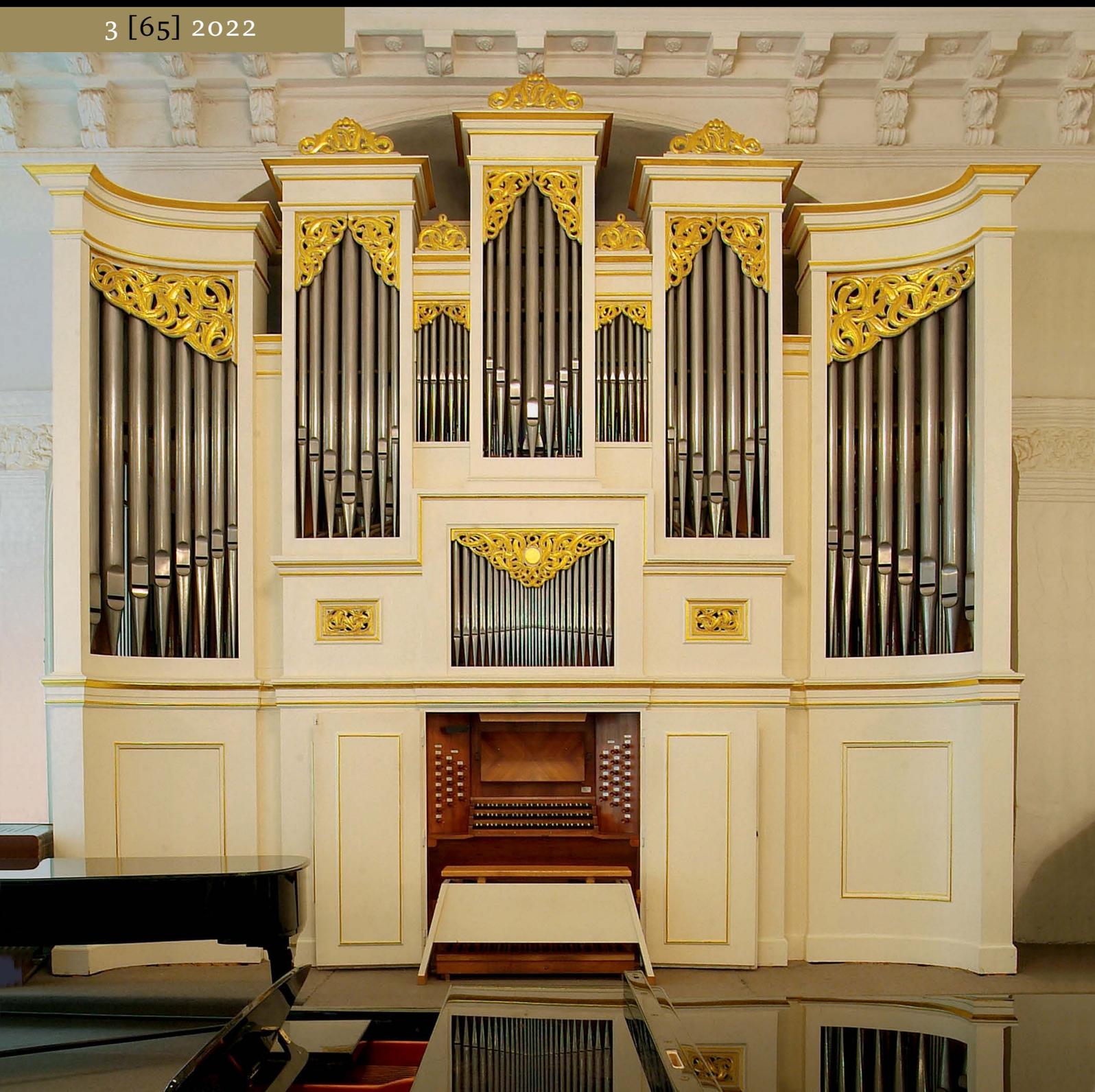
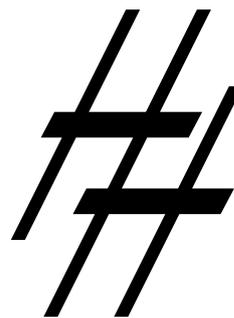




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3 [65] 2022





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-65182 от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.
Подписной индекс по каталогу «Пресса России» 82885.

Свободная цена.

Компьютерная верстка

А. С. Платонова

Дизайн обложки

В. А. Музыченко

Корректор

Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:

30.09.2022

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 9,77. Тираж 100 экз.

Заказ № 25-2022.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (Договор № 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:

603005, Нижегородская обл., г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл., г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
<https://nngk.izdaniya@yandex.ru>

Журнал 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 по специальностям

17.00.01 — Театральное искусство (искусствоведение),

17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение),

17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),

17.00.09 — Теория и история искусства (исторические науки)

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost>.

Главный редактор:

Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:

Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)

Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент НГЛУ (Нижний Новгород)

Смирнова Наталия Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора философских проблем творчества, главный научный сотрудник ИФ РАН (Москва)

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент СПбГУ (Санкт-Петербург)

Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор РГК (Ростов-на-Дону)

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор РАМ (Москва)

Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор МГК (Москва)

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Левая Тамара Николаевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, профессор РИИ (Москва)

Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)

Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

Ульянова Римма Арташеговна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент (Нижний Новгород)

Бульчева Елена Ивановна — кандидат философских наук, профессор (Нижний Новгород)

Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal «Actual Problems of High Musical Education» is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Education and Science of the Russian Federation in the list of peer-reviewed scientific professional editions to publish the main scientific results of dissertations for the degrees of Doctor and Candidate of Sciences in the following scientific specialties:

- 17.00.01 – Theatrical art (Art history),
- 17.00.02 – Musical art (Art history),
- 17.00.04 – Fine and decorative arts and architecture (Art history),
- 17.00.09 – Theory and history of art (Historical sciences)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

Editor-in-Chief:

Sidneva Tatiana B. – Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

Senior Editor:

Zarodnyuk Oksana M. – Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat M. – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

Kuznetsova Elena I. – Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor LUNN (Nizhny Novgorod)

Smirnova Natalia M. – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher IPH of RAS (Moscow)

Radeev Artem E. – Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor SPbU (Saint Petersburg)

Bragina Natalya N. – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Krylova Alexandra V. – Doctor of Cultural Studies, Professor RSC (Rostov-on-Don)

Amrahova Anna A. – Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Valkova Vera B. – Doctor of Art History, Professor Gnesin RAM (Moscow)

Dulova Ekaterina N. – Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)

Evdokimova Alla A. – Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Zenkin Konstantin V. – Doctor of Arts, Professor Tchaikovsky MSC (Moscow)

Krom Anna E. – Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Levaya Tamara N. – Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Savenko Svetlana I. – Doctor of Arts, Leading Researcher, Professor RII (Moscow)

Syrov Valery N. – Doctor of Art History, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

Zander M. – Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)

Peng Cheng – Candidate of Art History, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)

Chan Viong Thanh – Candidate of Art History, Lecturer (Hanoi, Vietnam)

Ulyanova Rimma A. – Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Pridanova Elena V. – Candidate of Art History, Associate professor (Nizhny Novgorod)

Bulycheva Elena I. – Candidate of Philosophical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

Bukharova Tamara G. – Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zheleznova Tamara Y. – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

Artemyeva Elena V. – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zelexson Lev A. – Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

ISSN 2220–1769

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФИ77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

Subscription index for to the catalog «Press of Russia» 82885.

Free price.

Make-up graphic:

A. S. Platonova

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelexson

Date of publication:

30.09.2022

Format 60×84/8.

Pr. sh. 9.77. 100 copies .

Order No. 25-2022.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Сыров В. Н.</i> Полька, или «невеселая» жизнь веселого жанра	8
<i>Левая Т. Н.</i> «Оттепель» и додекафония: ностальгические заметки (к публикации русского перевода книги Б. Шеффера «Классики додекафонии»)	14
<i>Евдокимова А. А.</i> «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара	19
<i>Аникеева М. Д.</i> Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века	28
<i>Петри Э. К.</i> Франц Лист. «Ленор»: сюжет, жанр и драматургия мелодрамы	39

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Гуревич В. А.</i> Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой)	49
<i>Штром А. А.</i> Авторские фортепианные сборники для детей В. Салманова и Г. Свиридова и их значение для современной фортепианной педагогики	56

Вопросы этномузыкологии

<i>Харлов А. В.</i> Частота лесного страха (музыкальное исследование одной былички)	68
<i>Серезина Д. А.</i> Роль И. А. Рупина в становлении русской национальной вокальной школы	76

Content

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.001

Problems of music theory and history

<i>Syrov V. N.</i> Polka or the «sad» life of a fun genre	8
<i>Levaya T. N.</i> «Thaw» and Dodecaphony: nostalgic notes (for the publication of the Russian translation of B. Schaeffer's book «Classics of Dodecaphony»)	14
<i>Evdokimova A. A.</i> «Chaos» by J. Slavenky: the rebirth of the ricercar	19
<i>Anikeeva M. D.</i> Features of sonorous texture in the works of Russian composers of the last third of the 20th century	28
<i>Petri E. K.</i> Franz List. «Lenore»: plot, genre and dramaturgy of melodrama	39

Problems of theory and history of performing arts

<i>Gurevich V. A.</i> The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova)	49
<i>Shtrom A. A. V.</i> Salmanov's and G. Sviridov's Piano Collections for children and their significance for contemporary piano pedagogy	56

Questions of ethnomusicology

<i>Kharlov A. V.</i> The frequency of forest fear (musical study of one bylichka)	68
<i>Serezhina D. A.</i> Rupin's role in the formation of the Russian national Vocal school	76

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2022. No 3 (65). P. 8–13.

Научная статья

УДК 78.08

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.002

Полька, или «невеселая» жизнь веселого жанра

Сыров Валерий Николаевич

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
valerysyrov@gmail.com

Аннотация. Полька рассматривается в контексте эволюции от обиходного к преподносимому жанру. «Артизация» польки, таким образом, предстает как процесс становления художественной формы с выходом на уровень концептуального осмысления драматургического процесса. В качестве аналитического материала привлекаются пьесы русских авторов. Особый интерес представляют те из них, в которых жанр польки трансформируется в полечность и, объединяясь с элементами других жанров, образует подобие полижанрового синтеза, который А. Альшванг определил как «обобщение через жанр» [1, с. 97–105]. Рассматривается содержательный аспект подобных явлений, их выразительно-смысловое звучание, мигрирующее от «беззаботного веселья» к драматизму «плясок смерти».

Ключевые слова: полька, жанр, «обобщение через жанр», Рахманинов, «dance macabre», Шостакович

Для цитирования: Сыров В. Н. Полька, или «невеселая» жизнь веселого жанра // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Polka, or the «sad» life of a fun genre

Syrov Valery N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
valerysyrov@gmail.com

Abstract. Polka is considered in the context of the evolution from the everyday to the presentable. The «artization» of the Polka, thus, appears as a process of the formation of an artistic form with access to the level of conceptual understanding of the dramatic process. Plays by Russian authors are used as analytical material. Of particular interest are those in which the polka genre is transformed into a polka and, combining with elements of other genres, forms a kind of multi-genre synthesis, which A. Alshvang defined as «generalization through genre» [1, pp. 97–105]. The article considers the content aspect of such phenomena, their expressive and semantic sound, migrating from «carefree fun» to the drama of «death dances».

Keywords: polka, genre, «generalization through genre», Rachmaninov, «dance macabre», Shostakovich

For citation: Syrov V. N. Polka, or the «sad» life of a fun genre. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.002>.

Слово «полька» бытует сегодня в разных обликах. Во-первых, это оживленный танец со множеством национальных разновидностей и «диалектов», во-вторых — музыкальный жанр со своей неповторимой харизмой «беззаботного веселья» и в-третьих — композиторский опус, в котором первичный жанр очищается от бытовой

функции и становится концертным, «преподносимым».

Различны подходы к интерпретации польки в академической композиции: с одной стороны, это воссоздание, стилизация польки, с другой — ее глубинное претворение, ассимиляция. Особенно интересно наблюдать, как полька перерождает-

ся в *полечность*, и ее стилистические элементы вступают в резонанс с окружающими интонациями, порождая промежуточные гибриды и миксты (полька-марш, полька-галоп, полька-токтокта, полька-фокстрот и др.). Формируется жанрово-стилевой массив танцевальности, где полечное начало существует в различных «концентрациях». Это раскрывает перед композитором богатую палитру выразительных возможностей, а перед слушателем — музыку, полную жизнелюбия и веселья. Правда, как показывает практика, весельем дело не ограничивается.

Русские композиторы оставили довольно большое полечное наследие. Особенно показателен опыт тех, кто в большей степени тяготел к европейской традиции, поскольку ее вместе с другими жанрами формировала и полька. Именно их музыка будет объектом внимания, центральной же идеей становится *артизация* польки, то есть, перерождение жанра прикладного, танцевального в художественный, фольклорного — в профессиональный.

Процесс этот имеет волнообразный характер, при котором полька, достигнув определенной вершины в художественной эволюции, возвращается к своим синкретичным истокам. Набрав достаточный запас энергии, она начинает подъем к новой вершине, где совершается очередная жанровая мутация. Один из примеров такой мутации — американский регтайм, который возник в 90-е годы XIX века как своеобразный ритмизованный вариант марша-польки [2, с. 13]. Два десятилетия спустя регтайм станет оплодотворяющей идеей для европейских мастеров, инициировав высоко художественные образцы в творчестве Дебюсси, Стравинского, Хиндемита, Мийо, Сати и др.

Иной пример — диско-музыка 70–80 годов XX века, вернувшая в поп-эстраду полечные ритмы и соединившая их с маршеобразным скандированием «черной» музыки соул (например, группа «BoneyM» и ее хит «Sunny»). Следом возникло и евро-диско, где европейское начало усиливается («Modern Talking»), а рок-н-ролльное ослабевает. Сегодня диско перевоплотилось в различные гибриды и миксты, в которых «правит бал» задорная ритмическая фигурка «восьмая и две шестнадцатых». Пробиваясь сквозь «дебри» тембровых завес, она размечает звуковое пространство современных дансингов. Сказанное позволяет взглянуть на полечную жанровость как на живой и мобильный феномен, отражающий фундамен-

тальные процессы музыкального бытия. А перед исследователем встает непростая задача определить границы этой полечности, за которыми феномен растворяется в общих формах движения.

Изучением польки — целенаправленным и комплексным — у нас пока еще никто не занимался. И затрагивается она чаще всего лишь попутно, в связи с творчеством того или иного композитора, например, Дворжака или Сметаны. Между тем, жанр этот не заслуживает снисходительного «похлопывания по плечу», ибо заключает серьезную проблему жанрово-стилевого диалога, которая уже давно разрабатывается музыковедами преимущественно на материале академическом, но сегодня требует подходов более широких. Начнем с генезиса.

Появление польки на европейском горизонте, ее «расселение» по городам и весям Европы и Америки, а также ассимиляция на почве иных национальных и региональных культур были стремительными. Как известно, родина польки — Чехия, где в 30-е годы XIX века появился новый танец, названный полькой [3]. Новинку приняли ко двору Словакия, Польша, Белоруссия, Латвия, Россия, Финляндия и др. Ее ближайшие родственники — краковяк, кадрили, контрданс, галоп — в разное время демонстрировали аналогичную экспансию. Попадая к композитору как жанры танцевального обихода, они получали не только новую «прописку», но и статус художественного явления.

Эта трансформация была связана с методом «обобщения через жанр»¹, расширившим возможности композиторского мышления в его интонационном освоении окружающей действительности. И означал он становление особой понятийной системы музыки, которая не нуждалась в вербальном носителе, скажем, литературной или поэтической программе. Процесс жанрового обобщения протекал в различных танцевальных средах по-разному, о чем свидетельствовали мазурки Шопена, рапсодии Листа, танцевальные циклы Дворжака, Брамса, Грига, опусы Сметаны, Штрауса — все они возникали на стыке «обиходного» и «преподносимого». И полька в данной эволюции занимала далеко не последнее место.

Здесь рано формируется устойчивое семантическое поле «беззаботного веселья». Поле это каждый композитор будет возделывать на свой лад, и уже в первых пробах пера, попытках «приручения» жанра зазвучат нотки томления, мелан-

холии, тревоги, а позже, и драматизма. Другая линия связана со сферой эксцентрики, гротеска, inferнальными образами, в частности, с жанром «*dance macabre*». Полька и полечность получают драматургическое и смысловое обоснование, становятся носителями характерной стилистики и семантики. Таким образом, можно говорить о многообразии вариантов полечности.

Заметим, европейская музыка периодически проходит стадии жанрового обновления, при котором тот или иной жанр, пережив расцвет, словно растворяется в жанровости, становится стилизованным знаком или лексическим элементом стиля. То есть, жанр переходит в стиль. Вспомним менуэтность Моцарта или Бетховена, мазурочность Шопена, песенность Шуберта и романтизма в целом, токкатность Прокофьева, блюзовость Гершвина и многое другое. Что это, как не переход жанра в стиль? Не происходит ли подобное и с нашей скромницей полькой? И что тогда есть полечность? Очевидно, это обобщение наиболее ярких признаков жанра. Чаще всего признаки эти концентрируются в метроритмической сфере. И все знают, что бывает достаточно лишь одной ритмоформулы, чтобы целое окрасилось в характерный тон. Конечно, тон этот важно *услышать*. Тут возникает проблема восприятия музыки, которую непродуктивно обсуждать в рамках небольшой статьи. Обратимся к материалу.

В свете заявленной темы богатый материал дает русская музыка, тесно соприкоснувшаяся с полечной стихией и направившая эту стихию в области детской образности. Русская полька с первых же шагов стала музыкой для детей и о детях. Неподдельный интерес наших авторов к польке не может не удивлять: от Глинки и Чайковского — к Рахманинову, Стравинскому, Шостаковичу и далее — к Щедрину и Шнитке проходит своеобразная полечная «магистраль», в которой менталитет «беззаботного веселья» трансформируется и начинает жить по законам музыкальной драматургии, становясь ядром (или «изюминкой») драматургической концепции. Всмотримся в эту эволюцию, в ходе которой «веселый» жанр оборачивается далеко «не веселыми» нотками.

Вообще надо заметить, что абсолютно безоблачных, полных веселья полек в духе Штрауса или, скажем, знаменитой «Розамунды», мы в русской музыке не найдем². Уже Глинка, одним из первых обратившийся к польке, усложняет ее тональный рельеф за счет минорных красок.

Так, в Детской польке си-бемоль мажор главная тональность постоянно «соскальзывает» в параллельный соль минор, создавая ту самую переменность, характерную для русской музыки. Ну, и конечно, у всех на слуху Полька ре минор, где тональность говорит сама за себя.

Полька из «Детского альбома» Чайковского, казалось бы, не содержит минора, однако хроматизация мелодических голосов несколько затемняет светлый колорит пьесы, внося в него оттенок смутной тревоги. Возможно, перед нами маленький детский автопортрет самого композитора. Еще большее оминоривание — в Польке си минор ор. 51 № 2, где выделяется сумрачная «неаполитанская» гармония, в целом малохарактерная для автора «Щелкунчика». Да и ритмически пьеса мало похожа на привычную польку, что свидетельствует о глубокой жанровой мутации и усилении романсовости. Приблизительно так же сумрачно звучит и Полька до минор Мясковского ор. 73 № 5, продолжающая оминоривание «мажорного» жанра. И по этому пути последуют многие.

Один из них, Сергей Рахманинов, охотно создавал и играл польки, которые не отходят далеко от жанрового канона, о чем, например, свидетельствует Полька de V.R. с ее озорной интонацией и забавными прыжками, а также «Итальянская полька», основанная на привычных сопоставлениях одноименных тональностей (*d-D-d*). Обе польки построены на заимствованном материале.

Но композитор идет дальше, обобщая полечную стихию, в которой полечный элемент в соединении с другими образует сложный жанровый комплекс. В этом смысле выделяется Прелюдия соль минор, яркий пример претворения полечности в полижанровом ключе. Пьеса по всем признакам представляет собой образец «наступательной» драматургии, и полечный элемент, впечатанный в ее ритмоинтонационную канву, как бы ей противостоит. Да, эта музыка предполагает множественность трактовок и толкований³. Согласимся, насколько же сложен жанровый сплав Прелюдии! Полечная ритмоформула ужесточается, приобретает «колотящий» характер, а фигурка сдвоенных шестнадцатых заостряется. Все это накладывается на хабанероподобный ритм в басу и суровую маршевую поступь. Перед нашим мысленным взором встает грозная, нечеловеческая сила. Именно так играет Прелюдию сам Рахманинов.

Находка попала на благодатную почву и получила продолжение в других опусах композитора, например, в знаменитом Этюде-картине ля минор ор. 39 № 6 («Красная шапочка и Волк»), где полечность соединяется с токкатностью. Обе пьесы предвосхищают последний рахманиновский шедевр — «Симфонические танцы», где трансформированный полечный мотив разрабатывается в I части трехчастного цикла. Ему посвящены крайние разделы сложной трехчастной формы. Собственно, о теме здесь говорить сложно, материал накален до состояния «распыленной» микротематической массы, где выделяется нисходящий по звукам минорного трезвучия мотив⁴. Звучит он на фоне остигато «втаптываемых» аккордов, что создает сильнейший диссонанс жанровых пластов (полька / токката)⁵. Подобный жанровый микст, как и предшествующий (полька / марш / хабанера), подтолкнет композиторов XX века к дальнейшим экспериментам в области полечной полижанровости⁶.

Таким экспериментом становится «Цирковая полька для молодого слона» Стравинского (1942 год). Великий иронист и стилизатор использует метод пародийного заострения, что дает великолепный художественный эффект соединения несоединимого: с одной стороны, легкая изящная полечная материя, с другой, слоновьи шаги — все это ошеломляет и одновременно восхищает. Среди запоминающихся интерпретаций «Цирковой польки» — запись Марии Юдиной.

Особое место в русской «полькиаде» занимает Дмитрий Шостакович, создатель многих опусов в этом жанре, что подтверждают польки из балетных сюит (1949, 1951), сюиты «Танцы кукол» (1952), а также сюиты для джаз-оркестра (1934). Кроме того, полечность окрашивает музыку других жанров⁷. Жанровые переосмысления и трансформации стали приметой шостаковического стиля довольно рано. Возможно, этому способствовала таперская деятельность музыканта в молодые годы. Не является исключением и полька. Наряду с более или менее «чистыми» образцами встречаются и жанровые трансформеры, где метод «обобщения через жанр» работает в полную силу. Если брать Шостаковича зрелого и позднего периода, то восхищение вызывают финал фортепианного Трио ми минор и Пятнадцатая симфония. В симфонии полечная «тональность» экспонирована начальной флейтовой темой, которая, как показал М. Арановский, содержит множество интонационных и жанровых переключек [5, с. 82–83]. И среди

них заметен полечный элемент. Разрабатывается он вместе с другими музыкальными символами, один из них — озорная тема из увертюры Россини «Вильгельм Телль», по мысли композитора связанная с атмосферой безоблачного детства. Полечность в первой части Симфонии выступает в своей изначальной позитивной сущности «беззаботного веселья». И прочитывается она с легкостью, несмотря на отсутствие очевидного танцевального компонента. Иначе «обобщение через жанр» осуществлено в финале Трио.

Тут мы касаемся сложной материи — изменчивости полечной семантики при переходе «беззаботного веселья» в драматическое действие или дьявольскую пляску. Как известно, подобное «оборотничество» в природе музыки Шостаковича. Именно о такой изменчивости семантики свидетельствует финал Трио Шостаковича, выполненный в духе «*dance macabre*». «Дегуманизация» жанра не всегда прочитывается слушателем, восприятие подобных трансформаций должно обладать контекстуальным опытом, требует охвата всех деталей текста. Без этого смысл концепции ускользает, остается непонятным, в лучшем случае поверхностным. Так и у Шостаковича: финал Трио, кроме назойливого полечного ритма, который отплясывает Смерть, содержит множество других знаков и жанровых символов⁸. В частности, вспоминается Трепак из «Песен и плясок Смерти» Мусоргского, тем более что ритмоформулы польки и трепака сходны. Но, в отличие от диатоники Мусоргского, образ Смерти у Шостаковича хроматизирован: тема фрагментирована и сжата в тисках уменьшенной терции, важное значение имеет звучание (сухое пиццикато), будто это перестук костяшек.



Приведенные примеры демонстрируют трансформацию жанрового архетипа польки и, несомненно, имеют своих предшественников. Метод обобщения через жанр пришелся ко двору романтической эстетики, о чем свидетельствует финал «Фантастической симфонии» Берлиоза, где обезображенная тема возлюбленной звучит в ритме неистовой тарантеллы. Нечто подобное — и в финальной теме «Симфонических танцев», исток которой, как ни странно, — испанская хота. Рядом со знаменитой темой «Благословен еси, Господи» она

кружится в лихорадочном дьявольском хороводе, символизируя поругание святыни, — тема для создателя «Всенощной» крайне болезненная.

Итак, подытоживая сказанное, мы возвращаемся к идее артизации польки, которая, как и сама эволюция полечной стилистики, протекает волнообразно. Основная ее линия пролегает от «дословных» транскрипций популярных полек или их стилизаций — к пародиям и далее — к глубинным переинтонированиям исходного комплекса «беззаботного веселья». Будто на ясном небе появляется облачко, постепенно сгущается колорит, наползает мрак, и вот от веселья не остается и следа. Жизнерадостная полька перерождается в дьявольскую пляску. Примечательно, что сходную метаморфозу в XX веке претерпевают многие танцевальные (и не только танцевальные) жанры, которые в ходе эволюции наделяются негативной семантикой. Например, танго. Если у Астора Пьяцоллы танго формируется как художественный концертный жанр (подобно вальсу или мазурке у Шопена), то у Шнитке мы наблюдаем заключительную стадию его демонизации. Чувственный танец перерождается в infernalный Dance macabre. Композитор во многом следует Стравинскому, который в «Истории солдата» связал танго с образом Черта. Аналогичное происходит и в польке с ее энергией позитивного обаяния и семантикой «беззаботного веселья», от которого недалеко до «бездумного веселья». Что же дальше? Ждать ли новых экспериментов и очередной волны драматизации польки? Или она исчерпала весь свой выразительный потенциал и по логике вещей должна вернуться к прежнему классическому виду? А может быть, развитие пойдет по линии полижанрового синтеза и формирования новой танцевальной культуры, в котором полечный элемент сохранит свою идентичность?

Во всяком случае, невеселая жизнь «веселого жанра» продолжается.

Примечания

¹ Одним из первых, кто обозначил этот метод и начал его изучать, был А. Альшванг [1].

² Вспоминается «Розамунда» в замечательном фильме «Покровские ворота».

³ У многих пианистов пьеса звучит как воплощение мужественности, оттеняющей «женственный» облик темы среднего раздела. В. Брянцева характеризует начальную тему Прелюдии как «маршево-героическую» и говорит о "свободном скерцозном претворении маршевости"

[4, с. 486]. Последнее вызывает большие сомнения.

⁴ В среднем разделе он превратится в восходящее минорное трезвучие в русском распевном стиле. Полька или, вернее, то, чем она стала в результате жанровой трансформации, перерастает в песню.

⁵ Не исключена и активно обсуждаемая версия «скифства», согласно которой в «Симфонических танцах» композитор использовал материал несостоявшегося балета «Скифы».

⁶ Один из удивительных образцов — полька в опере Альбана Берга «Воцек» (сцена в кабаке).

⁷ Например, Фуга ля минор из цикла «24 прелюдии и фуги», воплощающая полечность через Баха и заставляющая размышлять о сближении столь далеких материй.

⁸ Их подробный анализ см. [6].

Список источников

1. *Альшванг А.* Проблемы жанрового реализма // *Избранные сочинения.* М.: Музыка, 1964. Т. 1. С. 97–103.
2. *Williams M.* The Smithsonian Collection of Classic Jazz. Washington, D. C.: New York, Smithsonian Collection of Recordings, 1987.
3. Powers R. Polka // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/oto-9781561592630-e-1002257913> (дата обращения: 20.08.2019).
4. *Брянцева В. С. В.* Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
5. *Арановский М.* Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // *Вопросы теории и эстетики музыки: сб. статей.* Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 55–94.
6. *Сыров В.* Шостакович и музыка быта // *Шостакович между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи.* СПб.: Композитор-СПб, 2000. С. 626–660.

References

1. Alshvang, A. (1964), «Problems of genre realism», *Izbrannye sochineniya* [Selected works], vol. 1, Muzyka, Moscow, USSR, pp. 97–103.
2. Williams, M. (1987), *The Smithsonian Collection of Classic Jazz*, Smithsonian Collection of Recordings, Washington, D. C., New York, USA.
3. Powers, R. (2014), "Polka", Grove Music Online, available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257913 (Accessed 20 August 2019).

4. Bryanceva, V. (1976), *S. V. Rahmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
5. Aranovskij, M. (1977), «Shostakovich's Fifteenth Symphony and some questions of musical semantics», *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of theory and aesthetics of music], vol. 15, Muzyka, Leningrad, USSR, pp. 55–94.
6. Syrov, V. (2000), «Shostakovich and the music of everyday life», *Shostakovich mezhdu mgnoveniem i vechnostyu: Dokumenty. Materialy. Stati* [Shostakovich between the moment and eternity: Documents. Materials. Articles], Com-

poser-Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia, pp. 626–660.

Информация об авторе

В. Н. Сыров — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, научный сотрудник

Information about the author

V. N. Syrov — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory, Researcher

Статья поступила в редакцию 24.08.2022; одобрена после рецензирования 15.09.2022; принята к публикации 15.09.2022. The article was submitted 24.08.2022; approved after review 15.09.2022; accepted for publication 15.09.2022.

