриде как личности, и особенно ценимые композитором; в образной системе вокального «диптиха» нет ни оттенков юмора, ни остродраматических прорывов, встречающихся в миниатюрах, адресованных иным певцам.

Премьера «музыкальных стихотворений» Ц. А. Кюи ор. 67 состоялась 20 февраля 1905 года в одном из концертов Кружка любителей русской музыки, основанного

супругами Керзиными¹⁷. В концертах сообщества принимали активное участие коллеги Фриде по сцене – Л. В. Собинов, И. В. Тартаков, М. А. Дейша-Сионицкая и др., сама же Нина Александровна никогда в них не выступала, и на премьере романсы, адресованные ей, были исполнены Е. Г. Азерской («Горними тихо летела») и С. А. Синицыной («К страданиям чужим»).

В полной мере замысел Ц. А. Кюи осуществлён не был. Образная пара романсов оказалась разрознена, каждый из них приобрёл исполнительские оттенки, не предусмотренные автором. Не была сделана и запись – ни самой Фриде, ни одной из её «заместительниц». Судить о «вокальном портрете» работы Кюи приходится по данным косвенным, но в данном случае, как нам кажется, вполне убедительным.

Результаты подобного рассмотрения могут найти применение в исполнительской практике: расширить представление о замысле Ц. А. Кюи с точки зрения предполагаемого звучания сочинений, скорректировать репертуарный выбор и вернуть вокальные миниатюры в концертный обиход.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как указано в биографическом словаре «Высшие чины Российской империи», отец певицы Фриде Александр Яковлевич (30.07.1823–17.02.1894) – генерал от артиллерии (1890). Дядя: Фриде Алексей Яковлевич (08.03.1838–09.07.1896) – генерал-лейтенант (30.08.1894), Фриде Василий Яковлевич (01.01.1840–1912) – генерал от артиллерии (1903) [см.: 4, 387–388].

² Фриде Антонина Александровна // Возвращённые имена. Книги памяти России. URL: <https://visz.nlr.ru/blockade/show/1103325> (дата обращения: 15.03.2025).

³ Маркези дель Кастроне Матильда (Mathilde Marchesi de Castrone, 1826–1913) известная итальянская певица (меццо-сопрано) и преподаватель, у которой Н. А. Фриде училась в Вене (1880–1881).

Юсупова В. В. Нина Александровна Фриде в музыкальных стихотворениях Ц. А. Кюи оп. 67 (1904)

⁴ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. По поводу оперного упражнения учеников консерватории в Большом театре. Концерты студентов университета. Концерты г-ж Ранушевич и Фриде // Неделя. 1884. № 13. С. 464.

⁵ Иванов Михаил Михайлович (1849–1927) – композитор, музыкальный критик; в период 1880–1917 годов заведовал музыкальным отделом газеты «Новое время».

⁶ Иванов М. М. Театр и музыка // Новое время. 1886. № 3804. С. 3.

⁷ Иванов М. М. Музыкальные наброски: Несколько слов об оперной деятельности г. Чайковского. «Чародейка» с новым составом исполнителей // Новое время. 1887. № 4202. С. 3.

⁸ Она была занята в роли Марьям, подруги главной героини Фатимы.

⁹ Театр и музыка // Новое время. 1886. № 3575. С. 4.

¹⁰ См.: Театр и музыка // Новое время. 1892. № 6028. С. 3.

¹¹ Монотон – термин кн. С. М. Волконского, обозначающий «последовательность двух или нескольких слогов, начинающихся на одной высоте» (см.: Волконский С. М. Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. Санкт-Петербург: Сириус, 1913. С. 95).

¹² Приём не столь обязателен для композиторских интерпретаций текста стихотворения, в чём можно убедиться, обратившись к сочинениям М. П. Мусоргского (1877), П. И. Чайковского (оп. 47 № 2, 1880) и А. С. Арнского (оп. 64. № 3, 1903) на тот же текст.

