



Нижегородская  
государственная  
консерватория  
имени  
М.И.Глинки  
1946–2021

ISSN 2220 – 1769

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

4 [62] 2021



16+

Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
ВЫСШЕГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-  
аналитический,  
научно-  
образовательный  
журнал

**Главный редактор**

Т. Б. Сиднева

**Содержание**

**Зам. главного редактора**

О. М. Зароднюк

**Редакционный совет:**

А. А. Амрахова

Е. В. Артемьева

Т. Г. Бухарова

В. Б. Валькова

Е. Н. Дулова (Беларусь)

А. А. Евдокимова

Т. Я. Железнова

М. Зандер (Германия)

Л. А. Зелексон

А. Е. Кром

Т. Н. Левая

Е. В. Приданова

Пэн Чэн (Китай)

С. И. Савенко

В. Н. Сыров

Р. А. Ульянова

Чан Вионг Тхань (Вьетнам)

*Компьютерная верстка*

А. С. Платонова

*Дизайн обложки*

В. А. Музыченко

*Корректор*

Л. А. Зелексон

**Учредитель и издатель**

Федеральное

государственное бюджетное

образовательное учреждение

высшего образования

«Нижегородская

государственная

консерватория

им. М. И. Глинки»

*Адрес издателя*

*и редакции:*

603950, Нижний Новгород,

ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40

Тел./факс (831) 419-40-56

<http://www.nnovcons.ru>

E-mail:

[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)

**Из истории Нижегородской консерватории**

*Елисеев И. В.* Последние годы жизни и творчества А. А. Касьянова 3

*Куклев А. В.* Предыстория Нижегородской – Горьковской консерватории имени М. И. Глинки 20

**Проблемы теории и истории музыки**

*Бочкова Т. Р.* Органное английское бахианство XIX века 26

*Галкина Я. В.* «Мертвые души» Н. Гоголя – Р. Щедрина: либретто и литературный первоисточник 33

*Пыльнева Л. Л.* Элементы традиционной музыкальной культуры в сочинениях К. А. Герасимова для детей 38

*Абрамова О. В.* Вокальное творчество Александра Раскатова: на стыке авангардизма и традиционного искусства 45

*Куликова П. С.* Тотальный синтез в опере А. Раскатова «Собачье сердце» 52

**Вопросы этномузыкологии**

*Евдокимова А. А.* Хоровое творчество Даворина Енко: сербско-русские связи 59

*Петри Э. К.* Баллады из собрания Liederhort 64

**Восток и Запад: исследования китайской музыкальной культуры**

*Гуревич В. А., Дун Вань.* Ли Инхай: штрихи к портрету композитора 71

*Ван Юнь.* «Птицы приветствуют Феникса»: опыт анализа авторской аранжировки народного наигрыша в рамках искусства игры на духовом инструменте сона 76

**Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях**

*Сиднева Т. Б.* Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева 85

© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2021

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

# Из истории Нижегородской консерватории

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 3–19

Actual problems of higher music education. 2021. No 4 (62). P. 3–19

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.002

## Последние годы жизни и творчества А. А. Касьянова

**Елисеев Игорь Васильевич**

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
nngk@mail.ru

**Аннотация.** Игорь Васильевич Елисеев (1923–2001) — авторитетный музыковед и краевед Нижнего Новгорода, ученик И. В. Способина и М. С. Пекелиса, первый выпускник историко-теоретического факультета Горьковской консерватории. Он — автор первой монографии о жизни и творчестве А. А. Касьянова (1891–1982). Данный очерк является закономерным продолжением его книги: он подводит итоги творческой деятельности талантливого композитора нижегородского края.

**Ключевые слова:** И. В. Елисеев, А. А. Касьянов, нижегородская композиторская школа, биография композитора

**Для цитирования:** Елисеев И. В. Последние годы жизни и творчества А. А. Касьянова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 3–19. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.002>.

## FROM THE HISTORY OF THE NIZHNY NOVGOROD CONSERVATOIRE

Original article

## The last years of the life and creativity of A. A. Kasyanov

**Eliseev Igor V.**

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

**Abstract.** Igor Vasilievich Eliseev (1923–2001) — an authoritative musicologist and ethnographer of Nizhny Novgorod, a student of I. V. Sposobin and M. S. Pekelis, the first graduate of the historical and theoretical faculty of the Gorky Conservatory. He is the author of the first monograph on the life and work of A. A. Kasyanov (1891–1982). This essay is a logical continuation of his book: it summarizes the creative activity of the talented composer of the Nizhny Novgorod region.

**Keywords:** I. V. Eliseev, A. A. Kasyanov, Nizhny Novgorod composer school, biography of the composer

**For citation:** Eliseev I. V. The last years of the life and creativity of A. A. Kasyanov. *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 3–19 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.002>.

*Горький, 1983*

### От автора

Настоящий очерк является непосредственным дополнением к моей монографии «А. А. Касьянов», изданной в 1973 году. Рукопись книги была сдана в издательство в феврале 1972 года. Таким образом в нее не могли войти факты последнего десятилетия жизни композитора.

Между тем, несмотря на преклонный возраст, А. А. Касьянов продолжал быть творчески активным. Он продолжал также педагогическую

работу и принимал посильное участие в общественных делах.

Достаточно сказать, что он был участником съездов композиторов, выезжал в Москву с авторским концертом и по издательским делам. В последние годы он написал ряд хоровых, камерно-вокальных произведений и фортепианных пьес. Им была проделана огромная работа по созданию новой музыкально-сценической редакции оперы «Степан Разин».

Все это представляет интерес. Кроме того, без освещения последнего периода творческая биография А. А. Касьянова оказалась бы неполной, незавершенной.

Рассказать читателю последнюю главу жизни этого прекрасного музыканта и человека, оставившего глубокий след в истории музыкальной культуры и светлую память у всех, кто знал его, я считал своим неперенным долгом <...><sup>1</sup>.

\*\*\*

1 ноября 1971 года зал Горьковского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина был заполнен публикой особой. В нем собрались музыканты, литераторы, художники, артисты всех горьковских театров и сотни людей самых разных профессий. Всех их привлекло сюда в этот вечер одно — желание встретиться с А. А. Касьяновым, вновь услышать его музыку, высказать ему словами или хотя бы аплодисментами свое восхищение и признание. Это было общественное торжество в честь 80-летия композитора.

Он сам захотел провести этот вечер именно в театре, а не в концертном зале. «Композитор я театральный, театр — мой дом», — говорил он. Действительно, при всем многообразии творческих интересов, опера являлась для Касьянова в зрелые годы главным жанром. Несмотря на то, что теперь он уже не мог приняться за новую оперу, он продолжал работать для театра. Он готовил к изданию клавира «Ермака», а в перспективе было издание клавира «Степана Разина» и новая постановка его любимого детища.

Со всех концов страны шли в его адрес приветствия и поздравления. Но он не был избалован в своей жизни овациями. И сейчас не думал почивать на лаврах. И в 80 лет Александр Александрович не собирался слагать творческого оружия.

Критическое отношение к собственным творениям было присуще ему всегда. Теперь же, на вершине жизненного пути, казалось, оно еще более обострилось. Касьянов вновь и вновь пересматривал свои сочинения. И когда возник вопрос о новом издании его романсов, он с необычайным тщанием стал отбирать сочинения, которые могли бы достойно представить автора. Мало того. Он стал искать в них, уже отобранных, еще и какие-то несовершенства. То тут, то там он что-то правил: то «взвешивал» заново паузу, то «чистил» гармонию, то касался фактуры фортепианной партии.

Сборник он составил из девятнадцати романсов [1]. Большинство их было издано ранее.

Но вошли в него и новые работы. В 1971–1972 годах Александр Александрович сочинил два романса на стихи А. Кольцова — «Не весна тогда» и «Песня старика» — и два на стихи А. К. Толстого — «Край ты мой, родимый край» и «Коль любить, так без рассудку». Сделаны им были также новые редакции двух толстовских романсов, сочиненных в прежние годы, — «В колокол, мирно дремавший» и «Не ветер, вея с высоты». Последний был подвергнут композитором весьма глубокой переработке и представляет, по существу, новый вариант касьяновского прочтения этого поэтического текста.

Творческая активность Касьянова, вступившего в девятый десяток жизни, была поразительна. Кроме романсов он в 1972 году сочиняет три больших хора на пушкинские «Три песни о Стеньке Разине». И в этом, кстати, вновь проявляется касьяновская требовательность к себе: он еще в 1948 году сочинил на эти же слова три хора. И вот, почти через четверть века, он обращается к этим стихам еще раз и создает совершенно новые варианты<sup>2</sup>.

Одновременно А. А. Касьянов взялся вновь за «Ермака» с целью подготовки к изданию клавира оперы. Это была большая и кропотливая работа, осложненная к тому же неизменной придирчивостью автора к собственному нотному тексту. Вдобавок ко всему, издательские дела требовали пребывания в Москве, и Касьянов в течение одного лишь 1972 года дважды побывал в столице.

\*\*\*

Жизнь А. А. Касьянова не пестрит внешними событиями: ни гастролей, ни частых творческих встреч с публикой, как это бывает у других. Этому препятствовала, конечно, и утрата слуха, омрачившая жизнь его в последние двадцать пять лет. Но он никогда и не стремился стать популярным, хотя значимость своего труда представлял ясно. Он знал, что вносит свой «вклад» (слово, произнесенное в обращении к нему А. К. Глазуновым) в музыку, именно свой, касьяновский, такой, который может внести только он — и никто другой.

Наверное, от этого понимания и возникло в нем чувство высокой ответственности за все, что он делает. Отсюда и самокритичность и больше — беспощадная требовательность, которую он предъявлял к себе.

Вот поэтому, когда в начале января 1973 года ему сообщили, что на 6 февраля запланирован его авторский вечер в Малом зале Московской консерватории, он был очень взволнован. Вначале он категорически отказался от этой чести.

— Я не могу в этом зале выступить кое-как, — говорил он. — Я должен готовиться. Программа не должна быть случайной.

Он предложил другие сроки — май или осень.

И все же концерт состоялся в феврале. Все, кто занимался его устройством<sup>3</sup>, проявляя свое любовное отношение к Александру Александровичу, приложили усилия к тому, чтобы был обеспечен высокий исполнительский уровень.

Это был концерт камерной музыки. Звучали в основном романсы и фортепианные произведения. Две горьковские пианистки — профессор Б. Маранц и ее ученица, педагог консерватории М. Прудовская исполнили прелюдии, а также одну из недавно созданных пьес — Балладу. Московские певицы Л. Сапегина и Л. Симонова очень любовно и тепло пели романсы Касьянова. Л. Сапегина, кроме «Восточного романса» и «Ночи», входивших и ранее в ее репертуар, специально к этому концерту подготовила новый вариант «Не ветер, вея с высоты». Л. Симонова спела элегию «К портрету Жуковского», романс-признание «Люблю глаза твои, мой друг» и выразительно передала драматизм брюсовского диалога «А если он возвратится». Две арии Фомы из оперы «Фома Гордеев» с большим чувством и артистизмом исполнил солист Центрального телевидения и Всесоюзного радио Ю. Якушев. Концерт завершило выступление горьковского певца А. Правилова, подготовившего с пианистом А. Бендицким обширную программу. В их исполнении публика услышала «Море», «Когда кругом безмолвен», «В колокол» (в новой редакции), «Песню старика» и «Водопад».

Мало сказать, что концерт прошел успешно. Слушатели, пришедшие в этот вечер (а среди них были многие известные музыканты-композиторы, педагоги столичных музыкальных вузов, а также артисты, ученые, журналисты...), ощутили красоту строя чувств этого большого русского художника, удивительную гармонию в восприятии им окружающего мира, умение обнаружить и передать в музыке то прекрасное, что остается порой незамеченным в нашей суетной жизни.

\*\*\*

А дома, в Горьком, его ждала работа. Сколь изнурительна правка корректур! Клавір «Ермака» вот-вот должен был идти в печать.

Но хотелось писать и новую музыку. Постепенно складывался замысел маленькой фортепианной сюиты. Всего из трех пьес. Они очень символичны: экспромт, ноктюрн и мазурка. Это

те жанры, которые изведаны были Касьяновым с детства. Жанры романтиков. Жанры обожаемого им Шопена. Это было как бы продолжением того, что сделал Касьянов раньше (24 прелюдии, Баллада, Скерцо)<sup>4</sup>. Он посвятил эту сюиту старому музыкальному другу Н. Н. Полуэктовой.

Нина Николаевна Полуэктова, воспитанница К. Н. Игумнова, после окончания Московской консерватории с 1910 года вела класс специального фортепиано в Нижегородском-Горьковском музыкальном училище. После открытия в Горьком консерватории она до 1955 года возглавляла фортепианную кафедру. Полуэктова была авторитетным педагогом, широко мыслящим музыкантом. Она была продолжателем принципов игумновской школы. Она умела выявить в учениках индивидуальность и помочь развиваться каждому в своем направлении. Неслучайно среди них оказались не только пианисты, а и композиторы, ставшие впоследствии известными всей стране, — Н. Макарова, Б. Мокроусов, П. Аедоницкий, дирижер Л. Гинзбург и ряд музыковедов.

Александр Александрович высоко ценил педагогическое мастерство Полуэктовой, нередко поговаривая, что «никто, как Нина Николаевна, не умеет пианистам ставить пальчики». Конечно, он видел в ней не только великолепного «техника», а и музыканта-художника.

В трех пьесах этой фортепианной сюиты мы видим несомненную связь с вдохновителем — Шопеном. Экспромт триольным движением первой темы явно перекликается с ля-бемоль мажорным экспромтом Шопена. Ноктюрн с его напевной мелодикой и контрастным сопоставлением разделов и мазурка с ее характерными ритмами тоже происходят от шопеновских образцов.

Но во всем этом — лишь принципы композиции. Содержание музыки — новое, оригинальное и типично касьяновское. В его работе сказался опыт обращения к «шопеновским» жанрам русских композиторов, особенно Балакирева, Ляпунова, Лядова. В этих пьесах индивидуальное преломление жанров. Касьянов не стилизует, а соприкасается с Шопеном только через отношение к жанрам экспромта, ноктюрна, мазурки, видя в них возможность художественного выражения чувств. Близки Шопену и некоторые приемы композиции. Но ни в какой степени Касьянов не подражает Шопену в «языке» музыки. Даже в ритме мазурки невозможно найти прямых аналогий ни с одной из шопеновских. Если первые два такта с

пунктирным дроблением первой доли и ровными четвертями во второй и третьей долях — типичный мазурочный ритм, использованный не только Шопеном, а и многими другими композиторами (в том числе Глинкой и Чайковским в мазурках «Ивана Сусанина» и «Евгения Онегина»), то рит-

мика последующих двух тактов, не будучи новой сама по себе, соотносится с ритмикой первых двух совершенно оригинально: подобного ритмического построения целой четырехтактовой фразы в шопеновских и других известных примерах мы не встречаем.

### Пример 1



Но более всего индивидуальность Касьянова, как и в произведениях других жанров, проявляется в своеобразии интонационной сферы музыки и в особенностях гармонического языка<sup>5</sup>. В сочинениях последнего десятилетия и, в частности, в данной сюите можно заметить, при всей приметности касьяновских интонаций, какую-то особую утонченность мелодических рисунков, прихотливость, а порой неожиданность оборотов.

Например, начиная тему Экспромта достаточно обычным «разбегом» по звукам доминантового септаккорда с секстой вверх и «откатом»

вниз с понижением II и VII ступеней лада, Касьянов в третьем и четвертом тактах значительно усложняет мелодию, прибегая к хроматизации ее (Пример 2).

Нежные мелодические «переливы» слышатся в Ноктюрне. В нем развитие мелодии прямо связано с гармонической изменчивостью, основанной на энгармонических заменах и секвентных смещениях. Обновление ее, благодаря этому, происходит в плавном непрерывном течении и носит печать особой изысканности, рафинированности (Пример 3).

### Пример 2



\*\*\*

Всматриваясь в последнее десятилетие жизни А. А. Касьянова, поражаешься ее интенсивности. Более всего — активности его мысли.

В эти годы с целью подготовки к изданию клавиrow им проделана капитальная работа по редактированию двух опер — «Ермака» и «Степана Разина»<sup>6</sup>. Кроме того, в связи с новой постанов-

## Пример 3



кой «Степана Разина», осуществленной Горьковским театром в 1977 году, композитор занялся пересмотром всей партитуры оперы и пересочинением некоторых ее страниц. Все это занимало много времени и требовало большой отдачи сил.

Нельзя забывать и другое: Александр Александрович сочинял в эти годы и новую музыку. Это упомянутые выше хоры, фортепианные пьесы и романсы. При этом последние сочинения созданы им на девяностом году жизни!

Примечательна вообще жизнедеятельность Касьянова в эту пору. Слабея год от года физически, а с марта 1979 года и вовсе прикованный к постели, Александр Александрович ничуть не отгораживался от окружающей жизни. Он не замкнулся в кругу собственных интересов, не поддавался недомоганию и болезни. Его квартира была всегда открыта для проходящих. Он общался с композиторами и музыковедами, с дирижерами, певцами и пианистами. К нему приходили маститые музыканты и молодежь, только лишь начинающая свой путь в музыке.

Прошло несколько месяцев после авторского концерта в Малом зале, и Касьянов вновь в Москве. В середине ноября 1973 года они принимают участие в работе III съезда композиторов РСФСР. И вновь радующие сердце встречи с композиторами России, музыкантами столицы, друзьями. Среди последних — особо близкие — Арам Ильич и Нина Владимировна. Эта семья Касьянову с давнейших времен как родная. Как никак — семья Хачатурянов наполовину ни-

жегородская, да еще связанная с Александром Александровичем взаимно-искренней дружбой, пронесенной через десятилетия.

А сколь приятна была встреча с В. Ф. Кухарским! Это он был первым столичным рецензентом постановки оперы «Фома Гордеев», состоявшейся в 1946 году. Узнав тогда музыку Касьянова, он навсегда остался глубоким ценителем ее и стал добрым другом композитора.

Каждый приезд Александра Александровича в Москву неизменно начинался со свидания «с милой Тасенькой» — Таисией Николаевной Кошко, дружеские отношения с которой возникли еще в далеком 1948 году, когда она начала работу в Союзе композиторов СССР. В последние годы она трогательно опекала Касьянова. Задолго до его поездки в столицу возникали телефонные переговоры: когда и с кем он приедет, в какой гостинице он хотел бы остановиться, где он намерен побывать, с кем будет встречаться и тому подобное и все другое в этом роде. Таисия Николаевна очень помогала ему и в издании сочинений. Она была как бы личным представителем композитора, живущего в Горьком и не имеющего возможности в преклонном возрасте навещать на набережную М. Тореза столь часто, как того требовали дела. В ответ на слова благодарности горьковчан за ее заботу о Касьянове, она отвечала:

— Как можно не заботиться о нем? Это — человек не только исключительной одаренности, но и необыкновенной душевной чистоты и скромности!