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.003

**«Оттепель» и додекафония: ностальгические заметки
(к публикации русского перевода книги Б. Шеффера «Классики додекафонии»)**

Левая Тамара Николаевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
levgez@mail.ru

Аннотация. Статья написана в связи с идеей опубликовать русский перевод книги известного польского ученого Богуслава Шеффера «Классики додекафонии» (1961, 1964), выполненный в свое время Борисом Семеновичем Гецелевым. Переводчик обратился к первой («исторической») части труда Шеффера, наиболее интересной в концепционном отношении (вторая часть книги, практическая, представляет собой хрестоматию из большого числа нотных примеров с комментариями автора). Центральное место в исследовании Шеффера занимает обзор современной музыки с точки зрения зарождения и эволюции додекафонного метода композиции. В поле его внимания оказываются и сами классики додекафонии — Шенберг, Берг, Веберн, — и несколько поколений их последователей из разных стран и континентов. Между тем, увлечение додекафонией коснулось и советских композиторов эпохи «оттепели», хотя в силу политики железного занавеса их имена не попадали на страницы западных изданий. В предлагаемой статье комментируются дискуссии вокруг додекафонии, происходившие в годы «оттепели», в том числе полемика, возникшая на «додекафонном пленуме» 1966 года. Особое внимание уделяется Горьковской (Нижегородской) консерватории, которая являлась в те годы одним из центров изучения новой музыки и генератором контактов с польскими композиторами и музыковедами, свидетельством чего стала композиторская, научная и переводческая деятельность Бориса Семеновича Гецелева.

Ключевые слова: Богуслав Шеффер, Борис Гецелев, классики додекафонии, «оттепель», «додекафонный пленум»

Для цитирования: Левая Т. Н. «Оттепель» и додекафония: ностальгические заметки (к публикации русского перевода книги Б. Шеффера «Классики додекафонии») // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 14–18. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.003>.

Original article

**«Thaw» and Dodecaphony: nostalgic notes (for the publication of the Russian translation
of B. Schaeffer's book «Classics of Dodecaphony»)**

Levaya Tamara N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
levgez@mail.ru

Abstract. The article was written in connection with the idea to publish a Russian translation of the book by the famous Polish scientist Bohuslav Scheffer «Classics of Dodecaphony» (1961, 1964), made at the time by Boris Getselev. The translator turned to the first («historical») part of Schaeffer's work, which is the most interesting conceptually (the second part of the book, practical, is a textbook of a large number of musical examples with the author's comments). The central place in Schaeffer's research is occupied by an overview of modern music from the point of view of the origin and evolution of the dodecaphone method of composition. In the field of his attention are the classics of dodecaphony themselves — Schoenberg, Berg, Webern — and several generations of their followers from different countries and continents. Meanwhile, the fascination with dodecaphonia also affected Soviet composers of the «thaw» era, although due to the policy of the Iron Curtain, their names did not appear on the pages of Western publications. The proposed article comments on the discussions around dodecaphonia that took place during the «thaw», including the controversy that arose at the «dodecaphon plenum» of 1966. Particular attention is paid to the Gorky (Nizhny Novgorod) Conservatoire, which was in those years one of the centers for the study of new music and a generator of contacts with Polish composers and musicologists, as evidenced by the compositional, scientific and translation activities of Boris Semyonovich Getselev.

Keywords: Boguslav Scheffer, Boris Getselev, classics of dodecaphony, «thaw», «dodecaphonic plenum»

For citation: Levaya T. N. «Thaw» and Dodecaphony: nostalgic notes (for the publication of the Russian translation of B. Schaeffer's book «Classics of Dodecaphony»). *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 14–18 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.003>.

Поводом для написания этого очерка стала идея опубликовать русский перевод книги известного польского ученого Богуслава Шеффера «Классики додекафонии» — перевод, выполненный в свое время Борисом Гецелевым. Напомню, что Богуслав Шеффер (1929–2019) — одна из ключевых фигур в истории польского музыкального авангарда. Композитор-экспериментатор (входивший, наряду с К. Пендерецким, в так называемую «краковскую группу»), художник-график, писатель-драматург, музыкальный ученый и педагог (работал в Краковской музыкальной академии, позже являлся профессором Высшей школы музыки в Зальцбурге) — Шеффер оставил весьма заметный след во всех сферах своей многогранной деятельности. Широкая эрудиция и публицистический темперамент позволили ему стать настоящим летописцем музыки XX века, автором многочисленных статей и книг на данную тему. Среди этих книг — «Новая музыка. Проблемы современной композиторской техники» (1958), «Введение в композицию» (1974) и, конечно, «Классики додекафонии», два тома которых были выпущены польским музыкальным издательством, соответственно, в 1961 и 1964 годах.

Две части этой книги комментируются самим автором как «историческая» и «практическая», где практическая часть — это хрестоматия из большого числа нотных примеров с комментариями автора. Первая же часть, с концепционной стороны наиболее интересная¹, вмещает в себя собственно обзор современной музыки с точки зрения зарождения и эволюции додекафонного метода композиции. В поле внимания автора в этой, исторической части оказываются и сами классики додекафонии — Шенберг, Берг, Веберн, — и несколько поколений их последователей.

Конечно, сегодня, по прошествии десятков лет после выхода в свет книги молодого Шеффера, о многих ее персонажах написаны солидные монографии, в том числе и принадлежащие перу русскоязычных ученых. Давно устоялись многие оценки, получены ответы на многие вопросы. Однако все это не снижает ценности данного труда, отличающегося высокой степенью информативности, индивидуальным взглядом на вещи, живостью, а порой и полемичностью оценок, что по-своему отражает дух 1960-х годов — времени публикации книги². Феномен додекафонии осмысливается Шеффером с позиций послевоен-

ного авангарда и с присущей авангарду свободой самовыражения, что сообщает книге дополнительный исторический интерес.

Книга Шеффера демонстрирует внушительную географию додекафонной музыки, охватывая опыт композиторов разных стран и континентов. Из русских мастеров подробного разговора здесь удостоился лишь поздний, «американский», Стравинский (глава «Неожиданный союзник»), что, в общем, вполне объяснимо. Однако увлечение додекафонным методом, а позже и другими западными техниками коснулось, как известно, и советской музыки времен «оттепели», когда перед композиторами открылись недоступные ранее возможности звукового экспериментирования. Другое дело, что политика железного занавеса препятствовала проникновению такого рода опусов на европейскую и мировую музыкальную арену — даже в границах дружественного «социалистического лагеря». Неудивительно поэтому, что отечественные композиторские имена не попадали на страницы подобных изданий — да и новая советская музыка, как иногда определяют движение музыкального «шестидесятничества», ко времени появления книг Шеффера лишь набирала силу.

Между тем, созданные в эпоху «оттепели» додекафонные произведения А. Пярта, А. Шнитке, Э. Денисова, А. Волконского, Р. Щедрина, С. Слонимского, Н. Каретникова и многих других авторов воспринимаются сегодня не как сомнительная дань моде или как «серийный ликбез» (выражаясь словами Шнитке), но как полноценная часть современной музыки, отнюдь не ушедшая в прошлое. Неслучаен поэтому и интерес к ней сегодняшних исследователей. Из работ последнего времени можно назвать недавно защищенную в Казанской консерватории диссертацию М. Шатрашановой «Рецепции новых техник в советских национальных композиторских практиках 1960-х – начала 70-х годов» (2022) [1]. Ракурс работы был выбран, по-видимому, неслучайно: во многих созданных тогда и позже сочинениях (таких, например, как Шесть картин для фортепиано А. Бабаджаняна или Третья симфония А. Кара-Караева), принципы двенадцатитоновости сочетались с тональным письмом и элементами национального фольклора. Подобная синтетичность стиля расценивалась как характерная особенность отечественной версии додекафонии (хотя соотношение слагаемых в рамках такого синтеза могло быть самым разным).

Надо заметить, что при всех благодеяниях «оттепели», пришедший с Запада «вредоносный» метод становился в 1960-е годы объектом жестких идеологических дискуссий. Официальная критика, усматривая в серийной технике продукт буржуазной идеологии, либо отказывала ей в праве на жизнь, либо считала ее способной выражать исключительно негативные эмоции — ужаса, страдания, испуга. Против такой позиции протестовали видные отечественные композиторы и теоретики, писавшие об универсальности данного метода и о несводимости его к той или иной эстетике. Об этом писал, в частности, Э. Денисов в программной статье «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [2]. Ту же позицию отстаивал, по сути дела, и А. Кара-Караев, когда напоминал в одном из своих выступлений, что «Марсельеза» и нацистский гимн «Хорст Вессель» написаны в одном и том же — мажорном — ладу. Следовательно, критерии истинности художественного приема следует искать в его содержательной функции, а не в его «технологическом статусе». Мысль отнюдь не тривиальная, если учесть, что еще недавно А. А. Жданов в печально знаменитом докладе хвалил полифонию и почему-то ругал ударные инструменты. Позже подобной критике подвергся и додекафонный метод композиции. Причем эта критика звучала не только со страниц журналов, но и с трибун пленумов.

Таковым явился, в частности, пятый пленум ССК СССР 1966 года, который вошел в историю под названием «додекафонного пленума» и который отразил всю силу противостояния между «агитационниками» и «художественниками» [3]. «Так что это — техника или идеология? <...> Нет, это не техника! Система, которая не совместима с народным искусством, это не техника, а идеология!» — восклицали первые (Д. Б. Кабалевский). «У меня, как, я думаю, и у большинства композиторов, "свой рецепт варить щи", хотя бы в нем было и 12 ингредиентов», — ответствовали вторые (Р. К. Щедрина) [3, с. 107]. «Додекафония есть некая зараза, которая оказывает пагубное воздействие на творческую молодежь», — Д. Б. Кабалевский. «Додекафония связана с буржуазной идеологией в такой же мере, как контрабас», — Я. Рязтс [3, с. 116]. А вот резюмирующий фрагмент из воспоминаний Р. К. Щедрина: «Это сейчас всем кажется гомерически смешным обвинение типа: если ты написал двенадцать не повторяющихся нот, то ты уже потенциальный враг

народа! Защищая свои взгляды, мы отстаивали и право на то, чтобы технология композиторской кухни не отождествлялась с идеологическим содержанием музыки или того более — политическим лицом ее создателя» [3, с. 120]. Несмотря на огромную силу сопротивления, тот раунд борьбы, по утверждению Щедрина, был все-таки выигран, и это имело немалое значение для судеб композиторского творчества.

Впрочем, новая музыка пыталась отстаивать свои права не только на трибунах пленумов и в столичных концертных залах. Одним из центров изучения ее в те годы являлась Горьковская (ныне Нижегородская) консерватория. Свидетельством тому были тематические сборники статей, деятельность Научного студенческого общества, публикации стенной газеты «Синкопа», регулярные поездки на международный фестиваль «Варшавская осень», который воспринимался тогда как один из форпостов мирового музыкального авангарда. Произведения Т. Бэрда, В. Лютославского, К. Пендерецкого, З. Краузе, Х. Гурецкого, К. Сероцкого вызывали не только чисто любительский интерес, но активно изучались на занятиях. Прямой контакт с зарубежными коллегами, знакомство с западными новинками, с записями и партитурами сочинений различных авторов, безусловно, расширяли музыкальный и общекультурный кругозор педагогов и студентов, равно как и чтение трудов польских авторов — Богдана Почая, Тадеуша Зелиньского, Стефана Яроцинского, Богуслава Шеффера. Выписывалась и читалась польская музыкальная пресса — журналы «Ruch muzyczny», «Res facta», «Forum musicum». *Второй симфонии* Лютославского — одному из значительнейших образцов новой польской музыки — была посвящена дипломная работа В. Б. Вальковой («пани Веры», как ее в польской манере называл О. В. Соколов, сокурсницы В. Н. Сырова, также связавшего свою профессиональную судьбу с современным творчеством, пусть и в несколько иных его проявлениях³). «Польская тема» явственно ощущалась в деятельности В. М. Федорова, доцента кафедры теории музыки, знатока и ценителя нового польского кино и эстрады, специалиста по творчеству К. Пендерецкого. И, конечно, она, эта тема, сказывалась в многогранной деятельности Б. С. Гецелева.

Додекафонной техникой Б. Гецелев (или, по Соколову, «пан Бóрис») увлекался, прежде всего, как композитор. Одним из первых его сочинений

такого рода стали *Пять канонов* для баса и инструментального ансамбля, где в додекафонной манере распевалось правило написания канона из учебника С. Павлюченко⁴. Позже подобная методология использовалась им и в более масштабных, оркестровых партитурах. Будучи при этом пытливым теоретиком и педагогом-просветителем, Гецелев не мог не интересоваться литературой о новой музыке, что служило ему важным импульсом для переводческой работы. На рубеже 1960–1970-х годов он сделал русский перевод ряда статей В. Лютославского, одного из самых любимых и ценимых им современных польских композиторов⁵. А позже обратился к «Классикам додекафонии» Шеффера — машинопись переведенной им первой части книги была активно востребована заинтересованными коллегами.

Свои убеждения Гецелев отстаивал отнюдь не только в «академической» форме. К юбилею Д. В. Житомирского, нашего общего друга и учителя, мы с ним⁶ сочинили поэму «Двенадцать», где намекали на сакральный смысл сего числа. Поводом, кроме юбилея, послужила публикация Житомирского о 12-тоновых темах в поздних опусах Шостаковича [6], которые автор статьи отказывался связывать с додекафонной традицией, будучи критически к ней настроенным. Не соглашаясь с такой позицией автора, мы присоединили к поэме «Двенадцать» еще один подарок юбиляру — настенные часы. А поэму закончили умиротворяющим эпилогом:

Часы повесим мы на стенку
Потом волшебный ключ возьмем
И, маятник толкнув коленкой,
Их потихоньку заведем.
Давайте будем улыбаться,
Когда на них падет наш взгляд:
О вечности числа «двенадцать»
Напоминает циферблат...

Примечания

- ¹ Именно она привлекла внимание переводчика.
- ² С позиций более позднего знания некоторые моменты книги Шеффера нуждаются в корректировке чисто технического характера, что, впрочем, вряд ли было бы целесообразно делать, дабы не нарушить оригинальности авторского текста.
- ³ Кстати, коллегу по кафедре В. М. Цендровского Соколов именовал «паном профессором» — это уже в традициях телевизионного кабачка «Тринадцать стульев».

⁴ Правило гласило: «Канон <...> представляет собой особую форму имитационного движения, отличающегося от обычной имитации тем, что в ней имитируется не только пропоста, но и противосложение к респосте, которое должно рассматриваться как продолжение пропосты» [4, с. 58–59].

⁵ Эти переводы частично опубликованы в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» [5].

⁶ Речь идет в данном случае еще и об авторе этих строк.

Список источников

1. *Шатрашанова М. В.* Рецепции новых техник в советских национальных композиторских практиках 1960-х – начала 1970-х годов: дис. ... канд. искусств. Казань: Казанская консерватория, 2022. 225 с.
2. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
3. *Власова Е. С.* Из истории советской музыки: «додекафонный пленум» ССК СССР 1966 года // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 107–121.
4. *Павлюченко С.* Практическое руководство по контрапункту строгого письма. Л.: Музгиз, 1963. 247 с.
5. *Левая Т. Н.* Избранные статьи Витольда Лютославского в переводах с польского Бориса Гецелева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63). С. 3–14.
6. *Житомирский Д. В.* Из размышлений о стиле Шостаковича // Советская музыка. 1976. № 9. С. 55–62.

References

1. Shatrashanova, M. V. (2022), "Reception of new techniques in Soviet national composer practices in the 1960s — early 1970s", Ph. D. Thesis, Musical art, Kazan Conservatory, Kazan, Russia.
2. Denisov, E. V. (1969), "Dodecaphony and problems of modern compositional technique", *Muzyka i sovremennost* [Music and modernity], Music, Moscow, USSR, vol. 6, pp. 478–525.
3. Vlasova, E. S. (2014), "From the history of Soviet music: «dodecaphonic plenum» of the USSR SSC 1966", *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 2, pp. 107–121.

4. Pavlyuchenko, S. (1963), *Prakticheskoe rukovodstvo po kontrapunktu strogogo pisma* [A practical guide to the counterpoint of strict writing], Muzgiz, Leningrad, USSR.
5. Levaya, T. N. (2022), "Selected articles by Witold Lutoslavsky translated from Polish by Boris Getselev", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 1 (63), pp. 3–14.
6. Zhitomirskij, D. V. (1976), "From reflections on the style of Shostakovich", *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 9, pp. 55–62.

Информация об авторе

Т. Н. Левая — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор

Information about the author

T. N. Levaya — Doctor of Musical art, Head of the Department of Music History, Professor

Статья поступила в редакцию 24.08.2022; одобрена после рецензирования 15.09.2022; принята к публикации 15.09.2022.
The article was submitted 24.08.2022; approved after review 15.09.2022; accepted for publication 15.09.2022.

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.004

«Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара**Евдокимова Алла Алексеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, evdokimova_51@mail.ru

Аннотация. Выдающий композитор Йосип Славенски (1896–1955) является одним из основоположников сербской симфонической музыки. В статье рассматривается его произведение «Хаос», написанное в 1934 году для органа и симфонического оркестра. Выявлены предпосылки данного сочинения, проявившиеся ранее в творчестве композитора, в частности, в квинтете «На селе» и «Религиозной сонате», написанной для скрипки и органа. В данных произведениях южнославянский характер тематизма сочетается со сложными полифоническими приемами развития.

В «Хаосе» полифоническая техника становится основой формы ричеркара — редкой для сочинений XX века. Реализуя замысел — создание музыкальной картины процесса возникновения вселенной — Славенски строит ричеркар, сочетая традиционные и новаторские особенности. В основе лежит универсальная идея (серия, охватывающая все 12 тонов). Движущееся от исходной точки (звука «с») через 12-тоновую горизонталь, усложняющиеся полифонические сочетания (включающие ритмическое варьирование, стреттные имитации, инверсии, ракоход), развитие идет к максимальному расширению вертикали, завершаемой 12-ступенным аккордом. Чередование разделов ричеркара складывается в единый организм с закономерно усложняющейся внутренней структурой. Это является отражением универсального процесса развития и вселенной, и других явлений объективной действительности.

Ключевые слова: Композитор Йосип Славенски, ричеркар, серия, имитация, стретта, инверсия, ракоход

Для цитирования: Евдокимова А. А. «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 19–27. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.004>.

Original article

«Chaos» by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar**Evdokimova Alla A.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia, evdokimova_51@mail.ru

Abstract. Outstanding composer Josip Slavensky (1896–1955) is one of the founders of Serbian symphonic music. The article discusses his work «Chaos», written in 1934 for organ and symphony orchestra. The prerequisites of this composition are revealed, manifested in the quintet «In the countryside» and «Religious Sonata» written for violin and organ. In these works, the national South Slavic character of thematism is combined with complex polyphonic development techniques.

In «Chaos», the polyphonic technique becomes the basis of the ricercar form — a rare composition for the twentieth century. Realizing the idea — the creation of a musical picture of the process of the emergence of the universe — Slavensky builds a ricercar, combining traditional and innovative features. It is based on a universal idea (a series covering all 12 tones). Moving from the starting point (sound «c») through a 12-tone horizontal, complicated polyphonic combinations (including rhythmic variation, stretch imitations, inversions, crustacean), the development goes to the maximum expansion of the vertical, completed by a 12-step chord. The alternation of the sections of the ricercar develops into a single organism with a naturally complicated internal structure. This is a reflection of the universal process of development of the universe and other phenomena of objective reality.

Keywords: Composer Josip Slavensky, ricercar, series, imitation, stretta, inversion, crustacean

For citation: Evdokimova A. A. «Chaos» by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 19–27 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.004>.

Имя выдающегося композитора Йосипа Славенски (1896–1955) российским слушателям не знакомо. Музыкантам он известен, пожалуй, лишь как автор семичастного симфонического

произведения с неожиданным названием «Религиофония», исполненного в Белграде в 1934 году, вызвавшего большой общественный резонанс и вскоре запрещенного [1, с. 125]. В европейских странах музыка Славенски звучит. Он известен как талантливый композитор, прекрасный педагог, именем которого названа средняя музыкальная школа при Сербской Академии музыки. Для Сербии творчество Славенски имеет особое значение, поскольку он является одним из основоположников сербской симфонической музыки.

Оригинальность и высокие художественные достоинства симфонических сочинений Славенски делают весьма актуальным вопрос об исследовании их российским музыковедением.

Целью данной статьи является введение в научный оборот уникального произведения «Хаос», написанного в 1934 году для органа и симфонического оркестра [2]. Для характеристики творческого контекста появления данного произведения необходимо также дополнить сведения о творческом пути Славенски.

Йосип Штольцер Славенски (Josip Stolcer Slavenski) родился 11 мая 1896 года в хорватском городе Чаковце (Čakovec) в семье Йосипа Штольцера, предки которого переехали в Хорватию из Франкфурта на Майне. От своей матери Юлии Новак будущий композитор унаследовал хорошее знание балканского фольклора. Влияние музыки южных славян ощутимо во многих произведениях композитора, которые он с 1920-х годов начинает подписывать псевдонимом «Славенски» (официально данную фамилию, с которой он стал широко известен, композитор принял лишь в 1930 году [2, с. 6]).

В 1912–1913 годах он обучается музыке у известных хорватских педагогов А. Штора (A. Stohr) и Д. Симона (D. Simon). В 1913–1916 годы, переехав в Будапешт, он берет уроки у Золтана Кодаи. В это время интерес к фольклору получает отражение в одном из первых значительных произведений — Серенаде для струнного квартета (1914). Но интенсивные занятия музыкой были прерваны войной: в 1916–1918 годах И. Славенски участвует в боевых действиях на румынском и венгерском фронтах. В послевоенные годы композитор продолжает активную творческую деятельность. Первый большой успех приносит ему Ноктюрн для оркестра, исполненный 10 мая 1920 года в Загребе.

С ноября 1920 года Славенски становится студентом консерватории в Праге, где его наставниками были В. Новак (V. Novak) и Й. Сук

(J. Suk). Три года спустя, завершив обучение, он получает диплом композитора.

В 1923–1924 годах Славенски преподает в средней школе при Королевской академии музыки в Загребе. Произведением, получившим широкую известность в этот период, становится Первый струнный квартет, с успехом исполнявшийся в Праге, Загребе, на Донауэшингенском фестивале современной камерной музыки (Donauessingen Festival of Contemporary Chamber Music, 1924). В этом произведении не только сохраняется южнославянский облик тематизма, присущий ряду других сочинений композитора, но и проявляется интерес к полифоническим приемам развития: первая часть квартета представляет собой сложную двухтемную фугу с отдельной экспозицией [3, с. 11–18].

С сентября 1924 года Й. Славенски переезжает в Белград, где преподает музыкально-теоретические дисциплины в средней музыкальной школе, носящей имя великого сербского композитора Стевана Стояновича Мокрањца. В Белграде широко исполнялась вокальная музыка балканских народов, что укрепило влияние фольклора на творчество композитора. Его известными сочинениями этого времени становятся «Славянская соната» (1924) и симфоническая поэма «Меджимурье» (1925).

С осени 1925 до весны 1926 года Й. Славенски совершенствовал мастерство в Париже. В 1926 году он возвратился к преподавательской деятельности в Белграде, связав с этим городом всю дальнейшую жизнь. С 1937 года Славенски преподавал в гимназии при Музыкальной академии Белграда — в настоящее время ей присвоено имя Йосипа Славенски. С 1945 года последние 10 лет жизни Славенски работал в должности профессора композиции Музыкальной академии Белграда.

С Белградом связан самый плодотворный период творчества Славенски. В 1926 году им подписан контракт с музыкальным издательством Шотта в Майнце (B. Schott's Sohne music publishers in Mainz), которым до 1932 года были опубликованы 21 сборник вокальных сочинений композитора и 12 его инструментальных опусов. Многие из них исполнялись не только в Белграде, но и в Берлине, Франкфурте, Баден-Бадене, Венеции и других городах Европы. Наиболее известными сочинениями этого периода стали Религиозная соната (1926), Религиозное адажио (1926), квинтет «На селе» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930).

Именно в этой группе сочинений можно отметить предвестники появления «Хаоса». Одним из них является квинтет «На селе», написанный для флейты, кларнета, скрипки, альты, контрабаса [4]. В этом сочинении ясно ощутимо влияние фольклора, а также широко используются полифонические приемы, которые станут характерными и для «Хаоса». Так, во второй части на фоне длительной педали контрабаса сплетаются партии флейты и кларнета, свободно варьируя мелодию и периодически образуя канонические сочетания [4, с. 16–17]. В начальном разделе третьей части возникает пятитактовая оstinatная ритмическая формула, на основе которой формируется трехголосный ритмический канон [4, с. 20–25].

Еще более явным предвестником становится «Религиозная соната», написанная для органа и скрипки [5]. В основе сочинения лежат две темы. Исследователи отмечают влияние меджимурского мелоса только во второй из них [5, с. 7], но свободно развиваются обе темы, сохраняя исходную интонацию и дополняя ее новыми вариантными продолжениями. О религиозных истоках данных тем известные нам хорватские исследователи не пишут. Видимо, это связано с особым отношением Славенски к мистической проблематике. Композитора с 1918 года интересовала идея сотворения мира — звездного космоса, солнечной системы, земли. Он мечтал о создании музыкального произведения, отражающего вселенский космический процесс творения [2, с. 8]. Тогда же возникли первые наброски будущей «Космогонии» или «Гелиофонии», которую композитор понимал мистически, возможно, в духе первых строк книги Бытия. Сочинение не было создано, но интерес к понимаемой мистически космической проблематике не угасал. Он проявился в «Религиозной сонате», но наиболее ясно отразился в «Хаосе», не случайно издание его партитуры открывается фотографией Славенски, наблюдающего в телескоп за звездным небом (Илл. 1).

Космогоническая образность получила отражение и в «Религиозной сонате». Возможно, были использованы и созданные ранее наброски, обеспечившие связь с «Хаосом». Наиболее точное совпадение с ним наблюдается в начальном разделе Сонаты. Она начинается словно «вне времени»: в ключе не указан размер, а в партии органа происходит становление аккорда, заполняющего музыкальное пространство. Источником является тон «с», за которым следуют звуки, совпадающие с его обертонами (*c-g-c-e-g-b-c*), и далее звуковая

Илл. 1



Leopold S. Slavenski

среда аккорда достраивается звуками гаммы C dur (см. *Пример 1*).

Лишь после такого «заполнения пространства» возникает «время»: появляется размер 4/4 вместе с вступающей первой темой. Звучащая у органа, она начинается диатонически с тона «с», но затем происходит значительное расширение ее звукового состава. Тема проводится в уменьшении, словно ускоряя ход времени, образует стретты и сложные контрапункты, совмещающие тему с ее вариантами в уменьшении, обращении, ракоходе.

Эти приемы Славенски использует в «Хаосе», где они не просто станут основой музыкального развития, но и образуют уникальную для начала XX века форму *ричеркара*. «Хаос» был окончен в 1932 году — спустя 14 лет после появления «вселенского замысла» и первых набросков. Но Славенски удалось в значительной мере воплотить часть ранее задуманного.

Исходной точкой сочинения является звук «с». Во вступлении он звучит в контроктаве у педали органа, удвоенный тремоло виолончели и ударом там-тама. И сразу же начинается «становление пространства»: в «Хаосе» это осуществляет тема-серия. Она звучит у органа на фоне педали «с», начинается с тона «с», сначала движется в диатонических границах тетрахорда C-dur, но далее становится 12-ступенной (*Пример 2*).

Последний 12-й звук серии («g») становится первым звуком следующего проведения — и серия звучит в транспозиции на квинту выше. Так происходит еще 3 раза, связывая 5 проведений серии у органа квинтовым соотношением первых и последних звуков: *c-g-d-a-e*. Тема словно поднимается из глубин небытия, осваивая музыкальное пространство. Начинается и постепенное «станов-

ление времени»: размер 4/4 обозначен в ключе, но ощутить его не позволяют междутактовые синкопы серии, звучащей на фоне лишённого стабильных ритмических фигур сопровождения литавр и контрабаса. Размер 4/4 становится ясен лишь при 4-м проведении серии (от «а»), когда у литавр появляется остиная ритмическая фигура, равная такту и ясно показывающая его сильную долю. Происходит и ускорение времени: 4-е и 5-е проведения серии (от «а» и «е») звучат в уменьшении, но шестое проведение (снова от звука «с») восстанавливает исходную ритмическую организацию.

Вместе с каждым из этих шести проведений серии изменяется полифоническая фактура оркестра, образуя типичные для ричеркара имитационные «блоки».

Второе проведение серии от тона «г» дополняют 2 ее новых ритмических варианта в уменьшении, образующие стреттную имитацию. Контрабасы исполняют серию ровными четвертными, она занимает 3 такта и звучит от звуков *c-g-d-a-e*, предвзявая подобное соотношение транспозиций серии

у органа. Вступающие последовательно виолончели — альты — вторые и первые скрипки проводят серию только от звука «с», образуя 4-голосную каноническую имитацию. Серия здесь также занимает 3 такта, но изложена она триольной «колышущейся» фигурацией, объединяющей звуки серии и «педаль» «с». Приведем начальный раздел вступления голосов в данном разделе (Пример 3).

Вместе с третьим проведением серии (от «d») вступают две новые темы (Пример 4).

Вторая тема имеет фольклорный оттенок [2, с. 10]. Она диатонична, звучит у низких деревянных духовых (бас-кларнет, фагот, контрфагот) в октавном удвоении. Тема вариантно развивается, свободно обыгрывая интонации начальных трех тактов. Ее первое проведение, находящееся в границах дорийского *d-moll*, занимает 10 тактов (см. Пример 4). В 10 такте с того же звука «f» вступают гобой и английский рожок с имитацией данной темы на октаву выше, но точно проводятся только два начальных такта темы, а затем она продолжает свободно развиваться, порождая новые интонации.

Пример 1

Allegro agitato gigantesco

The musical score for Example 1 is written for Violino, Manuale (Man. I), and Pedale. It begins with the tempo marking 'Allegro agitato gigantesco'. The Violino part features a melodic line with a fermata. The Manuale part is marked 'Man. I' and 'ppp sempre'. The Pedale part has a rhythmic pattern marked 'ppp sempre'. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sf*. A performance instruction 'poco a poco cresc.' is present. Two boxed annotations, 'NB 1' and 'NB 2', are placed above the Manuale staff. The score concludes with a 4/4 time signature.

Пример 2

The musical staff for Example 2 shows a sequence of 12 notes on a single line. The notes are numbered 1 through 12. The sequence of pitches is: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), 8 (C), 9 (D), 10 (E), 11 (F), 12 (G).