¹³ Волконский С. М. Выразительное слово... С. 107.

¹⁴ См.: Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция (1978); Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: Ч. 1: Ритмика (1972); Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты (2002); Ручьевская Е. А. Слово и музыка (1960) и др.

¹⁵ Волконский С. М. Выразительное слово... С. 106.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка. Х. (1896–1906). Москва, 1906. С. 33–34.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. Ленинград : Музгиз, 1955. 754 с.

2. Кюи Ц. А. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. Москва : Музгиз, 1957. 276 с.

3. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917 : энцикл. словарь-исслед. Т. 11, кн. 2. М–Я. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 559 с.

4. Потёмкин Е. Л. (сост.) Высшие чины Российской империи. В 3 т. (22.10.1721 – 02.03.1917) : биограф. словарь. Т. 3. Р – Я / сост. Е. Л. Потёмкин. Москва : б. и., 2017. 597 с.

5. Пружанский А. М. Отечественные певцы, 1750–1917 : словарь. В 2 ч. Ч. 2. Москва : Совет. композитор, 2000. 393 с.

6. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / под общ. ред. М. Г. Светаевой. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 1998. 924 с.

Vera V. Yusupova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia. E-mail: ve.ra.yus@mail.ru

NINA ALEXANDROVNA FRIDE IN THE MUSICAL POEMS OF C. A. CUI OP. 67 (1904)

Abstract. The opus based on poems by Alexey Tolstoy is unusual for Cesar Cui. All the pieces in it are dedicated to singers. The hypothesis of the research is the possible connection between musical and

poetic imagery and the characteristics of vocal talents, their ranges, timbres, and artistic temperaments. To support this, two pieces dedicated to mezzo-soprano Nina Friede are presented.

Keywords: Cui; Friede; Tolstoy; vocal music; chamber singing; the poem on music; Kerzin`s Coterie

For citation: Yusupova V. V. *Nina Aleksandrovna Fride v muzykal'nykh stikhotvoreniyakh Ts. A. Kyui op. 67 (1904)* [Nina Alexandrovna Fride in the musical poems of C. A. Cui Op. 67 (1904)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 41, pp. 55–62. DOI 10.24412/2658-7858-2025-41-55-62 (in Russ.).

REFERENCES

1. Cui C. A. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters], Leningrad, Muzgiz, 1955, 754 p. (in Russ.).
2. Cui C. A. *Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh* [Selected articles about performers], Moscow, Muzgiz, 1957, 276 p. (in Russ.).
3. Petrovskaya I. F. *Muzykal'nyy Peterburg, 1801–1917: entsikl. slovar'-issled. T. 11, kn. 2. M–Ya* [Musical Petersburg, 1801–1917: an encyclopedic dictionary of research. Vol. 11, b. 2. M–Ya], St. Petersburg, Kompozitor, 2009, 559 p. (in Russ.).
4. Potemkin E. L. (comp.) *Vysshie chiny Rossiyskoy imperii. V 3 t. (22.10.1721 – 02.03.1917): biogr. slovar'. T. 3. R – Ya* [The highest ranks of the Russian Empire. In 3 vols. (22.10.1721 – 02.03.1917): biographical dictionary], Moscow, 2017, 597 p. (in Russ.).
5. Pruzhanskiy A. M. *Otechestvennye pevtsy, 1750–1917: slovar'. V 2 ch. Ch. 2* [Russian singers, 1750–1917: dictionary: in 2 pt., pt. 2], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 2000, 393 p. (in Russ.).
6. Telyakovskiy V. A. *Dnevnik Direktora Imperatorskikh teatrov. 1903–1906. Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theaters. 1903–1906. Saint-Petersburg], Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 1998, 924 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 41

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



Цена свободная

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

Подписано в печать 30.06.2025 г. Дата выхода в свет 15.07.2025 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,16. Уч.-изд. л. 5,60
Тираж 100 экз. Заказ № 19937

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