Душевной чистоты и скромности... Как это верно сказано! Если говорить о человеческих качествах Александра Александровича, к этим определениям нужно добавить и его неизменную доброжелательность и чуткость в отношении к людям. Он всегда о ком-то заботился, кому-то помогал. То это была девочка, приведенная кем-то, намеревавшаяся поступать в музыкальное училище, но не знавшая, в достаточной ли степени она подготовлена к этому. То это был композитор, пришедший показать свое сочинение и желающий услышать мнение Мастера и получить творческий совет. То это была пианистка с рукописью исполнительского анализа песен Мусоргского, сделанного ею. А порой он помогал людям и в немusических делах — в улучшении материальных и бытовых условий.

Его заботливое отношение к окружающим проявлялось с удивительной теплотой и той тонкой деликатностью, которая свойственна людям высокой культуры.

— Я не звоню Вам, — писал он заболевшему товарищу, — так как боюсь, что Вы в квартире один и вскочите с дивана к трубке, а Вам надо лежать. По этой же причине, собравшись сегодня опять к Вам, я пишу эту записочку и прямо положу ее в ящик, не пытаясь предварительно позвонить у двери...

Эти строки написаны Касьяновым 16 сентября 1973 года — в восьмидесятидвухлетнем возрасте. Он весь тут. Он подходил к двери квартиры, бросал в ящик «записочку», но не звонил, чтобы не побеспокоить больного.

Невольно вспоминается очень давнее письмо, полученное Александром Александровичем от Поликсены Степановны Стасовой — жены Дмитрия Васильевича, матери известной революционерки, соратницы В. И. Ленина, Елены Дмитриевны Стасовой. Он получил его в конце сентября 1914 года в ответ на письменное поздравление, посланное им Поликсене Степановне по случаю ее именин. Лично поздравить ее он не смог, потому что был болен. Это было время начала первой империалистической войны, шел второй месяц ее.

— Нынче мой день был мне очень, очень непростым, — писала она. — Горе войны, потери у близких лиц, нездоровье друзей — все это тяготит и терзает душу <...> Вы, дорогой наш, извольте лечиться строго и последовательно, чтобы опять радовать нас, стариков, таким хорошим, цветущим видом, какой был у Вас весной. Слу-

шайтесь, голубчик, педантично всех предписаний доктора...

И далее — выражение любви и ласки («Целую Вас, дорогой, милый, в вашу светлую головку за себя и за Дмитрия Васильевича»)<sup>7</sup>.

Александр Александрович всю жизнь бережно хранил это письмо вместе с письмами М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова. Хранил как реликвию, знаменующую собой идеал человеческих отношений. Он хранил его как драгоценную память о людях, олицетворявших самые высокие примеры проявления русской национальной культуры. Он сам был таким.

\*\*\*

В дни работы III съезда композиторов РСФСР издательство «Советский композитор» преподнесло приятный сюрприз — сигнальный экземпляр книги «А. А. Касьянов». Он переходил из рук в руки, вызвав живейший интерес у всех, кто общался с Касьяновым на съезде.

В те же дни киностудия Горьковского телевидения сделала съемки кадров, на которых запечатлены встречи Александра Александровича в Колонном зале Дома Союзов с Т. Н. Хренниковым, А. И. Хачатуряном и другими делегатами и гостями съезда. Часть отснятого материала вошла в телевизионный фильм о композиторе, показанный на горьковских экранах в 1975 году.

Вообще в последние годы о Касьянове стали говорить и писать гораздо больше, чем прежде. Осенью того же 1975 года автором этих строк была сделана телевизионная передача «По страницам музыкального альбома». Ее появление вызвано было выходом в свет сборника романсов Касьянова. Исполняли романсы ведущие солисты горьковского оперного театра И. Беренов, А. Главин, К. Инкина, А. Правилон и студентка консерватории Н. Лаврухина (концертмейстеры А. Бендицкий и З. Малинина). Художественная сторона передачи была весьма высокой. Но особенно ценным было участие в ней самого композитора. В беседе с ведущим он, в частности, афористически кратко и метко сформулировал свои требования к камерному вокальному исполнительству. Одно из них он выразил так:

— Я всегда прошу певцов: не пойте мне романсы Касьянова! Читайте стихи Тютчева, Брюсова, Толстого, Блока...

Он сам, сочиняя романсы, всегда стремился быть предельно точным в передаче не только общей мысли, общего настроения поэтического текста, но и самого склада речи человеческой,

самого слова поэта. Вот это понимание смысла стихотворения и умение передать его он и ценил в певцах выше всего.

В том же году творческим объединением «Экран» был задуман фильм-концерт о романсах М. А. Балакирева. Решено было просить принять участие в нем А. А. Касьянова — человека, лично знавшего Балакирева, общавшегося с основателем «Новой русской школы» в последние годы его жизни. Режиссер фильма Г. Бабушкин позже писал:

— Когда А. А. Касьянов протягивает мне для приветствия руку, думаю: «А ведь этот человек знал М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова, Д. В. Стасова, Ф. И. Шаляпина, И. Е. Репина — тех, чьи имена стали легендой» [2].

Александр Александрович оказался в этом фильме в роли рассказчика о Балакиреве и его романсах. Это было счастливой находкой авторов фильма<sup>8</sup>. Он стал не просто концертом, снятым на пленку, а как бы документально-художественным кинопроизведением. Кадры, снятые в Горьком, показывающие места, в которых прошли детские и юные годы Балакирева, придают фильму черты документальности. Участие А. А. Касьянова усиливает историческую достоверность. Показ фотографий, писем, нот Балакирева, хранимых Касьяновым, — все это документы.

И вместе с тем в фильме многое овеяно поэзией. Она — в красоте нижегородских пейзажей. Она и в словах, во всем облике человека, пронесшего в своем сердце через всю долгую жизнь дорогой ему образ.

— С его появления в кадре определяется основная тональность всего фильма, — писала Н. Благовидова, — светлая, благородная, несколько взволнованная и очень сердечная [3].

\*\*\*

В 1976 году Александру Александровичу исполнилось 85 лет. Вновь поздравления, добрые пожелания... В честь его восьмидесятилетия музыкальной редакцией горьковского радио был проведен цикл из шести передач, охвативший основные вехи творческого пути Касьянова. В них прозвучали многие произведения — фрагменты из опер, хоры, романсы, инструментальные пьесы.

А он, как всегда, был в работе. Всю зиму и весну посвятил переработке клавира «Степана Разина». Чтобы самолично сдать в издательство клавира, он 23 июня выехал в Москву. Это был последний визит его в столицу...

По возвращении сразу, не дав себе отдыха, принялся за партитуру — театр вскоре должен был приступить к постановке «Степана».

И вновь рождаются мысли о будущих творениях. После радиопередачи о романсах он пишет ее автору:

— Все это стимулирует сделать еще сборник, предложенный мне издательством. Но сначала надо раскрепоститься от работы над «Разным» (инструментовка новых кусков), над которой потею.

На некоторое время оторвал его от работы новый приезд в Горький съемочной группы творческого объединения «Экран». В этот раз для работы над фильмом о нем самом<sup>9</sup>.

Конец 1976 года принес А. А. Касьянову радостную весть — ему присуждена была Государственная премия РСФСР имени М. И. Глинки.

В связи с этим событием вновь о Касьянове заговорила пресса. В ней особо выделяется беседа о Касьянове горьковского музыковеда Н. Благовидовой с Т. Н. Хренниковым, опубликованная в газете «Горьковская правда».

— Все мы любим Александра Александровича за огромный талант, за его благороднейшую душу, — сказал Хренников. — И все мы хотим, чтобы он еще долго, долго жил и творил на благо нашей Родины. Творчество этого большого русского художника, несомненно, принадлежит к интереснейшим явлениям советской музыкальной культуры. Все лучшее из созданного им — это без преувеличения золотой фонд советской музыки [4].

Торжественное вручение диплома и золотой медали лауреата Государственной премии РСФСР произошло в середине февраля 1977 года. Состояние здоровья Александра Александровича не позволило ему поехать в Москву. Правительство России, чья возраст и заслуги композитора, решило этот акт совершить в его доме. С этой целью в Горький прибыл заместитель Председателя Совета Министров РСФСР В. И. Кочемасов. В присутствии руководителей партийных и советских органов, представителей музыкальной общественности города, собравшихся в квартире А. А. Касьянова, он сердечно поздравил композитора с высоким званием лауреата.

Премия имени Глинки... Сколь символична она оказалась для Касьянова! Глубокий смысл и этическая красота, выраженные им в музыке столь ясно и убедительно, коренятся в прочной и органичной связи его с родной русской народной

почвой и с художественными традициями отечественной классики, заложенными М. И. Глинкой.

Но, помимо этого, у Касьянова существовали и более прямые связи с Глинкой — человеческие. Вот они. В свое время молодого нижегородца Милия Балакирева горячо приветствовал Глинка, увидев его могучую творческую силу. Случилось так, что М. А. Балакирев, как и Глинка на склоне лет, узнав юного Александра Касьянова, сказал, что из него «несомненно выйдет талантливый композитор».

И другая человеческая связь — через Дмитрия Васильевича Стасова, который был другом и «душеприказчиком» Глинки. В этой цепочке не так уж много звеньев — всего три. И третье из них — Касьянов.

3 февраля 1977 года Центральное телевидение показало фильм «Композитор Александр Касьянов». Авторы его создали большую и содержательную ленту, достаточно полно характеризующую человеческий и творческий облик композитора.

В этом кинорассказе о нем Александр Александрович выступает и сам в роли рассказчика о многих событиях его жизни. Он говорит о встречах своих с М. А. Балакиревым, А. К. Глазуновым, о значении в становлении его, как музыканта, С. М. Ляпунова. Он знакомит зрителей с музыкальными вечерами в доме Д. В. Стасова. А потом — о работе своей в Нижнем Новгороде-Горьком с первых лет революции. И хотя ему несколько раз приходится употреблять местоимение «я», перед нами в его рассказе встает историческая картина российской музыкальной жизни начала века, периода революции и большой эпохи строительства советской музыкальной культуры.

И в этом вот вновь проявился касьяновский характер: рассказывая вроде бы о себе, он как-то незаметно отодвигает самого себя на второй или третий план и сообщает нам о том, что было общезначимо, что определяло характер музыкальной жизни в тот или иной период. В этом отношении фильм о Касьянове является достоверным, как бы «мемуарным», историческим документом. Но эту цель создатели фильма не считали, конечно, главной. Уж если говорить об истории, то можно сказать так: не история музыки устами Касьянова, а место Касьянова в истории музыки — таков был замысел.

Удачный подбор музыкального материала, достаточно полно представляющий образное содержание, стиль и жанровое многообразие твор-

чества Касьянова (музыкальный консультант Н. Благовидова) более всего раскрывает идею фильма. И еще одна ценная сторона его — участие в фильме трех выдающихся деятелей современной советской музыкальной жизни — композиторов Т. Н. Хренникова, А. И. Хачатуряна и режиссера Б. А. Покровского. Их суждения об А. А. Касьянове и его музыке, их оценка его деятельности, характеристика его личности — все это тоже определяет и уточняет место его в истории русской советской музыки.

Вот слова А. И. Хачатуряна:

— Когда мы говорим об Александре Александровиче Касьянове в среде композиторов или в дружеской среде, то всегда и все говорим о нем: «святой человек». Потому, что он удивительно честный, скромный, правдивый, доброжелательный <...>. Его смело можно назвать поборником реалистической музыки, эмоциональной, музыки вдохновенной, музыки, радующей слушателей.

\*\*\*

Вся осень 1977 года у Касьянова прошла в мыслях о «Степане Разине» и работе по подготовке третьей постановочной редакции оперы. Еще весной партитура была отдана дирижеру В. Бойкову. Теперь начались встречи с ним. Нужно было не только передать ему свой музыкальный замысел, но и поговорить о деталях его — о темпах, акцентах, кульминациях и тому подобном.

— Касьянов проделал поистине огромную работу по переоркестровке оперы, — писал В. Бойков. — По существу вся партия оркестра написана заново, и это придало новой редакции более современное звучание. Нынешняя партитура представляет собой удивительный сплав мелодического, песенного, подлинно народного начала и современного оркестрового письма [5].

Новая редакция коснулась не только оркестровки. Некоторые страницы партитуры были композитором пересочинены. В частности, заново была написана тема заговорщиков, звучащая в картинах «Дон», «Симбирск» и «Предательство» и имеющая важное значение в драматургии оперы. В целях большей концентрации действия А. А. Касьяновым и автором либретто Н. Г. Бирюковым при живейшем участии режиссера М. Б. Мордвинова был пересмотрен драматургический план оперы.

— Основное требование к сегодняшней редакции и новому сценическому варианту, — писал М. Мордвинов, — динамичность, напряженность, большая конфликтность [5].

Спектакль в прошлом четырехактный стал трехактным. Но не потому, что сокращен его текст. Купюры сделаны небольшие. Главное — возникла новая и достаточно оправданная планировка действия, способствующая ощущению устремленности его развития.

Новая постановка «Степана Разина» оказалась более всего привлекательной в своей музыкальной части. Дирижер В. Бойков всей душой воспринял музыку Касьянова, она его захватила. Он создал убедительный музыкальный образ спектакля в целом и очень тонко «озвучил» многие страницы партитуры.

«Степан Разин» подобно «Князю Игорю» — опера «хоровая». На протяжении всего действия (кроме картины «Предательство») Степан показан в окружении народа, в общении с ним. Дирижер и хормейстер Г. Муратов, не располагая большим составом хора, нашли возможность не делить его в моментах, требующих участия двух хоров — сценического и закулисного. Они удачно использовали средства звукозаписи и радио. Этим было достигнуто ощущение масштабности, подлинной массовости народных сцен. Вообще выразительное звучание хора во многом определило музыкальные достоинства спектакля.

С большим искусством поставлены народные сцены и режиссером М. Мордвиновым. Особенно впечатляющ хор крестьян в «Прологе». Шествие обездоленных людей, их остановка и размещение на коротком привале — все это было похоже на яркую художественную фреску, в которой человеческая масса складывалась на отдельных лиц, обладающих своими неповторимыми чертами.

Менее удачной в спектакле оказалась сценография (художник В. Баженов). В ней есть живописный образ-символ — река. Это и Волга, и Дон, а в картине «Коломенское» и Москва-река. Река — олицетворение дороги, народного пути к достижению свободы.

Но есть в изобразительном решении спектакля и другой символ — раскинувший крылья двуглавый орел и тяжелые черные цепи. Символ царского самодержавия. Выглядело это несколько наивно и слишком навязчиво: орел и цепь просматривались на суперзанавесе в продолжении всего спектакля. Музыкально-драматическое действие «Степана Разина» и без таких «подсказок» совершенно ясно раскрывает идею оперы.

В спектакле был создан хороший ансамбль исполнителей. В партии Степана выступал А. Правиллов — певец и актер тонкий. Его Сте-

пан — не просто стихийный бунтарь, могучий и мужественный. Он и умен, и сердечен. Большой человеческой теплотой проникнуты его обращения к людям. Но лиризм у Правилова не заслонял волевых качеств натуры Степана, а эмоции его — ясности мысли.

И все же у тех, кто помнил постановку 1953 года, спектакль оставлял двойственное чувство: радовали высокая музыкальная культура, хорошие актерские работы, ощутима была динамика действия. Но не оказалось в новой постановке той поэтичности, возвышенности, которая была свойственна прежнему спектаклю. В нем все представлено резче, острее, «натуральней». А в этом ли задача оперного спектакля? Тем более о Степане Разине — человеке-легенде, чей образ живет в песнях народных и былинах...<sup>10</sup>

\*\*\*

А годы брали свое... Все труднее было выходить из дома. Занятия со студентами консерватории стали проходить в квартире композитора. О поездках в Москву не приходилось и думать. Радостно было получить сигнальный экземпляр клавира «Степана». Любимая опера дойдет, наконец, и до других городов...

Но в конце 1978 года пришли беды. Сестра Александра Александровича, Мария Александровна, была положена в больницу с переломом шейки бедра. Вместе с ней отправился в больницу и брат. Он не мог остаться дома один. Да и тревога за сестру не давала покоя. Около сорока последних лет они жили вдвоем. Мария Александровна проявляла о нем величайшую заботу.

Лечение было сложным и продолжительным. Лишь 5 марта 1979 года Касьяновы оказались дома. Но относительное благополучие царило лишь четыре дня. 9 марта, неловко поднявшись с дивана, упал сам Александр Александрович. И с тем же последствием — перелом шейки бедра. Возвращаться в больницу он не стал. «Пусть что будет, то и будет», — заявил он абсолютно категорично.

Александр Александрович оказался прикованным к постели. С этого времени он фактически до конца жизни оставался в этом положении. Правда, после улучшения его стали приподнимать, сажали в кресло к столу, а главное — к роялю. Но сам он так и не встал на ноги.

Невзгоды, обрушившиеся на него, отстранили на время течение творческой мысли. Но только на время. Удивительная сила его художественного мышления, поразительное богатство фантазии продолжали питать его духовно. Уже осенью он вновь

вернулся к творчеству. Первой «ласточкой» стал романс на стихи А. К. Толстого «Острою секирой».

Вновь Толстой! Для Касьянова его поэзия была нескончаемым источником вдохновения. В сборнике, вышедшем в 1975 году, было опубликовано четыре новых романса — и все они на слова А. К. Толстого: «Коль любить», «Край ты мой» и новые варианты «В колокол» и «Не ветер, вея».

Текст стихотворения «Острою секирой» привлек внимание композитора очень давно. На эти слова он сочинил романс еще в 1918 году. Это была его проба воплощения в своей музыке лирики Толстого. После этого прошло немало времени. Вторично он обратился к Толстому в 1943–44 годах. Он написал на его стихи семь романсов<sup>11</sup>. Это было вызвано, очевидно, самим временем. С событиями войны образно перекликались слова поэта о колоколе, чьи «могучие медные звуки» созывали народ на битву с врагом. Импонировала настроениям тех лет — как бы своим противопоставлением суровой и жестокой действительности — и нежная толстовская лирика.

Среди тех семи романсов не было «Острою секирой». И в дальнейшем музыку Касьянова питали другие толстовские стихи. И вот, на склоне лет, в последнем подходе к Толстому, эти строки были пропеты им заново. Романс «Острою секирой» стал, таким образом, и началом и завершением касьяновского обращения к Толстому.

В небольшом стихотворении А. К. Толстой, пользуясь излюбленным им параллелизмом (природа – человек), говорит о неизлечимости сердечной раны.

Ты не плачь, березка,  
Бедная, не сетуй,  
Рана не смертельна,  
Вылечишься к лету...

И в конце:

Лишь больное сердце  
Не залечит раны.

Касьянов просто, лаконично, глубоко и тонко передал толстовскую мысль. Он наполнил напевную декламацию теплотой лиризма, отчего острее воспринимается драма.

Здесь, как и в других романсах, созданных Касьяновым в последние годы, еще отчетливей, еще более откristаллизовавшимся, проявился стиль его вокального письма. Кратко суть его можно определить так: национально-русский интонационный строй мелодики, в котором гармонично сочетаются декламационность и распевность, что позволяет композитору при достаточно рельефном выделении смысла отдельных слов, сообщить всей строфе стихотворного текста определенное настроение. Это — в пении. Партия фортепиано вместе с вокальной строкой — выразитель смысла и чувства. В ней — предельная экономия средств.