Пример 3

Organ

Violoncello

Contrabass

5

6 7 8 9 10 11 12/1 2

Пример 4

Вторая тема

Третья тема

Серия (первая тема)

1 2 3 4 5

6 7 8

Третья тема звучит у органа. Ее исходный восьмитакт диатоничен (см. *Пример 4*), однако продолжение движется по звукам гексахорда *Desdur*, и в теме оказывается 11 звуков (исключен лишь тон «*d*»).

Продолжают звучать новые темы и далее. Вместе с ее 4-м проведением серии (от «*a*»), вторую тему имитируют от «*c*» фаготы и кларнеты с флейтами, третья тема продолжает звучать в партии органа, но теперь — в уменьшении от тона «*g*». Вместе с ее 5-м проведением серии (от «*e*»), вторая тема звучит имитационно от «*g*» у гобоев и фаготов, третья — от «*d*» снова у органа в уменьшении.

Так за время третьего-пятого проведений серии выясняется зависимость от нее логика раз-

вития двух других тем: они звучат имитационно с квинтовым порядком вступления: вторая тема — «*f-c-g*», третья — «*c-g-d*», причем второе и третье их проведения оказываются в уменьшении. Вторая тема сохраняет диатоничность, третья образует миксодиатонику, сочетая мажорные звукоряды, отстоящие на малую секунду (*C-Des*, *G-As*, *D-Es*).

За это же время становится ясной и логика развития триольной версии серии, вступающей канонически у струнных вместе со вторым проведением серии. Во время третьего ее проведения (от «*d*»), прозвучав трижды четырехголосно, струнные начинают поочередно «выключаться», и к моменту вступления серии органа от «*a*»

остаются только первые скрипки. Далее снова начинается поочередное канонические включения струнных, но если ранее все голоса канона начинались тоном «с», то теперь вступление является квинтовым: «с-g» (виолончели и альты), «а-е» (2-е и 1-е скрипки). Вместе с серией органа от «е», струнные проводят ее аккордом из двух квинт: «с-g, а-е». Это четырехголосное проведение серии дальше будут являться остинатным фоном для шестого ее проведения — в низком регистре от «с» у педали органа в основном (первоначальном) ритмическом варианте. Вместе с этим проведением постепенно складывается аккорд органа, совпадающий с появившимся во вступлении «Религиозной сонаты» (см. *Пример 1*). Он будет непрерывно звучать до конца произведения,

и лишь в последних 11 тактах его дополнит до 12 звуков бемольная вертикаль («des-es-ges-as-b»).

Шестое проведение серии звучит с максимально сложной полифонической фактурой. Медные духовые (валторны, тромбоны, трубы) стреттной канонической имитацией проводят серию в уменьшении и новом ритмическом варианте. Параллельно с этим звучит 6-голосная каноническая имитация деревянных духовых, к которым присоединяются первые валторна и труба. Здесь серия получает весьма своеобразное продолжение, которое образуют соединенные общими первым и последним (1 и 12) звуками три ее производных: инверсия ракохода, ракоход и инверсия. В *Примере 5* приводим партию английского рожка.

Пример 5

Пример показывает не только ритмическое варьирование каждого нового модуса серии. В двух вариантах пропущены звуки: в ракоходном — 6-й, в обращенном — 12-й, оставляя в серии по 11 звуков. Более того, вступающие в канон последними валторна и труба, варьируя ритм, содержат повтор звуков 5–6, словно «украшая» серию этим подобием трели.

По поводу следующего раздела сохранился комментарий автора: И. Славенски назвал его отражением «солнечных протуберанцев». Сказанное довольно точно характеризует проведение серии у деревянных духовых инструментов. Она звучит в максимальном ритмическом уменьшении, занимая всего 1 такт, в то время, как первое проведение серии по продолжительности было 16 тактов. Максимальной оказывается и плотность вертикали, состоящей из 7 звуков («h-e-d-g-c-f-b»). Большая плотность и высокая скорость этого звучания серии, прервавшей полифонические «сплетения» других голосов, действительно создают звуковую аналогию неожиданному выбросу солнечных протуберанцев. Но это не является

обычной музыкальной иллюстрацией. На фоне продолжающего звучать аккорда органа (открывавшего «Религиозную сонату»), начинается уникальной тембровой диалог: деревянным духовым отвечают струнные, проводя имитацию серии в октаву от звука «с». Вместе с тембровым контрастом возникает контраст плотности и разреженности вертикали, ее диссонантности и консонантности. Далее струнные продолжают играть серию от тона «g» более крупными длительностями, а в диалог вступают валторны и трубы, излагая серию параллельными мажорными трезвучиями.

Следующая реплика диалога предельно усложняет вертикаль: деревянные духовые вместе с валторнами проводят серию от 11 звуков (*f-c-a-es-des-e-d-h-as-ges-b*), а параллельными мажорными трезвучиями им отвечают трубы (см. *Пример 6*).

Следующий раздел представляет собой вертикально-подвижной контрапункт совместного проведения трех тем сочинения (приведенных в *Примере 4*). Триольное «колышущееся» трехтактовое изложение серии передано деревянным духовым, вторая тема звучит у струн-

ных, валторны и трубы каноном играют третью тему.

Далее серия продолжает повторяться у деревянных духовых в триольном ритме 11-звучными кластерами, занимая 3 такта. Но теперь она приобретает новый вид: образует расчлененные

паузами четыре последовательности звуков: 1–6, 7–12, 7–12, 7–9. У струнных инструментов продолжается варьирование второй темы, а медные духовые играют плотную 12-голосную фактуру, содержащую свободные имитации кратких фрагментов второй и третьей тем.

Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. (G)), Clarinet in Bb (C. (B)), Fagot (Fg.), and Contrabass (Cb.). The second system includes Cor Anglais (Cor. (F)), Trumpet in C (Tr. (C)), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The score is written in a complex, rhythmic style with many beamed notes and rests, indicating a dense texture. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music is characterized by a series of 11-note clusters in the woodwinds and a dense 12-note texture in the brass.

В следующем разделе происходит перестановка голосов: «триольная» серия возвращается к струнным, деревянные духовые 11-звучными комплексами проводят серию крупными длительностями, валторны варьируют вторую тему, а третья тема более не появляется. В коде остается только серия, которая звучит одновременно в трех ритмических вариантах (у контрабасов, органа, деревянных духовых) на фоне 12-звучного аккорда, которым и будет завершено произведение (см. *Пример 7*).

Вернув в музыкальную культуру XX века древнюю полифоническую форму ричеркара, Славенски в «Хаосе» вносит обновления. Подобно *однотемному* ричеркару, в основе сочинения лежит тема, которая включена во все последующие имитационные разделы. Однако она оказывается *серией*, что свидетельствует о сближении времен (барокко и XX века) и о родстве технических особенностей ричеркара и серийной техники.

Подобно *многотемному* ричеркару возникают еще две новые темы. Однако они не занима-

ют отдельных разделов, а звучат в контрапунктах (вертикально- и горизонтально-подвижном) с основной темой. Более того, они оказываются от нее зависимы: а) в звуковысотном отношении (серия включает все 12 звуков, и путем «выбора» из них возникают две диатонические темы, которые, развиваясь, приходят к 12-тоновости); б) в логике процесса развития (темы включаются в имитационное развитие, следующее квинтовому кругу, звучат в уменьшении, подвергаются ритмическому варьированию и транспозиции).

Новые темы различны по характеру: вторая имеет фольклорный облик, третья близка теме классической полифонии. Но за этим различием скрываются общие закономерности, экстраполируемые из первой темы на две других.

Максимально разнообразно и развитие первой темы. Только три ее проведения звучат в традиционном уменьшении, сохраняя ритмические соотношения длительностей. Уменьшение всех остальных проводений ритмическую структуру темы изменяет до неузнаваемости, в различной степени сокращая и ее протяженность (от 16 так-

тов до одного). Многообразие новых ритмических вариантов, проведение серии одногласно и многозвучными вертикальными комплексами, не

только в транспозиции, но и в инверсии, ракоходе, инверсии ракохода позволяет ей каждый раз обретать новые неожиданные облики.

Пример 7

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is written for a large orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. (G)), Clarinet in Bb (Cl. b. (B)), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cb.), Cor Anglais (Cor. (F)), Trumpet in C (Tr. (C)), Trombone (Tbn.), Tuba (Tb.), Timpani (Timp.), Gong (G. c.), and Tam-tam (T-tam). The woodwind and string sections are heavily featured with complex rhythmic patterns and melodic lines. The organ part (Org.) is also present, providing a harmonic and textural foundation. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Возникает удивительная картина: каждый раздел ричеркара имеет свой неповторимый облик, но вместе они складываются в единый организм с закономерно усложняющейся внутренней структурой — именно таким является и естественный процесс развитие явлений объективной действительности.

Остается тайной, почему столь рационально и закономерно организованному музыкальному

произведению Славенски дал название «Хаос». Но эта партитура представляет собой авторскую музыкальную версию (модель) становления бытия, в основе которого лежит универсальная идея (серия, охватывающая все 12 тонов). Движение от исходной точки (звука «с») через 12-тоновую горизонталь, усложняющиеся полифонические сочетания ведет к максимальному расширению вертикали, завершаемой 12-ступенным аккордом.

Все сложные законы строения полифонической ткани (многоголосные имитации, стретты, канонические секвенции, инверсии ракохода подвижные контрапункты и т. д.) становятся ясны лишь при детальном анализе партитуры. На слух же большинство этих полифонических сложностей не воспринимается: слуховое впечатление фиксирует лишь безудержный, стихийный рост музыкальной ткани с уплотнением фактуры и увеличением ее диссонантности. Как ни парадоксально, но в этом тоже возникает аналогия с объективной реальностью: на первый взгляд ее внутренние законы нам не ясны, покров их тайны приоткрывается лишь при детальном исследовании. Точно так же слушателю, пожелавшему ознакомиться с партитурой «Хаоса», это удивительное сочинение откроет стройную и закономерную логику своего строения, остающуюся тайной при первом прослушивании. В этом — обаяние возрожденного ричеркара, которому Й. Славенски дал название «Хаос».

Список источников

1. Гордина Е. И. Памяти большого художника // Советская музыка. 1971. № 5. С. 124–125.
2. Siavenski J. S. Chaos. For full orchestra. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1984. 69 p.
3. Siavenski J. S. String Quartet No. 1. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1984. 39 p.
4. Siavenski J. S. From the Village. Quintet for flute, clarinet, violin, viola and double bass. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1983. 27 p.
5. Siavenski J. S. Sonata Religiosa // Compositions for violin and organ. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1986. P. 9–38.

References

1. Gordina, E. I. (1971), "In memory of a great artist", *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 5, pp. 124–125.
2. Siavenski, J. S. (1984), *Chaos. For full orchestra*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Serbia.
3. Siavenski, J. S. (1984), *String Quartet No.1*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Serbia.
4. Siavenski, J. S. (1983), *From the Village. Quintet for flute, clarinet, violin, viola and double bass*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Serbia.
5. Siavenski, J. S. (1986), "Sonata Religiosa", *Compositions for violin and organ*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Serbia, pp. 9–38.

Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Musical art, Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 07.09.2022; одобрена после рецензирования 26.09.2022; принята к публикации 26.09.2022. The article was submitted 07.09.2022; approved after reviewing 26.09.2022; accepted for publication 26.09.2022.

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.005

Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века

Аникеева Мария Дмитриевна

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия,

1462803@mail.ru

Аннотация. В музыке последней трети XX века фактура является значимым выразительным средством языка, территорией активных творческих поисков композиторов. Соноризм представляет собой одну из важнейших техник XX века, в которой выразилось новое мышление и заложен фундамент для последующих открытий в области фактуры и тембра. Поэтому очень важно проследить и классифицировать находки композиторов в области сонорной фактуры. В произведениях находят отражение различные ее виды: от отдельной точки, до соноров-масс. Все в зависимости от идеи, образа, инструментального состава и других факторов. В статье приведены примеры использования сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов — С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Г. Уствольской, Б. Тищенко и др. В процессе анализа сочинений названных композиторов автор статьи приходит к выводу о разнообразии и широте палитры использования сонорной фактуры. Изучение главного строительного материала сонорности — кластера — позволило классифицировать их по нескольким основаниям — внутреннему строению, роду интервальных систем, величине ограничивающего интервала, плотности, способу введения в музыкальную ткань, ритмической структуре, тембру. Основной целью работы является анализ сочинений российских композиторов последней трети XX века с точки зрения сонорной фактуры, приведение редких примеров и рассмотрение многообразия использования различных фактурных форм в выбранных композициях. В заключении делается вывод о масштабах и возможностях применения сонорной фактуры в современной музыке.

Ключевые слова: фактура, соноризм, классификация, кластер, интервальный состав

Для цитирования: Аникеева М. Д. Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 28–38. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.005>.

Original article

Features of sonorous texture in the works of Russian composers of the last third of the 20th century

Anikeeva Maria D.

Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia,

1462803@mail.ru

Abstract. In music of the last third of the 20th century, the texture is a significant expressive means of language, the territory of composers' active creative search. Sonorism represents one of the most important techniques of the 20th century, which expressed new thinking and laid the foundation for subsequent discoveries in the field of texture and timbre. It is therefore very important to trace and classify the composers' findings in the field of sonoric texture. Different kinds of it are reflected in the works: from a single point, to sonor-masses. All depending on the idea, image, instrumental composition and other factors. The article provides examples of the use of sonoric texture in the works of domestic composers — S. Gubaidulina, A. Schnittke, E. Denisov, G. Ustvolskaya, B. Tishchenko and others. While analyzing the works of the named composers, the author of the article comes to the conclusion about the diversity and breadth of the palette of the use of sonoric texture. The study of the main building material of sonoric texture — cluster allowed to classify them on several grounds — the internal structure, the type of interval systems, the size of the limiting interval, density, the method of introduction into the musical fabric, rhythmic structure, timbre. The main aim of the work is the analysis of works by Russian composers of the last third of the 20th century from the point of view of sonoric texture, giving rare examples and considering the variety of use of different texture forms in the selected compositions. In the conclusion the conclusion about the scale and possibilities of the use of sonoric texture in modern music is made.

Keywords: texture, sonorism, classification, cluster, interval composition

For citation: Anikeeva M. D. Features of sonorous texture in the works of Russian composers of the last third of the 20th Century. *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 28–38 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.005>.

Фактура (от лат. *factura* — делаемое, сделанное) — феномен, который дифференцируется в форме произведения и наделен функцией распределения музыкального материала в движущемся и развивающемся звуковом пространстве [1, с. 10]. Фактура является одним из самых важных объектов работы композиторов XX века, в том числе использующих сонорную технику. Анализ фактуры сонорных сочинений представляется первостепенным, наряду с анализом тембра, так как мышление композиторов связано с особенностями фактуры, с новыми находками, новым пониманием важности этого аспекта музыки. Но, тем не менее, не стоит трактовать сонорные эффекты лишь как проявление чисто рационалистического новаторства, сонорная фактура в структурном отношении зависит от замысла музыкального произведения. Это также касается произведений русских композиторов, в частности, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Г. Уствольской, Б. Тищенко и др. В их творчестве соноризм часто является средством нового языка, глубокого и эмоционального, позволяющего выразить сложные философские и религиозные идеи.

Соноризм нашел свое воплощение как в однородных, так и в разнородных типах фактуры.

Плотность фактуры есть определенное количество и взаиморасположение ее компонентов (отдельных тонов, голосов, партий, аккордов и созвучий, фактурно-структурных единиц в виде мотивов и небольших фраз) по вертикали, горизонтали и глубине, выражающее определенную степень интеграции и дифференциации совокупного музыкального звучания в пределах тех или иных объемных границ [2, с. 37]. Она бывает вертикальная (определяемая по числу звуков, звучащих одновременно), горизонтальная (определяемая по частоте музыкальных событий в единицу времени) и глубинная (определяемая по количеству одновременно действующих линий развития параметров, а также соотношению этих линий). Фактура по плотности различна у разных композиторов. Путем анализа выявлено, что А. Шнитке и С. Губайдулина, Г. Уствольская, Н. Корндорф используют более плотную, насыщенную фактуру, Э. Денисов, Б. Тищенко работают с менее насыщенной, более прозрачной фактурой.

Выделяют три вида фактурных форм по количеству голосов: одноголосные, многоголосные и сверхмногоголосные.

Самой полной и подробной работой, касающейся классификации фактурных форм, на данный момент является диссертация А. Маклыгина

«Сонорика в музыке советских композиторов» [3] и его статья «Фактурные формы сонорной музыки» [4]. Он пишет о том, что виды фактурных форм сонорной музыки крайне разнообразны: начиная от микрозвучности, заканчивая сонорами-массами. Это обуславливается формой сочинений, инструментовкой, а также особенностями индивидуального мышления композиторов.

Далее мы будем опираться на классификацию фактурных форм А. Маклыгина.

Фактурные формы разделяются на *простые* и *сложные*. Также выделяются *особые виды фактурных форм* — *соноры-шорохи* и *соноры-массы*. *Простыми формами являются точка, россыпь и линия*.

Точка — отдельно взятый микрозвук. Может являться как составной частью пуантилистического мелоса, так и взаимодополняющим элементом к фактурным приемам и средствам.

Например, в пьесе «Знаки на белом» Э. Денисова точки *c* и *d* сочетаются с россыпью и сонорными аккордами (*Пример 1*).

Россыпь — группа точек в коротких длительностях, временная сплоченность которых помогает создать впечатление одной пульсирующей краски. Тоновая определенность обычно не очень ясна из-за типичной для данной фактуры диссонантности. Графика часто представляет собой скачки на широкие, острые интервалы. Большую роль в этой фактурной форме играет артикуляция.

Например, во 2 части 2-го Квартета А. Шнитке (с начала до ц. 2) кроме фактуры большую роль играют полиритмические акценты (*Пример 2*).

Линия — непрерывная одноголосная звучность, своего рода континуальная одноголосная или удвоенная педаль, может быть устойчивой и подвижной.

1. Устойчивая — протяженный звук одной высоты. Развитие происходит за счет динамики и артикуляции.

Например, в первых тактах Концерта для альта с оркестром А. Шнитке наслаивающиеся линии флажолетов у оркестра создают необычный, почти иллюзорный фон для солирующего альта (*Пример 3*).

2. Подвижная — представляет собой различные виды длящегося, изменяемого звука, как правило, это глиссандирующая или трелеобразная звучность (педаль).

а) Глиссандирующие педали.

В сочинении С. Губайдулиной «Homage a T.S. Eliot» имеется целый эпизод, построенный на глиссандо струнных (*Пример 4*).

б) Трелеобразные педали.

В сочинении «Pianissimo» А. Шнитке трелеобразные педали встречаются в солирующей группе (*vibr., cel., cemb., arpa, cb.*) (Пример 5).

Сложными формами являются пятно, поток и полоса.

Пятно — самая распространенная сонорная фактурная форма. Ее типичный пример — кластер. Существует деление пятен на мягкие и жесткие.

1. Мягкие пятна — с затуханием звучности. В 1-й Сонате для фортепиано А. Шнитке пятно звучит длительное время, благодаря использованию фортепианной педали, и постепенно затухает (Пример 6).

2. Жесткие пятна — без эффекта дления.

Например, в сочинении «Композиция № 1» Г. Уствольской в партии фортепиано кластеры, берущиеся коротко и громко в высоком регистре, создают эффект ударного инструмента (Пример 7).

Поток — пульсирующая многоголосная звучность (полифоническое сплетение нескольких подвижных линий); образуется взаимодействием нескольких однородных или контрастных элементов. Он может быть устойчивый и подвижный.

1. Устойчивый поток — постоянное звучание группы звуков, с полным или относительно полным сохранением высотного поля звучания. Пример: в т. 59 сочинения «Акваель» Э. Денисова у скрипок представлен устойчивый поток с относительным сохранением высотного поля звучания, дано сплетение и полифоническое, и полиритмическое, в диапазоне от *c 1 октавы до d 2 октавы* (Пример 8).

2. Подвижный поток — звуки меняют свое высотное положение и границы за счет постепенного включения или выключения высот.

Например, в каденции 2-й скрипичной сонаты А. Шнитке подвижный поток расширяется и сужается, что очень ярко показывает особая нотация данного эпизода (Пример 9).

Полоса — соединение в единое целое двух и более однородных линий (кластеров). По существу это утолщенная линия и может состоять как из одного, так и множества тембров. Бывает устойчивая и подвижная.

1. Устойчивая полоса. Характеризуется высотной стабильностью всего звучания, обычно это высотно неизменяемые линии, неизменное гармоническое поле.

Пример — во 2-й Симфонии Г. Уствольской в ц. 149 все инструменты играют повторяющуюся

секунду *g-as*, а фортепиано заполняет эту вертикаль кластером от *g* до *as* (Пример 10).

2. Подвижная полоса. Подвижные полосы очень многообразны: они могут представлять собой всевозможные полосы-глиссандо, быть с возрастающим полем звучания, с убывающим полем звучания (как, например, в «De profundis» С. Губайдулиной, где в кульминации сочинения два кластера на динамике *ffff* постепенно сужаются) (Пример 11).

Также выделяют особые виды фактурных форм — смешанные. Это соноры-шорохи и соноры-массы.

Соноры-шорохи — «катящийся кластер», то есть невесомо проносящиеся сонорные пассажи, часто сочетающиеся с особыми артикуляционными формами. Например, — во 2-й части 1-й Камерной симфонии Э. Денисова (в данном случае максимально быстро исполняемые пассажи у деревянных духовых) (Пример 12).

Соноры-массы — движущаяся звуковая масса, с различными тембровыми изменениями, «мерцаниями», сгущениями, разрежениями. Пример — сочинение А. Шнитке «Pianissimo» для большого оркестра, где все кульминационные зоны представляют собой соноры-массы.

Главным «строительным материалом» сонорики является кластер. Он представляет собой созвучие из звуков, тесно расположенных по малым и / или большим секундам, иногда по микроинтервалам. Термин «кластер» впервые теоретически был сформулирован американским композитором Г. Кауэллом, который выделял три вида кластеров: диатонические, хроматические и пентатонные. Композиторы польской школы (Пендерецкий, Лютославский и др.) дополнили этот список еще одной группой — микротоновыми кластерами. В целом, кластеры различаются по внутреннему строению, по роду интервальных систем, по величине ограничивающего интервала, по плотности, по продолжительности дления, по способу введения в музыкальную ткань, по ритмической структуре и по тембру (монотембровые или политембровые).

а) *Виды кластеров по внутреннему строению.*

По внутреннему строению кластеры можно разделить на *целотоновые, полутоновые, микротоновые* и *смешанно-интервальные*.

1. *Целотоновые кластеры* в сонорной музыке встречаются довольно редко, так как особенностью сонорики является «слитность», «неразличимость» тонов, а в целотоновых кластерах звуковысотность все-таки довольно ясная.

2. *Полутоновые кластеры* встречаются гораздо чаще, и в музыке можно найти много примеров на данный вид кластеров.

В сочинении С. Губайдулиной «Pantomime» в партии фортепиано полутоновые кластеры играют заметную роль, например, за 2 такта до ц. 5 звучит кластер *ais-h-c* (Пример 13).

3. *Микротоновые кластеры* — самый сонорный вариант созвучия, так как звуки максимально приближены друг к другу по высоте и становятся практически неразличимыми.

В сочинении «Аквафель» Э. Денисова, в т. 22–24 у скрипок в 14 голосов заполняется микротоновый кластер от $1/4$ *ges* до *c* (Пример 14).

4. *Смешанно-интервальные структуры* — соединение различных видов кластеров друг с другом, наиболее частый случай в сонорной музыке.

Хорошим примером является 6 соната для фортепиано Б. Тищенко, здесь развитие материала строится на последовательности кластеров, многие из которых имеют смешанно-интервальную структуру (Пример 15).

б) *Виды кластеров по роду интервальных систем.*

Роды интервальных систем в теории музыки — понятие, обобщающее различные типы интервально-звукорядных структур. Название введено Ю. Холоповым по образцу и в развитие античного понятия «роды мелоса» (или «тетрахордные роды»), включающего диатонику, хроматику, энгармонику.

Кластеры по роду интервальных систем делятся на *диатонические, хроматические, микрохроматические* и *экмелические*.

в) *Виды кластеров по величине ограничивающего интервала.*

По величине ограничивающего интервала кластеры делятся на широкие и узкие. Широкие кластеры ограничиваются октавой или большим интервалом и используют весь звукоряд. Узкие кластеры ограничиваются интервалами меньше октавы.

г) *Виды кластеров по плотности.*

По плотности кластеры можно разделить на *плотные (компактные)* и *комбинированные*. Плотность кластера зависит от интервалов, его составляющих, и регистра. *Плотные кластеры* могут состоять из микрохроматических интервалов, хроматических, и, как максимум — из целых тонов. Кластер сосредотачивается в определенном регистре. *Комбинированные кластеры* могут

состоять из нескольких кластеров в одной вертикали. Звуки распределяются по большому количеству регистров.

д) *Виды кластеров по продолжительности дления.*

По продолжительности дления варианты кластеров весьма многочисленны: от крайне коротких, одиночных кластеров, до очень длинных построений — линий. В сонорике короткие кластеры встречаются реже, чем продолжительные, так как сама сонорная фактура чаще располагает к протяженным структурам.

В Концерте для фортепиано с оркестром Э. Денисова в ц. 96 у фортепиано представлены разнообразные короткие кластеры (Пример 16).

е) *Виды кластеров по способу введения в музыкальную ткань.*

По способу введения в музыкальную ткань кластеры можно разделить на *статичные* и *нарастающие*.

1. *Статичный кластер* — это псевдоаккордовая стабильная вертикаль, все составляющие которой вводятся и звучат одновременно. Внутри могут быть небольшие изменения (ритмические, динамические, артикуляционные и др.), благодаря чему кластер может приобретать качественно новое звучание.

2. *Нарастающий кластер* — вертикаль, которая вводится в музыкальную ткань постепенным включением все большего числа звуков. На первый план выходит горизонтальный аспект кластера.

Например, конец 1-й части 5-й Сонаты Б. Тищенко практически полностью состоит из нарастающих кластеров (Пример 17).

ж) *Виды кластеров по ритмической структуре.*

По ритмической структуре кластеры могут быть максимально разнообразными, но в целом их можно разделить на две большие группы: *кластеры со свободной ритмикой* и *с фиксированной ритмической организацией*.

1. *Кластеры со свободной ритмикой*, как правило, написаны в алеаторической технике или приближенной к ней, и на первый план выступает импровизационное начало, элемент случайности, часто ритм не предполагает четкой нотной записи.

Например, в сочинении С. Губайдулиной «In sogno» в ц. 24 у органа написаны кластеры, в которых не зафиксированы не только ритм, но и звуковысотность (Пример 18).

2. *Кластеры с фиксированной ритмической организацией*, наоборот, предполагают опору на

ритм как основу музыкальной ткани, поскольку в кластерах звуковысотность не выражена четко и ясно, и здесь ритм выступает как организующий фактор.

В «Credo» из Реквиема А. Шнитке в партии фортепиано, начиная с т. 51, написаны ритмически организованные кластеры (*Пример 19*).

е) *Виды кластеров по тембру.*

По тембру кластеры можно разделить на монотембровые и политембровые. В сонорике предпочтительнее монотембровость, так как она способствует слитности высот. Но и политембровость также встречается, как правило, при определенном использовании других параметров (артикуляционных, фактурных, динамических и т. д.), которые помогают разным тембрам слиться в единый звуковой пласт. В качестве примеров на монотембровость можно вспомнить примеры с кластерами у фортепиано (см. *Пример 19*).

Принято считать, что сонорика появляется тогда, когда три и более тона находятся в секундовом или более близком соотношении, то есть, звучит кластер. Но все же в данной технике тембр является таким же важным элементом, как и гармония, фактура. Поэтому при условии, если тембр преобладает над звуковысотностью, сонорным можно считать даже унисон. Если говорить об интервальном составе, то также в ситуации главенства тембра любой диссонантный или консонантный интервал можно считать сонорным. Правда, консонантный интервал усиливает тоновую сторону звучности, приближая к аккорду, поэтому его несколько сложнее «осонорить».

Интервальные структуры могут быть *консонантными, диссонантными и смешанными*. В соноризме чаще всего используется диссонантная интервалика. Она может быть самостоятельным элементом, а может быть частью аккордовой фактуры. Особенно часто диссонантная интервалика является частью кластера, как основной строительной единицы сонорной музыки.

В Каноне памяти И. Стравинского А. Шнитке м. 2 является одной из составляющих частей последующей аккордовой вертикали, этот интервал выразительно представлен в т. 7–9. Данный фрагмент является сонорным, с одной стороны, потому, что в каждом из голосов используется свой способ артикуляции, отличный от остальных, и это создает уникальную тембральную окраску, с другой — этому способствует гармонический язык в т. 9, где м. 2 собирается в диатонический кластер *c-d-es* (*Пример 20*).

В статье мы рассмотрели различные виды сонорной фактуры, от соноров-точек до соноров-масс. Также остановились на более мелких структурах сонорной фактуры: различных видах кластеров и интервальном составе звучности. Это было сделано для того, чтобы показать, как строится соноризм и насколько подробно эта техника разработана в сочинениях российских композиторов последней трети XX века. В качестве примеров были использованы как камерные, так и оркестровые сочинения, начиная от музыки для солирующего инструмента, заканчивая симфоническими произведениями, чтобы охватить как можно большую палитру использования соноризма в сочинениях, совершенно разных по образности, стилям и масштабности.

В XXI веке сонорная фактура уже плотно встроена в профессиональные знания композиторов. Особенно важную роль она играет в электронной музыке, которая развивается стремительными темпами, следовательно, в будущем сонорная фактура будет трансформироваться, развиваться и видоизменяться. Поэтому особенно важно анализировать и классифицировать сочинения композиторов, предвосхитивших это развитие, чтобы опыт и находки в данной области встроить в новую, цифровую музыкальную реальность.

Список источников

1. *Красникова Т.* Фактура в музыке XX века: дис. ... д-ра искусств. М., 2008. 307 с.
2. *Игнатченко Г.* О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): дис. ... канд. искусств. М., 2007. 183 с.
3. *Маклыгин А.* Сонорика в музыке советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1985. 24 с.
4. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 129–137.

References

1. Krasnikova, T. (2008), "Texture in the music of the twentieth century", Ph. D. dissertation, Musical art, Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia.
2. Ignatchenko, G. (2007), "About dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)", Ph. D. dissertation, Musical art, Moscow, Russia.

3. Maklygin, A. (1985), "Sonorics in the music of Soviet composers", Abstract of Ph. D. dissertation, Musical art, Moscow, Russia.
4. Maklygin, A. (1992), «Textured forms of sonorous music», *Laudamus*, Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 129–137.

Information about the author
M. D. Anikeeva — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Music

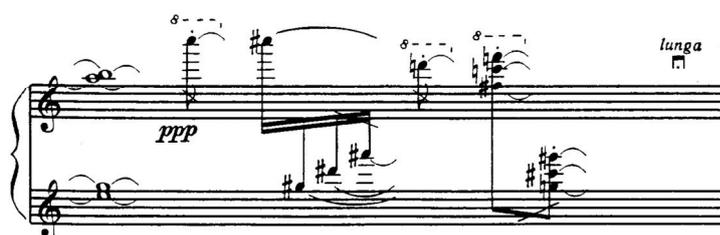
Статья поступила в редакцию 17.06.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 26.09.2022.

The article was submitted 17.06.2022; approved after review 25.08.2022; accepted for publication 26.09.2022.

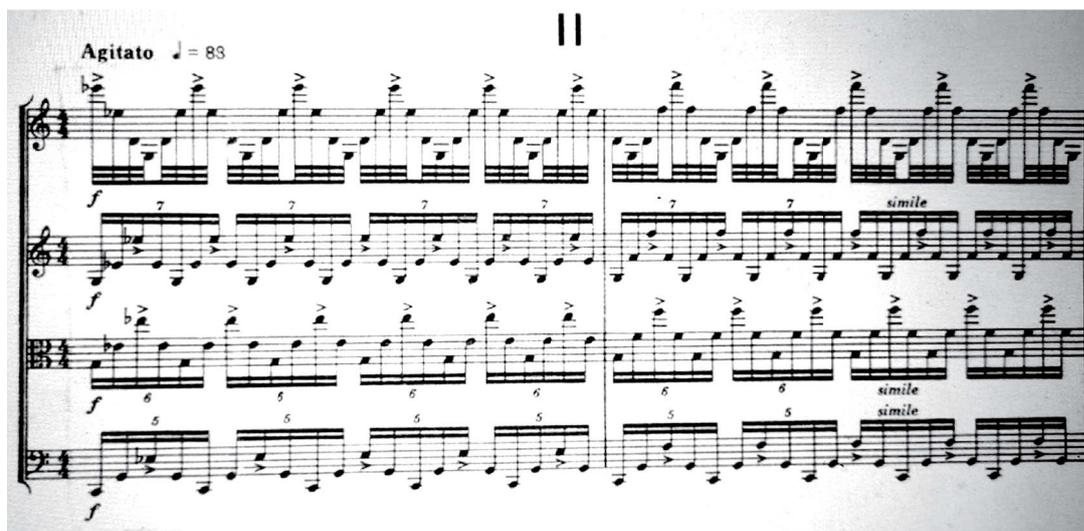
Информация об авторе
М. Д. Анিকেева — аспирантка кафедры истории и теории музыки

Приложение

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

Musical score for Example 4, measures 76-80. The score is written for four staves in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 76 is marked with a circled '13'. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, with various dynamics and articulations.

Пример 5

Musical score for Example 5, measures 11-15. The score is written for five staves: Vibraphone (Vibr.), Cello (Cel.), Conga (Cemb.), Arpa (Arpa), and Contrabass (Cb.). Measures 11, 12, 13, 14, and 15 are marked with boxed numbers. The score shows a complex rhythmic and melodic texture with various dynamics and articulations.

Пример 6

Musical score for Example 6, measures 1-5. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measures 1, 2, 3, 4, and 5 are marked with Cyrillic letters: 'ка', 'ва', 'га', 'да', 'еа'. The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, with various dynamics and articulations.

Пример 7

Musical score for Example 7, measures 1-8. The score is written for four staves in a grand staff (treble and bass clefs). Measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are marked with boxed numbers. The score features a complex rhythmic and melodic texture with various dynamics and articulations.

Пример 8

Example 8 is a musical score for 12 violins (V-ni), numbered 1 through 12. The score is written in a single system with 12 staves. It begins at measure 50. The music is characterized by complex rhythmic patterns and intervals, with various ratios indicated above the notes, such as 5:4, 7:8, 6:5, 4:2, 7:6, 8:7, 8:6, and 7:5. The dynamics are consistently marked as *pppp* (pianissimo). The notation includes slurs, accents, and specific fingering or bowing instructions. The score concludes with the number 12 and the letter K.

Пример 9

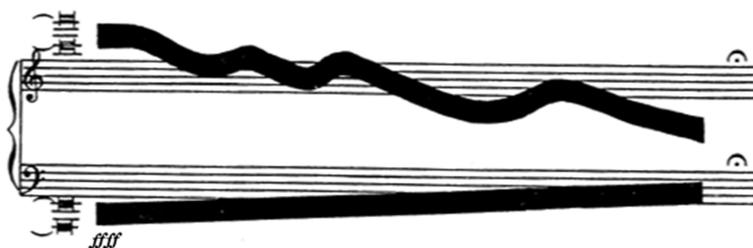
Example 9 is a musical score for piano accompaniment. It features a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with a dynamic range from *ppp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). Above the staff, there is a graphic representation of sound waves, showing the amplitude of the sound over time. The notation includes various chords and melodic lines, with a large dynamic range indicated by the *ppp* and *sf* markings.

Пример 10



A complex musical score for Example 10, consisting of 12 staves. The score is divided into three systems of four staves each. The first system includes measures 149, 150, and 151. The notation is dense, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks. The score is presented in a traditional Western musical notation style.

Пример 11



A musical score for Example 11, consisting of a single staff. The staff is filled with a thick, black, wavy line that oscillates between the top and bottom lines of the staff, representing a continuous, non-melodic sound or a specific performance technique. The dynamic marking *ppp* is visible at the bottom left of the staff.

Пример 12



A musical score for Example 12, consisting of two systems of three staves each. The staves are labeled Fl. (Flute), Ob. (Oboe), and Cl. (Clarinet). The score is marked *Agitato* and *ppp*. The notation shows rhythmic patterns and articulation marks for each instrument. The first system includes measures 1 and 2, and the second system includes measures 3, 4, and 5.

Пример 13



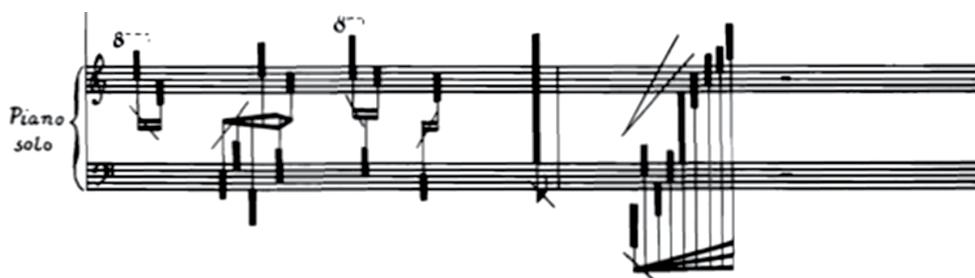
Пример 14

Example 14 is a full orchestral score for strings and woodwinds. It consists of 14 staves. The first 8 staves are for Violins (Vni) and the last 6 staves are for Woodwinds. The score is marked "pppp" (pianissimo) and "s.p." (sotto piano). It includes various dynamics and articulations, such as "ord. s.v." (orderly) and "pp" (piano). The score is marked "97" in the top right corner.

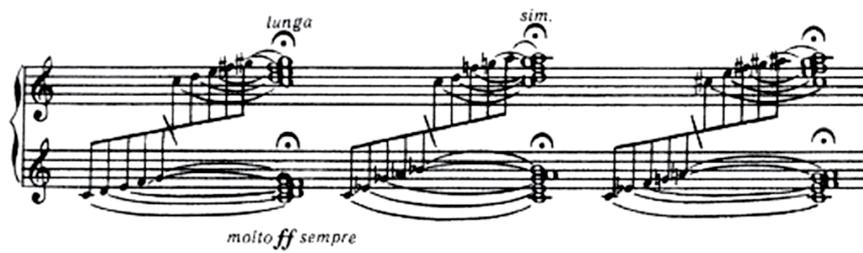
Пример 15



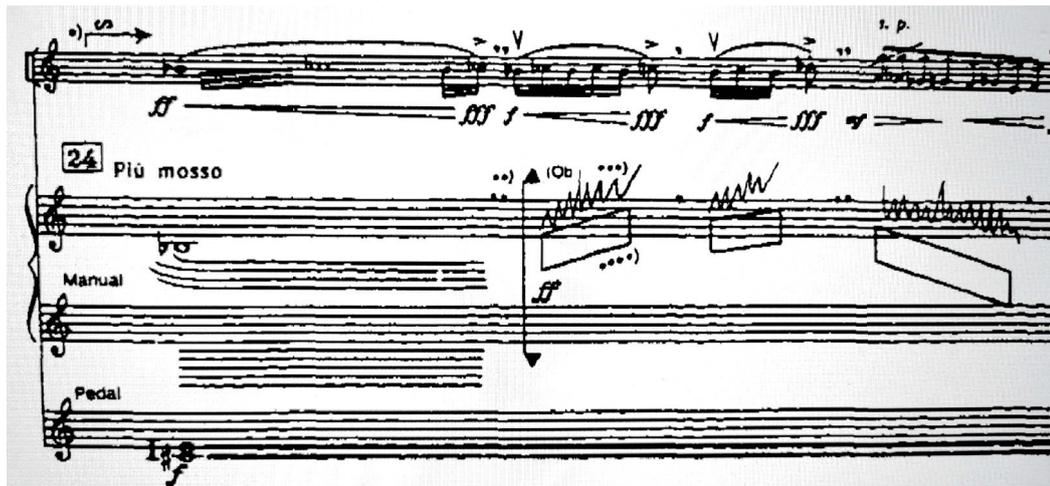
Пример 16



Пример 17



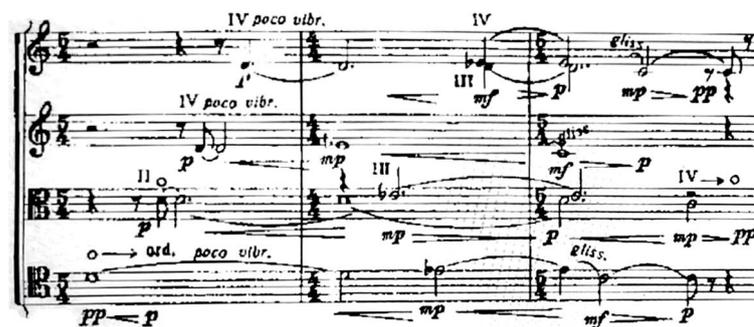
Пример 18



Пример 19



Пример 20



Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.006

Франц Лист. «Ленор»: сюжет, жанр и драматургия мелодрамы**Петри Эльвира Корнеевна**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
e-petri@mail.ru

Аннотация. В эпоху романтизма вряд ли возможно найти композитора, который бы не обращался к жанру баллады — вокальной или инструментальной. Яркая образность, эмоциональность, колорит старины, национальная определенность, иррациональная событийная сторона — привлекали к этому жанру музыкантов разных стран.

Среди сюжетов заметное место принадлежит балладам о женихе-призраке, который является из «потустороннего» мира забрать обещанную ему невесту. Подобные баллады, зародившись в фольклоре, перешли и в профессиональное искусство. Цель статьи определить истоки этого сюжета. Ответ автор находит в понимании картины мира в раннем Средневековье — согласно memory studies современных историков. Мир тогда рассматривался как единый, состоящий из живых и мертвых, ожидающих Страшного суда. Такое миропонимание сохранялось до эпидемий чумы XIV века. Вторая причина кроется в обрядовой практике Totenhochzeit, распространенной в разных областях Германии и сохранившейся у российских немцев до 70-х гг. XX века.

В качестве примера подобного сюжета анализируется мелодрама Ф. Листа «Ленор» на текст Г. А. Бюргера. Рассматривается идея мелодрамы, соотношение декламации и музыки, драматургия и композиция произведения, отмечаются элементы монотематизма и внимание композитора к богатству гармонических красок. Музыка Листа является не просто «декорациями» для чтеца-декламатора, она создает образный мир баллады, отличается повышенной эмоциональностью, захватывает слушателя «реалистичностью» изображения трагических событий. В заключение статьи отмечается перенос «мелодраматического характера» и на другие жанры.

Ключевые слова: «Ленор», жених-призрак, баллада, memory studies, Totenhochzeit, Лист, мелодрама, декламация, композиция

Для цитирования: Петри Э. К. Франц Лист. «Ленор»: сюжет, жанр и драматургия мелодрамы // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 39–48. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.006>.

Original article

Franz List. «Lenore»: plot, genre and dramaturgy of melodrama**Petri Elvira K.**Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
e-petri@mail.ru

Abstract. In the era of romanticism, it is hardly possible to find a composer who would not turn to the ballad genre — vocal or instrumental. Vivid imagery, emotionality, the flavor of antiquity, national certainty, the irrational event side — attracted musicians from different countries to this genre.

Among the plots of ballads, a prominent place belongs to the ballads about the ghost groom, who comes from the "other world" to pick up the bride promised to him. Such ballads, having originated in folklore, have also passed into professional art. The purpose of the article is to determine the origins of this plot. The author finds the answer in the understanding of the picture of the world in the early Middle Ages — according to memoria studies — by modern historians. The world was then considered as one, consisting of the living and the dead, awaiting the Last Judgment. Such a worldview persisted until the plague epidemics of the 14th century. The second reason lies in the ritual practice of Totenhochzeit, common in different regions of Germany and among Russian Germans.

As an example of such a plot, the melodrama Lenore by F. Liszt based on the text by G. A. Burger. The idea of a ballad, the relationship between recitation and music, dramaturgy and composition of the work are considered, the elements of monothematism and the composer's attention to the richness of harmonic colors are noted. Liszt's music is not just a "theatrical scenery" for a reciter, it creates a figurative world of a ballad, is distinguished by increased emotionality, captures the listener with the "realism" of the depiction of tragic events. In the conclusion of the article, the transfer of the "melodramatic character" to other genres is noted.

Keywords: "Lenore", ghost bridegroom, ballad, memory studies, Totenhochzeit, Franz Liszt, melodrama, recitation, composition

For citation: Petri E. K. Franz List. "Lenore": plot, genre and dramaturgy of melodrama. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 39–48 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.006>.

Франк Кирхбах. Ленора



Жанр баллады — один их самых изученных в литературе и музыке. Назовем только некоторые диссертационные исследования последних лет: А. Н. Коваленко «Баллады Э. По в переводе В. Брюсова» (2007); К. Ю. Бадина «Любовная баллада в русской и англо-шотландской традиции: опыт сравнительного анализа» (2012); Е. С. Куйкина «Античные сюжеты в балладах А. В. Жуковского» (2016); А. Е. Шумахер «Русская литературная баллада конца XVIII начала XIX века» (2016); Е. В. Пивкина «Специфика жанра баллады в отечественной поэзии 1990–2000-х гг.» (2019); О. В. Бегичева «Романтическая баллада XIX–XX вв.: типология и поэтика» (2019). Но потенциальные возможности исследования этого жанра отнюдь не исчерпаны.

В классификации народных баллад XIX столетия, сформированной Людвигом Христианом Эрком (1807–1883) и Францем Магнусом Бёме (1827–1898), основой служит типологическое содержание. Среди двенадцати выделенных исследователями групп есть и такая: «Саги о смерти, любовь призраков и могильные голоса». Особенно часто в этой группе встречаются баллады, где мертвый жених появляется среди живых людей, чтобы забрать с собой обещанную ему невесту.

В докторской диссертации О. В. Бегичевой дана классификация романтических баллад. Подобные баллады определяются как «табуированные», а сюжет с «женихом» Ольга Викторовна относит, совершенно справедливо, к числу «бродячих сюжетов». «Стремление романтиков по-

казать то, что находится «по другую сторону» предствимого бытия, актуализировало в художественном творчестве древний фольклорный жанр баллады. Литературная баллада, являясь преемницей народной, унаследовала многие черты ее поэтики, и, в первую очередь, природу иррационального страха» [1, с. 32].

Этот жуткий и странный сюжет с женихом-призраком возник задолго до романтизма. Чтобы понять его истоки, нужно обратиться к историкам. В середине прошлого столетия в исторической науке возникло новое направление, получившее название *memory studies* (изучение памяти)¹. Предмет изучения — коллективная память. Она представляет собой «механизм закрепления, накопления и трансляции информации (то есть комплекса знаний, образов, представлений) о прошлом в культуре социума» [2]. Коллективная память способствует формированию определенной картины мира.

В раннее Средневековье (изучение проблемы *memory* начиналось когда-то именно с него) в сознании людей никакого «двоемирия» не существовало. Мир представлялся единым, состоящим из живых людей и умерших, понятию «потустороннего» в сознании просто не было места. Смерть понималась как временное состояние человека до воскрешения. «Реальное» присутствие умерших подчеркивалось разными способами.

Каждое произнесение имени покойного указывало, что он находится среди живых. В церкви — центре духовной жизни средневекового человека — во время службы имени умерших назывались вместе с именами живущих, момент оглашения имен был важным, о нем заботились, за ним следили. В монастырях, например, назывались Папа, церковные иерархи, все братья общины — усопшие и здравствующие, благодетели и дарители, основатели монастыря. Существовало и календарное поминовение умерших — по датам смерти, одновременно со святыми. Со временем оглашение имен заменилось поминальными книгами, куда все имена записывались, она лежала на алтаре. Священник во время службы уже не называл имена, а указывал на книгу. К этому прибегали, чтобы сократить длительность службы в больших общинах.

«В основе практики поминовения лежат два представления: о том, что смерть не обрывает человеческого существования, и о том, что название имени равнозначно присутствию отсутствующего. <...> убежденность в том, что "быть названным" и "быть" — одно и то же, в целом свойственна культурам с преобладанием межличностного способа коммуникации, словом, устным культурам» [3].

Мертвые в средневековом обществе имели и определенные юридические права. Например, право собственности. Основанный каким-либо феодалом или князем монастырь считался принадлежащим ему и после смерти: все дары монастырю направлялись на его имя. Юридический аспект заключался и в том, что монахи обязывались возносить молитвы за основателя, «гарантируя» ему заступничество перед высшими силами, «облегчая» путь к райскому блаженству, даже если он по церковным меркам и не был праведником.

Обряд похорон включал поминальное пиршество, где для покойника стоял свой прибор и пища, часто оно проводилась прямо у могилы. Вкушение одной и той же пищи объединяло живых с покойным в одно сообщество. Совместная трапеза в Средневековье была непременным атрибутом функционирования различных гильдий и корпораций от купцов и подмастерьев — до студентов и нищих, правила ее проведения вносились в устав таких обществ, они включали и поминальную трапезу по членам подобных объединений [4, с. 109].

Кладбища в раннем Средневековье устраивались либо около церкви, либо в центре города. Это было место общественное, а не просто часть городского ландшафта. Горожане могли в случае опасности укрываться здесь с пожитками и скотом за укрепленными стенами. На кладбище часто проводились судебные заседания и различные собрания, читались самые популярные проповеди.

«Подле склепов ютились лавчонки, а в аркадах слонялись женщины, не отличавшиеся чересчур строгими нравами <...>. Устраивались там и празднества. До такой степени все приводящее в трепет сделалось повседневностью» [5].

Пирсы же у могил в дни поминовения умерших (они упоминаются в разных источниках даже и в X–XI вв.). Церковь со временем заменила обрядом таинства евхаристии [3]. Конечно, кладбища были и местом обычных прогулок горожан. «Иррациональный страх» пока отсутствовал.

Интересно в этом отношении начало «Божественной комедии» Данте. В Песни первой он описывает ужас, который внушают ему «дикий» лес, «грозный и дремучий», и теснящие поэта звери — рысь, лев и волчица (это символы человеческих грехов). Но появление Вергилия, умершего более чем за 1000 лет до рождения Данте, поэта нисколько не страшит!

Ситуацию изменили эпидемии чумы XIV столетия, когда была осознана роль кладбищ в распространении заразы. С этого времени их стали устраивать вдали от города, «единый мир» разделился надвое, и мертвец в результате «маргинализации», как выражается Ю. Е. Арнаутова, превратился в пугающий труп [3]. Примерно тогда же появился и страх перед мертвецами.

Итак, первый фактор, способствующий появлению сюжета с «женихом-призраком», связан с пониманием мира живых и мертвых в раннем средневековье как единого, значит, пронизываемого для той и другой стороны.

Второй фактор, менее известный, оказал на сюжет, на наш взгляд, еще более значительное влияние. Он связан с обрядом «Свадьба мертвых» («Totenhochzeit»). В Германии вышло несколько работ, посвященных этому обычаю, назовем книги Отто Шрадера «Ein Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Urgeschichte zu Jena» («Лекция, проведенная в Обществе первобытной истории в Йене») [6] и «Totenhochzeit mit Kranz und Krone: zur Symbolik im Brauchtum des Ledigen begräbnisses» («Свадьба мертвых с венком и короной: символика одиноких похорон») [7].

Этот обряд был распространен во многих немецких землях — Вестфалия, Гессен, Тюрингия, Бавария, Бранденбург, Нижняя Саксония, но к концу XIX века в Германии уже нигде не фиксировался. Немецкие исследователи рассматривают обычай как архаический, однако у российских немцев он сохранялся и в XX веке вплоть до 70-х гг. Для островных культур, как известно, опора на традиции служит целям сохранения этнической идентичности.

В случае смерти девушки ее обряжали в белое платье и венок с фатой. Умерших юношей одевали в праздничный костюм и с левой стороны груди прикрепляли розетку с цветными лентами и цветами — Strauss. На каком-то этапе развития обряда этим не ограничивались, а совершали фиктивное бракосочетание юноши с живой девушкой, которая одевалась как невеста. (Пара для баллады была готова!). Все эти действия связаны

с представлением язычества и раннего христианства, что человек не может существовать один, брак необходим и в земной жизни, и в загробной. Возраст «брачующихся» значения не имел: фольклористы описывают похороны, когда свадебный венок надевали прямо на чепчик девочки-младенца [8, с. 253].

Процесс проведения похорон при Totenhochzeit тоже немного изменялся. В нем самую активную роль играла холостая молодежь (как на настоящей свадьбе), а перед могилой девушки обязательно исполняли хором свадебную песню.

Расцвет немецкой народной баллады приходится на XV–XVI вв. Устойчивость сюжета о жемчужине-призраке подкреплялась бытованием обычая Totenhochzeit, несомненно, он воздействовал на воображение народных певцов.

Самая известная литературная баллада на этот сюжет принадлежит Готфриду Августу Бюргеру (1747–1794) — «Ленор». Начинаяющий юрист опубликовал ее в «Геттингенском альманахе». Его издавал литературный кружок «Союз рощи», идеи которого были близки к движению «Буря и натиск». Особое внимание в нем уделялось немецкой старине: легендам, сказаниям, творчеству миннезингеров и мейстерзингеров. «Ленор» быстро приобрела международную известность, а автор выпустил вслед за ней еще несколько баллад, варьирующих тот же сюжет.

Мелодрама как жанр не имеет точной дефиниции. Несколько определений жанра дано филологом С. Адоньевой, приведем одно из них: «Первое значение слова «мелодрама» — пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально поучительной тенденцией. Жанр возник в конце 90-х годов XVIII века во Франции, то есть во время Французской революции. Достиг наибольшего расцвета в 30–40-е годы XIX века» [9].

Для музыки сюжет тоже оказался привлекательным. В немецкой культуре этим понятием обозначают:

- крупное сценическое произведение на французском или итальянском языке (Melodrama);
- крупное сценическое произведение с немецким текстом (Melodram);
- менее масштабное, чем просто «мелодрама», сочинение, для исполнения одним или двумя актерами (Konzertmelodram) Оно соответствует русскому понятию «мелодекламация» [10, с. 4].

Музыкальная мелодрама представляет собой чтение текста на фоне музыки. Франц Лист создал шесть мелодрам, три в шестидесятые годы XIX в. — «Сто лет назад» (по случаю юбилея Шиллера, произведение не публиковалось), «Ленор», «Печальный монах» (по балладе Ленау). Еще три появились десятилетием позже — «Любовь мертвого поэта» (по стихотворению Мора Йокаи, на венгерском и французском языке), «Слепой певец» (по балладе А. К. Толстого) и «Верность Хельги» (по балладе Штрахвица).

Баллада Бюргера могла привлечь Листа, человека религиозного, не только в силу ее известности, яркого образа верной Ленор, но и ясно выраженной идеей неизбежного наказания за богохульство — одного из «ужасных» событий баллады, которому тщетно пытается противостоять мать девушки.

Текст баллады Лист использовал целиком: 32 строфы по 8 строк, но строки сгруппированы по-другому, в зависимости от происходящих событий. Композитор сохранил и повтор строк:

Не страшно ль? Месяц светит нам!
Гладка дорога мертвецам!²

Подобные повторы — жанровый признак баллады, создающий ощущение неизбежности надвигающихся трагических событий.

В мелодрамах нередко присутствуют разделы декламации вообще без музыки, в них свое мастерство демонстрирует артист-чтец (в «Ленор» они тоже имеются). В Германии, а еще больше во Франции, вопросам «правильной» театральной декламации уделялось много внимания. Музыка мелодрамы обычно создает определенный эмоциональный фон, поддерживая декламацию, нередко это достигается при помощи звукоизобразительности. Лист «иллюстрирует» не только текст, но и подтекст, рисует не только образы внешнего мира — реального и потустороннего, — но и чувства несчастной Ленор.

Вступление к балладе основано на двух контрастных темах, разделенных паузой, которые выполняют в мелодраме функцию лейтмотивов (*Пример 1*).

Первый связан со страшным сном Ленор, она вскакивает в испуге:

Леноре снились смерть и кровь,
Проснулась в тяжком страхе.
«Где ты, Вильгельм? Забыл любовь
Иль спишь в кровавом прахе?»

Смысл второго лейтмотива проясняется далее, когда он появляется на фоне текста: «О, горе, горе мне, бедной!».

Первый лейтмотив активно развивается, хроматизированная линия мелодии разрастается, ее границы — тритон (*Пример 2*).

Напомним, это традиционный в музыке символ дьявольских сил. Скачка черного коня Вильгельма переходит в стремительный полет:

И справа, слева, сквозь кусты,
Гей, гоп! неуловимо
Летят луга, поля, мосты,
Гремя, несутся мимо.

Тритон — в басу (1–2 тт., *Пример 3*).

Призрачный всадник опасается крика петуха, с которым вся ночная нечисть должна исчезнуть:

Гоп-гоп! Уже истек мой срок.
Кричит петух к восходу.
Гоп-гоп! Порозовел восток.
Мой конь, прибавим ходу!

В *Примере 4* тритон еще более подчеркнут, заполняя разные регистры. Далее он постоянно присутствует и в горизонтальном, и в вертикальном звучании темы скачки.

Пример 1

Heftig und rasch.
ff
langsam
pesante

Пример 2

Allegro strepitoso.
f

Пример 3

Wie flogen rechts, wie flogen links Gebirge, Bäum' und Hecken!
Villes, vilages, bourgs se dispersent au loin. Le cheval, du repos

Presto.
pp

Пример 4

Rapp! Rapp! Mich dünkt, der Hahn schon ruft,
"Le Noir! Je sens la fraîcheur du matin

Presto.
p



Композиция баллады строится на двух разделах: в первом рисуется отчаяние Ленор, во втором — скачка с мертвецом к могиле (к «брачной постели»). В первом разделе, выполняющем функцию вступления, главенствует декламация. Но в музыке легко можно усмотреть трехчастную репризную форму (рассредоточенную, если можно так выразиться, звучание прерывается декламационными эпизодами). Первая часть и реприза основаны на мотивах *Примера 1*, в среднем разделе, где речь идет о возвращении воинов домой, появляется новая маршевая тема (*Пример 5*).

Во второй части роль музыки возрастает, декламационные разделы (без музыки) сократились, а постоянное ускорение темпа способствует ощущению непрерывности развития и «ускорения» событий. Форма рондо: функцию рефрена выполняет

тема скачки, а эпизоды связаны с «попутчиками», которых приглашает с собой на свадьбу призрак: мертвецы, сброд (Gesindel), похоронная процессия. Рефрен нигде не остается без изменений: варьируется или дополняется новым тематическим материалом, характеризующим происходящее.

В мелодрамах соединение вербального текста и музыки допускает три варианта, Лист использует их все. Это может быть речь на фоне музыки (*Примеры 3–5*), включение инструментальных эпизодов (*Пример 2*) и вариант, напоминающий оперный речитатив (*Пример 6*). Он у Листа связан со словами призрака и создает эффектный драматургический контраст, по отношению к «эпизодам скачки», чему способствует резкое изменение темпа и тихая, «потусторонняя» звучность. Приведем фрагмент (*Пример 6*).

Пример 5



Пример 6



Изображение дикой скачки — почти необходимый атрибут романтических баллад. Удивительно, что Лист сумел в условиях «рассредоточенности» музыкального материала создать единую линию развития. Ленор соглашается на предложение всадника поехать с ним:

Красотка — прыг! и, в чем была,
На круп коня порхнула,
И мила друга обняла,
К желанному прильнула

(*Пример 7*).

Пример 7

Galopp, *sous l'infernal galop.* *sempre p* Dass Ross und Reiter schnoben, und Kies

8^{va} tiefer

Теперь в контрапункте объединились тема скачки (с ней Вильгельм появился перед Ленор в первой части) и хроматизированная линия из 1-й темы вступления, усложненная вспомогательными звуками, ее можно было бы обозначить как лейтмотив страшного сна.

Здесь — сбывшийся сон. Тема и далее трансформируется, сначала она вплетается в перезвон колоколов (Пример 8).