В первых тактах романса «Острою секирой» содержатся две, контрастирующие друг другу, фразы, очень точно рисующие образы губительной силы и ее жертвы. Слова «острою секирой» звучат твердо, решительно. Восходящее движение в пунктирном ритме в слове «острою» сменяется «властной» нисходящей квартой («секирой»). Этой фразе противопоставлена вторая со словами «ранена береза». Общая направленность движения в ней — нисходящая. Она начинается с вершины (звук *d*), акцентирующей первый слог слова «ранена». Подчеркнутый динамически (*forte*) и удлинненный начальный звук-слог воспринимается как выражение страшной беды. Характерность второй фразы заключается и в обостренности интонационной: Касьянов в слове «ранена» повышает четвертую ступень, дезальтезируя ее лишь в конце фразы в слове «береза».

Таков детальный подход Касьянова здесь к слову. Но вот что примечательно: в сопоставлении этих фраз и в дальнейшем течении музыки образуется выразительная мелодическая линия — напевная и типично русская интонационно и ритмически (Пример 4).

#### Пример 4

The musical score for 'Ostroiu sekiroy' is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking '(Poco Andante)'. The lyrics are written below the notes: 'О-стро-ю се-ки-рей ра-на на бе-ре-за'. The middle staff is the piano accompaniment, featuring dynamic markings such as 'mf', 'poco sf', 'f', and 'mf'. The bottom staff shows the bass line of the piano accompaniment.

В партии фортепиано все подчинено художественной задаче. Обращают внимание редкостный лаконизм и изложения ее, мелодико-гармоническая и фактурная точность в выражении смысла слов. Два одноголосных построения, открывающих романс — два вопроса. Печальный характер их создает эмоциональный настрой к последующему и более всего перекликается (не интонациями, а характером) с заключительной («репризной») частью романса.

На протяжении почти всего романса (кроме первой половины третьей строфы) партия фортепиано не образует сплошной музыкальной ткани. Инструмент вступает в те моменты, когда нужна гармоническая краска («ранена береза»), или необходимо акцентировать слово («бедная»), или требуется звукоизображение («Будешь красоваться листьями убрана»). Вследствие этого при всем «немноготии» фортепианная фактура разнообразна.

Как и прежде, в своих последних романсах А. А. Касьянов проявил чрезвычайно чутко ощущение формы. Используя принцип репризности, он всякий раз дает ему индивидуальное преломление в зависимости от хода мысли в содержании текста. Поэтому можно сказать, что в каждом из последних романсов в принципе — форма свободная, имеющая во всех случаях свою художественную логику.

Репризность в «Острою секирой» возникает вследствие повторения в конце романса мелодии первой фразы. Однако характер построения ее изменен, так как Касьяновым вложен в нее другой смысл: здесь речь идет не о секире, а о больном сердце. Трансформация коснулась ее ритмической стороны. Композитор укрупнил длительности вдвое, выразительной синкопой подчеркнул ее начало, удлинил предпоследний и укоротил последний звуки, отчего очень рельефно выделилось главное слово — «сердце». Благодаря этим изменениям мелодия обрела мягкость, пластичность — качества противоположные первоначальному ее характеру:

### Пример 5



В романсе есть еще одна мелодическая повторность, основанная на смысловой общности текста: третья фраза второй строфы («рана не смертельна») построена на мелодии второй фразы первой строфы («ранена береза»). Это придает музыкальной форме первых двух строф черты

репризной двухчастности. В целом в романсе образуется свободная строфическая форма, «скрепленная» повторами мелодии второй фразы в центре и мелодии первой фразы в конце. Рельефности формы способствует и тональный план романса (начальный и заключительный d-moll оттеняется мажорными тональностями «центра»).

\*\*\*

Когда мы говорим, что А. А. Касьянов сочинял свои романсы на стихи русских поэтов, то в широкой трактовке этого понятия объединяем в нем очень разные явления, причем далеко отстоящие друг от друга и по времени — от Пушкина и Баратынского до Брюсова и Блока.

Между тем, для самого Касьянова А. Блок был старшим современником. Не столь велика уж разница и в возрасте — менее одиннадцати лет. Когда Блок написал «О доблестях», Касьянову было семнадцать.

Он увлекался поэзией Блока. На его стихи в 20-е годы композитор написал пять романсов: «Ты горишь» (1923), «Демон» и «Милый друг» (1934), «Знаю я...» и «Ты придешь» (1929).

Казалось бы, и все. Почти до конца жизни Александр Александрович не возвращался к Блоку. Почему? Трудно сказать. Из бесед с композитором известно, что Блок оставался для него Поэтом всегда. Не потому ли, что к стихам его стали обращаться многие?

Как бы то ни было, в 1980 году — в год столетия со дня рождения А. Блока — Касьяновым создан выразительнейший вокальный монолог «О доблестях, о подвигах, о славе». Стихотворение это он любил дико и знал его наизусть. Вероятно, постепенно складывались в его сознании и формы музыкального выражения этих строк. Такое предположение возникает невольно — столь глубоко Касьяновым прочувствован эмоциональный строй стихотворения, его динамика, переменчивость душевных состояний. При слушании этого романса рождается ощущение выношенности композитором музыкальной мысли, выстраданности им его содержания.

Повторяя много лет стихотворение по памяти, Касьянов (возможно незаметно для самого себя) внес в него ряд изменений. Хотя они и не меняют существа мысли Блока, все же содержат несколько иные акценты в отдельных строках. Примечательно то, что все изменения так или иначе способствуют музыкальному воплощению текста.

В первых двух строках переставлены слова: вместо «твое лицо» — «лицо твое», и соответ-

ственно «свою судьбу» — «судьбу свою». Эти перестановки позволяют более естественно и в музыкальной декламации выделить оба подлежащих — «лицо» и «судьбу».

В первой строке третьей строфы изменение более существенно: Касьянов усиливает образ мчащегося времени. Вместо «Летели дни, крутятся проклятым роём...» в романсе — «Крутились дни мои проклятым роём».

Во второй строке этой же строфы слово «терзали» заменено словом «сжигали». Тут смысл стиха изменился: «терзали» — значит мучили, а «сжигали» — уничтожали.

Как видим, первая половина третьей строфы, представляющая в музыке романса одну из драматических кульминаций, подверглась наиболее существенной переделке в сторону усиления напряженности.

В первой строке следующей строфы заменено последнее слово. У Блока — «не оглянулась», в романсе — «не обернулась». Тут возникла большая степень конкретизации: оглянуться можно вообще, а обернуться — к кому-то. Стих получился предельно ясным: «Я звал тебя, но ты не обернулась».

В последней строфе, начинающейся словами «Уж не мечтать о нежности, о славе», и в музыке романса, являющейся репризой, Касьянов заме-

нил слово «нежность» словом «подвиг», усилив тем самым ощущение репризности.

Во второй строке последней строфы композитор возвратную форму глагола «миновать» заменил невозвратной, исходя из условий музыкальной декламации (вместо «миновалось» — «миновало»).

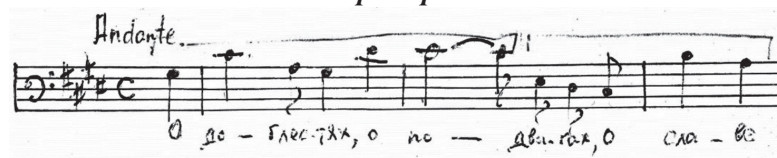
Столь активного «вмешательства» в текст поэта не встречается ни в одном романсе Касьянова. Все это и заставляет предполагать длительное вынашивание его замысла.

Гибкость воплощения стихотворных строк в этом романсе проявляется прежде всего в вокальной мелодии. В ней каждая фраза-стих находит свое особое выражение. Однако при свободном «монологическом» характере высказывания вокальная линия романса очень органична в своем ритмоинтонационном складе. В нем главная роль принадлежит двум мотивам, образующим мелодическую основу первой фразы (Пример 6).

Первый из них, имеющий «мужественный» квартетный «зачин», звучит в фортепианном вступлении и впоследствии изредка появляется лишь в партии фортепиано в виде отдельных реплик — как отголосок.

Гораздо большее значение приобретает второй мотив. Уже вторая фраза основана на нем (Пример 7).

Пример 6



Пример 7



В дальнейшем он также фигурирует в масштабах фразы. Его можно назвать мотивом страдания, мотивом душевной муки. На развитии его построена почти вся вокальная партия. Трансформация, вариантное обновление этого мотива обуславливают развитие образа, точность в выражении смысла слов, переменчивость эмоциональной окраски, но, вместе с тем, сообщают и единство интонационному строю романса.

Вот некоторые другие его варианты (Пример 8). Варианты с восходящим мелодическим движением в начале (Пример 9). Этими примерами далеко не исчерпаны все случаи трансфор-

мации мотива. Хотя в центральной части романса (третья и четвертая строфы стихотворения) Касьянов обновляет мелодику интенсивнее, чем в крайних разделах, и в нем ведущая роль принадлежит «мотиву душевной муки»<sup>12</sup>.

Партия фортепиано и в этом романсе «немногочисленна», хотя более насыщена и разнообразна, чем в «Острою секирой». Здесь Касьянов иногда прибегает к изобразительности (начало среднего раздела «Крутились дни мои»), но главная функция фортепиано остается прежней — передача настроения через выразительность гармонии и фактурных приемов.

## Пример 8

Ты от-га-ла судь-бу сво-ю зря-то-ми?  
В стру-ну ноче Ты из до-му у-шла

## Пример 9

Ка-кая ли-цо тво-е в про-стой ат-ра-же  
Я бро-сил в ноче завет-ные колы-ца

— Я думаю, — писал А. Блок, — мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений «исповеднического» характера... [6, с. 6].

Стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе», как и большинство его стихов, — именно «исповедническое». Касьянову оказалась близка эта исповедь, как и исповеди-признания А. К. Толстого, как исповедь А. С. Пушкина в «Труде».

\*\*\*

Два романса на стихи Пушкина — «Туча» и «Труд» — завершили творческий путь А. А. Касьянова<sup>13</sup>.

«Тучу» можно сравнить с касьяновским романсом на стихи Ф. Тютчева «Осень» («Есть в осени первоначальной»). Это тоже нежная музыкальная акварель. Она, конечно, более динамична, как динамичен и сам пушкинский текст. И все же преобладание светлого колорита, мелодическая распевность вокальной линии, «мягкие» гармонии и прозрачность фактуры фортепианной партии — все это перекликается с былыми касьяновскими элегиями. В «Туче», пожалуй, больше гармонических тонкостей и прелестей, а также изобразительности у фортепиано.

«Труд» — самое последнее сочинение А. А. Касьянова. За два месяца до ухода из жизни он говорил: «Чувствую, что больше ничего не напишу». Он действительно чувствовал это. Наверное, он предчувствовал и скорое расставание с жизнью. Недаром в конце романса он решил повторить слова «окончен мой труд», отсутствующие в стихотворении Пушкина.

Понятия «жизнь» и «труд» были для Александра Александровича синонимами. Вспомним, что даже в годы глубокого кризиса, вызванного потерей слуха, он продолжал трудиться, хотя долго не мог приспособить себя к сочинению новой музыки.

Характерно и другое. К этому романсу он относился не так, как к прежним. Когда он говорил, что его задача заключается в выражении мысли поэта и требовал от певцов прежде всего внимания к слову (напомню приведенное выше: «Не пойте мне романсы Касьянова — читайте стихи...»), он тем самым скромно отодвигал себя как бы на второй план.

О «Труде» он сказал иное: «Вслушайтесь в него повнимательнее, в нем главное — не эмоции, а думы мои»<sup>14</sup>. «Думы мои»... В этом факте вновь проявилась удивительная цельность и сила его натуры — он сам подвел итог собственной жизни.

«Труд» — это монолог. Монолог художника. Его исповедь.

Сам Пушкин построил его свободно, написав многосложным нерифмованным слогом (русский имитированный гекзаметр). Эта же свобода и в композиции романса. Правда, Касьянов создал более законченную форму, дав в музыке со слов «Иль жаль мне труда» намек на репризу. Кроме того, повторением фразы «окончен мой труд» он придал монологу и смысловое обрамление.

И все же, несмотря на стройность построения романса в целом (в его разделах можно усмотреть функции вступления, экспозиции, середины, репризы и коды), сама музыкальная декламация чрезвычайно свободна. Здесь нет признаков периодичности, повторности, квадратности построений. Каждая музыкальная фраза своеобразна.



Композитор с исключительной чуткостью выражает смысл слов. И хоть заявил он, что главное в этом романсе не эмоции а думы, думы свои он не мог передать бесстрастно. Вот пример — печально-никнувшие интонации в первой половине второй пушкинской строки и беспокойно-трепетные (восходящее движение) в ее второй половине (Пример 10).

А как широка и каким ярким светом наполнена фраза об утренней заре (Пример 11)!

Музыка «Труда» имеет ярко выраженный русский национальный характер. Он проявляется очень отчетливо в мелодических построениях, имеющих нисходяще-секундное начало с последующим более широким ходом вверх (чаще) или вниз (Пример 12).

Пример 10

Andantino sostenuto

Что же не-по-нят-на-я Грусть

Только Тре-во-жи-мо-сть?

*mp*, *poco rit.*, *poco sf*, *mf*, *poco f*

Пример 11

Sostenuto allegro

Дру-га Ав-ро-ры Зна-том

*marc.*

*cantabile*

Пример 12

мно-го-лет-... не-по-нят-... свер-шив, и сто-ю

и на-и.

не-нуж-ны

Но вот что интересно: подобные народно-песенные мелодические обороты, типичные для музыки Касьянова и встречающиеся множество раз в его произведениях разных жанров, здесь образуют свой художественный «ряд». Они организованы в таком комплексе, который оказался оригинален, индивидуален, неповторим.

В этом последнем произведении А. А. Касьянов будто в фокусе показал наиболее характерные стилевые черты своего письма. Возможно, и тут проявилось итоговое значение этого романса. Ведь автор заявил прямо: «Окончен мой труд».

\*\*\*

Последние годы жизни для Александра Александровича были нелегки в физическом отноше-

нии. Он почти не слышал, не мог передвигаться. И все же он не очень сетовал на свою судьбу. Он понимал, что в его возрасте недуги неизбежны. При нем оставалось главное — здоровое суждение о бытии и ясность творческой мысли.

Сетовать на судьбу он мог бы, пожалуй, прежде, но не теперь. Очень точно сказал о пути Касьянова А. И. Хачатурян:

— Слава Касьянова-композитора росла, быть может, не так стремительно и быстро, но зато очень уверенно, и сегодня перед нами предстает Касьянов — выдающийся композитор, народный артист СССР, один из старейшин нашего музыкального искусства<sup>15</sup>.

Действительно, музыка его зазвучала в последние годы более широко, чем прежде. Она стала достоянием миллионов слушателей через Всесоюзное радио, телевидение, через грампластинки, изданные фирмой «Мелодия».

Особо хочется выделить в исполнении музыки Касьянова передачу о его романсах, показанную Центральным телевидением в январе 1980 года. Александр Александрович в это время уже не покидал квартиры. Он не мог побывать в театре на спектакле «Степан Разин», не мог быть и в концертном зале. Вот поэтому он воспринимал через телевизор исполнение своих романсов в основном по артикуляции певцов (слышать в полную меру он не мог). И все же передача явилась одним из тех стимуляторов, которые поддерживали жизненный и творческий тонус старого композитора.

А по существу, эта передача была в самом деле хорошей. Отснята она фойе горьковского оперного театра с его колоннами и красивыми высокими бронзовыми торшерами. Это придало изображению обстановки характер классический и несколько торжественный. Но самое положительное в передаче — ее содержание. Выразительно пели романсы солисты горьковской оперы А. Главин, К. Инкина, Л. Коржакова, А. Правилос с участием пианистов А. Бендицкого, С. Виноградовой и Н. Лузум. Автором передачи и ведущим ее был музыковед О. Соколов. Во вступительном слове и комментариях он кратко и точно охарактеризовал своеобразие и художественные достоинства романсов Касьянова.

\*\*\*

30 августа 1981 года Александру Александровичу исполнилось 90 лет.

Дата эта была воспринята общественностью города Горького, музыкантами страны не просто как явление личностное, а как событие культур-

ной жизни. Характерно, что газеты, музыкальные журналы, радио и телевидение во всех материалах, связанных с юбилеем А. А. Касьянова, отмечали большое общественное значение его труда.

Правительство наградило его Орденом Октябрьской революции. Принимая орден, он сказал, что эта награда ему очень дорога, так как творческий путь свой он начал с Октября, и всю свою музыку создавал для людей нового, советского времени.

В честь 90-летия композитора состоялся юбилейный показ оперы «Степан Разин». В зале Горьковской консерватории был устроен концерт вокальной музыки Касьянова. Горьковское радио провело цикл передач, в котором с большой полнотой было показано его творчество: в нем прозвучали оперы «Степан Разин», «Ермак», «Фома Гордеев», хоровые сочинения, романсы и инструментальные произведения. Концерт из сочинений Касьянова был передан Всесоюзным радио. Горьковским телевидением была показана видеозапись «Степана Разина». Верхневолжская организация Союза композиторов издала юбилейный буклет, освещающий многолетнюю и разностороннюю деятельность А. А. Касьянова.

...А жизни его оставалось уже менее полугода.

13 февраля 1982 года его не стало.

— Сквозь отчий город,

В путь неближний

Плыл над толпою человек...

Мы провожали старый Нижний,

Российского искусства век!

Так сказал поэт Ю. Адрианов. Думается, что слова «старый Нижний» здесь звучат не только потому, что А. А. Касьянов был старым нижегородцем: он был человеком, который приумножил славу нижегородской земли. В этом смысле он в наше время был олицетворением «старого Нижнего» — Нижнего И. Кулибина, Нижнего М. Балакирева, Нижнего М. Горького...

А. А. Касьянов оставил свой светлый и добрый след на земле не только созданной им музыкой. Сама личность его была чрезвычайно притягательна. И обусловлена эта притягательность была многими свойствами его натуры. Прежде всего — чистотой души, щедростью его сердца, не знавшего корысти и открытого каждому, в ком он видел настоящую заинтересованность музыкой или нужду в его помощи.

Притягателен он был для людей и своей большой эрудицией, и высокой человеческой культу-

рой. Общение с ним обогащало каждого если не знаниями, то радостным ощущением близости с человеком тех благородных этических норм, которые свойственны были лучшим представителям русской интеллигенции прошлого и которые находят ныне развитие во все более широких слоях советского общества.

Наиболее действенно было влияние его на музыкантов. В течение многих лет Александр Александрович был педагогом музыкальных учебных заведений Нижнего Новгорода – Горького, начав свое учительство осенью 1918 года в Народной консерватории. Но его воздействие на учеников было гораздо шире и глубже обычного влияния преподавателя, ведущего курс гармонии или инструментовки. В его лице ученики видели прежде всего большого музыканта, до самозабвения увлеченного своим искусством. Человека, для которого музыка была и смыслом жизни, и самой жизнью.