В развитии темы страшного сна мы можем узнать почерк Листа — в обращении к принципам монотематизма. Возможно, следует говорить о микромонотематизме, когда тематическим инвариантом служит не целостная тема, а элемент³.

У Листа это три аккорда, образующие хроматизированную линию в верхнем голосе. Фактически они выполняют функцию темы.

Следующая трансформация: на пути всадника появляется похоронная процессия, она сопровождается пением. Лейтмотив страшного сна здесь предстает в обратном движении и превращается в риторическую фигуру *catabasis*, символизируя страдание, смерть, нисхождение в ад.

И хор идет, угрюм и строг,
И гроб на паре черных дрог,
Но песня та сошла бы
За крик болотной жабы (Пример 9).

Пример 8

Moderato. *una corda* Was *simile* *Quels sont*

8^{va} tiefer

klang dort für Gesang und Klang? Was flatterten die Raben? Horch, Glockenklang!
ces cris pleureurs, ces tintements de deuil? Pourquoi tous ces corbeaux volent-ils dans la plaine?

Пример 9

horch, Totensang: „Lasst uns den Leib begraben!“ Und näher zog ein Leichenzug, der Sarg und
„C'est que la mort est là, maîtresse souveraine.“ Le chœur reprend plus fort;

8^{va} tiefer

Эффектно окончание мелодрамы (Пример 10). В момент кульминации все обрывается, призрак прискакал на кладбище, морок исчезает, всадник превращается в скелет, от его свиты

остаются черепа, наступает «жуткая тишина» — паузы здесь очень выразительны.

Последний раз проходит тема скачки (конь с грохотом и пламенем проваливается под землю).

И, с жизнью в лютном споре,
Приникла смерть к Леноре.

Важная роль в создании музыкальных образов мелодрамы принадлежит гармонии. Основная тональность мелодрамы *fis-moll*, в процессе тонального движения образуется большетерцовая последовательность: *fis-moll — D-dur (d-moll)*

— *b-moll — fis-moll* (заключительная тоника — трезвучие в *Fis-dur*. Последние слова баллады оставляют надежду на спасение души Ленор:

Терпи! Пусть горестен твой век,
Смирись пред богом, человек!
Прах будет взят могилой,
А душу — бог помилуй!

Пример 10

Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf, zum nackten Schädel ward sein Kopf,
ne formait que lambeaux Et sa vue inspirait la terreur des tombeaux.

Sein Körper zum Gerippe,
Ce n'était plus Wilhelm, mais la Mort elle-même

Mit Stundenglas und Hippe.
Qui, sous des traits aînés, montrait sa face blême.

Опора на миноро-мажорную систему позволяет Листу создавать богатство эмоциональных оттенков в музыке. Краски гармонии направлены на потемнение колорита, например, часто встречается сопоставление *D* и *VI* минорной ступени. Оборот присутствует и в приведенных нотных примерах: № 2, *fis-moll*, 2-й такт: *D₉ – VI_{6 мин}*, или № 4, *e-moll*, 1-й такт: *D₂ – VI_{6 мин}*.

В немецкой мелодраме основой сюжета баллада становилась часто, она «заняла доминантные позиции, став литературной основой мелодрамы, внедряя принципы своей поэтики (построение интриги, приемы организации художественного времени, специфику подачи характера героя) в этот сценический жанр» [10, с. 224]. В свою очередь понятие «мелодраматический характер» распространилось на многие произведения, даже не обязательно связанные со сценой. Имеется в виду преувеличенное выражение чувств, невероятные трагические события и непостижимые страсти, но, также обязательное противопоставление добра и зла. Отвечая романтическому умонастроению, эти качества проявляли себя и в интерпретации старинных баллад.

И у Бюргера, и у Листа тон повествования мало соответствует стилю подлинной народной баллады, вариант которой имеется в «Волшебном роге мальчика». В ней выдержан эпически-повествовательный характер и нет такого постепенного нагнетания чувства «иррационального ужа-

са» как у художников-романтиков (см. Приложение).

Примечания

- ¹ В России конца XX начала XXI вв. мы можем наблюдать пик интереса к этой теме.
- ² Поэтические переводы здесь и далее В. Левика.
- ³ Подробнее об этом можно прочитать в диссертации О. В. Ярош «Западноевропейский романтический принцип монотематизма в контексте теории метаморфоз И. В. Гете [11].

Список источников

1. Бегичева О. В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.: типология и поэтика: дис. ... д-ра искусств. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2019. 426 с.
2. Леонтьева О. Б., Репина Л. П. Образы прошлого, мемориальная парадигма и «историография памяти» в современной России // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2015. Т. 6. № 9 (42). URL: <https://history.jes.su/s207987840001259-3-1/?sl=en> (дата обращения: 31.06.2022).
3. Арнаутова Ю. Е. Memoria: «Тотальный социальный феномен» и объект исследования. URL: http://ec-dejavu.ru/m/Memory_medieval.html (дата обращения: 10.07.2022).

4. Хейзинга Й. Осень Средневековья. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/heyzinga-autumn.pdf> (дата обращения: 16.08.2022).
5. Эксле О. Г. Действительность и знание: Очерки социальной истории Средневековья / пер. с немецкого и предисловие Ю. Арнаутовой. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 360 с.
6. Schrader O. Ein Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Urgeschichte zu Jena. Jena, 1904. 38 S.
7. Schrader O. Totenhochzeit mit Kranz und Krone: zur Symbolik im Brauchtum des Ledigen begräbnisses. Kassel, 2007. 312 S.
8. Смирнова Т. Б. Особенности воспроизводства этнической культуры немцев Сибири в условиях миграции // Этнические немцы России: исторический феномен «народа в пути». Материалы 12-й международной научной конференции. М.: МСНК-пресс, 2009. С. 250–258.
9. Адоньева С. Любовь к мелодраме. Российский случай // Сеанс, 25.03.2015. URL: <https://seance.ru/articles/melodrama> (дата обращения: 14.07.2022).
10. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация (Серебряный век): дис. ...канд. искусств. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, М., 2015. 298 с.
11. Ярош О. В. Западноевропейский романтический принцип монотематизма в контексте теории метаморфоз И. В. Гете: дис. ... канд. искусств. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2010. 193 с.
4. Huizinga, J. (1995), "Autumn of the Middle Ages", available at: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/heyzinga-autumn.pdf> (Accessed 16 August 2022).
5. Exle, O. G. (2007), *Deystvitel'nost' i znaniye: Ocherki sotsial'noy istorii Srednevekov'ya* [Reality and knowledge: Essays on the social history of the Middle Ages /], New Literary Review, Moscow, Russia.
6. Schrader, O. (1904), *Ein Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Urgeschichte zu Jena* [A lecture given at the Society for Prehistory in Jena], Jena, Germany.
7. Schrader, O. (2007), *Totenhochzeit mit Kranz und Krone: zur Symbolik im Brauchtum des Ledigen begräbnisses* [Funeral wedding with wreath and crown: on the symbolism in the customs of single burials], Kassel, Germany.
8. Smirnova, T. B. (2009) "Peculiarities of the reproduction of the ethnic culture of the Germans of Siberia in the conditions of migration", *Etnicheskkiye nemtsy Rossii: istoricheskiiy fenomen «naroda v puti»* [Ethnic Germans of Russia: the historical phenomenon of the "people on the way"], MSNKpress, Moscow, Russia, pp. 250–258.
9. Adoniev, S. (2015), "Love for melodrama. Russian case", *Session*, 25 March 2015, available at: <https://seance.ru/articles/melodrama> (Accessed 14 July 2022).
10. Olshevskaya, A. V. (2015), "Russian melodeclamation (Silver Age)", Ph. D. Thesis, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
11. Yarosh, O. V. (2010), "Western European romantic principle of monothematism in the context of the theory of metamorphoses of I. V. Goethe", Ph. D. Thesis, musical art, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.

References

1. Begicheva, O. V. (2019), "Romantic ballad in the artistic culture of the XIX–XX centuries: typology and poetics", D. Sc. Thesis, art history, Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Saint-Petersburg, Russia.
2. Leont'eva, O. B. and Repina, L. P. (2015), "Images of the Past, the Memorial Paradigm and «Historiography of Memory» in Modern Russia", *Istoriya* [History], vol. 6, no. 9 (42), available at: <https://history.jes.su/s207987840001259-3-1/?sl=en> (Accessed 31 June 2022).
3. Arnautova, Yu. E. (2003), Memoria: "Total social phenomenon" and the object of research, available at: http://ecdejavu.ru/m/Memory_medieval.html (Accessed 10 July 2022).

Информация об авторе

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, научный сотрудник

Information about the author

E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History, Researcher

Статья поступила в редакцию 24.08.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022; принята к публикации 26.09.2022. The article was submitted 24.08.2022; approved after review 20.09.2022; accepted for publication 26.09.2022.

Приложение

Свидание с мертвым женихом

Перевод Л. Гинзбурга

Ее он любил когда-то,
Да взяли его в солдаты.
Ему сказала она:
«Зачем так печален взор твой?
Живой ты будешь иль мертвый,
Я стану ждать у окна,
Пока отгремит война».

За месяцем месяц мчится...
Вот всадник в окно стучится
Осенней порой ночной:
«Ты помнишь, иль ты забыла,
Как прежде меня любила?
Садись на коня со мной!» —
«Я жду тебя, мой родной!»

Он обнял ее за шею
И вот уже вместе с нею
На черном летит коне.
«Не страшно ль тебе, родная? —
«О милый, ведь не одна я!
Чего же бояться мне
В своей ли, в чужой стране?»

Как жалобно ветры плачут,
Как мертвые быстро скачут.
Проехали шаткий мост,
К часовне ведет дорога.
Осталось скакать немного:
Белеет вдали погост
При свете холодных звезд.

«Любовь моя и отрада,
Навек нам расстаться надо», —
Невесте сказал жених.
И лег он в сырую землю:
Лишь мертвых земля приемлет
В объятья могил своих,
Но не берет живых.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 49–55.

Actual problems of high musical education. 2022. No 3 (65). P. 49–55.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.007

Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой)

Гуревич Владимир Абрамович

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, gourevich@mail.ru

Аннотация. В центре внимания автора статьи — непростая судьба, творческое и научное наследие советской пианистки, музыковеда, педагога, журналистки — Софьи Михайловны Хентовой (1922–2002). В. А. Гуревич стремится показать читателям живой портрет незаурядной, одаренной личности, профессионального музыканта с негибкой волей и твердыми принципами, одновременно наполняя повествование теплыми личными воспоминаниями о Софье Хентовой — своей матери.

Малоизвестные страницы биографии, правдиво и искренне изложенные в статье, включают сведения о детстве, обучении у Е. Р. Шуман (родственнице Роберта Шумана), годах эвакуации в Горьком, тяжелых условиях жизни в коммунальной квартире послевоенного Ленинграда, первых педагогических успехах в школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, научных опытах. С. М. Хентовой принадлежит ряд монографий о ведущих пианистах — Эмиле Гилельсе, Ване Клиберне, Маргарите Лонг, Артуре Рубинштейне, Льве Оборине. Венцом исканий Хентовой-исследователя стала четырехтомная монография о Д. Д. Шостаковиче, высоко оцененная самим композитором. Автор статьи отмечает несправедливое отношение к фундаментальному труду о Шостаковиче С. М. Хентовой зарубежных музыковедов, усматривающих в ней лишь элементы советской идеологии. Между тем именно ее исследовательские находки — записи воспоминаний очевидцев, бесед с великим советским композитором — послужили фундаментом, без которого немислимо современное шостаковичеведение.

Ключевые слова: С. М. Хентова, Д. Д. Шостакович, музыковед, пианистка, биография, советское музыковедение

Для цитирования: Гуревич В. А. Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 49–55. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.007>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova)

Gurevich Vladimir A.

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia,
gourevich@mail.ru

Abstract. The author focuses on the difficult destiny, creative and scientific heritage of the Soviet pianist, musicologist, teacher and journalist Sofia Mikhailovna Khentova (1922–2002). Gurevich V. A. wants to show the reader a portrait of an extraordinary and talented person, a professional musician with an inflexible will and firm principles. At the same time he fills the narration with warm personal memories about Sofia Khentova — his mother.

The little known pages of her biography, faithfully and sincerely reflected in the article, include data on her childhood, her education by E. R. Schuman (a relative of Robert Schuman), the years of evacuation in Gorky, difficult living conditions in a communal flat in post-war Leningrad, first pedagogical successes in the ten-year school of the Leningrad Conservatory, and her scientific works. She wrote a number of monographs about leading pianists — Emil Gilels, Van Cliburn, Margarita Long, Arthur Rubinstein and Lev Oborin. The crowning achievement of Khentova's research was her four-volume monograph on D. D. Shostakovich, which was highly praised by the composer himself. The author of the

article notes that Khentova's fundamental work about Shostakovich has been unfairly evaluated by foreign musicologists, who see only elements of Soviet ideology in it. Meanwhile, her research findings, i. e. notes of witnesses' recollections, interviews with the great Soviet composer, provide a basis, without which the contemporary Shostakovich studies are unthinkable.

Keywords: S. M. Khentova, D. D. Shostakovich, musicologist, pianist, biography, Soviet musicology

For citation: Gurevich V. A. The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 49–55 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.007>.

Хентова С. М., 2000-е гг.



Юбилей, а особенно, столетний — событие неординарное. Ведь человека, о коем идет речь, физически уже не существует (редчайшие исключения лишь подтверждают это грустное правило), но память о нем живет в трудах и делах людей, связанных с ним годами и десятилетиями совместной работы, общения, успехов и неудач.

Софье Михайловне Хентовой, чье столетие выпало на июнь 2022 года, автор этих строк обязан жизнью. Обязан профессией: именно она усадила меня, трехлетнего, за фортепиано, заложила первоначальные навыки игры на инструменте. А спустя годы открыла мне, подростку, мир музыкознания, собственным примером предоставив возможность понять, принять и полюбить музыкально-ведческое дело. А главное, обязан отношением к окружающему миру как чуду. «Что бы ни случилось, ты должен оставаться самим собой», — любимая присказка Софьи Михайловны. Знаменитый категорический императив Канта всегда оставался для нее призывом к действию, к свершению.

Выходец из простой рабочей семьи, юные годы она провела в Витебске — городе особой судьбы. Крайняя восточная точка черты оседло-

сти, он стал местом концентрации духовных сил многих талантливых молодых людей, в том числе самого знаменитого витеблянина — Марка Шагала. Скрипач на крыше — шагаловский образ вечного музыканта отразил звучащее пространство города и его округи. Музыкальность — национальная черта еврейского народа — культивировалась в семье Хентовых. Троюродная сестра отца Софьи Михайловны — Мария Вениаминовна Юдина, чье имя не нуждается в разъяснениях.

Так что Софья Михайловна была в известной мере обречена стать музыкантом. Так и случилось. Вначале родители наняли девочке частного педагога, потом она попала в руки Евгении Романовны Шуман — прекрасного музыканта лейпцигской школы, не просто однофамилицы, а дальней родственницы великого композитора. У Шуман Софья Хентова окончила музыкальное училище. С двенадцати лет она принимала участие в спектаклях местного театра, в четырнадцать — стала руководителем ансамбля, сопровождавшего опереточные спектакли заезжих артистов, для чего выучилась играть на аккордеоне. О талантливой музыкантше писали местные газеты, включая Софию в число вундеркиндов, имена которых гремели тогда по всей стране Советов. На Хентову обратили внимание в столичных консерваториях, куда она ездила на консультации к таким титанам как Леонид Николаев и Генрих Нейгауз. В восемнадцать, с блеском окончив училище, Хентова поступила в класс Льва Оборина в Московскую консерваторию.

Годы учебы в Москве пришлись отчасти на время Великой Отечественной войны. Софья Хентова провела их в эвакуации в небольшом городе Богородске, а затем в Горьком. Здесь она приобщилась к журналистскому делу, став корреспондентом местной газеты «Горьковская коммуна». На долю студентки консерватории выпали поездки по районам Горьковской области, ей поручались сбор информации и написание статей о тружениках села. Хентова освоила и эту стезю, среди ее творческого наследия есть даже неболь-

шая книжка, посвященная женщинам-героиням трудового фронта. В Горьком осенью 1942 года Софья связала свою судьбу с Абрамом Гуревичем, с которым подружилась в Витебске на занятиях в литературном кружке. 22 июня 1941 года, сразу после окончания Военно-юридической академии, он ушел на фронт, пройдя дорогами войны от Брянска и Ржева до Кенигсберга и Берлина. Все эти годы моя мать ждала возвращения моего отца. В ситуации непрерывного внутреннего стресса выковывался характер Хентовой: прямой, жесткий, непреклонный, далекий от компромиссов.

Занятия журналистикой сочетались с постоянным пианистическим трудом. Поскольку частые посещения Москвы были по понятным причинам практически невозможными, Софья Михайловна параллельно занималась в Горьковском музыкальном училище у Нины Николаевны Полуэктовой. В 1942 году она стала лауреатом Республиканского фортепианного конкурса. На Хентову обратили внимание горьковские композиторы, она по предложению знаменитой семьи Соболевских-Самариных участвовала в постановках драматического театра, играя в оркестре и при необходимости выходя на сцену в качестве пианиста. Там ее увидел Александр Александрович Касьянов и попросил помочь в качестве концертмейстера в подготовке премьеры своей оперы «Степан Разин». Так родилась взаимная дружеская симпатия, сопровождавшая их общение до конца жизни Касьянова.

Середина 1940-х была сконцентрирована на занятиях в консерватории. О них Софья Михайловна позднее писала неоднократно, в первую очередь, в монографии о жизни и творчестве Л. Н. Оборина. Учеба у Льва Николаевича продолжалась и в вузовский период, и в дальнейшем. Она заложила основные принципы педагогики Хентовой, с императивным соединением внутренней исполнительской свободы и жестких технологических требований. Работа над звуком, фразировкой могла стать успешной при наличии четкой пальцевой артикуляции с категорическим неприятием всякого рода излишеств, экономия движений только и могла привести к должному художественному результату. Конечно, сказывалась и специфика личности Хентовой: на любую неточность она реагировала крайне эмоционально, порой не стесняясь весьма жестких выражений. Тем самым она «заводила» ученика, буквально заставляя его работать на пределе сил и возможностей. Как показала практика, подобную

нагрузку мог выдержать некаждый. Но те, кто выдерживал, вспоминал и вспоминает уроки Софьи Михайловны с восхищением и благодарностью. Ибо запас прочности оказывался необычайно мощным и эффективным.

Супруг Софьи Михайловны после окончания войны получил направление на работу в родной Ленинград. Туда вслед за ним переехала Хентова вместе со своими родителями. Абраму Владимировичу как боевому офицеру были предоставлены две комнаты в коммунальной квартире в центре города на шестом этаже с печным отоплением, разумеется, без лифта. 15 лет в ней жила наша семья вшестером. Так что нам с младшим братом приходилось спать на комодике и раскладушке. Что тут скажешь: обычные условия для послевоенного времени. В этих условиях Софья Хентова заканчивала консерваторию: мое появление на свет вызвало необходимость перевестись на последнем курсе из Москвы в Ленинград. Ее руководителем стал профессор Григорий Михайлович Бузе — личность яркая, музыкант большого дарования, не сделавший сольную карьеру, но ставший одним из столпов санкт-петербургской фортепианной педагогической школы. Вместе с супругой — замечательным вокальным педагогом Антониной Андреевной Григорьевой (между прочим, давшей путевку в жизнь не кому-нибудь, а Е. В. Образцовой) — Григорий Михайлович обеспечил плавное логичное завершение консерваторского обучения Хентовой, блистательно сыгравшей на выпуске первую часть ре-минорного концерта Моцарта с оркестром под управлением Ильи Александровича Мусина.

Практически сразу Софья Михайловна была принята на работу в Среднюю специальную школу-десятилетку при консерватории, где в течение 40 лет вела занятия спецкласса. Коллектив фортепианного отдела школы сложился из ряда блестящих музыкантов, уровень работы которых заслуживает не только высочайшей оценки, но серьезнейшего научного осмысления. Т. Б. Румшевич и Л. И. Зелихман, А. Я. Жуковская и М. Л. Авербух, М. И. Меклер и М. В. Вольф, Э. Т. Штейнбок и В. Б. Васильев (прошу извинения за то, что не могу назвать весь отдел!) воспитали плеяду выдающихся исполнителей во главе с Григорием Соколовым, ставших во второй половине XX века заметными явлениями отечественного и мирового фортепианного искусства. Софья Хентова отнюдь не затерялась в этой феноменальной «команде». Она сразу же включилась в работу, быстро заво-

евала авторитет и сформировала сильный класс. Наиболее известные из хентовских воспитанников — лауреаты международных конкурсов, профессора Виталий Берзон и Валерий Вишневский, которые учились у нее и в школе, и в консерватории.

Лауреатов у Хентовой могло бы быть и больше. Но ее неумной натуре было тесно в рамках одного, пусть и успешно освоенного направления. Литературный талант, усиленный очевидным тяготением к музыкальной науке, требовал выхода. И, не прерывая занятий с учениками, Софья Михайловна начала работу над кандидатской диссертацией под руководством профессора Льва Ароновича Баренбойма. Л. А. Баренбойм — классик фортепианно-методического направления отечественного музыкознания — поддержал молодого педагога. При его активном содействии Хентова написала исследование, посвященное пианизму Танеева, Скрябина и Рахманинова, успешно защищенное в 1954 году. Параллельно продолжалась и нарастала интенсивность журналистских выступлений Софьи Михайловны в роли рецензента и обозревателя вначале ленинградской, а затем и всесоюзной прессы. Совмещать разные виды профессиональной деятельности — дело весьма непростое, требующее предельной четкости и организованности при едва ли не минутном планировании трудового дня. Вот где сказался характер Хентовой, способной работать в любое время дня и ночи с максимальным напряжением и самоотдачей.

Период 50–60-х годов Софья Михайловна в научном плане посвятила изучению жизненного и исполнительского пути крупнейших пианистов второй половины XX века. Начало положила фундаментальная книга об Эмиле Гилельсе (два издания) [1], за ней последовала монография о Ване Клиберне (Вэне Клайберне) [2], общий тираж нескольких изданий которой составил около полумиллиона экземпляров — цифра невероятная, но вполне объяснимая тогдашней популярностью победителя Первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Вслед за тем увидели свет монографии о Маргарите Лонг, Артуре Рубинштейне, Льве Оборине. Все они основаны на личном общении автора со своими героями, в них Хентова воплотила биографический метод, ориентированный на такие имена как Ромен Роллан, Томас Манн и Стефан Цвейг. Великая литературная традиция этих мастеров имела свою специфику, отходящую от привычных научных музы-

коведческих основ. Но отнюдь не сотрясающую эти основы, а дополняющую их живым дыханием реальной жизни.

Отсюда и параллельное стремление Хентовой создавать популярную литературу, рассчитанную на любителей музыки. Так появились очерки о «Лунной сонате» (ее всю жизнь с блеском исполняла сама Софья Михайловна), «Марсельезе», «Интернационале» и другие. Популярный характер, естественно, носили многочисленные статьи и рецензии Хентовой, регулярно публиковавшиеся на страницах газет и журналов, посвященные всему спектру музыкальной жизни страны. Этому в немалой степени способствовало активное участие Софьи Михайловны в деятельности Союза композиторов, членом которого она стала в конце 50-х, и товарищеские отношения с коллегами-композиторами и музыковедами: Тихоном Николаевичем Хренниковым, Василием Павловичем Соловьевым-Седым, Юрием Николаевичем Тюлиным, Борисом Ивановичем Тищенко и другими.

Разумеется, Хентова постоянно занималась изучением преподавания игре на инструменте — истории и методики пианизма — дисциплин, которые она на протяжении полувека вела в консерватории. В этом плане среди прочих надо особо отметить публикации фортепианной «Школы» Маргариты Лонг [3] и, конечно, сборника статей «Выдающиеся педагоги-пианисты о своем искусстве» [4], вот уже почти шесть десятилетий входящего в число наиболее часто цитируемых специальных историко-методических изданий. С Софьей Михайловной с интересом общались и делились своими мыслями такие мастера фортепианной педагогики как Розина Левина, Маргарита Лонг, Анастасия Вирсаладзе, Андрей Стоянов (его книга «Искусство пианиста» была опубликована в 1958 году в русском переводе С. М. Хентовой), Тамара Янкова, Збигнев Джевецкий. С большой теплотой относился к трудам Хентовой Генрих Густавович Нейгауз, последнее из писем которого Софье Михайловне — удивительное по эмоциональной силе и внутреннему содержанию — было написано в больнице, за несколько дней до смерти великого педагога. Под руководством Хентовой создано и защищено несколько кандидатских диссертаций, среди которых надо выделить исследования ныне докторов наук Владимира Шекалова — об искусстве Ванды Ландовской, Галины Овсянкиной — о музыке Шостаковича времен Великой Отечественной

войны, Бян Мэнь — о китайской фортепианной культуре (ее труд тридцать лет назад стал первым в ныне бесконечной череде написанных в России диссертаций китайских авторов на эту тему).

Новый творческий период начался в 70-е годы и оказался еще более насыщенным, нежели предыдущие. Генеральной темой стало исследование жизни и творчества Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

С Шостаковичем Хентова была знакома с 1947 года, когда по заданию газеты «Вечерний Ленинград» взяла у него интервью на даче в Келломяки (так именовалось тогда нынешнее Комарово). Как выяснилось, Дмитрий Дмитриевич знал о ее существовании от своего друга Льва Николаевича Оборина, рассказывавшего ему о витебской студентке, с увлечением игравшей «Фантастические танцы», «Афоризмы» и Вторую сонату. После Софья Михайловна не раз писала об исполнении произведений Шостаковича в Ленинграде, сблизилась с сестрой композитора Марией Дмитриевной, но довольно долгое время не решалась приступить к серьезному изучению его творчества. Как она говорила, страшилась особой ответственности.

Первой ласточкой будущей хентовской шостаковичианы явилась монография «Шостакович-пианист», вошедшая в вышеупомянутую серию биографий выдающихся мастеров фортепианного искусства. Книга имела успех, а главное, удостоилась позитивного отзыва самого Дмитрия Дмитриевича и положила начало переписке Шостаковича и Хентовой, продолжавшейся до конца жизни композитора. Постепенно общение становилось все более частым и насыщенным. Регулярными стали встречи в Репинском Доме творчества, в Москве и других местах. Материал подробной биографии дополнялся благодаря параллельно шедшему процессу общения с людьми, знавшими Шостаковича в разные периоды его жизни. Вот где сказались журналистская «жилка» Хентовой: Софья Михайловна умудрялась разыскивать и находить интересные факты в самых разных источниках: от трудов по истории польского и российского революционного движения до протоколов и инвентарных книг разного рода организаций, подчас не имевших никаких прямых связей с музыкальным искусством. Хентовой были опрошены десятки людей, некоторые присылали воспоминания в письменной форме (эти материалы частично опубликованы в книге «В мире Шостаковича»).

В общем, к началу 70-х годов объем накопленной информации настоятельно требовал практического выхода. И Софья Михайловна решилась «вторгнуться» на территорию классического музыкознания. Процесс этот ускорился после того, как ректор консерватории П. А. Серебряков, узнав об отказе Хентовой писать монографию о его исполнительской и педагогической деятельности, перевел ее со специальной кафедры на полставки по кафедре общего курса фортепиано. А «любящие» коллеги «зарубили» докторскую диссертацию о фортепианном искусстве XX века. Другой бы на месте Хентовой пришел в отчаяние, впал в состояние, именуемое творческим кризисом. Но не такова была моя матушка: «Вы желаете помешать мне писать то, что я хочу. Так получите!» Итог известен — четырехтомная монография, первый том которой, вышедший в 1975 году [5], успел прочитать Дмитрий Дмитриевич. Слова из его письма от 24 апреля 1975 года: «Большое спасибо Вам за Ваш огромный труд. Читаю я с волнением» — стали для автора книги неопровержимым доказательством качества проделанной работы. Работы, продолжавшейся до последних дней жизни Софьи Михайловны. Ее результат уникален: 16 (шестнадцать!) книг о Шостаковиче, не считая ста с лишним статей и защищенной в 1982 году докторской диссертации. Не считая организованных в 1976 году и продолжающихся по сей день ежегодных санкт-петербургских Шостаковических Чтений, вовлекших в свою орбиту музыкантов из стран Европы, Америки, Азии. Особенно эффективным оказалось немецкое направление: в конце 80-х на волне социальных трансформаций и проведения масштабного дуйсбургского фестиваля, целиком отданного музыке Шостаковича, группа энтузиастов во главе с Хильмаром Шмаленбергом организовала под патронажем Хентовой «Германское общество Шостаковича» (DSCH-Gesellschaft). Это общество успешно функционирует и сегодня, проведя множество научных мероприятий, концертов, издав несколько объемных сборников статей, охватывающих разные онтологические и гносеологические аспекты жизни и творчества гения.

Разумеется, такой масштаб и такой резонанс не всегда адекватно воспринимались музыкальным сообществом. Непонимания, а порой и откровенного недоброжелательства хватало. Приведу всего два примера.

Лет 50 назад Софья Михайловна опубликовала в журнале «Нева» большую статью об искус-

стве Святослава Рихтера. Статью принципиальную, где она осмелилась затронуть и болезненную тему сопоставления Рихтера и Гилельса — двух великих учеников Генриха Густавовича Нейгауза, к которым учитель относился с колоссальным уважением, но, скажем так, по-разному. К великому изумлению Хентовой, статья вызвала бурную реакцию Эмиля Григорьевича, устроившего автору разнос в выражениях, весьма далеких от парламентских. С той поры Хентова, по-прежнему сохранявшая глубокое уважение к исполнительскому искусству Гилельса и при случае писавшая о нем в своих статьях, стала персоной «non grata» для группы гилельсовских «фанатов», поведение и высказывания коих вполне заслуживают сравнения с фанатами футбольными. В ответ автор этих строк мог бы опубликовать письма Э. Г. Гилельса С. М. Хентовой, содержание и тон коих однозначно свидетельствуют о симпатии, которую выдающийся музыкант питал к автору монографии о его творчестве.

И второй пример. О Шостаковиче написаны мириады разного рода трудов. И будет написано еще великое множество: его жизнь и его музыка давно перестали быть предметом чисто профессионального анализа, став одним из крупнейших социально значимых явлений искусства XX столетия. Среди современной шостаковичианы есть ряд особо важных фундаментальных публикаций. Авторы почти всех этих публикаций (М. Уилсон, К. Мейер и др.), признавая роль Хентовой как первопроходца современного шостаковичеведения, дружно отмечают «советскость» ее книг о Шостаковиче. Что удивительно, ведь они должны были бы понять, что без «набора» дежурных фраз в духе марксистко-ленинской теории выход в свет подобного масштабного труда в подцензурном Советском Союзе был попросту невозможен. И суть, и смысл сочинений Хентовой вовсе не в этих фразах. А в тех бесчисленных фактах и документах, тех свидетельствах современников, которые ценой самоотверженных усилий собрала и сохранила для потомков С. М. Хентова (что, кстати, прекрасно сознает автор небезызвестных «Мемуаров» Соломон Волков, в недавнем разговоре с автором этих строк подчеркнувший, что помнит о принципиальности Софьи Михайловны, отказавшейся подписать известное «антиволковское» письмо деятелей советской культуры, так как Хентова считала, что «Мемуары» — суть художественно-публицистическая книга Волкова о Шостаковиче, а не воспоминания композитора).

Отмечу, что сама Софья Михайловна на такого рода «критику» никогда не отвечала, предпочитая не тратить драгоценное время на бесполезную полемику. Ее ответом были дела: новые книги и статьи, лекционные и концертные выступления дома и за рубежом.

Интенсивная работа Хентовой на всех уровнях продолжалась почти до конца ее дней. Конец положил уход из жизни ее супруга Абрама Владимировича Гуревича, с которым душа в душу, в трудах и борьбе было прожито 57 лет: Софья Михайловна не смогла жить без постоянной ежедневной поддержки любимого человека, вместе с которым ей довелось испытать такую трагедию, как смерть в возрасте 37 лет младшего сына — талантливого врача-психотерапевта. Она успела увидеть и услышать яркую игру двух внуков — скрипачей Михаила и Семена, пообщаться с двумя внуками — Аней и Верой. Но все это уже не помогало. Единственное, что не отказывало до последнего — профессиональная педагогическая линия. Софья Михайловна уже почти не вставала с постели, но каждую пятницу брала меня под руку и медленно, но решительно направлялась в свой консерваторский 43-й класс на занятия.

Смерть настигла Хентову 26 августа 2002 года, спустя два месяца после ее восьмидесятилетия. Выступая на панихиде в фойе Большого зала консерватории, ректор Владислав Александрович Чернушенко сказал: «Открывая каждый новый учебный год, на общих собраниях я со сцены всегда наблюдал одну и ту же картину: живое громкоголосое общение встретившихся после летнего отдыха коллег. С одним исключением: в одном из последних рядов справа сидела Софья Михайловна Хентова. Она не разговаривала, она писала, прямо на листах, лежавших на обратной стороне ее старого портфеля. Удивительный вдохновляющий пример непрерывного творчества».

Ясным каллиграфическим почерком исписаны десятки тысяч страниц текста, хранящегося в нашем домашнем архиве. Текста, составившего 48 книг доктора искусствоведения, профессора Софьи Михайловны Хентовой. Пианистки, педагога, журналиста, ученого. Личности с большой буквы.

Список источников

1. Хентова С. М. Эмиль Гилельс. М.: Музгиз, 1959. 181 с.
2. Хентова С. М. Вэн Клайберн. М.: Музгиз, 1959. 77 с.

3. Лонг М. Фортепиано: школа упражнений / ред. С. М. Хентова. Л.: Музгиз, 1963. 125 с.
4. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве: сборник статей / ред. С. М. Хентова. М.: Музыка, 1966. 315 с.
5. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 1. М.: Советский композитор, 1975. 333 с.

References

1. Khentova, S. M. (1959), *Emil Gilel's* [Emil Gilels], Muzgiz, Moscow, USSR.
2. Khentova, S. M. (1959), *Van Klaybern* [Van Clyburn], Muzgiz, Moscow, USSR.
3. Long, M. (1963), *Fortepiano: shkola uprazhneniy* [Piano: a school of exercises], ed. by S. M. Khentova, Muzgiz, Leningrad, USSR.
4. Khentova, S. M. (ed.) (1966), *Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve: sb. statey* [Outstanding pianists-teachers about

piano art: collection of articles], Muzyka, Moscow, USSR.

5. Khentova, S. M. (1975), *Yunyye gody Shostakovicha* [The Young Years of Shostakovich], vol. 1, Soviet composer, Moscow, USSR.

Информация об авторе

В. А. Гуревич — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Information about the author

V. A. Gurevich — Doctor of Art History, Professor of the Department of Musical Education and Study

Статья поступила в редакцию 01.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022; принята к публикации 27.09.2022. The article was submitted 01.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022; accepted for publication 27.09.2022.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.008

Авторские фортепианные сборники для детей В. Салманова и Г. Свиридова и их значение для современной фортепианной педагогики

Штром Анна Александровна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия,
anna-shtrom@mail.ru

Аннотация. В центре внимания автора находятся детские пьесы петербургских композиторов XX века, которым по ряду причин не уделяют достаточного внимания современные педагоги фортепиано. Созданные замечательными мастерами, авторские сборники — «Детские пьесы» В. Салманова и «Альбом пьес для детей» Г. Свиридова — способны обогатить и украсить репертуар учащихся детских музыкальных школ. В статье названные опусы рассматриваются в историческом контексте, а также с учетом преобразований, которыми отмечена инструктивная репертуарная политика последних десятилетий. Отмечается важность внимательного отношения педагога и ученика к особенностям авторского текста, который отражает индивидуальный почерк композитора. Анализируются жанровая принадлежность пьес, тип их программности, особенности тематизма, ритмического строения, средств исполнительской выразительности. Даются методические рекомендации в конкретных пьесах, способствующие формированию у детей звукотворческой воли, развитию тембрового слуха, освоению приема *rubato*, овладению разнообразными динамическими градациями звука. Рассматриваются вопросы интонационной выразительности, осознания мотивной структуры фраз, развитого голосоведения, несовпадения интонационных опор в партиях разных рук — все это способствует развитию полифонического слуха, а также воспитанию координационных и слуховых навыков у детей. Результаты изучения данных произведений позволяют сделать вывод о ценности инструктивного наследия Салманова и Свиридова в свете современной педагогики.

Ключевые слова: фортепианные сборники, музыка для детей, педагогика, В. Салманов, Г. Свиридов, репертуар, выразительные средства

Для цитирования: Штром А. А. Авторские фортепианные сборники для детей В. Салманова и Г. Свиридова и их значение для современной фортепианной педагогики // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 56–67. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.008>.

Original article

V. Salmanov's and G. Sviridov's Piano Collections for children and their significance for contemporary piano pedagogy

Shtrom Anna A.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
anna-shtrom@mail.ru

Abstract. The author focuses on children's pieces by twentieth-century composers from St Petersburg, which, for a number of reasons, are not given sufficient attention by contemporary piano teachers. The authors' collections, created by great masters, «Children's Pieces» by V. Salmanov and «Album of Pieces for Children» by G. Sviridov, are able to enrich the repertoire of children's music school pupils. This article discusses these works in the historical context and also takes into account the transformations that have marked the instructive repertoire policy of the last decades. The importance of the teacher and the student's attention to the peculiarities of the author's text which reflects the composer's individual handwriting is noted. The genre affiliation of the pieces, their programmatic type, peculiarities of themes, rhythmical structure, means of expressiveness are analyzed. Methodical recommendations for specific pieces are given, which help the formation of children's sound creative will, the development of timbre hearing, the mastering of the *rubato* method, the mastering of different dynamic sound gradations. Issues of intonation expressiveness, awareness of the motive structure of phrases, developed vocalization, mismatching of intonation keys in parts of different hands are explored, all of this contributes to the development of polyphonic hearing, as well as to foster coordination and aural skills of children. The results of studying these works suggest the value of Salmanov's and Sviridov's instructional heritage in the light of contemporary pedagogy.

Keywords: piano collections, music for children, pedagogy, V. Salmanov, G. Sviridov, repertoire, means of performing expression

For citation: Shtrom A. A. V. Salmanov's and G. Sviridov's piano collections for children and their significance for contemporary piano pedagogy. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 56–67 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.008>.

Место детской музыки в музыкальной культуре эпохи можно рассматривать в художественном, историческом, педагогическом и социокультурном контекстах. Все названные параметры исключительно важны для определения их значимости в системе детского музыкального образования. Основу романтического репертуара для юных пианистов заложил Р. Шуман. «На сладостях, печенье и конфетах из ребенка никогда не вырастить здорового человека, — подчеркивал он в своих "Жизненных правилах для музыкантов". — Духовная пища так же, как и телесная, должна быть простой и здоровой» [1, с. 177].

Аналогичные принципы приобщения детей к музыке отстаивают также крупные петербургские композиторы прошлого и современности. «Музыка — лучший дар неба для блуждающего в потемках человечества. Она одна только просветляет, примиряет и успокаивает», — утверждал П. И. Чайковский [2, с. 232]. На протяжении веков не перестают восхищаться педагоги и ученики шедевром композитора — «Детским альбомом». Нельзя обойти вниманием также С. Майкапара, перу которого принадлежит большой пласт музыки, обращенной к детям, в том числе и авторские сборники. Среди петербургских авторов начала XX века, творивших в данном жанре, назовем также А. Лурье, создателя цикла «Рояль в детской», в музыке которого нашли отражение тенденции авангардизма. К сожалению, названный цикл, равно как и другие фортепианные сочинения Лурье, в течение столетия не переиздавались и практически выпали из внимания современных пианистов.

В тридцатые годы прошлого столетия выдающимся явлением в области детского фортепианного репертуара стал цикл С. Прокофьева «Детская музыка». Трудно назвать другого композитора, который столь тонко и непосредственно умел бы погрузиться в изменчивый и прекрасный мир детского художественного восприятия. Как справедливо отмечает М. Смирнова, в прокофьевских пьесах «любая деталь содержит элемент нежиз-

данности и может <...> возрастать и уменьшаться <...> подобно Алисе в стране чудес» [3, с. 158].

В ином ракурсе раскрывает тему детства еще один великий петербуржец Д. Шостакович. Принадлежащая его перу «Детская тетрадь» создавалась композитором в военные годы между Восьмой и Девятой симфониями. «Крохотные пьески для начинающих рядом с монументальными творениями, детская раскраска рядом с фресками о жизни и смерти...», — замечает Л. Гаккель [4, с. 173]. Некоторые номера из «Детской тетради» были включены в школы и сборники для начинающих, что способствовало их широкому вхождению в педагогический репертуар. Немалую популярность у юных пианистов обрели также «Танцы кукол» Шостаковича, основанные на энергичных, привлекательных и остро характерных темах его балетов.

Значительный вклад в детскую музыку внесли и российские композиторы-эмигранты, авторы детских фортепианных альбомов — А. Гречанинов, С. Борткевич, А. Черепнин и др. Сочинения их, в течение долгого времени не издававшиеся по идеологическим соображениям в советской России, сегодня, благодаря усилиям исследователей и педагогов-энтузиастов, постепенно возвращаются в педагогический репертуар. Особого внимания в этом плане заслуживают исследования Н. А. Говар [5], Е. А. Шефовой [6] и др.

Интересную и яркую страницу в детский фортепианный репертуар вписал Д. Б. Кабалевский — создатель исключительно популярных в 50–70-е годы XX века детских сборников. Для музыки Дмитрия Борисовича характерна энергичность, оптимистичность, жизнерадостность. Именно таким должен был быть, согласно установкам советского времени, эмоциональный настрой подрастающего поколения, которому предназначалось прославить в будущем «советский пианизм» [7]. «Идейная содержательность, певучая задушевность, правдивость, простота, стремление к реалистической передаче...» — такова природа этого весьма своеобразного в российской культуре явления [8, с. 250–251].

В связи с этим характерно обращение Кабалева к тематике из пионерской жизни. Сюита композитора «Из пионерской жизни» op. 14 содержит такие пьесы как «Барабанщик», «Физкультурная игра», «Праздник», «Пионерская песня», «Походный марш». Можно полагать, что «несовременность» приведенных выше программных названий пьес сдерживает в наши дни их включение в педагогическую практику [9]. Между тем, пионерская тема стала уже историей, причем весьма интересной и важной для понимания идеалов советской эпохи.

На сегодняшний день детский фортепианный репертуар петербургских композиторов исключительно красочен и многогранен. Прочно вошли в него изобретательные и остроумные пьесы С. Слонимского «Лягушки», «Кузнечик», «Ябедник», «Под дождем мы поем», «Чарли Чаплин насвистывает», «Веселая румба», «Уличная песня», «Марш Бармалея». Невозможно, тем более в ограниченных рамках статьи, назвать всех композиторов, кто стремится сказать свое слово в области детской музыки. Остановимся на тех авторских сборниках, которым, невзирая на их безусловную художественную и инструктивную ценность, не уделяется должного внимания педагогами и учащимися детских музыкальных школ. К таковым, на наш взгляд, относятся фортепианные сборники замечательных композиторов В. Салманова и Г. Свиридова, развивающих традиции петербургской композиторской школы. Как известно, В. Салманов был одним из наиболее ярких воспитанников М. Гнесина и М. Штейнберга и долгие годы преподавал в Санкт-Петербургской консерватории. Г. Свиридов учился в Центральном техникуме в Ленинграде по классу И. Браудо. Техникум был экспериментальной базой, в которой закладывались основы новой системы теоретико-композиторского образования [10, с. 189]. В Ленинградской консерватории учился у П. Б. Язана и Д. Д. Шостаковича.

Сборник В. Салманова «Детские пьесы»

Названный опус был опубликован издательством «Музгиз» в 1951 году. Спустя пять лет композитор дополнительно создает еще пять детских пьес. «Его музыка всегда своеобразна, замыслы неожиданны и смелы. Его произведения всегда рассказывают о чем-то важном, волнуют, убеждают... Подчас они вызывают споры, но редко оставляют равнодушным», — подчеркивает биограф композитора М. Арановский [11, с. 3].

Через несколько лет после завершения сборника детских фортепианных пьес Салманов создает к 150-летию юбилею великого датского сказочника Ханса Христиана Андерсена (1955) симфоническую сюиту «Поэтические картинки». В этом замечательном произведении композитор во многом использует опыт, накопленный при создании фортепианных миниатюр. Глубоко поэтичная по настрою сюита воссоздает ту сказочную атмосферу, которая отличает творения Андерсена. «Раз вечером подхожу я в грустном раздумье к окошку, растворяю его и выглядываю... Вот радость-то! На меня приветливо глядит знакомый круглый лик, мой лучший, давнишний друг — месяц! <...> Он заглянул в мою каморку и пообещал навещать ко мне каждый вечер, когда выйдет на прогулку <...>. Он всякий раз что-нибудь рассказывает мне о том, что видел или накануне, или в этот же вечер» [12, с. 9] — таков зачин цикла новелл писателя, из которых Салманов отбирает и объединяет воедино восемь. Настроения новелл различны. Одни из них повествуют о чистоте детского мира чувств, о душевных порывах, другие — о красоте природы, о жизни в далеких сказочных странах, о подвигах прекрасных героев и пр. Написаны части сюиты, равно как и фортепианные миниатюры композитора, в жанрах музыкального портрета, пейзажа и др.

Цикл «Детские пьесы» содержит пятнадцать номеров, отражающих различные события жизни ребенка и его эмоциональный отклик на них. В плане программности композитор следует традициям П. Чайковского («Детский альбом») и С. Прокофьева («Детская музыка»). Среди миниатюр салмановского сборника — поэтические картинки, зарисовки природы («Утро в лесу», «Весной», «В горах», «Юный поэт» и др.), остроумные жанровые сценки («Злой медведь», «Играли и поссорились», «На футбольном матче» и др.). Пьесы «Прогулка на велосипеде», «На футбольном поле» и «Эстафета» написаны в жанре этюда, «Грустный рассказ» — фортепианного романса, «Вечерняя песенка» — колыбельной, «На военном параде» — марша.

Все без исключения произведения сборника лаконичны по объему, просто и удобно изложены в пианистическом плане и потому могут изучаться на первом — третьем годах обучения. Входящие в цикл номера разнообразны по характеру, ритму, фактуре, гармоническим особенностям, что позволяет ученику обогатить свои музыкальные представления о стилевых особенностях ком-

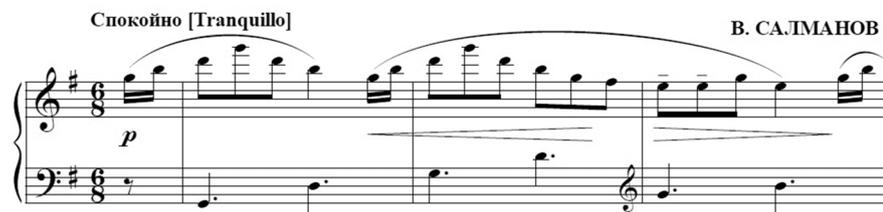
позитора и совершенствовать пианистические возможности.

Из пятнадцати пьес сборника десять написаны в мажорных и пять — в минорных тональностях. Материал (как в дальнейшем будет видно в анализе конкретных пьес) изложен оригинально, современно и свежо в плане гармоническом, интонационном и ритмическом. Темповые указания с целью доступности даются на русском языке (в скобках приводятся итальянские аналоги темповых обозначений). Темп колеблется от *Andante tranquillo* до *Vivo*, однако, учитывая возможности учащихся, в большинстве номеров композитор рекомендует умеренность движения. Во многих

номерах имеют место перемены темпа и ритмические отклонения, что способствует формированию у юного пианиста звукотворческой воли и готовит его к освоению *tempo rubato* в романтической музыке. Динамический диапазон достаточно широк и распространяется от *pp* до *ff*. Композитор использует широкий спектр артикуляционных обозначений, а также указаний акцентировки.

Обратимся к анализу отдельных номеров. Первая пьеса цикла «Утро в лесу» (G-dur) песенна по своей интонационной основе и полифонична по фактуре изложения. В образном плане эта спокойная, светлая музыка отражает утреннее пробуждение природы.

Пример 1. В. Салманов. Детские пьесы. Утро в лесу



Развитию тембрового слуха у ребенка способствует басовый ход по звукам тонического трезвучия, символизирующий восход солнца. Колыхание мелодии в высоком регистре словно рисует солнечный свет, постепенно озаряющий небо. Движение голосов, преимущественно по гармоническим звукам, позволяет учащемуся использовать долгую красочную педаль, создающую эффект дымки или утреннего тумана. Охват фактурой диапазона в пять октав способствует широте пианистического жеста, эмоциональному раскрепощению. В этом плане Свиридов следует традициям, заложенным С. Прокофьевым.

К лирическим номерам цикла относится также «Грустный рассказ», где поставлены уже более сложные интонационные и ритмические задачи. Здесь необходимо обратить внимание ребенка на различную длину лиг, отражающих мотивную структуру, а также на изменчивость, капризность сопровождения. В пьесе имеет место несовпадение интонационных опор в партиях правой и левой рук, что представляет определенную сложность для учащегося, причем не только в координационном, но и в слуховом отношении.

«Вечерняя песенка» (c-moll) представляет собой спокойную, мерную, слегка грустную колыбельную песню. Она трехголосна по изложению, музыкальный материал складывается из маленьких попевок. Основная трудность — полифо-

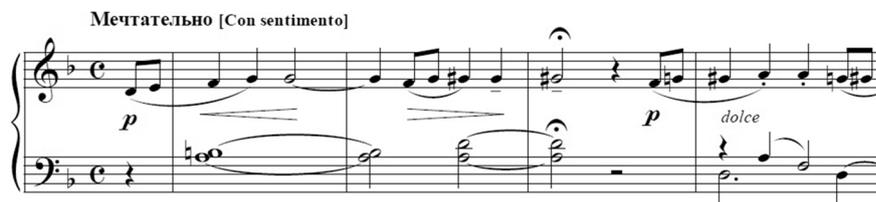
ничность изложения. Необходимо органично сочетать мерное движение баса с убаюкивающим интонированием попевок в среднем голосе, при этом добиваясь плавного перехода темы из руки в руку. Работая над тембровым и динамическим своеобразием голосов, необходимо акцентировать внимание на особенностях партии левой руки, которая моментами берет на себя ведущую роль. С целью добиться этого, важно поработать над независимостью пальцев при исполнении двухголосия в партии одной руки. Изучение пьесы Салманова способствует развитию полифонического слуха у ребенка и на легком материале готовит к освоению многоголосной фактуры в более сложных произведениях.

Одиннадцатый номер цикла «Юный поэт» (d-moll) по образному содержанию восходит к шумановской пьесе «Поэт говорит» из «Детских сцен». Нельзя не вспомнить в связи с этим также пьесу Чайковского «Сладкая греза», столь любимую юными пианистами. Характер изложения — полифонический, образная сфера музыки — мечтательность, задумчивость (*con sentimento, dolce*). Ребенок погружается в мир прекрасных видений и грез. В пьесе немало просительных интонаций: юный поэт словно размышляет над следующей строкой. Здесь в силу вступает предслышание, звуковое воображение, творческая фантазия.

Неустойчивость душевного состояния героя композитор передает посредством оригинальных гармонических решений, альтерированных со-

звучий: уже в первом такте появляется повышенная шестая ступень, а в третьем — повышенная четвертая.

Пример 2. В. Салманов. Детские пьесы. Юный поэт



В пьесе встречается немало ритмических отклонений (*ritenuto, a tempo*), имеют место арпеджиато, ферматы, что представляет собой немалые трудности для исполнения на данном этапе обучения. Их преодолению могут способствовать специальные упражнения на сохранение единого темпа (периодический возврат к начальному эпизоду с целью сверки темпа, мысленное наполнение длинных нот пульсирующими восьмыми). Но главную роль играет образное раскрытие педагогом художественного значения «тишины» (ферматы) в музыке.

К иной образной и пианистической сфере относится шестой номер цикла — «Прогулка на велосипеде». В этой пьесе этюдного плана передан процесс увлекательной азартной гонки. Композитор использует здесь сочетание непрерывного и последовательного изменения динамики в соче-

тании с устойчивостью ритма и штриха (*sempre staccato* в партии левой руки), что требует от юного пианиста немалой выдержки. В партии правой руки необходимо добиваться ровности и отчетливости произнесения пассажей в пятипальцевой позиции. Учитывая возможности еще не окрепшего пианистического аппарата ребенка, Салманов в средней части пьесы приостанавливает движение шестнадцатых, заменяя их мелодизированными последовательностями восьмых. Чередование легатных и стаккатных штрихов, «лиги-двойки», предполагающие освобождающее движение кисти, позволяют маленькому пианисту снять напряжение руки и дать ей передышку.

В целом работа над пьесой «Прогулка на велосипеде» нацелена на совершенствование технических возможностей ученика и формирование основ фортепианной виртуозности.

Пример 3. В. Салманов. Детские пьесы. Прогулка на велосипеде



Весьма оригинальна в техническом отношении также пьеса «Эстафета» (B-dur), темп *Vivo*. Здесь на элементарном материале отрабатывается умение учащегося играть штрихом *staccato*, который имеет, как известно, целый ряд разно-

видностей. В данном случае речь идет о выработке звонкого и цепкого пальцевого *staccato* в обеих руках при сохранении смысловой группировки мелодической линии и гармонической основы.

Пример 4. В. Салманов. Детские пьесы. Эстафета

Образные, увлекательные и остроумные детские пьесы В. Н. Салманова чрезвычайно полезны в пианистическом плане и способны обогатить репертуар начинающего пианиста. Хочется надеяться, что в ближайшем будущем этот практически забытый сегодня опус ленинградского композитора будет переиздан и найдет более широкое применение в программах начинающих пианистов.

«Альбом пьес для детей» Г. Свиридова

Сочинение Свиридова вышло в свет в 1948 году, в период, когда страна проходила нелегкий период восстановления после бедствий и разрушений, принесенных войной. Тема детства, воспитания и подготовки к будущей счастливой жизни подрастающего поколения вдохновляла в ту пору многих художников, литераторов, поэтов, театральных деятелей, кинематографистов и композиторов. Для музыкальной жизни страны появление «Альбома пьес для детей» Свиридова стало радостным событием.

Это сочинение содержит семнадцать разнохарактерных, увлекательных по тематико-образному содержанию и жанровым признакам номеров, объединенных по смысловому содержанию в единое целое. После выхода сборника в свет, он прочно вошел в репертуар юных пианистов и впоследствии был неоднократно переиздан. Отдельные

номера из свиридовского детского альбома размещены в сборниках фортепианных пьес, хрестоматиях, учебных пособиях для учащихся младших классов детской музыкальной школы.

По жанровой принадлежности и программному содержанию они во многом перекликаются с рассмотренным выше детским сборником Салманова. Мы находим здесь пьесы в жанрах колыбельной («Колыбельная песенка», «Перед сном»), марша («Марш на тему Глинки», «Веселый марш»), песни («Грустная песенка»), токкаты («Маленькая токката»), природной зарисовки («Дождик», «Зима пришла»), а также старинного танца. В альбоме представлены выразительные разнообразные характерные бытовые зарисовки («Ласковая просьба», «Попрыгунья», «Упрямец», «Парень с гармошкой»), звукоизобразительные номера («Музыкальный ящик», «Звонили звонны»), сказочные образы («Колдун») и др. Все номера снабжены указаниями метронома. Ладовая принадлежность и характер мелодики Свиридова во многом созвучны русскому народному музыкальному искусству, русской народной песенности.

Такова, к примеру «Колыбельная песенка» (тональность C-dur, темп *Andante semplice*, размер 6/8), которая открывается выразительным одногласным распевом.

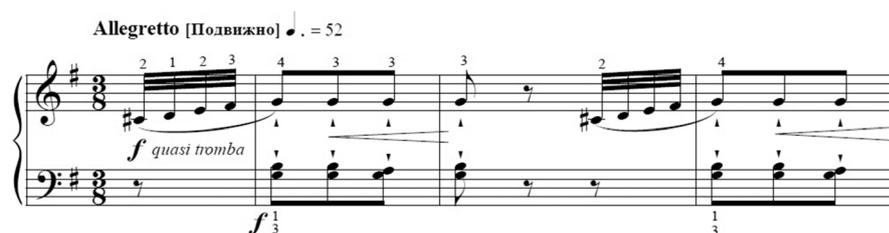
Пример 5. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Колыбельная песенка

Важнейшей педагогической задачей при освоении миниатюры является достижение учеником кантиленного звучания в партиях обеих рук, формирование культуры исполнительского интонирования. Эти умения позволят юному пианисту воплотить в звучании инструмента указание композитора — *espressivo* в заключительном разделе.

Пьеса «Попрыгунья» (G-dur, темп *Allegretto*) — активная, остро характерная и, вместе с тем,

изящная, также очень просто и лаконично изложена. На этом элементарном интересном материале ребенок осваивает исполнительский прием «staccato-клинышек» (клином при ноте принято обозначать особо острое *staccato* или *staccatissimo*), приближенный к струнному *pizzicato*: подушечка пальца пианиста имитирует активное, цепкое соприкосновение кончиков пальцев скрипача со струной.

Пример 6. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Попрыгунья



Нам представляется, что первые два номера, ярко контрастные по образному строю, могут исполняться в концерте как микроцикл.

Следующая миниатюра цикла — «Ласковая просьба» (*Poco adagio, dolcissimo*) лирична, привлекательна по мелодизму и оригинальна по гармонии. Единообразный по характеру и ритму аккомпанемент красочно расцвечен альтерациями. Интересно отметить, что пьеса начинается в тональности D-dur, а заканчивается в e-moll, что придает характеру музыки пленительную неустойчивость, разомкнутость, словно повисший в воздухе вопрос. Неслучайно А. Д. Артоболевская включила данную свиридовскую пьесу в свое популярное учебное пособие для начинающих пи-

анистов «Первая встреча с музыкой» [13]. Артоболевская пишет во введении к своему пособию, что именно с этого сочинения начинается знакомство детей с музыкой своих современников.

«Пьеса "Ласковая просьба", построенная на разговорной интонации, учит выразительной фразировке. Очень важно на ней вырабатывать различные градации звука. Само название пьесы подсказывает образ и характер исполнения. Обычно у детей этот образ ассоциируется с образом матери. Для меня, как для педагога, — развивает свою мысль Анна Даниловна, — очень ценно в работе над этой пьесой, чтобы дети прониклись настроением ласки и нежности. Тогда они гораздо легче находят нужные здесь приемы звукоизвлечения» [13, с. 42].

Пример 7. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Ласковая просьба



Обратимся также к двум весьма интересным в колористическом плане и вместе с тем контрастным по характеру миниатюрам «Звонят звоны» и «Музыкальный ящик». Пьесы эти следуют в сборнике одна за другой, и, можно полагать, композитор также замыслил их как своеобразный медальон. «Звонят звоны» (C-dur, темп

Andante) — номер звукоподражательный. Здесь изображен церковный благовест — переключка различных колоколов, которые, сливаясь воедино, образуют яркий красочный ансамбль. Это не тревожный, предупреждающий об опасности набат, а радостный весенний перезвон — носитель доброй вести о приближении весны и солнца.

Пример 8. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Звонят звоны

Как видно из приведенного выше примера аккордовое изложение в полной мере соответствует размеру руки ученика и не приводит к перенапряжению пианистического аппарата. При работе над данной фактурой необходимо следить за тем, чтобы верхний голос в аккордах (именно на него возложена функция мелодии) не потерял яркости и тембрового своеобразия. Наряду с этим важна и интонационная связь гармонических вертикалей. Каждый из аккордов должен быть передан учеником как звено единой логической цепи.

Пьеса «Музыкальный ящик» (G-dur, темп *Andantino*) ярко противопоставлена предшествующей и вместе с тем родственна ей. Исполнитель переносится в сказочный чарующий мир музыкальной игрушки, в переливы маленьких серебряных колокольчиков, потаенных в музыкальной шкатулке¹. Звукописуя данный образ, Свиридов играет на сочетании правой и левой педалей. Овладению юным музыкантом этим специфическим исполнительским приемом должно быть уделено специальное внимание педагога на уроке.