Но не только его непосредственные ученики прошли «школу Касьянова». Всякого музыканта, которому довелось встретиться с ним, он умел увлечь своим страстным отношением к музыке. Он умел заставить собеседника мыслить, оценивать, находить новое в привычном и старое в новом (видя, например, предвосхищение стиля Прокофьева в «Марше Черномора» Глинки). Он восторженно говорил об истинно художественных явлениях и с горечью — о безвкусице, банальщине, о нарочитом оригинальничанье. Его влияние на музыкантов с полным основанием можно назвать школой высокого художественного вкуса.

Его собственная музыка — прекрасный пример: ни в одном его сочинении мы не найдем мысли плоской. Образность касьяновской музыки всегда отмечена благородством, а формы выражения в ней — просты и убедительны.

Александр Александрович создал большие художественные ценности. Они составляют славную главу в истории советской музыки и являются прекрасным вкладом в сокровищницу нашего искусства.

\*\*\*

Вот и кончен рассказ о большой и красивой жизни человека, наполненной исканиями художественной правды в музыке, рассказ о «рыцаре кучкистских традиций»<sup>16</sup>.

Этот человек любил свою родину — Россию. Он был предан своему народу. Он ценил его талантливость, могучесть и удалство. Он

и в самом себе ощущал все это. Он был связан прочными узами с Волгой, со своим нижегородским-горьковским краем, с его людьми. Вот отсюда и широта его природы и истинно русский размах мелодического дыхания его музыки. Он мыслил в музыке по-русски, по-народному. Поэтому и обладает созданное им жизненной силой.

*Сентябрь 1983 г.*

#### Примечания

<sup>1</sup> В связи с тем, что очерк задуман как окончание монографии [7], он обозначен главой девятой и имеет подобно предыдущим главам свое тематическое заглавие — «Завершение».

<sup>2</sup> В 1975 году к 30-летию Победы им написан еще один хор «9 Мая», а в начале 1976 года — две песни для детского хора.

<sup>3</sup> Концерт был организован Всесоюзным бюро пропаганды советской музыки.

<sup>4</sup> В 1968 году А. А. Касьянов обратился непосредственно к музыке Шопена, сделав ряд переложений его произведений для виолончели с фортепиано. Это была тоже сюита, в которую вошли три прелюдии, две мазурки и ноктюрн. Изд. М.: Советский композитор, 1969.

<sup>5</sup> Композитор обладал тонким (а если точнее — изощренным) гармоническим слухом и вероятно поэтому его гармоническое мышление не было трафаретным. Всегда оставаясь в пределах тональной гармонии Касьянов прибегал к очень смелым и нередко острым звуковым комплексам.

В предыдущих главах о гармонии, Касьянова говорилось в связи с характеристикой отдельных его сочинений. Одной из характерных черт ее, на мой взгляд, является свободное взаимопроникновение параллельных тональностей, при котором одноименные функции (например, тоническая) совмещаются в одном аккорде. Другая черта — широкое использование неаккордовых звуков, придающих гармонии терпкость и красочность. Не углубляясь здесь в данный вопрос, считаю, что гармонический язык Касьянова интересен для самостоятельного исследования, которое может обогатить представление о гармонии русской музыки второй половины XX века.

<sup>6</sup> Клавир оперы «Ермак» вышел в издательстве «Советский композитор» в 1974 году, «Степан Разин» издан там же в 1978 году.

<sup>7</sup> Письмо от 24 сентября 1914 г. (ст. ст.). Находится в домашнем архиве А. А. Касьянова, хранитель-

ницей которого является его сестра М. А. Касьянова.

<sup>8</sup> «Романсы Балакирева». Творческое объединение «Экран». Сценарист Г. Загрянская, режиссер Г. Бабушкин, оператор И. Калганова, музыкальный редактор Б. Живоглядов, художник И. Литвин. ЦТ. 1976.

<sup>9</sup> Снимали фильм режиссер Г. Бабушкин и оператор И. Калганова.

<sup>10</sup> Премьера состоялась 25 ноября 1977 года. Дирижер — В. Бойков, режиссер М. Мордвинов, хормейстер Г. Муратов, художник В. Баженов. Исполнители главных партий: Степан — А. Правиллов, Одноус — И. Банковский, Фрол — А. Главин, Лазарь — И. Беренов, Наталья — Л. Коржакова и А. Бородаева, царь — В. Балюта, Прозоровский — А. Перфилов, Шваль — П. Рупасов, Мейран — Е. Проничкина.

<sup>11</sup> См. об этой тетради в книге «А. А. Касьянов» [7, с. 109–110].

<sup>12</sup> Романс имеет репризное трехчастное строение. Но и здесь Касьянов не традиционен. Шесть строф стихотворения он разделил на пары, образовав три раздела. Однако только первая и шестая строфы по музыкальному содержанию являются по-настоящему экспозиционной и репризной. Вторая строфа непосредственно примыкает к первой и образует II часть простой двухчастной формы. Пятая же строфа относительно самостоятельна. Она как бы подготавливает репризу (шестую). Первоначальные тональности и темп возвращаются только в третьей ее строке.

<sup>13</sup> Одним из последних сочинений А. А. Касьянова была также «Баллада о погибших кораблях» на слова поэта-горьковчанина В. Половинкина. Хотя композитор был очень увлечен этой работой, он считал, что не все еще получилось и собирался продолжить поиски наиболее убедительного музыкального воплощения этих стихов.

<sup>14</sup> Слова эти приведены Н. Благовидовой в статье «Вершины творчества» [8]. Их цитирует также Н. Лузум в статье «Последняя работа мастера».

<sup>15</sup> Телефильм «А. Касьянов». Творческое объединение «Экран». М., 1975.

<sup>16</sup> «Завершение» — так названа последняя глава. Этим словом я хотел обозначить заключительный этап жизненного и творческого пути музыканта, чье сердце до последних минут продолжало биться в ритм с нашим временем, чей пылкий ум и необычайная эмоциональность в восприятии мира продолжали вести его по пути художествен-

ных открытий, чьи талант и мудрость запечатлены в творениях, оставшихся людям.

#### Список источников

1. Касьянов А. Вокальные произведения: для голоса с сопровождением фортепиано. М.: Советский композитор, 1975. 60 с.
2. Горьковская правда. 1977. 19 января.
3. Горьковская правда. 1976. 25 августа.
4. Горьковская правда. 1976. 28 декабря.
5. Горьковский рабочий. 1977. 16 ноября.
6. Блок А. Избранное. М.: Детская литература, 1980. 176 с.
7. Елисеев И. А. А. Касьянов. М.: Советский композитор, 1973. 160 с.
8. Горьковская правда. 1981. 30 августа.

#### References

1. Kasyanov, A. (1975), *Vokal'nyye proizvedeniya* [Vocal works], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
2. *Gorkovskaya pravda* [Gorky truth] (1977), January 19.
3. *Gorkovskaya pravda* [Gorky truth] (1976), 25 August.
4. *Gorkovskaya pravda* [Gorky truth] (1976), 28 December.
5. *Gorkovskiy rabochiy* [Gorky worker] (1977), 16 November.
6. Blok, A. (1980), *Izbrannoye* [Favorites], Detskaya literatura, Moscow, USSR.
7. Eliseev, I. (1973), *A. A. Kas'yanov* [A. A. Kasyanov], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
8. *Gorkovskaya pravda* [Gorky truth] (1981), 30 August.

#### Информация об авторе

И. В. Елисеев — доцент (1951–1989), заведующий кафедрой теории музыки, заслуженный работник культуры РСФСР

#### Information about the author

I. V. Eliseev — Associate Professor (1951–1989), Head of the Department of Music Theory, Honored Worker of Culture of the RSFSR

Статья поступила в редакцию 30.09.2021; одобрена после рецензирования 01.10.2021; принята к публикации 01.10.2021.

The article was submitted 30.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 01.10.2021.

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.003

## Предыстория Нижегородской – Горьковской консерватории имени М. И. Глинки

**Куклев Андрей Владимирович**

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

**Аннотация.** В статье на основании ранее не публиковавшихся архивных документов представлен яркий период профессионального музыкального образования в Н. Новгороде, связанный с работой Нижегородской консерватории (1918–1921 годы). Открытая на базе Нижегородского музыкального училища и преобразованная в музыкальный техникум, консерватория за недолгий период работы подготовила значительное число профессиональных музыкантов, собрала замечательный педагогический состав.

Череда реорганизаций высшего учебного заведения — Народная консерватория (июль 1918 года – январь 1919 года) – Государственная консерватория (январь – октябрь 1919 года) – Государственный музыкальный университет (октябрь 1919 года – октябрь 1921 года) — представлена в точном соответствии с документами 1918–1921 годов, уточняя имеющиеся до сегодняшнего дня в распоряжении исследователей воспоминания участников тех событий. Представленные материалы подтверждают стремление коллектива учебного заведения как к глубокой интеграции в государственную систему творческих образовательных учреждений, так и к исключительно профессиональной ориентированности музыкального образования, что было в некоторой оппозиции тенденциям массового обучения музыке за счет снижения профессиональных требований.

Достоверные сведения о количественном составе учащихся, в том числе с распределением по уровням образования дополняют образ учебного заведения и свидетельствуют о его востребованности в регионе.

В статье обосновывается значение консерватории и ее правопреемника — музыкального училища как одного из решающих факторов открытия Горьковской – Нижегородской государственной консерватории в 1946 году.

**Ключевые слова:** Нижегородская Народная консерватория, Нижегородский государственный музыкальный университет, Нижегородский музыкальный техникум, Е. О. Гунст, А. А. Коган, А. А. Литвинов

**Для цитирования:** Куклев А. В. Предыстория Нижегородской – Горьковской консерватории имени М. И. Глинки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 20–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.003>.

Original article

## Prehistory of the Nizhny Novgorod – Gorky Glinka State Conservatoire

**Kuklev Andrey V.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,  
tatyana31@yandex.ru

**Abstract.** Based on previously unpublished archival documents, the article presents a bright period of professional musical education in Nizhny Novgorod, associated with the work of the Nizhny Novgorod Conservatory (1918–1921). Opened on the basis of the Nizhny Novgorod Musical College and transformed into a musical college, the conservatory has trained a significant number of professional musicians for a short period of time and has assembled a wonderful teaching staff.

A series of reorganizations of a higher educational institution — People's Conservatory (July 1918 – January 1919) – State Conservatory (January – October 1919) – State Music University (October 1919 – October 1921) is presented in exact accordance with the documents of 1918–1921, clarifying the memories of the participants in those events that are at the disposal of researchers to this day. The presented materials confirm the striving of the staff of the educational institution both for deep integration into the state system of creative educational institutions, and for exclusively professional orientation of music education, which was in some opposition to the tendencies of mass music education due to a decrease in professional requirements.

Reliable information about the number of students, including the distribution by educational level, complements the image of an educational institution and testifies to its relevance in the region.

The article substantiates the importance of the conservatory and its successor — the music school as one of the decisive factors in the opening of the Gorky – Nizhny Novgorod State Conservatory in 1946.

**Keywords:** Nizhny Novgorod People's Conservatory, Nizhny Novgorod State Music University, Nizhny Novgorod Music College, E. O. Gunst, A. A. Kogan, A. A. Litvinov

**For citation:** Kuklev A. V. Prehistory of the Nizhny Novgorod – Gorky Glinka State Conservatoire. *Aktualnye problem vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 20–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.003>.

В 2021 году Нижегородская консерватория отмечает 75 лет со дня основания, отсчитывая свою фактическую историю от даты издания постановления Совета министров РСФСР от 24 июля 1946 года № 473 «Об организации Государственной консерватории в городе Горьком». Датой начала занятий в Постановлении определено 1 октября 1946 года.

Однако история становления и развития профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде – г. Горьком свидетельствует, что идея создания консерватории и действительное ее открытие состоялись значительно ранее — в 1918 году. Конечно, *de jure* Горьковская консерватория 1946 года не является преемницей Нижегородской консерватории 1918 года, но в действительности эти два учебных заведения объединены множеством невидимых, но очень прочных связей. Непродолжительная, но яркая и результативная работа Нижегородской консерватории начала XX столетия стала свидетельством возможности создания в нашем городе высшего музыкального учебного заведения.

Первым профессиональным музыкальным учебным заведением были Музыкальные классы Нижегородского отделения Императорского Русского музыкального общества, открытые в 1873 году. Возглавлявший их Василий Юльевич Виллуан, выпускник Московской консерватории 1872 года, сразу же взял курс на подготовку профессиональных музыкантов. В 1907 году Музыкальные классы преобразованы в Музыкальное училище.

В 1918 году Музыкальное училище Нижегородского отделения Русского музыкального общества (статус «Императорское» был утрачен после «Февральской» революции 1917 года) изменило организационную форму в соответствии с декретом Совета народных комиссаров от 12 июля 1918 года, гласившим, что «Петроградская и Московская консерватории переходят в ведение Народного Комиссариата по просвещению в равных со всеми высшими учебными заведениями правах, с уничтожением их зависимости от Русского Музыкального общества. Все имущество

и инвентарь этих консерваторий, необходимые и приспособленные для целей Государственного Музыкального строительства, объявляется народной собственностью».

Впервые в истории музыкальные учебные заведения вошли в систему образовательных учреждений, а государство, упразднив РМО, обозначило свою обязанность по музыкальному образованию и просвещению, обеспечению деятельности творческих учебных заведений.

Самым непосредственным образом все изменения в системе музыкального образования отразились и в работе Нижегородского музыкального училища, которое с ликвидацией РМО, с сентября 1918 года начинает деятельность в новом статусе — Народная консерватория.

По воспоминаниям студента училища А. А. Когана (впоследствии первый директор Горьковской консерватории): «В 1918 году, летом, по решению Наркомпроса Нижегородское музыкальное училище было реорганизовано в Народную консерваторию. Директором Консерватории был назначен В. Ю. Виллуан, заведующим учебной частью — дирижер симфонического оркестра Анри Фортер<sup>1</sup>» [1, с. 4]. Новая форма организации была призвана сделать музыкальное образование доступным для всех слоев населения, и прежде всего для простого народа — отсюда и название «Народная консерватория».

В сентябре 1918 года В. Ю. Виллуан сложил полномочия директора Нижегородского музыкального училища РМО в связи с преобразованием учебного заведения в Народную консерваторию. Директором Народной консерватории был приглашен по согласованию с педагогическим коллективом музыковед Е. О. Гунст<sup>2</sup>.

Декларируемая общедоступность музыкального образования предоставила возможность обучения представителям самых широких слоев общества разных возрастов. Список учащихся Нижегородской народной консерватории насчитывал в 1918 году 672 человека, из них 310 пианистов, 128 скрипачей, 159 вокалистов, 13 виолончелистов, 9 арфистов, 6 флейтистов, 6 кларнетистов, а также по одному обучающемуся в

классе фагота, валторны и контрабаса. В инструкторских классах обучалось 38 человек [2, л. 1–16 об]. Инструкторские классы создавались при всех Народных консерваториях с целью быстрой подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ, кружков, студий.

В числе почти 700 учащихся были, конечно, и случайные люди, которые не понимали специфики обучения профессии музыканта, ее сложности и необходимости наличия дарования. Логичным стало уменьшение численности учащихся к завершению первого послереволюционного 1918–1919 учебного года до 508 человек. На протяжении нескольких лет эта цифра будет неуклонно уменьшаться, показывая курс педагогического коллектива на повышение профессионального уровня подготовки и проведение более тщательного отбора студентов на стадии вступительных испытаний. В 1919–1920 году количество учащихся составит уже 409 человек, а 1920–1921 году — 356.

В первые месяцы работы Народной консерватории встал вопрос о ее ведомственной принадлежности и подчиненности органам государственной власти. При активном содействии А. А. Фортера к январю 1919 года Нижегородская Народная консерватория была преобразована в Государственную. Большой художественный совет Нижегородской государственной консерватории благодарил А. А. Фортера за «труды по организации консерватории, которая <...> сумела пережить кризис в конце 1918 года и преобразоваться из консерватории народной в государственную» [3, л. 21].

По ведомственному подчинению Нижегородская государственная консерватория относилась к МУЗО — Музыкальному отделу Народного комиссариата просвещения<sup>3</sup>.

В январе 1919 года директор консерватории Е. О. Гунст подает прошение об отставке.

С февраля 1919 года обязанности директора консерватории возложены на А. А. Литвинова. Бытовые сложности, связанные с послереволюционной разрухой и гражданской войной, коснулись практически всего населения, в том числе и только что прибывшего в Н. Новгород нового директора. Характерной приметой времени стало обращение Государственной консерватории в Отдел второй необходимости Губернского продовольственного комитета<sup>4</sup> «Просим отпустить для вновь прибывшего директора А. А. Литвинова колбасы, монпансье,

хлеба, табаку, гильз<sup>5</sup>, спичек и чаю. 22.02.1919» [4, л. 43].

Реформирование системы музыкального образования стало предметом обсуждения на конференции музыкантов-педагогов, созванной МУЗО в Москве 2 октября 1919 года. На конференции было принято решение о разделении всех музыкальных учебных заведений на три типа: одноступенные (низшие), двухступенные (средние) и трехступенные (высшие). Это решение было оформлено в «Положении о Государственном музыкальном университете». Таким образом, детские музыкальные школы становятся частью профессионального музыкального образования.

На заседании Большого художественного совета Нижегородской государственной консерватории директор А. А. Литвинов, участвовавший в работе конференции 2 октября 1919 года, докладывает о Положении о Государственном музыкальном университете. В октябре Нижегородская государственная консерватория реорганизуется в Государственный музыкальный университет, в котором функционируют все три ступени музыкального образования.

На заседании Большого художественного совета университета 26 октября были избраны общим голосованием деканы факультетов: фортепианного — Н. Н. Полуэктова, вокального — П. А. Кеменов, теоретического — В. Ю. Виллуан, инструментального — М. И. Фишберг<sup>6</sup>.

В декларируемом статусе Государственного музыкального университета учебное заведение завершает 1919–1920 учебный год. Официальное преобразование отложено до утверждения «Положения о Государственном музыкальном университете».

На 20 ноября 1920 года в Государственном музыкальном университете работают 35 преподавателей и 21 служащий, а общее число обучающихся составляет 346 человек. Наиболее популярными классами были фортепиано (179 человек) и пения (104 человека). Игре на скрипке обучались 29 человек, на виолончели — 7 человек. 13 человек составляли класс арфы. 15 человек обучались искусству игры на духовых инструментах.

Примечательно, что обучающиеся занимались на всех трех ступенях, предусмотренных Положением о Государственном музыкальном университете. 1 ступень — 230 человек, 2 ступень 93 человека, 3 ступень 23 человека.

В начале 1920–1921 учебного года возникает вопрос об окончательном определении формы организации нашего учебного заведения. На заседании Большого художественного совета 10 октября 1920 года звучит непонимание: «называемся то Консерваторией, то Музыкальным университетом».

Практически весь коллектив был за сохранение всех трех ступеней образования, за работу Нижегородского государственного музыкального университета в полном объеме.