Пример 9. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Музыкальный ящик

К номерам этюдного плана относится пьеса «Дождю», построенная на легких звонких пассажах. Остро характерна в ритмическом и пианистическом отношении пьеса «Колдун», рисующая сказочный образ злого волшебника, который передвигается неуклюжими прыжками и непредсказуем в своих намерениях. Обращают на себя внимание эффекты имитационной полифонии,

динамические перепады *subito*, экспрессивные паузы — ужимки, гримасы. Отсутствие педали, резкие *sf* на фоне *piano* передают сухость, безжалостность, жесткость облика колдуна. Здесь важно найти соответствующий характеру сказочного персонажа тип штриха *staccato* (клиньшки!), не избегая при этом некоторой колкости, остроты, даже резкости звучания.

Пример 10. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Дождик



«Марш на тему Глинки» — миниатюра звукоизобразительная. Характер движения решительный

(*Risoluto*), динамика — *fortissimo*, штрих *marcato*.

Пример 11. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Марш на тему Глинки



Номер этот весьма интересен в драматургическом плане. Музыка сопровождается хорошо знакомым детям стихотворным эпиграфом С. Маршака:

По склону вверх король повел
Полки своих стрелков.

По склону вниз король сошел,
Но только без полков [14, с. 14].

Активно используется широкое расположение аккордов, придающее звучанию объем и мощь, выразительные педальные эффекты, мощные акценты, *sff*.

Пример 12. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Марш на тему Глинки



Вводя в репертуар ученика эту пьесу, необходимо учитывать размер и растяжку руки ребенка. Четырехзвучные диссонансирующие аккорды с использованием секундовых сочетаний внутри, октавная легатная мелодическая линии в партии левой руки могут создать перенапряжение мышц пианистического аппарата начинающего пианиста.

Заключительный номер сборника «Музыкальный момент» написан в шубертианском сти-

ле, что, на наш взгляд, неслучайно. Мелодия, ритм, штрих — все напоминает о стиле фортепианных миниатюр Шуберта, однако обилие диссонансов, возникающих на фоне педали, а также неустойчивость гармонических функций привносят в музыку элементы современного музыкального языка, придают форме пьесы определенную разомкнутость, характерную для мышления композиторов XX столетия.

Пример 13. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Музыкальный момент

Посредством выбора средств выразительности Свиридов хочет подчеркнуть свою верность традициям прошлого и одновременно сказать о стремлении к обновлению музыкального языка. Весьма отраден тот факт, что, наблюдавшееся на протяжении ряда лет ослабление внимания к детским пьесам Свиридова сменилось в наши дни возвратом активного интереса к сборнику. Пьесы композитора стали все чаще звучать на концертах и конкурсах юных пианистов.

Значимость «Детских пьес» В. Салманова и «Альбома пьес для детей» Г. Свиридова для современного фортепианно-педагогического процесса трудно переоценить. Представляя собой многогранный пласт отечественной музыкальной культуры, они приближают ребенка к пониманию современного музыкального языка, пробуждают его интерес к современной музыке петербургских композиторов в целом.

Разумеется, каждый из композиторов на свой лад раскрыл тему детства. В кантиленных пьесах Свиридова в полной мере проявлены его неповторимый мелодический дар, тесная связь с русской песенностью. Это находит отражение в широком использовании подголосочной полифонии, в диатонизме, унисонах и параллелизмах, взаимопроникновении мажора и минора и пр. Хоровой склад, интерес к колокольности, столь широко представленные в наследии Свиридова, дают о себе знать и в детском сборнике (например, в «Марше на тему Глинки», «Звонят звоны» и др.).

Что касается Салманова, то в его детском цикле связь с русским фольклором также ощутима, но проявлена более строго и сдержанно. В целом музыка Салманова не столь эмоционально доверительна и доступна как свиридовская, но остроумна и изобретательна. Она развивает у ребенка интеллектуальный, аналитический подход. Обращает на себя внимание линейность, интерес композитора к пентатонике, использованию элементов народных ладов, сонористике.

Музыка этих композиторов, обращенная к детям, обогащает учебный репертуар, способствует развитию эмоциональной, интеллектуальной сферы ученика, совершенствует его музыкальные способности и органично вводит в звуковое пространство «взрослой» музыки современной эпохи. Сочинения Салманова и Свиридова могут стать образцом и для молодых композиторов, пробующих свои силы в жанре детской музыки. Наряду с использованием новаторских приемов оба композитора сохраняют верность традициям, опираются на вечные ценности российской музыкальной культуры. Хочется надеяться, что, подобно «Детскому альбому» Чайковского, рассмотренные выше сборники — «Детские пьесы» Салманова и «Альбом детских пьес» Свиридова — войдут в программы крупнейших пианистов нашей эпохи, что станет радостным событием для всех педагогов, учащихся и любителей игры на фортепиано.

Примечание

¹ Вспоминается рассказ русского писателя В. Одоевского «Городок в табакерке», в котором маленький мальчик впервые задумывается над природой происхождения музыкального звука и над конструкцией инструмента.

Список источников

1. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2-х т. М.: Музыка, 1979. Т. 2-Б. 294 с.
2. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1961. Т. 6: [Письма 1876–1877]. 397 с.
3. Смирнова М. Из золотого фонда педагогического репертуара. Р. Шуман, П. Чайковский, К. Дебюсси, С. Прокофьев. СПб.: Композитор, 2013. 188 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Л.: Советский композитор, 1976. 296 с.

5. Говар Н. А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века. М.: Юрайт, 2019. 347 с.
6. Шефова Е. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. Липецк: Позитив Л, 2016. 194 с.
7. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. ст. и мат-лов / ред. В. П. Чинаев, С. В. Грохотов, А. В. Мофа. М.: Издательство Московской консерватории, 2016. С. 65–77.
8. Коган Г. Вопросы пианизма: Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. 461 с.
9. Смирнова М. В., Штром А. А. Непреходящая ценность детской музыки Д. Б. Кабалевского как предмета освоения юными пианистами // Музыкальное искусство и образование. 2019. № 3. С. 94–105.
10. Емельянова М. Э. Ленинградский Центральный музыкальный техникум и его значение в творческой биографии Г. В. Свиридова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2010. № 2. С. 188–197.
11. Арановский М. Г. Вадим Николаевич Салманов: Очерк жизни и творчества. Л.: Советский композитор, 1960. 76 с.
12. Андерсен Х. К. Лунные картинки (Картинки-невидимки). М.: Фортуна ЭЛ, 2016. 128 с.
13. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой: из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. М.: Русское музыкальное издательство, 2006. 63 с.
14. Маршак С. Я. Дом, который построил Джек. Стихи, английские детские песенки. СПб.: Астрель, 2012. 96 с.
3. Smirnova, M. (2013), *Iz zolotogo fonda pedagogicheskogo repertuara. R. Shuman, P. Chaikovskii, K. Debussii, S. Prokofiev: uchebnoe posobie* [From the golden fund of the pedagogical repertoire: R. Schumann, P. Tchaikovsky, C. Debussy, S. Prokofiev], Kompozitor, Saint-Petersburg, Russia.
4. Gakkel', L. E. (1976), *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki* [Twentieth Century Piano Music], Sovetskii kompozitor, Leningrad, USSR.
5. Govar, N. A. (2019), *Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov pervoi poloviny XX veka* [Piano miniature of Russian composers of the first half of the 20th century], Yurait, Moscow, Russia.
6. Shefova, E. (2016), *Poetika fortepiannogo det'skogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya* [Poetics of the children's piano album in the works of composers of the russian diaspora], Pozitiv L, Lipetsk, Russia.
7. Grokhotov, S. V. (2016), "Soviet pianism. Between ideology and mythology", *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya)* [Piano culture of Russia. History and modernity (musical periods and styles: esthetics, poetics, performer's interpretation)], Moscow, Russia, pp. 65–77.
8. Kogan, G. (1968), *Voprosy pianizma: Izbrannye stat'i* [Questions of Pianism: Selected Articles], Sovetskii kompozitor, Moscow, USSR.
9. Smirnova, M. V. and Shtrom, A. A. (2019), "The Enduring Value of Children's Music by D. B. Kabalevsky as a Subject of Mastering by Young Pianists", *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"], no. 3, pp. 94–105.
10. Emelyanova, M. E. (2010), "Leningrad Central Music College and its significance in the creative biography of G.V. Sviridov", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta "Istoriya"* [Bulletin of Saint-Petersburg University "History"], no. 2, pp. 188–197.
11. Aranovskii, M. G. (1960), *Vadim Nikolaevich Salmanov: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Vadim Nikolaevich Salmanov: Essay on Life and Creative Output]. Sovetskii Kompozitor, Leningrad, USSR.
12. Andersen, H. K. (2016), *Lunnye kartinki (Kartinki-nevidimki)* [What the Moon Saw (A Picture

References

1. Schuman, R. (1979), "Life rules for musicians", *O muzyke i muzykantakh* [About music and musicians], Collection of articles: in 2 vols, vol. 2, Muzyka, Moscow, USSR, pp. 175–183.
2. Chaikovskii, P. I. (1961), *Polnoe sobranie sochinenii: literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Tchaikovsky's complete works: literary works and letters], vol. 6. Letters 1876–1877, ed. by B. V. Asafiev, N. A. Viktorova and B. A. Rabinovich, Muzgiz, Moscow, USSR.

- Book without Pictures)], Fortuna EL, Moscow, Russia.
13. Artobolevskaya, A. D. (2006), *Pervaya vstrecha s muzykoi: uchebnoe posobie: iz opyta raboty pedagoga-pianista s det'mi doskol'nogo i mladshego shkol'nogo vozrasta* [First Meeting with Music. Educational Aid from the Experience of the Teacher-Pianist], Russkoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
14. Marshak, S. Ya. (2012), *Dom, kotoryi postroil Dzhek. Stikhi, angliiskie detskie pesenki* [The house that Jack built. Poems and Children's English songs], Astrel, Saint-Petersburg, Russia.

Информация об авторе

А. А. Штром — кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Information about the author

A. A. Shtrom — Candidate of Art History, Professor of the General Piano Course and the Piano Teaching Methods Department

Статья поступила в редакцию 02.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022; принята к публикации 20.09.2022. The article was submitted 02.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022; accepted for publication 20.09.2022.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 68–75.
Actual problems of high musical education. 2022. No 3 (65). P. 68–75.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.009

Частота лесного страха (музыкальное исследование одной былички)

Харлов Андрей Владимирович

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
artandy79@yandex.ru

Аннотация. В статье рассмотрен факт влияния на человека природного акустического окружения, являющегося важным элементом традиционной культуры. В качестве объекта исследования выбран сюжет одной из распространенных быличек, зафиксированной в рамках комплексной фольклорно-этнографической экспедиции Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки на территории республики Башкортостан в 2022 году и рассказывающей о необычной лесной поляне, вызывающей у местных жителей страх. Автором предлагается гипотеза изучения звукового ландшафтного локуса, фигурирующего в качестве основного событийного объекта в быличке, с помощью современного технического инструментария.

Рассматривая акустическое окружение, являющееся нерасторжимым элементом синкретического целого, присутствующим при аутентичном звукоизвлечении, автор предлагает гипотезу влияния данного феномена с позиции воздействия акустико-гравитационных волн. В исследовании также подчеркивается важность понятия *акустическая информация*, которое предполагает существование *коммуникационного* сценария вне фольклорного произнесения нарратива. В статье приводится алгоритм фиксации подобного явления, подробно описывается метод студийного анализа низкочастотных гармоник и предполагаемого «инфразвукового возмущения» на ограниченной территории, представляющей собой сакральный природный объект.

Работа содержит иллюстративный материал, включающий сканы схем 3d анализа оригинальных аудио файлов акустического окружения, зафиксированных комплексной экспедицией Нижегородской консерватории на данной локальной территории.

Ключевые слова: акустическое окружение, быличка, традиционная культура, низкочастотные гармоника, инфразвук

Для цитирования: Харлов А. В. Частота лесного страха (музыкальное исследование одной былички) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 68–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.009>.

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

The frequency of forest fear (musical study of one bylichka)

Kharlov Andrej V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
artandy79@yandex.ru

Abstract. The article considers the fact of the influence of the natural acoustic environment on a person, which is an important element of traditional culture. As an object of study, the plot of one of the common bylichkas, recorded as part of a comprehensive folklore and ethnographic expedition of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire on the territory of the Republic of Bashkortostan in 2022, and tells about an unusual forest glade that causes fear among local residents. The author proposes a hypothesis of studying the sound landscape locus, which appears as the main event object in the bylichka, with the help of modern technical tools.

Considering the acoustic environment, which is an inseparable syncretic element present in authentic sound extraction, the author proposes a hypothesis of the influence of this phenomenon from the standpoint of the impact of acoustic-gravity waves. The study also emphasizes the importance of the concept of acoustic information, which suggests the existence of a communication scenario outside the folklore utterance of the narrative.

The article provides an algorithm for fixing such a phenomenon, describes in detail the method of studio analysis of low-frequency harmonics and the alleged "infrasonic disturbance" in a limited area, which is a sacred natural object.

The article contains illustrative material, including scans of 3d analysis schemes of the original audio files of the acoustic environment recorded by the complex expedition of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire in this local area.

Keywords: acoustic environment, bylichka, traditional culture, low-frequency harmonics, infrasound

For citation: Kharlov A. V. The frequency of forest fear (musical study of one bylichka). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 68–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.009>.

Народная культура включает в себя неизмеримое количество локальных традиций, различающихся по разнообразию певческого и вербального фольклора, национального колорита и массы элементов, составляющих богатство и неповторимость традиционного искусства. Особенности зональных песенных традиций формировались исходя из различных исторических, социальных и прочих условий, среди которых доминирующим можно назвать географически-ландшафтную основу. Метаморфозы окружающего природного мира оказывали сильное влияние на эволюционную динамику фольклорных жанров, формируя различные формы подачи аутентичного материала. Как указывает В. М. Щуров, «на характер и манеру пения <...> влияют особенности окружающего певцов пространства: в горах голос звучит иначе, чем в степи, а в лесу — иначе, чем в открытом поле» [1, с. 21].

Автор данной статьи ранее обращался к теме анализа *акустического окружения*, являющегося нерасторжимым синкретическим целым, присутствующим при аутентичном звукоизвлечении [2]. Однако, результаты последних экспедиций позволяют говорить в некоторых случаях о доминировании акустической составляющей над непосредственно вербальным текстом, существовании ее вне фольклорных жанров, но влияющей на последние в сюжетном плане как издавна существующий и пугающий местных жителей вечный предмет для бытовых разговоров. С нашей точки зрения, акустическое окружение от природы амбивалентно, что позволяет рассматривать этот феномен в двух аспектах: как сопутствующую фольклорному тексту (в широком понимании) акустическую субстанцию, формирующую характер, манеру подачи аутентичного материала и как самостоятельную, самодостаточную природную единицу, бытующую и развивающуюся по своим законам. Здесь уместно говорить о понятии *акустическая информация*, которое предполагает существование *коммуникационного* сценария вне

фольклорного произнесения нарратива. Как указывает Т. Б. Сиднева, «акустическая информация проникает глубоко в сознание человека с самого начала его жизни и становится <...> естественным языком выражения чувств эмоциональных состояний, мыслей, <...> оказывает серьезное влияние на образ жизни в целом» [3, с. 98].

Природный шум, включающий в себя шорох листьев, голоса птиц, журчание ручья, может быть фоном для лирической песни, занимательного устного рассказа, но может и сам по себе иметь самостоятельный смысл и служить сюжетным предметом для вербального жанра (например, былички). В современной музыке встречаются произведения, в которых «шумовая» основа является основным звукословесным сегментом. Т. Б. Сиднева в своей монографии «Диалектика границы в музыке» приводит в качестве примера сочинение М. Андре «Пепел», где «нет собственно музыкального звучания: слушателю предлагаются шорохи, шумы, тишина» [3, с. 100]. С нашей точки зрения, шум является неотъемлемой и важной единицей *акустического окружения*, которая пока еще не стала привычной темой научной рефлексии этномузыкологов. Фольклористы указывают на необходимость выработки алгоритма современного анализа окружающего пространства как природной оболочки, в которой и существует весь массив звучащего аутентичного сегмента, однако нет четкого понимания путей решения этой проблемы [4, с. 209; 5, с. 111]. Автором был предложен метод анализа акустического окружения на примере вербальных жанров, продолжающих свое активное бытование на территории Нижегородской области [2, с. 204–219]. Результаты последних фольклорно-этнографических экспедиций, организованных кафедрой теории музыки ННГК в 2022 году, позволяют продолжить исследование данного феномена, применяя современные, апробированные нами ранее, технические средства. Для объективного восприятия звукового окружающего пространства в рамках

фиксации аутентичных образцов кафедрой была продолжена работа по записи традиционных вербальных жанров на других локальных территориях. Интерес возник в отношении фольклора русских сел, находящихся в иноязычном окружении на территории Стерлитамакского района республики Башкортостан. Традиционные жанры в таких населенных пунктах часто имеют большую степень сохранности, чему способствует условная естественная граница, как ландшафтная, так и языковая.

Среди словесных жанров, продолжающих и сегодня активное бытование, можно отметить *былички* (устные рассказы о существах низшей демонологии). С точки зрения современной научной рефлексии, их можно разделить на две группы:

1. К первой группе можно отнести рассказы о «знающих» людях, которые давно ушли из жизни, либо о природных объектах, более не существующих (роща, которую вырубили, и т. д.). Проверить достоверность данных событий не представляется возможным.

2. Ко второй группе относятся повествования об объектах, которые продолжают существовать и, следовательно, возможность изучения их с помощью современных технологий сохраняется.

Научную экспликацию (истолкование) данных нарративов, на наш взгляд, можно претворять как с позиции признания остаточных сегментов мифологического сознания респондентов, так и допуская достоверность (реальное взаимодействие рассказчика с чем-либо на сегодняшний день научно необъяснимым). В том случае, если объект, о котором идет речь, продолжает существовать, считаем возможным проведение его комплексного изучения с помощью современного технического инструментария, результатом которого может стать либо подтверждение его аномальных свойств, либо опровержение таковых.

Быличка, которая была зафиксирована летом 2022 года участниками экспедиции ННГК на территории Стерлитамакского района республики Башкортостан, повествует о странном природном объекте — Гусевой поляне, до сих пор вызывающей страх у местных жителей и приезжих. Приводим сокращенный текст нарратива, эмоционально переданный местной жительницей, несколько раз бывавшей в этом месте.

«Поехали на природу. Здесь у нас называется Гусева поляна. Разложились, сидим, чай пьем.

Мы вдвоем были. Все хорошо, как бы. Вдруг начинают в лесу происходить странные вещи. Мы слышим шаги. Муж сразу, конечно, среагировал, перед девушкой стыдно показаться ему, что он боится. Взял ножик и пошел, значит, в лес. Я сижу тут на ковре. Потом он рассказывает. Я, говорит, иду, и шаги отходят, я остановлюсь — тоже тишина. Наверное, зверь какой-то подходил. Пришел, вернулся, сели мы вновь. И вот тут начинается странная вещь. Такое ощущение, что кто-то как будто начал ветки рубить ножом там или чем. Такой шум начался, треск. Ветки трещат, вообще не пойми чего происходит. Я уже весь ковер, все продукты, все собрала в кучу. Говорю: Лёш, пожалуйста, больше не ходи. И вот, когда мы в машину заходили, уже садились, вот этот стук усиливался еще сильнее, сильнее. Было что-то такое, необычное, что-то такое странное. Мы давай спрашивать у охотников — может вот так зверь шуметь ветками сильно, как будто что-то рубит? А охотники — такого быть не может. Даже если видит зверь, что люди сидят, огонь горит, он не подойдет, посмотрит и отойдет. Потом мы поехали в это же самое место уже с молодежью, там много нас было, может быть, человек восемь. Мы так же все разложили, значит, шумная компания, костер горит. Тут начинается вот это вот странное опять повторение, начинает все шуметь. Ветки начинают трещать, шум такой, что вот как будто кто-то ветки рубит, нас пугает специально. Молодежь сначала посмотрела, что происходит. Потом у всех появился страх. Когда мы уже начали садиться на мотоциклы, собирать вещи, это настолько было уже сильно, этот треск, что-то такое непонятное, какой-то страх. Парни быстренько усаживались на свои мотоциклы, у одного мотоцикл был далеко, и он, чтобы дойти до своего мотоцикла, взял головяшку огня и до своего мотоцикла шел с этой головяшкой. А у нас мотоцикл не заводился. У меня настолько паника уже была. Я говорю: Лёш, давай быстрее поедem, никого не ждем, давай быстренько уезжаем отсюда. Когда мы уже в деревню приехали, сели кружком, стали думать, что это такое может быть. Я вот уверена, если мы сейчас туда пойдem, вот это повторится вновь»¹.

Автором предлагается гипотеза «*инфразвукового насыщения*» подобных природных объектов и современная техника фиксации, архивирования и их изучения. В идеальной ситуации подобными экспериментами должны заниматься комплексные фольклорно-этнографические экспедиции, в

состав которых входили бы инженеры-акустики, физики и этнобиологи, имеющие специальную аппаратуру, позволяющую фиксировать именно локальное «инфразвуковое возмущение» на природном объекте, неоднократно упоминаемом в рассказах местных жителей. Мы предлагаем алгоритм фиксации подобных явлений, используя минимум технических средств, которые, однако, способны подтвердить (либо опровергнуть) гипотезу о инфразвуковом насыщении подобных природных объектов, влияющем на психологическое состояние местных респондентов. Мы не ставим перед собой задачу локализации конкретной числовой характеристики инфразвуковой волны, но преследуем цель подтверждения ее существования.

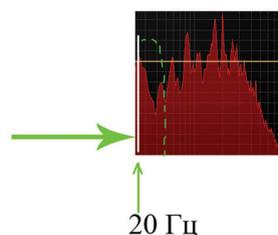
Вначале необходимо техническое пояснение феномена инфразвука. Акустические особенности данного явления представляют собой продольные звуковые колебания количеством от 0 до 20 в секунду (в качестве единицы измерения специалистами принято обозначение в герцах, то есть звуковая волна, совершающая 16 колебаний в секунду, представляет собой частоту в 16 Гц). Инфразвук не воспринимается человеческим ухом, так как барабанная перепонка при этом совершает очень медленные колебания. По поводу влияния этого феномена на человека существуют разные гипотезы, однако не всегда они находятся в сфере досягаемости науки и, как следствие, могут иметь мистический окрас. Как указывают исследователи, изучая данный феномен, для начала «необходимо задаться вопросом: привидение — это игра фантазии, психическое расстройство или физическое явление» [6, с. 372]. На чувствительность человека к инфразвуковым колебаниям указывает Е. А. Лоцилова: «Воздействие инфразвука на живые организмы обусловлено механическим резонансом упругих колебаний с частотами ниже 16 Гц и происходит не только через слуховой анализатор, но и через рецепторы кожи. Возникающие под воздействием инфразвука нервные импульсы нарушают согласованную работу различных отделов нервной системы [7, с. 73]. В качестве симптомов исследователи называют внезапно появляющийся страх, нарушения работы сердца, органов пищеварения, тошноту и др. В. В. Кирсанов пишет о так называемой «резонансной теории воздействия инфразвука, согласно которой частота такой волны совпадает с собственной частотой колебаний крупных внутренних органов (сердца, желудка,

печени, легких). С этой точки зрения колебания с частотой от 2 до 15 Гц наиболее вредны для организма» [8, с. 128].

Для подтверждения гипотезы «инфразвукового возмущения» на данном природном объекте были предприняты акустические замеры, для чего вся поляна была разделена на 15 условных точек, находящихся на расстоянии 4-х шагов друг от друга. Исследуемая локальная территория не была сильно заросшей. Высокие деревья росли по краям, как бы естественно очерчивая границу поляны. В качестве инструментария были выбраны студийный рекордер ZOOM 5n и программный InfraSound Detector. Были зафиксированы 15 звуковых фрагментов длительностью от 30 до 60 секунд. Погода была безветренная, звуковые помехи отсутствовали. Рекордер был выбран в качестве основного прибора. Необходимо пояснить, что практически все подобные устройства записывают звуковые файлы с ограниченным диапазоном — от 20 до 20000 Гц, однако при рассмотрении графического изображения зафиксированных звуковых образцов возможно подтверждение наличия волн в инфразвуковом спектре.

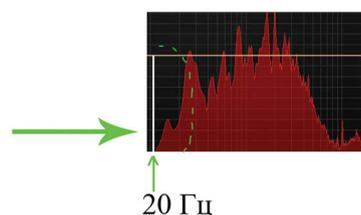
Так, на следующих схемах (Рис. 1, 2) низкочастотная область звукового спектра окрашена в красный цвет, а вертикальная белая полоса представляет собой границу (20 Гц). В случае присутствия инфразвуковых частот в таких файлах нижняя граница (вертикальная белая линия) будет отсекал звуковую волну:

Рис. 1



Если бы инфразвуковая составляющая отсутствовала, то analyzer графически отображал частотный всплеск в виде «колокола», показывая затухание волны.

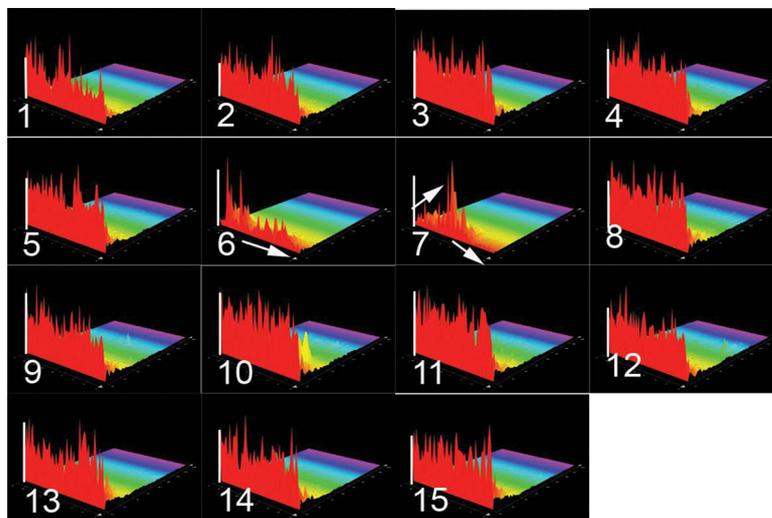
Рис. 2



Таким образом, 3d графическая модель, отражающая частотные характеристики всех 15-ти точек, будет выглядеть следующим образом (вер-

тикальная белая линия показывает обрыв, следовательно, перед ней присутствует инфразвуковое «возмущение»):

Рис. 3



Таким образом, можно утверждать, что присутствие инфразвуковых волн на местоположении всех 15-ти точек неоспоримо. 6-я и 7-я акустические точки показывают снижение акустико-гравитационной волны. InfraSound Detector показал, что на данной локальной территории присутствуют инфразвуковые волны от 4 до 15 Гц, динамический разброс в пределах 20–25 db.

Установив факт инфразвукового присутствия, необходимо привести точки зрения специалистов на причины появления инфразвука на конкретном природном объекте. Так, по мнению Х. М. Хужамовой, «в окружающем нас пространстве источниками инфразвуков могут быть микросейсмические колебания земной поверхности, вулканические извержения, взаимодействия геологических платформ Земли перед образованием разломов» [9, с. 506]. В настоящее время масштабы возмущений (инфразвука — прим. А. В. Харлова) классифицируются следующим образом: синоптический, мезомасштабный и микромасштабный [10, с. 186–187]. Микромасштаб — возмущения с характерными размерами примерно менее 30 км и временем менее 1 ч. [10, с. 187]. Естественные источники низкочастотного звука (НЧЗ) должны иметь линейные размеры больше, чем сотни метров — километры. Такие излучатели в природе встречаются редко, но обусловленные ими звуковые явления отличаются большими масштабами и постоянством [11, с. 2172]. В геосферах Земли — литосфере, атмосфере и ионосфере — по-

стоянно происходят природные и техногенные процессы, сопровождающиеся выделением большого количества энергии. При таких процессах в атмосфере Земли формируются области повышенного давления, что приводит к возникновению АГВ² [10, с. 8].

Динамический подъем данных звуковых волн на исследуемой нами Гусевой поляне небольшой (в пределах 20 db³). Однако длительное воздействие даже слабых инфразвуковых сегментов способно оказывать на человека негативное воздействие в случае длительного характера такого. Вызывают интерес и размеры такого «инфразвукового возмущения» на Гусевой поляне. Даже если принять точку зрения природных микросейсмических колебаний, способных вызывать подобные акустико-гравитационные волны и оценивать величину инфразвукового воздействия как «микромасштабную», то площадь такого воздействия должна была бы измеряться квадратными километрами. Но территория Гусевой поляны чрезвычайно мала по размерам (в пределах 50 кв.м.). Непонятным является и снижение инфразвукового воздействия сразу за условными границами поляны. Так, в 20 метрах от такой границы приборы показывают лишь кратковременные низкочастотные всплески (Рис. 4).

При подходе к фотоловушка (40 метров от Гусевой поляны) низкочастотный фон выравнивается и ослабевает (Рис. 5).