21 июня 1921 года директор А. А. Литвинов сложил полномочия, оставив исполняющей обязанности директора Н. Н. Полуэктову. В это же время была получена информация об очередном переподчинении Консерватории Главному управлению профессионального образования (Главпрофобр). Симфонический оркестр, работавший при Музыкальном университете с 1918 года, передан в ведение Управления политического просвещения (Политпросвет).

В октябре 1921 года учреждение наконец-то получает определенность своего статуса. Отдел художественного образования Главпрофобра сообщил, что Нижегородский музыкальный университет – Консерватория преобразован в Музыкальный техникум с семилетним обучением. Напомним, музыкальный техникум предполагал объединение двух ступеней музыкального образования — школа и собственно техникум. На собрании коллектива директором сроком на один год был избран А. А. Касьянов.

Информацию о преобразовании Нижегородского государственного музыкального университета в Музыкальный техникум подтвердила информация, полученная Н. Н. Полуэктовой во время поездки в Москву в феврале 1922 года. Она сообщила, что «Нижегородская государственная консерватория, как и все провинциальные консерватории, переименованы в Музыкальный техникум 2-й ступени. Техникум-школа 2-й ступени, при нем школа 1-й ступени для детей от 8 до 15 лет и школа 1-й ступени для взрослых» [5, л. 73].

Преобразование Нижегородской народной консерватории (июль-сентябрь 1918 года – январь 1919 года) – Нижегородской государственной консерватории (январь 1919 года – октябрь 1919 года) – Нижегородского государственного музыкального университета (октябрь 1919 года – октябрь 1920 года) нашло отражение в документах тех лет.

На протяжении трех лет в 1918–1921 годах в Нижнем Новгороде работало высшее профессиональное музыкальное образовательное учреждение, правопреемником которого стал Нижегородский музыкальный техникум, ныне Нижегородское ордена «Знак Почета» музыкальное училище (колледж) имени М. А. Балакирева. Коллектив музыкального училища пронесет память о Нижегородской консерватории через несколько десятилетий, а достижения преподавателей и студентов училища станут прочным основанием репутации нижегородской музыкальной педагогики в стране и одним из решающих аргументов в пользу открытия в 1946 году Горьковской консерватории.

Примечательно, что костяк первого педагогического коллектива Горьковской консерватории составили преподаватели музыкального училища, в том числе С. А. Афанасьев, П. И. Булат, Н. А. Глассон, Н. М. Дубяго, С. С. Зимакова, А. А. Касьянов, А. А. Коган, С. Л. Лазерсон, А. Л. Лазерсон, П. И. Миленин, Н. Н. Полуэктова, М. В. Тропинская и многие другие.

Музыкальное училище предоставило вновь открывшейся консерватории в первые месяцы работы классы для занятий. К занятиям в собственном учебном корпусе Горьковская консерватория приступила лишь с началом 1947–1948 учебного года.

Более того, чтобы способствовать наполнению студенческого контингента, музыкальное училище передает наиболее талантливых студентов в консерваторию. «В связи с открытием Консерватории были переведены и выпущены досрочно в январе (1947 года) 7 человек: 1 студент с 4 курса, 6 студентов с 3 курса. 6 учащихся со 2 курса были переданы консерватории в порядке перевода. Весной училище закончило 13 человек, из них 12 с 4 курса и 1 с 3 курса поступили в Консерваторию» [6, л. 3].

Приказ от 16 января 1947 года № 3 уточняет некоторые фамилии студентов, переведенных в консерваторию. В их числе В. Цендровский<sup>7</sup>, Н. Заблудаева<sup>8</sup>, М. Аллагулова, И. Победоносцева, Д. Лапидус<sup>9</sup>.

История Нижегородской – Горьковской консерватории имени М. И. Глинки — это летопись свершений и побед, начинающаяся в далеком послевоенном 1946 году. Однако, фактическая история консерватории, история, написанная судьбами людей, их творческими чаяниями и профессиональными устремлениями, началась значительно раньше — в 1918 году!



Примечания

<sup>1</sup> Фортер Анри (Генри) Альфредович, французский дирижер, композитор. В 1914–1918 годах тесно сотрудничал с режиссером А. И. Таировым, заведовал музыкальной частью Камерного театра, создал музыку к спектаклям «Фамира-Кифарэд», «Фигаро», «Принцесса Брамбилла». Гастролировал по России — до и после революции: в Ставрополе, Витебске, Нижнем Новгороде. Во Францию Фортер вернулся в конце 1920-х годов.

<sup>2</sup> Гунст Евгений Оттович (1877–1933), русский композитор, музыкальный критик. По композиции занимался у Р. М. Глиэра, А. Б. Гольденвейзера. Организатор и учредитель Московского общества распространения камерной музыки (1909). Был дружен с А. Н. Скрябиным. В 1912–1917 музыкальный критик московских журналов «Маски», «Музыка», «Рампа и жизнь». В 1918 – начале 1919 некоторое время был директором консерватории в Н. Новгороде. В 1919 году дирижер московского Камерного театра, в 1920 году помощник главного дирижера военных оркестров в Петрограде. С 1922 года жил в Париже. Автор фортепианных произведений (в том числе «Гейдельбергские эскизы», ор. 6; «Сказки», ор. 7; «Соната-фантазия», ор. 8), романсов на сл. А. И. Апухтина, А. М. Фета и др., а также многочисленных статей. Автор-составитель книги «А. Н. Скрябин и его творчество». М., 1915.

<sup>3</sup> В июле 1918 года при Народном комиссариате просвещения были созданы художественные отделы — Литературный (ЛИТО), Театральный (ТЕО), Изобразительных искусств (ИЗО) и Музыкальный (МУЗО). В МУЗО были созданы подотделы — Специального музыкального образования, Общего музыкального образования, Концертный, Академический, Издательский.

<sup>4</sup> С осени 1918 года в России введена карточная система, устанавливающая 4 категории пайков. К первой категории относились рабочие тяжелого физического труда, ко второй все остальные рабочие и служащие, к третьей — лица свободных профессий, к четвертой — лица, пользующиеся наемным трудом и живущие на капитал. Соответственно, отдел второй необходимости занимался распределением пайков среди рабочих и служащих.

<sup>5</sup> Имеются в виду гильзы для сигарет.

<sup>6</sup> Принципиальным было избрание деканов общим собранием, в отличие от деканов, назначенных в 1918 году прямым распоряжением Наркомпроса. Это подчеркивается в протоколе

заседания Большого художественного совета от 26.10.1919.

<sup>7</sup> Цендровский Владимир Михайлович (1924–2012), заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, музыковед

<sup>8</sup> Гусельникова (Заблудаева) Нина Ивановна (1924–?), оперная певица. Заслуженная артистка Белорусской ССР (1951). Солистка оперы Большого театра СССР (1952–1964).

<sup>9</sup> Лапидус Давид Наумович, преподаватель отделения струнных инструментов Горьковского музыкального училища имени М. А. Балакирева (1956–1990), музыкант симфонического оркестра Горьковской филармонии (1952–1971).

Список источников

1. Воспоминания А. А. Когана // Фонд музея истории Нижегородского музыкального училища имени М. А. Балакирева.
2. Список учащихся Народной консерватории (техникума). 1918–1923 гг. // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 5, д. 3.
3. Протоколы общих собраний Большого художественного совета Нижегородской консерватории. Протокол от 23.02.1919 // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 1.
4. Разная переписка с губернскими организациями о деятельности консерватории // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 3.
5. Доклад тов. директора Н. Н. Полуэктовой о результатах поездки в гор. Москву // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 6.
6. Отчет о работе училища в 1946–1947 учебном году // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 1, д. 17.

References

1. Museum of History of the Balakirev Nizhny Novgorod Musical College (w/y), "Vospomnaniya A. A. Kogana".
2. Central archive of the Nizhny Novgorod region (1918–1923), "List of students of the People's Conservatory (technical school). 1918–1923", Fond 6100, opis 5, delo 3.
3. Central archive of the Nizhny Novgorod region (1919), "Minutes of general meetings of the Big Art Council of the Nizhny Novgorod Conservatory. Protocol of 02/23/1919", Fond 6100, opis 3, delo 1.
4. Central archive of the Nizhny Novgorod region (w/y), "Various correspondence with the provincial organizations about the activities of the conservatory", Fond 6100, opis 3, delo 3.

5. Central archive of the Nizhny Novgorod region (w/y), "Report comrade. Director N. N. Poluektovoy about the results of the trip to the mountains. Moscow", Fond 6100, opis 3, delo 6.
6. Central archive of the Nizhny Novgorod region (w/y), "Report on the work of the school in the 1946–1947 academic year", Fond 6100, opis 1, delo 17.

Информация об авторе

А. В. Куклев — доцент ННГК, заместитель директора по учебно-производственной работе, председатель предметно-цикловой комиссии «Вокальное искусство» Нижегородского музы-

кального училища (колледжа) им. М. А. Балакирева

Information about the author

A. V. Kuklev — associate professor, deputy director for educational and production work, chairman of the subject-cycle commission «Vocal Art» of the Nizhny Novgorod Musical College (College) named after M. A. Balakirev.

Статья поступила в редакцию 01.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 01.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 26–32  
Actual problems of higher music education. 2021. No 4 (62). P. 26–32

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.004

### Органное английское бахианство XIX века

**Бочкова Татьяна Рудольфовна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
tatyana31@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается проявление в музыкальной традиции Англии характерного для европейского музыкального искусства девятнадцатого века черт эстетико-стилевого феномена, который определяется как бахианство. Внимание нацелено на изложение самых ранних фактов, связанных с упоминаниями имени И. С. Баха в справочно-энциклопедических и периодических британских изданиях, на представление информации о появлении нотных образцов музыки композитора на островной территории и о примерах первых исполнений его сочинений английскими музыкантами. Важный акцент сделан на распространении органной музыки И. С. Баха и ее интерпретации в условиях особой исполнительской ситуации, обусловленной спецификой английских инструментов, не имевших достаточного диапазона педальной клавиатуры для исполнения баховских опусов в оригинальных версиях, а также особенностями музыкального образования английских органистов. Определена роль британских и немецких музыкантов — А. Ф. К. Коллмана, К. Ф. Хорна, Ч. Берни, С. Уэсли, Б. Якобса и У. Кротча — в пропаганде органных и клавирных сочинений Томаскантора. Особо акцентируется концертно-исполнительская деятельность Ф. Мендельсона по пропаганде органной музыки И. С. Баха в Англии и его влияние на развитие в этом регионе органной исполнительской культуры.

**Ключевые слова:** английское бахианство, органная музыка, И.С. Бах, Ф. Мендельсон, С. Уэсли

**Для цитирования:** Бочкова Т. Р. Органное английское бахианство XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 26–32. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.004>.

## PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

### 19th century English Bachianism

**Bochkova Tatiana R.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,  
tatyana31@yandex.ru

**Abstract.** The article examines the manifestation in the musical tradition of England, characteristic of the European musical art of the nineteenth century, the features of the aesthetic and stylistic phenomenon, which is defined as Bachianism. Attention is focused on the presentation of the earliest facts related to the mention of the name of J. S. Bach in reference-encyclopedic and periodical British publications, to provide information on the appearance of musical samples of the composer's music on the island territory and on examples of the first performances of his works by English musicians. An important emphasis is placed on the dissemination of organ music by J. S. Bach and its interpretation in a special performing situation due to the specifics of English instruments that did not have a sufficient range of pedal keyboard for performing Bach's opuses in the original versions, as well as the peculiarities of the musical education of English organists. The role of British and German musicians is determined — A. F. K. Kollman, K. F. Horn, Ch. Burney, S. Wesley, B. Jacobs and W. Crotch — for the promotion of Tomaskantor's organ and clavier compositions. The concert and performing activity of F. Mendelssohn in promoting the organ music of J. S. Bach in England and his influence on the development of organ performing culture in this region.

**Keywords:** English Bachianism, organ music, J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, S. Wesley

**For citation:** Bochkova T. R. 19th century English Bachianism. *Aktualnye problem vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 26–32 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.004>.

Г. Ф. Гендель стал знаковой фигурой для Великобритании. Он явился для англичан олицетворением культурного и музыкального интернационализма. Родился в Германии, учился в Италии, композитор-космополит, сочинявший музыку в различных стилях, включая немецкий контрапункт, итальянскую оперу, английские оратории.

Открытость английской музыкальной культуры для иностранных влияний наиболее очевидно продолжилась с визитами Й. Гайдна и Ф. Мендельсона. Лондон стал на долгие годы музыкальной резиденцией итальянца М. Клементи, испытал сильнейшее педагогическое воздействие И. Мошелеса и других музыкантов. Среди многих континентальных связей особенно сильным в Великобритании оказалось все же немецкое влияние.

Если с осознанием генделевской музыкальной традиции в Англии есть определенная ясность, то, вопрос, касающийся английского бахизма, остается не столь прозрачным для отечественного музыковедения. Бахизм в XIX веке стало универсальной категорией, своеобразным эстетико-стилевым мейнстримом для европейской музыки, особенно клавишной и органной: «Феномен пристрастия романтиков к Баху является частным случаем известной закономерности, согласно которой более созвучными оказываются не соседствующие, а скорее отдаленные исторические эпохи» [1, с. 72].

В этой связи, представляется необходимым обозначить наиболее важные вехи распространения музыки И. С. Баха на территории Соединенного Королевства. Двое потомков лейпцигского Томаскатора — оба композиторы — жили в Англии после его смерти. Сын Иоганна Себастьяна — Иоганн Кристиан (1735–1782) — с 1762 года поселился в Лондоне. Спустя два года он стал учителем музыки королевы Шарлотты (1744–1818) — супруги короля Георга III и оставался им до конца жизни. Внук И. С. Баха Вильгельм Фридрих Эрнст Бах (1759–1845) проживал в Лондоне с 1778 по 1782 год, именно здесь некоторые его сочинения увидели свет. Однако ни один из потомков не способствовал продвижению музыки И. С. Баха в Англии. Эту роль взяли на себя другие музыканты, не только английского происхождения.

При этом, многие исследователи считают, что интерес к великому немцу в этот период — с последней трети XVIII до середины XIX века, по-видимому, наиболее сильно проявился именно

в Англии, более, чем в любой другой европейской стране за пределами Германии. А. Дюрр — известный немецкий музыковед утверждает, что «Англия может претендовать на славу первой страны, помимо Германии, которая признала значение Иоганна Себастьяна Баха и распространила его работы задолго до знаменитого берлинского возрождения «Страстей по Матфею» в 1829 году» [2, р. 121].

То обстоятельство, что британская королевская семья имела прямую связь с немецкими династическими родами, было одним из решающих факторов их ориентации в искусстве на немецкую традицию<sup>1</sup>. Наиболее важными из них являются государственные и личные связи между Ганновером и Англией, которые поддерживались традициями правящих домов, где определяющее значение имело духовно-религиозное родство между протестантскими реформационными церквями Германии и Англии.

Королевская чета прекрасно знала немецкую музыку, покровительствовала немецким композиторам и художникам, восхищалась творчеством Г. Ф. Генделя. Королева Шарлотта, имевшая роскошную музыкальную библиотеку, владела отдельными рукописями музыки И. С. Баха.

Во второй половине XVIII века сочинения лейпцигского Томаскатора появляются в отдельных английских рукописных сборниках, чаще органной музыки, лишь в единичных случаях, и, как, правило, их авторство не атрибутировано. Это будет сделано позже. Клавишная, органная, камерная музыка Баха в 1800 году оставалась еще новой для Англии. Хоровая и оркестровая — практически не известна.

«Пробуждение», именно эту метафору употребляют авторы в названии сборника, содержащего исследование о распространении музыки И. С. Баха в Англии, но отнюдь не «возрождение» творчества композитора, чья музыка до этого времени совсем не была известна в Соединенном Королевстве, постепенно и довольно неспешно активизируется к концу XVIII – началу XIX века. К этому процессу имеют отношение несколько «пионеров» баховского движения. В первую очередь, следует назвать имена двух немецких музыкантов, приехавших в Лондон в 1782 году: Это Август Фридерик Кристофер Коллман (*Augustus Frederic Christopher Kollmann*, 1756–1829) и Карл Фридрих Хорн (*Charles Frederick Horn*, нем. *Karl Friedrich Horn*, 1762–1830), которые распространили и значительно углубили в Англии знания о

Бахе и его музыке. Оба имели отношение к королевскому двору. К. Ф. Хорн некоторое время занимал пост личного учителя музыки королевы Шарлотты, занимался с принцессами.

Не остались безучастными к процессу распространения музыки И. С. Баха в Соединенном Королевстве и англичане — исследователь, музыкальный писатель Чарльз Берни (*Charles Burney*, 1726–1814), один из лучших органистов и импровизаторов Англии этого периода Самуэль Уэсли (*Samuel Wesley*, 1766–1837), органист Капеллы Сюррея Бенжамин Джейкобс (*Benjamin Jacobs*, 1778–1829)<sup>2</sup>.

Первые письменные — справочные и публицистические — свидетельства о значении творчества И. С. Баха появляются в Англии благодаря авторитетному историку, доктору музыки Оксфордского университета Ч. Берни, который в своих знаменитых «Музыкальных путешествиях 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии» снабжает английскую аудиторию фрагментарными сведениями о жизни и творчестве лейпцигского кантора. Его музыкальный дневник вышел в печатной версии в Лондоне в 1773 году.

Имя И. С. Баха последовательно появляется в трех из четырех томов масштабного проекта Ч. Берни «Всеобщая история музыки». В первом томе, увидевшем свет в 1776 году, он утверждает, что «Александр Скарлатти в Италии, Себастьян Бах в Германии и Гендель в Англии» являются одними из «самых популярных композиторов современности» (цит. по: [3, р. 6]).

В третьем томе 1789 г. Ч. Берни пишет, что И. С. Бах «подобно Микеланджело в живописи настолько презирал легкость, что его гений никогда не опускался до легкости и грациозности», в то же время он замечает, что в создании фуг Фрескобальди остался непревзойденным мастером, за исключением Баха и Генделя, «которые, кажется, включают все совершенства, на которые способен этот изобретательный и сложный вид композиции» (цит. по: [3, р. 9]).

В четвертой части своего многотомного проекта Ч. Берни называет И. С. Баха одним из лучших композиторов инструментальной музыки и замечает, что он и Г. Ф. Гендель превзошли своих современников в игре и сочинении для органа. В 1802 году для «Энциклопедии» («*Cyclopaedia*») Абрахама Риса<sup>3</sup> Берни создает статью о Бахе, где уже не в первый раз проявляется неоднозначное отношение английского исследователя к творче-

ству Томаскатора. Композитор оценивается как «превосходящий всех органых музыкантов на континенте, каким Гендель был в Англии», однако Берни повторяет мысль о том, что Бах в своих органых произведениях «постоянно находился в поисках нового и сложного, не обращая ни малейшего внимания на природу и возможности инструмента» (цит. по: [3, р. 13]).

В целом, для Англии как для буржуазной страны, исповедующей уже несколько веков неуклонную просветительскую тенденцию, важными оставались цели знакомства английской аудитории с лучшими представителями континентального искусства. Тем более, что за предыдущее столетие в английской музыке не возникло ничего подобного, сравнимого с развитием немецкого искусства. Поэтому наиболее известные фигуры континентального музыкального круга довольно быстро попадали в различного рода английские энциклопедии и словари.

В этом смысле преуспел не только Ч. Берни. Хотя в письме 1808 года к органисту Самуэлю Уэсли музыкальный путешественник утверждал, «когда он был в Германии в 1772 году, он добыл всю информацию о И. С. Бахе, которую мог, у И. А. Х. в Лейпциге, Ф. В. Марпурга в Берлине и К. Ф. Э. Баха в Гамбурге» (цит. по: [3, р. 19]).

Наряду с Берни материалы о Бахе стали появляться и в материалах других исследователей. Так, в напечатанном в ноябре 1776 г. пятом томе «Всеобщей истории науки и практики музыки» сэра Джона Хоукинса (*Sir John Hawkins «General History of the Science and Practice of Music»*) немногочисленные страницы содержат краткую информацию о жизни И. С. Баха, по поводу которой Хоукинс консультировался с И. К. Бахом. Здесь же напечатаны нотные фрагменты *Air* и *Variations* 9–10 из «Гольдберг-вариаций» (BWV 988/1, 10–11).

Энциклопедическое «тиражирование» имени И. С. Баха еще более интенсивно продолжается в начале XIX столетия. Одним из наиболее примечательных этапов привлечения внимания к личности композитора стало издание перевода А. Ф. К. Коллманом биографии И. Н. Форкеля, опубликованной издательством *T. Boosey & Co* в 1820 году.

А. Ф. К. Коллман, выходец из Германии, внес значительный вклад в пропаганду музыки немецкого мастера на туманном Альбионе. Он был одним из самых глубоких теоретиков музыки своего времени и, наряду с Берни, пионером в представ-

лении музыки Баха в Англии. В своем автобиографическом очерке 1823 года Коллман написал: «Его покойное величество [Георг III] приказал, чтобы ганноверское правительство послало человека занять место органиста и школьного учителя в Королевской немецкой капелле Св. Джеймса» (цит. по: [3, р. 3]). Музыкант был отозван из монастыря в Люнебурге (*Kloster Lüne*); и в соответствии со своим новым назначением прибыл в Лондон 1 сентября 1782 г.

Первый биографический очерк о Бахе, появившийся в английских периодических изданиях, принадлежит Коллману. Его статья «*Memoir of John Sebastian Bach*» вышла в авторитетном ежемесячном музыкальном журнале «Гармоникон» («*The Harmonicon*») в одном из первых номеров, еще до текстов, посвященных Генделю или Бетховену.

Первые опубликованные сочинения И. С. Баха тоже появляются в Англии не без усилий Коллмана. В 1799 году выходит его «Эссе о практической музыкальной композиции» («*Essay on Practical Musical Composition*») Это своеобразная школа сочинения и хрестоматия, где Коллман упоминает многочисленные сочинения Баха, включая Трио-сонату *Es-dur* для органа (BWV 525), Прелюдию и фугу *C-dur* из второй части ХТК (BWV 870). Таким образом, в издании Коллмана была осуществлена первая публикация баховскихopusов BWV 525 и BWV 870.

Анализируя процесс появления первых изданных в Англии произведений И. С. Баха, становится очевидным преобладание фортепианной и органной музыки, что имело определенный дидактический смысл, заключающийся в развитии востребованных в Англии музыкальных сфер — органно-церковной и учебно-фортепианной.

Поэтому значительное число сочинений немецкого мастера появилось первоначально в разрозненном виде в различного рода школах и пособиях. Так, отдельные баховские произведения встречаются в трактате М. Клементи «Введение в искусство игры на фортепиано» («*Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*»). В качестве Урока № 48 в хрестоматии напечатаны «Полонез» и «Менуэт» из французской сюиты № 6 (BWV 817/5, 7). Публикация первой пьесы становится дебютной. Затем в трех томах «Собрания практической гармонии» («*Selection of Practical Harmony*», соответственно 1801, 1802 и 1811 годы) Клементи вновь обращается к баховским

композициям. Теперь — Токкате *d-moll* BWV 913, Французской сюите № 5 BWV 816, Фуге для органа *c-moll* BWV 575 и некоторым другим сочинениям.

Среди всех клавирных сочинений Баха именно «Хорошо темперированный клавир», как воплощение реализованного дидактического проекта по подтверждению жизнеспособности новой системы темперации, демонстрации полифонического мастерства, максимального развития исполнительских навыков оказался наиболее востребованным сочинением, символом не столько художественного, сколько технического совершенства.

XIX век ознаменовался несколькими печатными версиями ХТК в Англии. В 1808 году С. Уэсли просит совета Ч. Берни по поводу публикации полифонического цикла, отмечая, что эта музыка сейчас «чрезвычайно редка в Англии и почти недоступна» (цит. по: [3, р. 17]). Органист посещает исследователя и играет ему некоторые фрагменты цикла. Согласно С. Уэсли, хотя Ч. Берни и владел копией первой части ХТК, которая была передана ему К. Ф. Э. Бахом<sup>4</sup>, никогда не слышал эту музыку в живом исполнении.

Издание второй части ХТК, выпущенное в Лондоне издательством *Broderip & Wilkinson*, а затем и *Preston*, было напечатано в двух книгах в 1808 г. Появление этого издания, как замечали современники, «очевидно, приводит к тому, что некоторые люди становятся «бахианцами» (цит. по: [3, р. 18]). Издание ХТК под редакцией С. Уэсли и К. Ф. Хорна — немецкого коллеги А. Коллмана, вышло в четырех книгах, из которых в первых двух томах представлена первая часть, а в книгах III и IV — вторая. Реализация этого проекта продолжалась три года с 1810 по 1813.

Может показаться странным, но английские музыканты, по преимуществу, трактовали «Хорошо темперированный клавир» как органнй цикл, по-видимому, в первую очередь, из-за использования полифонических приемов и наличия фуг, которые ассоциировались у них исключительно с органной природой. Фуги вообще и, в частности, фуги из ХТК к 1810 году в Лондоне играли преимущественно на органе, хотя С. Уэсли знал, что стилистически только некоторые из них действительно схожи с органными композициями.

Почти в то же время (в 1809–1810 гг.) С. Уэсли и К. Ф. Хорн осуществили еще один грандиозный проект по публикации серии из шести органнйх трио-сонат Баха в адаптированном варианте

для трех рук для исполнения на фортепиано или органе. Редакторам пришлось предложить играть их дуэтом на одном инструменте, причем верхнюю партию на октаву выше написанной композитором [4, p. 143].

Это был поистине уникальный «ход», имевший под собой просветительскую задачу и осуществленный музыкантами с учетом инструментальных и исполнительских возможностей английской органной школы, которая пока не могла соответствовать техническим требованиям, выдвигаемым баховскими композициями.

Английские органы того времени не имели достаточного диапазона педальной клавиатуры, а английские органисты, соответственно, необходимой выучки и координации для самостоятельного и равно виртуозного владения мануальной и педальной техникой, что в абсолютном воплощении предполагали трио-сонаты Баха.

Подобные эксперименты стали своеобразной «нормой» для английского исполнительского пространства первой трети XIX столетия. Так, в 1808 г. С. Уэсли вместе с Уильямом Расселом<sup>5</sup>, играют фугу Баха на органе в церкви Святого Стефана на Коулман-стрит (*St. Stephen Coleman Street church*) с удвоением нот, предназначенных для педали, на октаву ниже. А в 1829 г. тройная Фуга *Es-dur* (BWV 552) сыграна на органе в церкви Святого Джеймса в Бермондси на юге Лондона (*St James's Church, Bermondsey*) уже тремя исполнителями, один из которых играл педальную партию на мануале [3, p. 24, 33].

П. Уильямс упоминает тот факт, что в одном из первых английских изданий немецких органичных фуг редактор предлагал исполнять пьесы дуэтами с партией левой руки на октаву ниже, чтобы компенсировать отсутствие нужного педального диапазона и исполнительского мастерства музыкантов [4, p. 144].

В исполнительское, как и в издательское, английское «поле», сначала попали фортепианные и органные опусы. К числу музыкантов, которые включили баховские сочинения в свой репертуар, в первую очередь, следует назвать Бенджамина Джейкобса (*Benjamin Jacobs, 1778–1829*), органиста Суррейской капеллы (*Surrey Chapel*). В период с 1808 по 1814 год, с С. Уэсли они давали совместные органные концерты для громадной аудитории капеллы Суррея. В эти программы включались помимо оригинальных сочинений для органа прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира». В 1827 году появилась

аранжировка Б. Якобса Фуги Святой Анны *Es-dur* (BWV 552) для двух исполнителей на органе или фортепиано<sup>6</sup>.

«Пробуждение» английского бахианства невозможно представить без упоминания Уильяма Кротча<sup>7</sup>, органиста и композитора, который не только исполнял, но публично обсуждал и анализировал органные фуги Баха в курсе лекций по истории музыки, прочитанных им в Институте Суррея (*Surry Institution*)<sup>8</sup>. Известно, что курсы лекций проводились им регулярно, начиная с 1808 г., года следующего за основанием этого учреждения. В 1818 году в лекции, прочитанной в *Surry Institution*, Кротч утверждал, что Бах «несомненно более возвышен, чем Гендель», но добавлял, что, тем не менее, Гендель был «величайшим из всех композиторов» (цит. по: [3, p. 27]).

Самые ранние зафиксированные факты исполнения баховских сочинений в Лондоне относятся к началу XIX столетия. Так, спустя 36 лет, Уильям Гардинер (1770–1853) вспоминал, что в 1802 году слышал игру ученика Клементи Джона Фильда (1782–1837), который исполнял одну из фуг Баха на частном обеде (цит. по: [3 p. 14]).

По мере знакомства, в первую очередь, органистов с баховским «багажом», самыми репертуарными стали его трио-сонаты, отдельные хоральные прелюдии и несколько «великих прелюдий и фуг», в первую очередь «Св. Анны» (BWV 522), Прелюдия и фуга *h-moll* (BWV 544), Токката и фуга *d-moll* («Дорийская») (BWV 538), чаще всего исполняемые, в применимых для английских инструментов, ансамблевых версиях.

«Аутентичными» носителями и проводниками баховской традиции на туманном Альбионе стали континентальные музыканты-эмигранты и гастролирующие исполнители. Практика гастрольных туров иностранных музыкантов была распространена в Великобритании уже более ста лет. Как заметил в середине века критик «*Times*»<sup>9</sup>, иностранное влияние имело решающее значение для развития музыкальных событий в Британии девятнадцатого века. Он писал, что благодаря влиянию и обильному присутствию иностранных музыкантов, таких как Вебер, Мендельсон и Шпор, «коммерческая Англия неосознанно становится самой музыкальной страной в Европе» (цит. по: [5, p. 3]).

Вероятно, самым влиятельным исполнителем-органистом, истинным бахианцем для Англии первой половины XIX века стал Феликс Мендельсон, который посетил Британию десять

раз. В общей сложности с 1829 по 1847 год он пробыл здесь в течение двадцати месяцев. Мендельсон завоевал в Великобритании множество поклонников, включая принцессу Викторию и кронпринца Альберта. Критик Джордж Хогарт считал, что Мендельсон входит в число величайших мастеров своего времени как органист, так и пианист [5, р. 4].

Любовь Мендельсона и англичан была взаимной. Именно Лондон (а не Берлин или Париж) стал для Мендельсона музыкальным центром Европы. «Это ужасно! Это безумно! Я сбит с толку, голова идет кругом! Лондон — самое грандиозное, самое невероятное чудовище на свете, невозможно втиснуть в одно письмо все, что я пережил за три дня!» (Из письма Ф. Мендельсона родным, 25.04.1829) (цит. по: [6, с. 52]). Композитор не только исполнял, но и редактировал для британских издателей первые критические публикации ораторий Генделя и органной музыки И. С. Баха.

Мендельсон был хорошо знаком со своими английскими коллегами-органистами, в первую очередь, Томасом Эттвудом<sup>10</sup> и Самуэлем Уэсли. Он охотно играл на английских инструментах, особенно любим был орган в Соборе Св. Павла (*St. Pauls-Kathedrale*), который Мендельсон в письме Т. Эттвуду 1832 года называл «*brilliant Orgel*», поскольку он, едва ли не единственный в Англии, имел прекрасную диспозицию и диапазон pedalной клавиатуры, соответствующий немецким инструментам. Это давало возможность исполнять органные опусы Баха в их подлинном звучании, без редуцирования и необходимой для других островных органов адаптации.

Именно Мендельсон впервые познакомил в аутентичном, то есть сольном, прочтении английскую музыкальную общественность с некоторыми произведениями И. С. Баха, которые до него не были исполняемы английскими органистами, особенно те, в которых технически-виртуозно была представлена pedalная партия (например, фуги *D-dur BWV 532* и *g-moll BWV 542*).

Джордж Гроув<sup>11</sup> писал о концерте в *Christ Church* в сентябре 1837 года о Мендельсоне-исполнителе: «Он был величайшим (*the greatest*) из тех немецких органистов, которые посетили нашу страну» (цит. по: [7, р. 217]).

Влияние Ф. Мендельсона как одного из ярких пропагандистов И. С. Баха, как и многих его немецких и английских предшественников, во многом определило исполнительское, издательское, педагогическое направление в развитии органно-

го и клавирного бахианства в Соединенном Королевстве на все XIX столетие.

#### Примечания

<sup>1</sup> Георг III (1738–1820) — король Великобритании и курфюрст Ганноверский происходил из Ганноверской династии, его жена — принцесса Шарлотта была немкой, представительницей Мекленбургского дома, до своего замужества не знала английского языка.

<sup>2</sup> *Surrey Chapel* — методистская церковь в Лондоне, использовалась в том числе и как концертный зал, который вмещал около 3000 человек.

<sup>3</sup> *Cyclopaedia* (Универсальный словарь искусств, наук и литературы) был важной британской энциклопедией XIX века, изданной под редакцией пресвитерианского священника и ученого Абрахама Риса (1743–1825).

<sup>4</sup> Манускрипт не сохранился.

<sup>5</sup> Рассел Уильям (*Russel William*, 1777–1813) — английский органист и композитор, сын органостроителя Уильяма Рассела.

<sup>6</sup> Исследователи предполагают, что такое название этой фуги, вероятно, впервые применил именно Б. Джейкобс.

<sup>7</sup> Кротч Уильям (*William Crotch*, 1775–1847) — английский органист и композитор, получивший степень доктор музыки в Оксфорде, первый директор Королевской академии музыки в Лондоне.

<sup>8</sup> *Surry Institution* — Институт Суррея был организацией, занимающейся научным, литературным и музыкальным образованием и исследованиями в области культуры и искусства. Базировался в Лондоне. Институт предлагал членам и посетителям лекции по различным дисциплинам.

<sup>9</sup> Скорее всего, это был главный критик *Times* в то время Дж. Дэвисон.

<sup>10</sup> Эттвуд Томас (*Thomas Attwood*, 1765–1838) — английский композитор, дирижер, органист лондонского собора Св. Павла, учился в том числе в Вене у В. А. Моцарта. Т. Эттвуду Ф. Мендельсон посвятил «Три прелюдии и фуги» ор. 37.

<sup>11</sup> Гроув Джордж (*Sir George Grove*, 1810–1900) — авторитетный английский музыковед, создатель знаменитого многотомного музыкального словаря.

#### Список источников

1. *Зенкин К.* Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Ростов-на-Дону: Книга, 2013. С. 72–85.



2. Dürer A. On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well Tempered Clavier in England // *A Bach Tribute: Essays in Honor of W. H. Scheide*. Kassel: Bärenreiter; Chapel Hill: Hinshaw, 1994. P. 121–134.
3. The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830 / ed. by Kassler M. London: Routledge, 2017. 478 p.
4. Williams P. J. S. Bach and English organ music // *Music & Letters*. 1963. Vol. 44. No. 2. P. 140–151.
5. The Piano in Nineteenth-Century British Culture: Instruments, Performers and Repertoire / Ed. by Th. Ellsworth, S. Wollenberg, N. Temperley. London: Routledge, 2007. 296 p.
6. Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди. М.: Музыка, 1966. 319 с.
7. The New Grove's Dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 14. P. 217–219.
8. W. H. Scheide, Bärenreiter, Hinshaw, Kassel, Chapel Hill, pp. 121–134.
3. Kassler, M. (ed.) (2017), *The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830*, Routledge, London, UK.
4. Williams, P. (1963), "J. S. Bach and English organ music", *Music & Letters*, vol. 44, no. 2, pp. 140–151.
5. Ellsworth, Th. (ed.), Wollenberg, S. (ed.) and Temperley, N. (ed.) (2007), *The Piano in Nineteenth-Century British Culture: Instruments, Performers and Repertoire* Routledge, London, UK.
6. Vorbs, G.H. (1966), *Mendel'son-Bartol'di* [Mendelssohn-Bartholdy], Muzyka, Moscow, USSR.
7. Sadie, S. (1980), *The New Grove's Dictionary of music and musicians* Vol. 14, London, UK, pp. 217–219.

#### References

1. Zenkin, K. (2013), "Bachianism of romantic composers of the first half of the 19th century", *Muzyka v prostranstve kul'tury: Izbrannyye stat'i* [Music in the space of culture: Selected articles], Kniga, Rostov-on-Don, Russia, pp. 72–85.
2. Dürer, A. (1994), "On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well Tempered Clavier in England", *A Bach Tribute: Essays in Honor of*

#### Информация об авторе

Т. Р. Бочкова — кандидат искусствоведения, профессор

#### Information about the author

T. R. Bochkova — Candidate of Musical art, Professor

Статья поступила в редакцию 14.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 14.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.005

**«Мертвые души» Н. Гоголя – Р. Щедрина:  
либретто и литературный первоисточник**

**Галкина Яна Владимировна**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
galkinayana2@gmail.com

**Аннотация.** В статье предпринята попытка рассмотреть оперу Р. Щедрина «Мертвые души» сквозь призму литературного первоисточника (одноименная поэма Н. Гоголя). Автор исследует сходство и различия текстов оперного либретто и поэмы, рассуждает о композиционно-драматургических особенностях оперы, а также о причинах изменений некоторых аспектов сюжета. Щедрин значительно углубляет фольклорный колорит, слабо проявляющийся в поэме. «Народные» эпизоды сопровождают сцены дороги, а также полностью заменяют «лирические отступления» гоголевского текста.

Однако несмотря на определенные отступления от оригинала, Щедрин стремится максимально сохранить смысл и дух гоголевского текста. Практически все текстуальные различия либо обусловлены законами оперного жанра, либо расширяют и дополняют моменты, намеченные писателем. Фрагменты либретто, написанные самим Щедриным, мастерски стилизованы под гоголевский стиль. В большинстве же эпизодов используется именно оригинальный текст, лишь несколько сокращенный. Таким образом, в связи с «Мертвыми душами» Щедрина можно говорить о жанровых признаках литературной оперы. Несмотря на то, что целиком перенести текст гоголевской поэмы в оперное либретто было невозможно, композитору удалось сохранить драматургию, образный мир и даже лексическое своеобразие оригинала.