Рис. 4

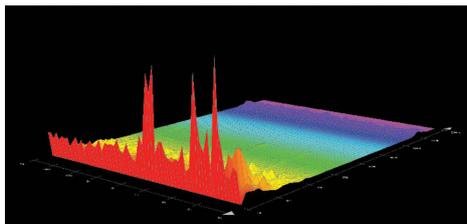
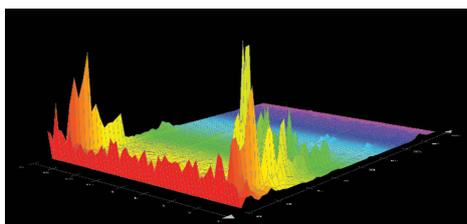
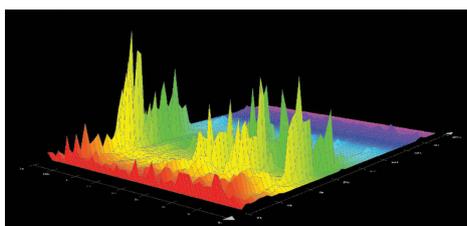


Рис. 5



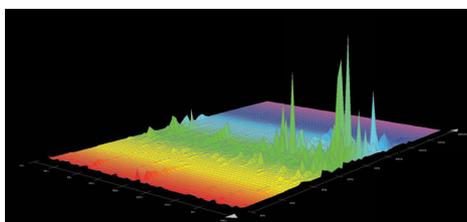
Далее, углубляясь в лес, прибор показывает минимальное инфразвуковое насыщение:

Рис. 6



В процессе изучения частотного спектра различных типов звукового окружения были рассмотрены другие природные объекты, в частности небольшая березовая роща у сельского Дома культуры⁴. Анализ звукового фрагмента (длительностью 1 час) показал практически полное отсутствие какого-либо «инфразвукового возмущения»:

Рис. 7



Таким образом, можно констатировать следующее:

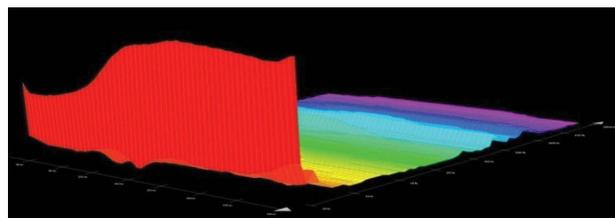
1. «Инфразвуковое возмущение» может быть причиной глубокого эмоционального воздействия, формируя у местных жителей мифологическое восприятие конкретного узколокального коммуникационного взаимодействия двух миров — человека и природы.

2. Подтверждается существование «аномальной» зоны в пределах ограниченной лесной территории, причины распространения «инфразвукового возмущения» на которой в настоящее время объяснены быть не могут.

3. Метод частотного сканирования при изучении акустического окружения может стать доминирующим при восприятии последнего как объекта традиционной звукоинтонационной системы.

Подобных быличек, повествующих о «нехороших», «тайных» природных объектах, обладающих неведомой силой, немало. Так, в 2018 году в Дивеевском районе Нижегородской области нами записана быличка «О Большачке», которая живет в старой дубовой роще. Фиксация *акустического окружения* с последующим анализом в студийных условиях позволила выявить огромный «горб» в низкочастотном спектре 20–30 Гц.:

Рис. 8



Скорее всего, затрагиваются и более низкие частоты (частотный потолок применяемого микрофона не позволял фиксировать звуки ниже 20 Гц). График показывает сильнейшее воздействие низкочастотным спектром, что усиливает чувство тревоги и страха. Неслучайно завершающей фразой былички является предостережение: «Туда нельзя ходить, там Большачка живет» [2, с. 208].

Временная организация феномена *акустического окружения*, подобно любому звуковому аутентичному сегменту традиционной культуры, *квантитативна* и допускает различные алгоритмы ее изучения. Спектральный анализ позволяет глубже понять влияние частотного ряда, в том числе низкочастотных гармоник, на человека. Рассматривая лесной шум как природную музыку, можно предположить идентичность звукоинтонационной семиотической системы *акустического окружения* и традиционных фольклорных жанров, включающих в себя как вербальные, так и певческие.

Примечания

¹ Материалы экспедиции ННГК им. М. И. Глинки. Стерлитамакский р-н, р. Башкортостан. Запи-

сано Харловым А. В., Зябловым М. Ю., Дорониным Д. Ю., Калякиной С. С., Корчагиной Ю. П. и Грининой К. от Басмановой В. Ю. (1973 г. р.) в с. Покровка 26.06.2022 г.

² АГВ — акустико-гравитационные волны. Термин, характеризующий инфразвуковые и внутренние гравитационные волны

³ Уровень шума измеряется в единицах, выражающих степень звукового давления, — децибелах (db).

⁴ Материалы комплексной фольклорной экспедиции ННГК им. М. И. Глинки по Стерлитамакскому району республики Башкортостан в 2022 году.

Список источников

1. Щуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1986. С. 11–47.
2. Харлов А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2020. 229 с.
3. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке: монография. М.: АБСдизайн, 2014. 400 с.
4. Кривцова Е. В. Специфика звукового поля свадебного обряда в некоторых селах Задонского района Липецкой области // Звук в традиционной культуре: сборник научных статей. М.: МГК, 2004. С. 209–224.
5. Лобкова Г. В. Методы системного изучения традиций народной культуры (из опыта работы Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории) // Современное музыкознание в мировом научном пространстве. Вып. 23. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 109–118.
6. Деревянкин А. В., Шмакова Е. О., Конохова К. Е., Трунов С. И. О пользе и вреде инфразвука: историческая справка // Междисциплинарная интеграция как двигатель научного прогресса: сборник материалов Международной научно-практической конференции, Новосибирск, 5 июня 2020 года. Новосибирск: Сибирский университет потребительской кооперации, 2020. С. 372–378.
7. Ложилова Е. А., Крутолевич А. Н. Негативное влияние инфразвука на живые организ-

мы и методы борьбы с ним // Образование XXI века: Материалы XII (57) Региональной научно-практической конференции студентов и магистрантов, Витебск, 29–30 марта 2012 года / ред. А. П. Солодков. Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2012. С. 72–73.

8. Кирсанов В. В., Григорьева И. Г. Воздействие акустических колебаний (слышимого шума, инфразвука, ультразвука) на окружающую природную среду // Вестник Казанского технологического университета. 2014. Т. 17. № 17. С. 126–129.
9. Хужамова Х. М. Влияние шума и инфразвуков на организм человека // Мировая наука. 2019. № 6 (27). С. 505–508.
10. Адушкин В. В., Рыбнов Ю. С., Спивак А. А. Инфразвук в атмосфере: для научных работников, аспирантов и инженеров, специализирующихся в области геофизики и прикладных исследований. Москва: ТОРУС ПРЕСС, 2020. 332 с.
11. Звонов Б. М. Птицы и инфразвук // Русский орнитологический журнал. 2020. Т. 29. № 1923. С. 2172–2179.

References

1. Shchurov, V. M. (1986), "About regional traditions in Russian folk musical creativity", *Muzykal'naya fol'kloristika* [Musical folklore], Issue 3, Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, pp. 11–47.
2. Kharlov, A. V. (2020), "Traditional musical culture of the Nizhny Novgorod region at the turn of the 20–21 centuries", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Sidneva, T. B. (2014), *Dialektika granicy v muzyke* [Dialectics of the border in music], ABSdesign, Moscow, Russia.
4. Krivtsova, E. V. (2004), "The specificity of the sound field of the wedding ceremony in some villages of the Zadonsky district of the Lipetsk region", *Zvuk v traditsionnoy kul'ture: sbornik nauchnykh statey* [Sound in traditional culture: a collection of scientific articles], Publishing house of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia, pp. 209–224.
5. Lobkova, G. V. (2010), "Methods of systematic study of folk culture traditions (from the experience of the Folklore and Ethnographic Center of the St. Petersburg State Conservatory)", *Sovre-*

- mennoye muzykoznaniiye v mirovom nauchnom prostranstve* [Modern musicology in the world scientific space], issue 23, Publishing house of the Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus, pp. 109–118.
6. Derevyankin, A. V. and Shmakova, E. O. and Konokhova, K. E. and Trunov, S. I. (2020), "On the benefits and harms of infrasound: historical background", *Mezhdistsiplinarnaya integratsiya kak dvigatel' nauchnogo progressa: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Novosibirsk, 05 iyunya 2020 goda* [Interdisciplinary integration as an engine of scientific progress: collection of materials of the International Scientific and Practical Conference, Novosibirsk, June 05, 2020], Publishing house of the Siberian University of Consumer Cooperation, Novosibirsk, Russia, pp. 372–378.
 7. Loshchilova, E. A. and Krutolevich, A. N. (2012), "The negative impact of infrasound on living organisms and methods of dealing with it", *Obrazovaniye KHKHI veka: Materialy KHII (57) Regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov i magistrantov, Vitebsk, 29–30 marta 2012 goda* [Education of the 21 century: Materials of the XII (57) Regional scientific and practical conference of students and undergraduates, Vitebsk, March 29–30, 2012], ed. by Solodkov, A. P., Publishing house of the Vitebsk State University, Vitebsk, Russia, pp. 72–73.
 8. Kirsanov, V. V. and Grigoryeva, I. G. (2014), "Impact of acoustic vibrations (audible noise, infrasound, ultrasound) on the environment", *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta* [Bulletin of the Kazan Technological University], vol. 17, no. 17, pp. 126–129.
 9. Khuzhamova, Kh. M. (2019), "Influence of noise and infrasounds on the human body", *Mirovaya nauka* [World science]. no. 6 (27), pp. 505–508.
 10. Adushkin, V. V. and Rybnov, Yu. S. and Spivak, A. A. (2020), *Infrazvuk v atmosfere: dlya nauchnykh rabotnikov, aspirantov i inzhenerov, specializiruyushchihnya v oblasti geofiziki i prikladnykh issledovaniy* [Infrasound in the atmosphere: for scientists, graduate students and engineers specializing in geophysics and applied research], TORUS PRESS, Moscow, Russia.
 11. Zvonov, B. M. (2020), "Birds and infrasound", *Russkiy ornitologicheskii zhurnal* [Russian Ornithological Journal], vol. 29, no. 1923, pp. 2172–2179.

Информация об авторе

А. В. Харлов — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, доцент

Information about the author

A. V. Kharlov — Candidate of Art History, Head of the Department of Music Theory, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 05.09.2022; одобрена после рецензирования 27.09.2022; принята к публикации 27.09.2022.
The article was submitted 05.09.2022; approved after reviewing 27.09.2022; accepted for publication 27.09.2022.

Научная статья

УДК 784.4

DOI: 10.26086/NK.2022.65.3.010

Роль И. А. Рупина в становлении русской национальной вокальной школы

Сережина Диана Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
dianauvarova@bk.ru

Аннотация. В статье рассматривается роль Ивана Алексеевича Рупина в вокальном искусстве первой половины XIX века, когда русская музыка стала вбирать в себя принципы европейской традиции и сочетать их с народным материалом. Данное исследование мотивировано необходимостью раскрыть отдельные страницы истории русского вокального искусства и выявить импульсы перехода народной песни от музыки обиходной (прикладной) к преподносимой (автономной).

Будучи исполнителем романсов и оперных арий, Иван Алексеевич Рупин уделял большое внимание русской народной песне. Он стал первым использовать ее в собственной обработке в дивертисментах, куда также входили отрывки из опер и балетов. В его обработках русский колорит, отраженный в интонационном строе мелодии, поэтическом тексте песен, сочетается с европейским виртуозным стилем — с пассажами и украшениями, характерными для итальянской оперы, а также с гармонизацией.

Такой синтез получил название «русский колоратурный стиль» и зародился он в творчестве Ивана Алексеевича Рупина. Аккомпанемент в обработках Рупина напоминает гитарную фактуру, которая была характерна для домашнего музицирования в начале XIX века. Колоратурный стиль Рупина нашел продолжение и в операх М. И. Глинки.

Ключевые слова: И. А. Рупин, народная песня, жанр, обработки народных песен, романс, колоратурный стиль

Для цитирования: Сережина Д. А. Роль И. А. Рупина в становлении русской национальной вокальной школы // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 3 (65). С. 76–81. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.010>.

Original article

Rupin's role in the formation of the Russian national Vocal school

Serezhina Diana A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
dianauvarova@bk.ru

Abstract. The article deals with the role of Ivan A. Rupin in the vocal art of the first half of the 19th century, when Russian music began to absorb the principles of European tradition and to combine them with the folk material. This study is motivated by the necessity of revealing separate pages of the history of Russian vocal art and revealing impulses of the transition of folk song from its applied function to an autonomous one.

As a chamber performer of romances and opera arias, Ivan Alexeyevich Rupin paid much attention to Russian folk songs. He was the first to use it in his own arrangements in divertissements which also included extracts from operas and ballets. His arrangements combine Russian colour, reflected in the breadth of the melody, intonations and lyrics, with European virtuoso style — with passages and embellishments typical for Italian opera as well as harmonisation.

This synthesis is called the "Russian coloratura style" and it emerged in the music of Ivan Alexeyevich Rupin. The accompaniment in Rupin's arrangements recalls the guitar texture that was characteristic of music-making at home at the beginning of the 19th century. Rupin's coloratura style found a continuation in the operas of Mikhail Ivan Glinka.

Keywords: I. A. Rupin, folk song, genre, adaptation of folk songs, romance, coloratura style

For citation: Serezhina D. A. Rupin's role in the formation of the Russian national Vocal school. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;3(65); 76–81 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.65.3.010>.

Творчество Ивана Алексеевича Рупина (1792–1850) пришлось на время расцвета русского музыкального искусства и национальной

вокальной школы. В своем искусстве он сочетает национальную самобытность с западноевропейскими традициями.

Цель данной статьи — дать характеристику обработкам И. А. Рупина народных песен как нового этапа в переходе от искусства обиходного к преподносимому (терминология Г. Бесселера).

Вокальное искусство в России формировалось под влиянием итальянских мастеров, обучавших русских певцов технике бельканто. В результате орнаментика итальянского пения, виртуозные пассажи и характерная импровизационность соединились с лирикой, широтой дыхания и проникновенностью русской народной песни, образуя основы вокальной школы. В процессе ее зарождения значимую роль сыграли: К. Кавос, Ф. Даль-Окки, Дж. Паизиелло, В. Мартин-и-Солер, а также русские композиторы А. Е. Варламов, А. А. Алябьев, И. А. Рупин, Д. Н. Кашин и др.

В первой половине XIX века в России начинает проявляться граница между профессиональным творчеством и любительским, пока еще не вполне явная. В сольном концертном репертуаре формируется своя жанровая система, представленная романсом, балладой, элегией, монологом, романсом-сценкой и «русской песней» — такое название этого жанра сохранилось до конца столетия.

Отечественные музыканты активно собирали русские народные песни, что нашло свое воплощение в сборниках Рупина «Народные русские песни» (1831, 1833, 1836).

Иван Алексеевич Рупин — педагог, певец и композитор, один из основателей школы вокального искусства в России. Он не только воспитал ряд профессиональных оперных артистов, но и сам был прекрасным исполнителем. Ему также принадлежит ряд обработок народных песен, в которых он, по сравнению с ранее вышедшими сборниками Трутовского и Прача, проявил себя чутким знатоком фольклора.

И. А. Рупин родился в 1792 году в семье крепостных, в деревне Славистово Костромской губернии в поместье шталмейстера П. И. Юшкова. Мальчиком он пел в церковном хоре, и Юшков, заметив вокальные способности Ивана, по достижению 18-ти лет отправляет юное дарование в Москву учиться вокальному искусству. Два года Рупин занимается частным образом у итальянского певца-кастрата Пьетро Мускетти, бравшего за один урок 25 рублей серебром. По тем временам это были большие деньги. От Мускетти Рупин получил произношение фамилии на итальянский манер — Рупинини, которое впоследствии преобразовалось в Рупини.

Вскоре, получив вольную, Рупин переехал в Петербург с целью построить карьеру оперного певца. Здесь он начал обучаться гармонии, контрапункту и игре на фортепиано у композитора и капельмейстера Т. В. Жуковского. Но, не достигнув успеха по ряду причин, он отказался от театральной карьеры и стал давать уроки вокала. Благодаря этому ремеслу Рупин быстро обрел известность. Среди его учеников были: М. И. Степанова, О. А. Петров, Н. Самойлова.

**Санкт-Петербург,
набережная канала Грибоедова, 47.
Дом, где снимал квартиру И. А. Рупин**



Все же совсем сцену Рупин не оставил. Юношеский альт у взрослого певца превратился в «высокий тенор, замечательно красивого тембра, нежный и гибкий» [1, с. 12]. Мастерски владея искусством бельканто, он начал карьеру камерного певца, тем самым войдя в историю как один из первых концертирующих вокалистов, а также исполнителей русских народных песен. Его репертуар включал: арии зарубежных и русских композиторов, романсы, песни собственного сочинения и народные песни. Имя Рупина упоминается в одном ряду с ярчайшими русскими певцами: А. Крутицким, О. Петровым, А. и Е. Михайловыми, Е. Урановой-Сандуновой.

Среди современников он славился талантом исполнителя благодаря лиризму, выразительности, легкости, виртуозности и вниманием к содержанию. Известны слова Ф. Кони, русского театрального критика и драматурга, о Рупине: «Рупини глубоко чувствовал все, что пел, а что чувствовал, умел выражать сильно и энергично» [2, с. 21]. В своих концертных обработках русских народных песен ему удалось сочетать широту народного распева с виртуозными вокальными фиоритурами.

Авторами поэтических текстов, положенных Рупиним на музыку, были: А. С. Пушкин,

А. А. Дельвиг, Ф. Н. Глинка и др. Они же стали друзьями Ивана Алексеевича и частыми гостями в его доме. Рупин отличался радушием и гостеприимством, многие песни и романсы были сочинены в результате совместного времяпрепровождения. Ф. А. Кони пишет: «Лучшие русские песни и лирические стихотворения барона Дельвига родились в минуту увлечения, на рояле Рупина, и им положены на музыку» [2, с. 19]. Дельвиг — один из создателей поэтического жанра «народная песня», художник, родственник Рупину по духу.

В 1840 году умерла жена Рупина, что стало для него переломным моментом, после которого он разорвал все дружеские связи и ушел из поля зрения публики, а с 1843 года из-за финансовой нужды, устроился хормейстером петербургской Итальянской оперы. В последние годы жизни переехал в Коломну. Скончался в 1850 году.

В творчестве И. А. Рупина сложился прием «сдвоенных песен» [3, с. 251]. Такой прием берет свое начало в бытовой музыке и представляет собой совмещение двух контрастных песен, например, медленная лирическая «Ах, ты время, времечко» и быстрая плясовая «Что мне жить и тужить».

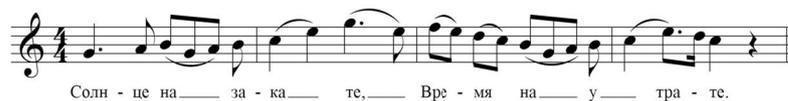
Публиковались песни Рупина сразу в двух вариантах: для голоса и фортепиано и в переложении для хора. Подход к сольному и хоровому исполнению у Рупина был различным. В организации композиции сольных песен он опирается на принцип эмоционального контраста, за каждой медленной и печальной следует плясовая, «как-то обыкновенно таковая очередь и народом соблюдается» [4, с. 261]. Оригинальный напев сохраняется и дополняется виртуозными вариациями.

Но в музыкальную ткань песен включаются и новые элементы. Пример — «Не шуми, мати зеленая дубравушка». Мы видим сочетание русской плавной мелодии, с ее внутрислоговыми распевами в традициях крестьянских лирических песен, и широтой дыхания, с европейскими ладогармоническими принципами (гармонический минор, четкий кадансовый оборот в конце).

Необходимо отметить новые важные качества в обработках народных песен Рупина. Он не дублирует в сопровождении мелодию. Тем самым певцу предоставляется большая свобода. Фактура сопровождения легкая, гитарная, связанная с распространением в домашнем музицировании начала XIX века семиструнной гитары. Эта фактура переносилась и на фортепиано. На примерах ниже мы видим использование альбертиевых басов, которые зародились в музыке итальянского клавесиниста Доменико Альберти. В период деятельности И. А. Рупина, клавирная музыка только начала осваиваться в творчестве русских композиторов — Бортнянского, Березовского, Прача, Кашина и др.

Еще одна деталь, выгодно отличающая Рупина от его предшественников — грамотная подтекстовка песен. В записи она всегда представляла проблему: внутрислоговые несимметричные распевы «не вписывались» в европейское тактовое деление. В. П. Беляев в предисловии к сборнику Рупина «Народные русские песни» отмечает: «Самая подтекстовка под песенные мелодии у Рупина сделана гораздо тщательнее, чем у Трутовского и Прача, допуская в этом отношении как неестественность, так и прямые ошибки». Он приводит и нотный пример (Примеры 1а, 1б).

Пример 1а. И. Рупин



Пример 1б. И. Прач



Рассмотрим цикл — «Две народные русские песни с вариациями» из сборника «Русский певец и фортепианист» — «Ах что ж ты, голубчик, невестел сидишь» и «Я по цветикам ходила». В таких двухчастных циклах Рупина распевность, харак-

терная для народной лирической песни, сочетается с приемами, выработанными профессиональной музыкой. Каждая песня представлена в виде нескольких вариаций. Их мелодика, с одной стороны, наполнена виртуозными пассажами, часто на-

поминающими «мелодические разводы старинных протяжных песен» [2, с. 15], но с другой — пассажи, группетто, усложненный триолями и секстолями ритм, большой диапазон мелодии, повышающий требования к вокалисту (почти две октавы!) идут от оперного мастерства итальянской школы. В первых двух куплетах выдержана форма вось-

митактового периода, что не характерно для русской народной песни, но далее четкость формы теряется в свободных распевах вариаций. Каждая новая вариация песни сопровождается изменением ритмического рисунка в партии певца и дополнением к основной мелодической линии различных украшений — мелизмов (*Примеры 2, 3*).

Пример 2

Музыкальный пример 2. Вокальная партия (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Темп 2/4. Ключевая подпись: два flats. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют триоли и секстольные группы, переходящие в более медленную мелодию. Под лирическими нотами нанесены слова: «ве - се - ло - му — быть,». Фортепиано играет ритмический рисунок из четвертных нот.

Пример 3

Музыкальный пример 3. Вокальная партия (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Темп 2/4. Ключевая подпись: два flats. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют триоли и секстольные группы, переходящие в более медленную мелодию. Под лирическими нотами нанесены слова: «у - би - та — ле - жит,». Фортепиано играет ритмический рисунок из четвертных нот.

Строение «сдвоенных песен» основано на принципе темпового контраста, в анализируемых нами песнях И. А. Рупина — *Andante*, затем *Allegro*.

Вторая часть начинается сразу после первой — *attassa*. При этом последний такт первой песни представляет собой пассаж в оперном стиле, на фоне гармонии доминантового нонаккорда с секстой (*Пример 4*).

Можно сравнить русскую народную песню «Ах! Что ж ты, голубчик, невесел сидишь?» (*Пример 5*) в изложении И. Прача, эту же песню в

изложении Гурилева (*Пример 6*) и обработке Рупина (*Пример 7*). У первого песня представлена в менее измененном виде, у Ивана Алексеевича же мелодика наполнена мелизмами и пассажами, подобно виртуозным итальянским ариям (*Пример 5*) и музыкальное развитие организовано в форме вариаций.

Сочетание виртуозных пассажей и народно-песенных оборотов формирует оригинальный русский колоратурный стиль в творчестве Рупина¹, нашедший затем свое продолжение в операх Глинки, в ариях Людмилы и Антонида.

Пример 4

Музыкальный пример 4. Вокальная партия (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Темп 2/4. Ключевая подпись: два flats. Музыка начинается с темпа *Andante*. Вокальная партия поет: «За-стре-ле-на-я.». В такте 6 начинается пассаж, который сопровождается изменением темпа на *Allegro*. Под лирическими нотами нанесены слова: «Я по цве-ти-». Фортепиано играет ритмический рисунок из четвертных нот. В фортепиано партии есть пометка *subito Allegro*.

Пример 5

Ах что ж ты го - луб - чик не - ве - сел си - дишь.

не - ве - сел си - дишь м не ра - дос - тен -

Пример 6

Andante
mp

Ах! что ж ты, го - луб - чик, не ве - сел си - дишь?

Не ве - сел си - дишь и не ра - до - стень?

rall.

Пример 7

Andante

Го - луб - чик, го - луб - чик! Го - луб - чик ты мой!

Ах! что ж ты, го - луб - чик, не - ве - сел си - дишь?

Некоторые песни Рупина, передаваясь из уст в уста, стали народными, например, «Что, соловушка, примолкнул», «Как вечер млада-младешенька», «Вот мчится тройка удалая». Этому способствовал и сам автор, который в концертах часто не называл своего имени.

Рупина считают основателем и такого вида концертных представлений, как «русские дивертисменты». Подобные концерты давались, как правило, после основных спектаклей и включали в себя номера из опер и балетов. Тогда, в начале XIX века, русская народная песня стала выходить за рамки своей прикладной функции, на городские сцены. Рупин выступал в таких дивертисментах и сам, включая в свой репертуар кроме романсов и народные песни в собственной обработке.

Анализ хоровых обработок не входит в задачи нашей статьи, отметим только, что в них Рупин опирается на традиции канта. Здесь проявляется та же особая грамотность музыканта-практика, что и в обработках народных песен solo. Он работал хормейстером итальянской оперы и, по некоторым сведениям, руководил хором «песельников» [1, с. 12], так называли русский народный хор.

О. Е. Левашева считает Рупина создателем жанра «русской песни», после него, эту традицию продолжили А. Варламов, А. Гурилев [5, с. 213]. Этот жанр в основе своей имеет подлинную русскую народную песню или ее стилизацию. Его характерными чертами являются сентиментальность, широта распевок, гибкость мелодии, близость к музыке городского быта, наличие сопровождения (гитара, фортепиано). Также русская песня является предшественницей романса, которая унаследовала от нее эмоциональность, любовную тематику, но при этом психологическая составляющая у романса сложнее, глубже и содержательнее.

Примечание

¹ Подобным же стилем владел Д. Н. Кашин.

Список источников

1. *Попова Т. И. А. Рупин и его сборники народных песен // И. Рупин. Народные русские песни. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 10–22.*
2. *Кони Ф. Русский певец и композитор Иван Алексеевич Рупин (Некролог) // Пантеон и*

Репертуар русской сцены. Т. 2. Кн. 4. апрель. Отд. Санкт Петербург, 1850. С. 21.

3. *Боровинская М. Н., Мещерякова Н. А. Вокальные циклы ростовских композиторов в репертуаре современного певца // Южно-российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 250–251.*
4. *О русских песнях И. А. Рупини // Северная пчела. 1833. № 66. С. 261–263.*
5. *Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. История русской музыки. М.: Музыка 1984. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. 334 с.*

References

1. *Popova, T. (1955), "Rupin and his collections of folk songs", I. Rupin. Narodnye russkie pesni [I. Rupin. Folk Russian songs], State Music Publishing House, Moscow, USSR.*
2. *Koni, F. (1850), "Russian singer and composer Ivan Alekseevich (Obituary)", Panteon i Repertuar russkoy stseny [Pantheon and Russian stage repertoire], vol. 2, book 4, St. Petersburg, Russia, p. 21.*
3. *Borovinskaya, M. N. and Mescheryakova, N. A. (2007), "Vokal series of Rostov composers in the repertoire of contemporary singer", Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Music Almanac], no. 4, pp. 250–251.*
4. *Luganskiy, V. (1833), "About Russian songs by I. A. Rupini", Severnaya pchela [Northern bee], vol. 66, pp. 261–263.*
5. *Keldysh, Yu. V. and Levasheva, O. E. (1984), Istoriya russkoy muzyki tom vtoroy XVIII vek [History of Russian music, volume two, 19th century], Muzyka, Moscow, USSR.*

Информация об авторе

Д. А. Серезжина — соискатель кафедры истории музыки

Information about the author

D. A. Serezhina — Applicant of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 30.08.2022; одобрена после рецензирования 26.09.2022; принята к публикации 27.09.2022. The article was submitted 30.08.2022; approved after reviewing 26.09.2022; accepted for publication 27.09.2022.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Редакционный совет принимает на рассмотрение оригинальные, ранее неопубликованные статьи, в которых соблюдена точность при цитировании и указании источника при упоминании работ других авторов.

Материал может быть отклонен до рецензирования в случае несоответствия тематики профилю журнала, недостаточного объема статьи, представленной для публикации и несоблюдения правил оформления, а также наличия в рукописи неправомерных заимствований.

Все статьи проверяются в программе Antiplagiat ReportViewer. Абсолютная оригинальность текста статьи должна составлять не менее 80 %.

Редакция придерживается двойного «слепого» анонимного типа рецензирования. Все статьи, поступающие для публикации в журнале, подвергаются рецензированию независимыми экспертами. Рецензенты являются специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют публикации по тематике рецензируемой статьи в течение последних 3 лет.

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

Для авторов статей — аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук — объем рукописей не должен превышать 15000 печатных знаков (с пробелами), для кандидатов и докторов наук — 20000 печатных знаков (с пробелами). Общий объем нотных примеров и иллюстраций в тексте включается в соответствующий напечатанному тексту лимит объема 15000/20000 печатных знаков (с пробелами).

К рукописи прилагаются следующие документы:

- 1) отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
- 2) рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
- 3) выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются. Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде одного текстового файла.

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

1. Тип статьи — научная статья, обзорная статья, редакционная статья, дискуссионная статья, персоналии, редакторская заметка, рецензия на книгу, рецензия на статью, спектакль и т. п., краткое сообщение.
2. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
3. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на русском.
4. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна), имейл автора.
5. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру)
6. Аннотация статьи на русском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
7. Ключевые слова — от 5 до 8, отражающие основное содержание статьи, ее предметную, терминологическую область. Не используют обобщенные и многозначные слова, а также словосочетания, содержащие причастные обороты
8. Сведения об источнике финансирования статьи
9. Тип статьи на английском языке.
10. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на английском.
11. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна) (на английском языке), имейл автора.
12. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру) на английском языке.

13. Аннотация статьи на английском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
14. Ключевые слова на английском — от 5 до 8.
15. Сведения об источнике финансирования статьи (на английском языке)
16. Текст статьи
17. Примечания
18. Список источников. Библиографические записи в перечне использованной литературы нумеруют и располагают в порядке цитирования источников в тексте статьи (по ГОСТ Р 7.0.5-2008).
19. References (по стандарту "Harvard")
20. Информация об авторе (авторах): ученые степень и звание на русском и английском языках.
21. В конце текста указывается количество необходимых экземпляров журнала и способ доставки (почтовым отправлением (в этом случае указывается почтовый адрес с индексом), самовывозом).

Рукопись и сопроводительные документы в электронном варианте направляются по адресу электронной почты:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами), указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, издательский отдел.
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40**