**Ключевые слова:** Щедрин, Гоголь, литературная опера, литературный первоисточник, Мертвые души

**Для цитирования:** Галкина Я. В. «Мертвые души» Н. Гоголя – Р. Щедрина: либретто и литературный первоисточник // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 33–37. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.005>.

Original article

**«Dead Souls» by N. Gogol – R. Shchedrin:  
libretto and literary source**

**Galkina Yana V.**Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,  
galkinayana2@gmail.com

**Abstract.** The article attempts to examine R. Shchedrin's opera *Dead Souls* through the prism of a literary source (the poem of the same name by N. Gogol). The author explores the similarities and differences between the texts of the opera libretto and the poem, discusses the compositional and dramatic features of the opera, as well as the reasons for changes in some aspects of the plot. Shchedrin significantly deepens the folkloric flavor, which is weakly manifested in the poem. «Folk» episodes accompany scenes of the road, and also completely replace the «lyrical digressions» of Gogol's text.

However, despite certain deviations from the original, Shchedrin seeks to preserve the meaning and spirit of Gogol's text as much as possible. Almost all textual differences are either determined by the laws of the operatic genre, or expand and supplement the points outlined by the writer. Fragments of the libretto, written by Shchedrin himself, are masterfully stylized in the Gogol style. In most episodes, it is the original text that is used, only slightly abbreviated. Thus, in connection with Shchedrin's *Dead Souls*, one can speak of genre features of literary opera. Despite the fact that it was impossible to completely transfer the text of Gogol's poem into an opera libretto, the composer manages to preserve the drama, the figurative world and even the lexical originality of the original.

**Keywords:** Shchedrin, Gogol, literary opera, literary source, *Dead Souls*

**For citation:** Galkina Y. V. «*Dead Souls*» by N. Gogol – R. Shchedrin: libretto and literary source. *Actualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 33–37 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.005>.

Творчество Родиона Щедрина отличается определенной литературоцентричностью<sup>1</sup>: практически все его сценические произведения (вплоть до балетов) основываются на литературном первоисточнике. В рамках оперного наследия композитора можно отыскать различные варианты обращения с текстом оригинала. Так, в некоторых случаях практически создается литературная опера — термин, достаточно укоренившийся в музыковедческих трудах<sup>2</sup> («Мертвые души», «Лолита»). В иных же случаях отнести произведение к этому жанру не представляется возможным (такова, к примеру, опера «Очарованный странник»).

Примером наиболее тесной связи оперы и текста первоисточника стала опера «Мертвые души». В отечественном музыкознании отмечается немалый интерес к этому произведению Щедрина — упомянем здесь труды М. Тараканова [4], В. Холоповой [5], И. Лихачевой [6]. В этом произведении Щедрин впервые выступает в роли либреттиста (во всех последующих операх он также работает над либретто самостоятельно). При этом высокая степень сохранности литературного оригинала сочетается у него с моментами сокращения и некоторой переработки текста. Это объясняется, в первую очередь, размерами гоголевской поэмы — воплотить в музыке весь ее текст не представлялось возможным.

В данной статье предполагается рассмотреть особенности работы композитора с первоисточником, сравнив текст либретто «Мертвых душ» с поэмой Гоголя.

Поначалу гоголевский текст трактуется Щедриным достаточно свободно. Открывается опера песней «Не белы снеги» (*Вступление*) — этот текст, экспонирующий «народную» линию оперы, у Гоголя отсутствует.

Следующий эпизод знакомит слушателей практически со всеми главными действующими лицами («Обед у прокурора»). Сцена обеда, о которой в поэме лишь вскользь упоминается, разрастается до целого номера. Характеристика персонажей происходит здесь «в реальном времени», в то время, как у Гоголя все описания даны от третьего лица. Это изменение вполне логично вытекает из трактовки данного номера как экспозиции оперы (точнее, ее действенной, «помещицъей» части). Литературный текст в этой сцене почти полностью придуман Щедриным — при этом стоит отметить, что он мастерски стилизован под гоголевский.

Третий номер («Дорога»), повествующий о пути Чичикова в Маниловку, основан на несколь-

ко сокращенном оригинальном тексте. Однако композитор добавляет песню «Ты не плачь», отсутствующую в поэме, продолжая «народную» линию оперы.

В четвертом номере («Манилов») текст «Мертвых душ» подвергается основательной переработке. Щедрин несколько расширяет роль жены Манилова, делая ее полноценной участницей диалога, а также добавляет «мистическую» сцену с ожившими портретами в финале эпизода. Текст этого номера почти полностью обновляется композитором, однако общее направление, «дух» сцены с Маниловым сохраняется.

Следующий номер — «Шибень» — довольно точно воспроизводит события начала третьей главы (дорога к Коробочке; гроза, диалог Чичикова и Селифана). При этом композитор вновь вводит вокальный эпизод — слова молитвы, исполняемые хором.

Начиная с шестого номера («Коробочка»), текст либретто максимально приближается к оригинальному. Щедрин использует гоголевские строки в почти неизменном виде, отказываясь лишь от описаний и второстепенных событий (изменения, обусловленные законами оперного жанра). Диалог Чичикова с Коробочкой воспроизведен достаточно точно, при этом их словесный поединок дополняется инструментальным разделом — гротескной пантомимой в сцене торга.

№ 7 «Песни» — вновь привносится композитором, продолжая «народную» линию оперы.

Финальный номер I действия (№ 8 «Ноздрев») достаточно точно воспроизводит события поэмы. Диалог Ноздрева и Чичикова, сцена игры, торг, драка, арест Ноздрева — вся сцена мало отличается от оригинальной, текст при этом несколько сокращен. Выпущены лишь подробные описания внешности персонажей, обстановки, второстепенные сцены. При этом в некоторых местах текст, напротив, несколько расширен за счет многократных повторений отдельных слов или фраз; несколько укрупняется также роль Мижучева.

Второе действие открывается сценой у Собакевича. Щедрин концентрируется здесь на характеристике помещика (ария-портрет) и диалоге о мертвых душах. В опере отсутствуют дорога Чичикова к Собакевичу, встреча с девушкой; нет и описания Собакевича и его усадьбы. Интересно, что в данной сцене вновь используются ожившие портреты на стенах, принимающие участие в торге. При этом у Гоголя лишь упоминается, что стены усадьбы Собакевича украшают портре-

ты греческих полководцев — у Щедрина же они оживают и становятся участниками театрального действия.

Десятый номер («*Кучер Селифан*») вновь привносится композитором. Интересно, что вместо «лирического отступления» в поэме Гоголя (воспоминаний и размышлений о юности) Щедрин снова переводит действие в народный план. При этом народная сцена (с хоровой песней «Каменные палаты забелелися»), выполняет функцию, сходную с гоголевским «лирическим отступлением» — переключает внимание слушателя с действенного плана на план рефлексии-комментария.

В № 11 («*Плюшкин*») композитор придерживается того же принципа, что и в сценах с другими помещиками: сосредотачивается на диалоге о мертвых душах, отказываясь от второстепенных обстоятельств и описаний.

Двенадцатый номер («*Плач солдатки*») продолжает народную линию. Глава 7 гоголевской поэмы, соответствующая этому номеру, вновь начинается с отступления — размышлений Гоголя о писательской доле. У Щедрина же вместо этого — фольклорный эпизод. При этом дальнейшие сцены — изучение Чичиковым списка купленных крестьян, оформление покупки — в опере отсутствуют.

Следующий номер, завершающий II действие («*Бал у губернатора*») объединяет в себе события сразу двух глав (7, 8): сцена в доме губернатора, обсуждение Чичикова горожанами, сцена с губернаторской дочкой, столкновение с Ноздревым. Либретто представляет собой текст Гоголя, но основательно сокращенный и переработанный — в опере остаются только основные события.

Третье действие открывается очередным народным эпизодом, добавленным Щедриным. Следующие же номера — монолог Чичикова (№ 15 «*Чичиков*») и диалог Анны Григорьевны и Софии Ивановны (№ 16 «*Две дамы*») вновь воспроизводят оригинальный текст поэмы. Диалог Анны Григорьевны и Софии Ивановны передан достаточно точно, с незначительными сокращениями.

Финальные номера оперы обнаруживают немало отступлений от первоисточника. № 17 («*Толки в городе*») — довольно развернутый и динамичный номер, решен иначе, чем у Гоголя, однако смысл и дух гоголевского текста сохраняется. Следующая же хоровая сцена — «*Отпевание Прокурора*» — полностью придумана композитором и привносит в сюжет оттенок мрачного гротеска. В последнем, девятнадцатом номере от

оригинала остается лишь диалог с Ноздревым и отъезд Чичикова — в опере никак не раскрываются мотивы Чичикова для покупки мертвых душ, не рассказывается о его детстве. Знаменитому отрывку о Птице-тройке в опере также не находится места: взамен Щедрин вставляет диалог двух мужиков, спорящих о том, доедет ли повозка Чичикова до Москвы или Казани. Интересно, что у Гоголя этот фрагмент также присутствует, но в самом начале поэмы.

Постараемся обобщить все вышесказанное и проследить, насколько Щедрина удалось сохранить своеобразие поэмы-первоисточника и в то же время перенести сюжет в оперную плоскость.

Поэма Гоголя строится на совмещении двух планов<sup>3</sup>: с одной стороны — помещичий мир, с другой — образ дороги, Руси, метафора обобщенной русской души<sup>4</sup>. Эти два мира непрерывно сопоставляются — «помещичьи сцены» перемежаются то сценами в пути, то философскими рассуждениями автора. В опере эта двуплановость, в целом, сохраняется: порядок эпизодов остается неизменным. Однако Щедрин значительно углубляет фольклорный колорит, слабо проявляющийся в поэме. Стоит упомянуть, однако, что сцены эти привносятся не «вопреки» гоголевскому тексту: к примеру, песня «Не белы снеги» упоминается и у Гоголя (в опере же разрастается до отдельного номера). «Народные» эпизоды сопровождают сцены дороги, а также полностью заменяют «лирические отступления» гоголевского текста. Последнее отчасти обусловлено тем, что текст «от автора» крайне сложно перенести в оперное либретто. Как пишет Н. Брагина: «Автор не является героем оперы, он лишен права голоса» [7, с. 223]. Кроме того, как уже упоминалось, Щедрин отказывается даже от знаменитой Птицы-тройки. Вероятно, он не стал включать в оперу данный эпизод по причине некоторой его хрестоматийности и «замыленности» (качеств, чуждых духу его произведения). Вместе с тем, диалог мужиков (замещающий эту сцену у Щедрина), по сути, представляет собой размышления на ту же тему (доедет — не доедет?), но в более «фольклорном» ключе, соответствующем общему замыслу оперы. Как бы то ни было, Щедрина удается сохранить двуплановость сюжета и передать драматургическое своеобразие поэмы.

Переосмысление Щедриным гоголевского сюжета не ограничивается, однако, укрупнением народной линии. Целый ряд изменений обусловлен переносом литературного сюжета в сцени-

ческую плоскость и объясняется чисто оперными закономерностями. Щедрин отказывается от пространственных гоголевских описаний (хотя это важное свойство стиля писателя) и, напротив, привносит в оперу ряд отсутствующих у Гоголя эпизодов. Помимо уже упоминавшихся народных сцен, отметим молитвенные хоровые фрагменты (которые, начиная с «Мертвых душ», все чаще встречаются в оперных партитурах композитора). Ряд номеров значительно расширяется: отметим здесь гротескную сцену похорон Прокурора (об этом событии у Гоголя лишь упоминается), а также эпизоды с ожившими портретами (в сценах с Маниловым и Собакевичем) — ярко театральным прием, по-своему оживляющий и динамизирующий оперное действие.

При этом, несмотря на некоторые изменения литературного оригинала, Щедрин стремится максимально сохранить смысл и дух гоголевского текста. Практически все отступления либо обусловлены законами оперного жанра, либо расширяют и дополняют моменты, намеченные писателем. Фрагменты либретто, написанные самим Щедриным, мастерски стилизованы под гоголевский стиль. В большинстве же эпизодов используется именно оригинальный текст, лишь несколько сокращенный. Таким образом, в связи с «Мертвыми душами» Щедрина можно говорить о жанровых признаках литературной оперы. Возможно, данное произведение нельзя считать примером этого жанра в чистом виде — однако черты его, безусловно, присутствуют. Несмотря на то, что целиком перенести текст гоголевской поэмы в оперное либретто было невозможно, композитору удается сохранить драматургию, образный мир и даже лексическое своеобразие оригинала.

Отметим также, что «Мертвые души» остаются наиболее «литературной» оперой Щедрина. Практически все оперные (и даже балетные) произведения композитора имеют литературный первоисточник, однако с текстом оригинала автор каждый раз работает по-разному. К примеру, следующая опера — «Лолита» — также несет в себе черты литературной оперы, однако в несколько меньшей степени. Автор не только сокращает набоковский текст, но и подвергает его значительно переосмыслению и переработке. Происходит и некоторая переакцентировка в образах главных героев: Щедрин делает Лолиту безусловно положительной, а Гумберта — безусловно отрицательным, что не вполне соответствует сложному и многогранному набоковскому замыслу. Еще одна

опера Щедрина на литературный сюжет — «Очарованный странник» (по одноименной повести Лескова) и вовсе не позволяет говорить о жанре литературной оперы. Текст Лескова сильно перерабатывается, не акцентируется лексическое своеобразие авторского языка, а драматургия повести сильно меняется. Таким образом, если либературоцентризм отмечены так или иначе все оперы композитора, то именно «Мертвые души» ознаменовали собой наиболее важный шаг на этом пути.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Этим понятием пользуется в своей статье В. Тарнопольский [1].
- <sup>2</sup> В настоящее время наблюдается повышенный интерес к данной проблематике: упомянем здесь статьи Г. Заднепровской [2], В. Тарнопольского [1], Г. Григорьевой [3] и других ученых.
- <sup>3</sup> О двуплановости оперы «Мертвые души» пишет И. Лихачева [6].
- <sup>4</sup> Об этом пишет Н. Брагина [7].

#### Список источников

1. *Тарнопольский В. Н.* Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 56–62.
2. *Заднепровская Г. В.* Литературная опера: текст и подтекст // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 66–73.
3. *Григорьева Г. В.* Оперы Э. Денисова: к проблеме «композиторского либретто» // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 48–53.
4. *Тараканов М. Е.* Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
5. *Холопова В. Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
6. *Лихачева И. В.* Опера «Мертвые души» Р. Щедрина: путеводитель. М.: Советский композитор, 1981. 80 с.
7. *Брагина Н. Н.* Поэтика Н. В. Гоголя в свете музыкальных аналогий: Симфония прозы: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2001. 241 с.

## References

1. Tarnopol'skij, V. N. (2019), "What after Dahlhaus? From literary opera to new musical theater", *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Opera in musical theater: history and modernity. Materials of the international scientific conference], Vol. 2, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia, p. 56–62.
2. Zadneprovskaya, G. V. (2019), "Literary opera: text and subtext", *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Opera in musical theater: history and modernity. Materials of the international scientific conference], Vol. 2, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia, p. 66–73.
3. Grigor'eva, G. V. (2019), "Operas by E. Denisov: on the problem of the «composer's libretto»", *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Opera in musical theater: history and modernity. Materials of the international scientific conference], Vol. 2, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia, p. 48–53.
4. Tarakanov, M. E. (1980), *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [Creativity of Rodion Shchedrin], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
5. Holopova, V. N. (2000), *Put' po centru. Kompozitor Rodion SHCHedrin* [Way in the center. Composer Rodion Shchedrin], Kompozitor, Moscow, Russia.
6. Lihacheva, I. V. (1981), *Opera «Mertvye dushi» R. Shchedrina: putevoditel'* [Opera «Dead Souls» R. Shchedrin: a guide], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
7. Bragina, N. N. (2001), "Poetics of N. V. Gogol in the light of musical analogies: Symphony of prose", Ph. D. dissertation, philology, Shuya State Pedagogical University, Ivanovo, Russia.

Статья поступила в редакцию 15.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021.  
The article was submitted 15.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.006

## Элементы традиционной музыкальной культуры в сочинениях К. А. Герасимова для детей

**Пыльнева Лада Леонидовна**

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, Россия,

pylneva@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фортепианных циклов якутского композитора К. А. Герасимова, предназначенных для учащихся детских музыкальных школ. Существуют небольшие заметки о сочинениях, принадлежащие З. И. Кириллиной, А. П. Решетниковой, Н. Л. Габышевой. Цель настоящей работы — обозначить творческие подходы композитора, выработанные при создании репертуара для детей. Материалом для анализа послужили циклы «День из детства», «Якутская сюита», «На птичьем дворе», а также Концертино для фортепиано с оркестром, в которых композитор органично сочетает элементы национальной традиционной культуры с инструктивными техническими задачами. Важным достижением становится и неизменная опора на современный музыкальный язык, позволяющий подготовить юных исполнителей к пониманию актуальных произведений искусства. К. А. Герасимов практически не использует цитатный материал, но его мастерское проникновение в стиль традиционной якутской музыки вызывает стойкие ассоциации с узнаваемыми прообразами. В «*Чабырбах*» («Скороговорки») и «*Оһуохай*» («Осуохай») это — одноименные жанры, во второй теме Концертино, а также в пьесах «*Өтөххө*» («У старинной якутской усадьбы»), «*Билик ырыата*» («Колыбельная»), «Пробуждение», «Грусть», «Утро» и других — стиль мышления *дьиэрэтии ырыа*. Танцевальные ритмоформулы прослеживаются в тематизме Концертино, в «*Ункуу*» («Танец»), в «Марше цыплят». Фактически можно утверждать, что черты национального традиционного искусства Якутии становятся стилиобразующими в произведениях композитора.

**Ключевые слова:** Герасимов К. А., музыка для детей, традиционная музыка Якутии, творчество композиторов Якутии, *дьиэрэтии ырыа*, *чабырбах*, *осуохай*

**Для цитирования:** Пыльнева Л. Л. Элементы традиционной музыкальной культуры в сочинениях К. А. Герасимова для детей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 38–44. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.006>.

Original article

## Elements of traditional musical culture in the works for children of K. A. Gerasimov

**Pylneva Lada L.**

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia,

pylneva@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of piano cycles of the Yakut composer K. A. Gerasimov, intended for students of children's music schools. There are small notes on works belonging to Z. I. Kirillina, A. P. Reshetnikova, N. L. Gabysheva. The purpose of this work is to consider the composer's creative approaches developed when creating a repertoire for children. The material for the analysis was the cycles «Day from the Childhood», «Yakut Suite», «In the Birdyard», as well as Concertino for piano and orchestra, in which the composer organically combines elements of national traditional culture with instructive technical tasks. An important achievement is the constant reliance on the modern musical language, which allows you to prepare young performers to understand relevant works of art. K. A. Gerasimov practically does not use quote material, but his masterful penetration to the style of traditional Yakut music causes persistent associations with recognizable prototypes. In «*Chabyrgah*» («Fleeters») and «*Oһuohai*» («Osuohai») these are the genres of the same name, in the second theme of the Concertino, as well as in the plays «*Өтөххө*» («At the old Yakut estate»), «*Bilik yryata*» («Lullaby»), «Awakening», «Sadness», «Morning» and others. Dance rhythm formulas are traced in the main theme of Concertino, in «*Unkuu*» («Dance»), in «March of Chickens». In fact, it can be argued that the features of the national traditional art of Yakutia become styling in the composer's works.

**Keywords:** Gerasimov K. A., music for children, traditional music of Yakutia, the work of composers of Yakutia, *djieratia yrya*, *chabyrgah*, *ohuohai*

**For citation:** Pylneva L. L. Elements of traditional musical culture in the works for children of K. A. Gerasimov. *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;4(62); p. 38–44 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.006>.

Как известно, многие композиторы уделяют существенное внимание созданию музыки для детей. Это позволяет своевременно внедрять в педагогический репертуар актуальные обновления средств музыкального языка, готовя юных учеников к восприятию современного искусства. Особую важность представляет и опора на элементы национальной музыкальной лексики, приближающая детей к глубокому постижению и пониманию родной культуры. Такие примеры нередки в сибирском регионе, достаточно назвать фортепианные циклы, пьесы, песни Ж. А. Батуева, Д. Д. Аюшеева, Б. Б. Ямпилова, Л. Н. Санжиевой, Б. Б. Дондокова, З. К. Степанова, Н. С. Берестова, Е. И. Неустроева. По этому пути пошел и якутский композитор К. А. Герасимов<sup>1</sup>, причем музыка для детей составила серьезное направление его деятельности: в числе сочинений необходимо назвать Концертино для фортепиано с оркестром (переложение для двух фортепиано), циклы «День из детства»<sup>2</sup>, «Якутская сюита»<sup>3</sup>, «*Kuuruussa olbuorugar*» («На птичьем дворе»)<sup>4</sup>, которые стали важным вкладом в педагогический репертуар. В произведениях прослеживается удачное сочетание ярких оригинальных музыкальных образов и продуманных технических решений, направленных на выработку пианистических навыков. При этом композитор щедро внедряет элементы и приемы, характерные для национального искусства.

Данные пьесы практически не попали в сферу внимания музыковедов, исключение составляют предисловия в сборниках, написанные А. П. Решетниковой [1, с. 3–7], З. И. Кириллиной [2, с. 3–4] и Н. Л. Габышевой [3, с. 3–5]. Соответственно, целью настоящей статьи становится рассмотрение творческих подходов К. А. Герасимова к работе с репертуаром для детей. Цель диктует следующие задачи:

1. Выявить элементы традиционной культуры в пьесах для детей;

2. Проанализировать средства национально-музыкального языка в циклах.

Учитывая обозначенные цель и задачи, автор настоящей статьи опирается в основном на аналитический, сравнительный, сопоставительный, дескриптивный, историко-культурный методы. Важным стало и обращение к трудам исследователей якутской традиционной культуры и композиторского творчества: М. Я. Жорницкой [4], А. Г. Лукиной [5], В. А. Наговицына [6], А. Д. Татариновой [7], Ч. К. Скрыбыкиной [8], а также к статье А. П. Решетниковой «Музыка якутских

олонхо» [9], предваряющей том «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», посвященный героическому эпосу Якутии.

Музыка К. А. Герасимова программна, что достаточно типично для детского репертуара. При этом надо отметить возникающее двуязычие названий пьес, весьма расширяющее аудиторию, которой адресованы опусы, например: «*Холорук*» — «Вихрь», «*Ункуу*» — «Танец». Наличие русскоязычных переводов позволяет предназначить сочинения детям за пределами Якутии, знакомя их с образами и культурными традициями региона, а использование национальных названий укрепляет связь с родной культурой у ее носителей, вызывая у юных пианистов ассоциации, знакомые с детства. Два цикла из рассматриваемых в статье («На птичьем дворе», «День из детства») адресованы детям младшего школьного возраста, поэтому логичным дополнением к музыкальному тексту становятся не только вербальные, но и визуальные уточнения. В «Дне из детства» это небольшие зарисовки, иллюстрирующие пьесы: они даны на отдельной странице в начале сборника и призваны помочь уловить настроение пьес. (Поскольку «Якутская сюита» оказалась в том же сборнике, аналогичными картинками были снабжены четыре номера и этого цикла, хотя особой необходимости в том не было: произведение является более сложным и относится к курсу старших классов.) В цикле «На птичьем дворе» каждый номер сопровождается крупным черно-белым рисунком с предписанием: «выучи и раскрась». Этот прием, несомненно, способствует повышению интереса учащихся к сочинениям. Оказать помощь совсем юным пианистам может и аудиозапись, которой снабжено издание (исполнителем является Оксана Честных).

Полезными являются методические рекомендации, предваряющие все сочинения. Они касаются не только исполнительских инструктивных аспектов, но и содержат элементы анализа, позволяющие углубить представления детей о музыкальной культуре. В частности, во вступлении к «Дню из детства» отмечены особенности тонального плана и интервальной основы некоторых пьес, указаны связи с национальной традицией, в цикле «На птичьем дворе» приводятся базовые звукоряды, характерные для национального фольклора, даются определения пентатоники, трихорда, тетрахорда. (В скобках отметим, что определения не являются исчерпывающими, они ориентированы на возраст учащихся.)



Круг тем, затрагиваемых в сборниках, близок детской аудитории: это игры, бытовые сценки, природные явления. Например, «В музыкальную школу», «Колыбельная», «Игра в конструктор», «Ссора», «Утро». Среди образов, вплотную связанных с национальной культурой — первая пьеса из «Якутской сюиты» «*Өтөххө*» («У старинной якутской усадьбы»), следующая за ней «*Чабырбах*» («Скороговорки»), финальный номер «*Холорук*» («Вихрь»), показателен «*Осуохай*» из цикла «На птичьем дворе». «*Өтөххө*» и «*Холорук*» вызывают, прежде всего, образные ассоциации, напоминая о прошлом и воскрешая традиционные поверья. Например, считается, что в форме вихря или смерча (холорук) могут путешествовать шаманы, либо — проходить шаманские сражения и битвы.

«*Чабырбах*» и «*Осуохай*» становятся непосредственным указанием на использованные жанры. Так, *чабырбах* — известный в Якутии фольклорный жанр, связанный с устной народной традицией, то есть состязанием певцов-*чабырбахытов*, для стиля которых характерна специфическая речитативная манера интонирования: стих исполняется речитативом, скороговоркой. По классификации В. А. Наговицына, имеются юмористические, басенно-сатирические, детские *чабырбахи* и *чабырбахи-загадки* [6, с. 11–15]. Часто жанр отличается равносложностью строк, что обеспечивает четкую ритмику исполнения. Этот стиль используется и в профессиональной устной традиции *олонхосутов*. А. П. Решетникова отмечает, что «по технике произнесения текста эпическое сказывание кажется идентичным популярному фольклорному жанру *чабырбах* (скороговорки). Однако иная образность рождает и особой тип фонации <...>. При описании же комических персонажей *олонхосуты* применяют интонации *чабырбаха* с резкими выделениями сильных долей, восклицаниями» [9, с. 48].

Чтобы обеспечить «соревновательность», К. А. Герасимов решает пьесу в форме двухголосной инвенции. Тема далека от напевности и производит впечатление высказывания, основанного на речевой интонации из-за очень быстрого темпа, предписания *staccato*, включения группировок с триолью и с шестнадцатыми долями, неоднократного использования тритоновых ходов, а также базового звукоряда целотоновой гаммы *b-c-d-e-ges-as* (вводнотоновая интонация появляется лишь в заключительном форшлаге *a-b*). Точного соблюдения интервального состава темы не

наблюдается, она дается вариантно, оставаясь в рамках заданного звукоряда и начинаясь от звуков *b, e, ges, as, c*. Эффект угловатости и спонтанности усиливается благодаря изменениям интервалов в новых проведениях. При этом ритмический рисунок темы в чем-то напоминает и токкатные темы баховских фуг. Опус небольшой (81 т. в темпе *Presto*), но весьма насыщенный благодаря почти непрерывному проведению темы (она звучит 11 раз с удержанным противосложением, а также в финальной стретте, интермедий всего три). В процессе развития композитор использует зеркальный вариант темы с зеркальным противосложением (т. 34, т. 38, т. 42), ракоход в стреттном проведении (такты 47–51), стретту (такты 70–81). В результате в пьесе сочетаются техническое пианистическое задание, интересная композиционная работа в полифонической форме, знакомящая детей с особенностями жанра инвенции, и образ, отсылающий к традиционному искусству. Отметим, что приемы полифонического развития, каноны, имитации, появляются и в других пьесах К. А. Герасимова, например, в «Соре».

*Осуохай*, как известно, один из популярнейших жанров в Якутии: это традиционный обрядовый хороводный танец, сопровождающийся пением. Его участники двигаются по направлению движения солнца. Танец, по сути, изначально и символизировал поклонение солнцу как источнику живого, доброго начала, и ранее в нем «преобладала практическая функция. Смысл и символика движений, пространство рисунка соотносены с его функциональностью <...>. К Солнцу, Небу, изобилующим сакральностью, обращались якуты с молитвами, песнопениями, танцами» [7, с. 2]. В целом это синкретическое действие «рассматривается как моделирование вертикального пространства с целью установления диалогических связей с божеством *айыы*» [5, с. 1]. А. Д. Татарина отмечает, что *осуохай* «исполняется преимущественно в кругу (если участников мало, танцующие могут стоять полукругом), который движется по ходу солнца. Структуру музыкально-поэтической строфы составляет строка (запев), исполняемая запевалой и затем повторяемая всеми участниками (хоровой припев)» [7, с. 3]. Также исследователь фиксирует, что три раздела танца отличаются «по музыкальным и хореографическим особенностям» [7, с. 11]. Первый раздел связан с «приглашением к танцу»: призыв к которому осуществляется запевалой в стиле *дьэрэтии* и

отличается медленным движением танцоров, напоминающим поклоны, второй раздел «является самым продолжительным и трактуется как путь, направленный к верхним божествам *Айыы*. В нем устанавливается умеренный темп, напев интонируется в стиле *дэгэрэн*», а третий «исполняется в быстром темпе и является кульминацией всего танца, в нем участники начинают прыгать с ноги на ногу» [7, с. 11]. Локальные традиции представляют различные варианты ритуального танца.

Очевидно, что это весьма богатый по разнообразию материал, неоднократно воплощаемый в академической музыке. Его глубоко символическое значение позволяет использовать цитаты и авторские темы в заданном стиле как семантические маркеры. Данный жанр проникал в партитуры профессиональных композиторов М. Н. Жиркова, З. К. Степанова, Н. С. Берестова, В. В. Ксенофонтова. В рассматриваемом случае, учитывая адресованность детской аудитории, К. А. Герасимов остановился на ограниченном использовании исходного материала. Несмотря на трехчастную форму пьесы, ее небольшие масштабы (46 тактов) не позволили композитору включить традиционную структуру обряда. В опусе применяется единая ритмическая двутактовая формула с чередованием размеров  $6/8$  и  $5/8$  (изотемпорального выравнивания в процессе развития не наблюдается). Ритмический рисунок сочинения К. А. Герасимова фактически напоминает образец вилюйской группы, приведенный А. Д. Татриновой: «структуру, которая состоит из двух ямбических музыкальных стоп в первой полустроке и анапестической стопы во второй» [7, с. 13]. У Герасимова ритмика нарушается лишь в двух каденциях, выполняющих функцию торможения. При этом в каждом четырехтакте пьесы чередуются два «сольные» такта, имитирующие зачин (*сагалаахын*) и два «хоровые», имитирующие ответ остальных участников, то есть припев. Первый элемент в фортепианной фактуре составляет, соответственно, партию правой руки в высоком регистре, а второй — четырехголосную аккордовую фактуру, исполняемую двумя руками.

Судя по всему, композитор отсылает слушателя ко второму разделу традиционного танца, исполняемого в стиле *дэгэрэн*<sup>5</sup>. Это достаточно узнаваемый музыкальный материал. Начальные запевы базируются на чередовании нисходящих и восходящих интонаций, например, *gis-gis-fis-gis-fis-gis-e-fis*, *e-e-fis-fis-fis-gis-e-fis*, дальнейшее их развитие «завоевывает» новую тесситуру. Н. Л. Габышева определяет это явление как «рас-

крывающийся лад», ссылаясь на Г. А. Григоряна [3, с. 5], но, по сути, мотив не меняется, ритмоинтонационная формула лишь переносится выше, представляя неизменяемый звукоряд, имеющий подвижный центр (в разделах запевов это, например, *e-fis-gis*, *fis-gis-ais*, *as-b-c*, *b-c-d*). Такой подход позволяет композитору придать сочинению звукоокрасочный эффект, который органично дополняется увеличенным трезвучием, постоянно звучащим в припеве.

Использование малообъемных звукорядов в современной музыке вполне органично, поскольку они легко вписываются в различные системы звуковысотной организации. Обращаясь к анализу сочинений якутских композиторов З. К. Степанова, Н. С. Берестова, об этом упоминает Ч. К. Скрыбыкина: «ладовые структуры народных напевов, сложенные из одной или двух попевок, легко поддаются воспроизведению в авторском творчестве. Композиторы конструируют мелодии, основанные на дихордах и трихордах и представляющие собой сцепление мотивов» [8, с. 166]. В пьесе К. А. Герасимова базовые попевки логично внедряются в рамки целотонального звукоряда. Добавим, что появление танца в творчестве композитора не единично, его элементы включены и в упомянутое Концертино.

Во многих пьесах названных циклов прослеживается опора на приемы *дьиэрэтии ырыа*. Как известно, данный стиль предполагает использование малообъемного звукоряда, обогащаемого призвуками (*кылысахами*), то есть различными приемами, позволяющими «расцветить» каркас мелодии. При этом в устной традиции каждый исполнитель способен по-своему украсить основную линию мелизматикой, нетемперированными призвуками, трелями, форшлагами, тремоло. В оригинальных напевах преобладает олиготоника, но в авторской музыке, естественно, прослеживается более свободный подход и олиготоника часто перерастает в мезотонику. Например, в «Пробуждении» из цикла «День из детства» «преломлены особенности якутского песенного стиля *дьиэрэтии ырыа*» [1, с. 3], но в основу мелодики положен звукоряд мажорной ангемитонной пентатоники *f-g-a-c-d*, и в строгом смысле мелодическая линия — это современный вариант трактовки стиля, который вполне прижился в якутской композиторской музыке. В пьесе «Грусть» вся мелодическая линия строится на звукоряде *e-is-g-h-d*, причем преобладают попевки, содержащие лишь три или четыре ступени, например: *e-fis-*

*g-h; a-h-d; d-e-g*. Средний раздел этой небольшой трехчастной формы охватывает более высокую тесситуру, но диапазон попевок не расширяется. Обилие форшлагов и выдержанные звуки в аккомпанементе усиливают впечатление близости к традиции. Похожие интонации появляются и в конце пьесы «Перед сном».

А. П. Решетникова отмечает черты стиля *дьиэрэтии* в «*Өтөххө*» и «*Биһик ырыата*» из «Якутской сюиты». Про первую из пьес исследователь пишет: «присутствие *дьиэрэтии ырыа* завуалировано: в хрустально звенящих триолях основным тоном (устоем) является нижний звук, переходящий в долгий звук II ступени, ощущаемый как неустой, украшенный *кылысахом*. А изменчивые верхние звуки триолей являются своеобразными нотировками неопределенных фальцетных призывков *кылысаха*» [1, с. 5]. Действительно, в обрамляющих разделах композитор использует построения, основанные на базовом трихорде, дополняемом чередующимися ступенями, которые, к тому же украшены форшлагами. Расширение диапазона в развитии производит впечатление импровизации солиста. В среднем разделе искомый стиль проявляется более отчетливо: мелодическая линия проводится в диапазоне человеческого голоса, соблюдены такие параметры, как наличие украшений и опора на трихорд (тетрахорд). Точная повторность в опусе отсутствует, преобладает линейное развертывание, начальная попевка сразу подвергается варьированию, постепенно она обогащается подголосками, основанными на том же материале. Это способствует расширению тесситуры. Реприза — вариантная. Стиль *дьиэрэтии* в данной пьесе явно приобретает формообразующую функцию.

В «Колыбельной» отмечается «метрическая неопределенность зачина и микроальтерационные понижения и повышения тонов» [1, с. 7]. Первый из параметров воплощается благодаря применению переменного метра (чередование 3/4, 2/4 и 4/4), а микроальтерация, невозможная в условиях темперированного строя фортепиано, решена как одновременное звучание двух форшлагов различной высоты, либо путем включения мелизматика, составляющей различные интервалы по отношению к основным мелодическим звукам. Таким образом, одинаковые мелодические обороты оказываются вариантно украшены, что порождает впечатление спонтанности, импровизационности. При этом в пьесе проявляется и репризность на уровне целого: третья часть пред-

ставляет вариант экспозиции, а средний, развивающий, раздел основан на материале первой части. Черты стиля *дьиэрэтии* также можно проследить в пьесах «Утро», «Хоровод кур», «Грустный утенок» из цикла «На птичьем дворе», во второй теме Концертино (ц. 11).

Важным источником в сочинениях становятся танцевальные ритмы. Среди якутских танцев, кроме знаменитого осуохая, М. Я. Жорницкая [4, с. 25–64] называет шаманские пляски, обрядовые и игровые сценки и танцы: например, охотничьи обряды, *кыталык ункуутэ* (танец белого журавля), *туруйа ункуутэ* (танец серого журавля), *быларгы ункуу* (старинный танец), *кымыс үрдэ* (освящение кумыса), *чохчоохой* (изображение доильщиц кобыл), игра *атах тэпси*, *кулун куллуруһии* (подражание жеребяткам). Несмотря на факт, что хореография традиционных якутских танцев во многом утрачена, их типовые ритмоформулы проникают в композиторскую музыку. Например, «Обрядовый танец» (№ 16) и «Кумысный танец» (№ 79) из третьей редакции оперы «Нюргун Боотур» М. Н. Жиркова – Г. И. Литинского, «Якутский праздничный танец» В. В. Ное-нохова, «Танец с *чоронами*» (то есть с ритуальными кубками) В. В. Ксенофонтова, «Танец с *чоронами*» Н. С. Берестова. В циклах К. А. Герасимова ритмы появляются в «Танце» и «Марше цыплят» («На птичьем дворе»), в основной теме Концертино. Пожалуй, наиболее опосредованно материал использован именно в последнем, где тематизм подвергается более серьезным преобразованиям.

Композитор использует также и цитирование известного материала, например, в Концертино это «популярная песня Захара Винокурова на стихи Коннюк Урастырова "*Долгунча*"» [2, с. 3]. В пьесе «В музыкальную школу» звучат темы из знакомых сочинений для детей: «Клоуны» Д. Б. Кабалевского, «Баба-Яга» П. И. Чайковского, «Веселое настроение» Г. Н. Комракова. Возникают и аллюзии на стиль композиторов различных эпох, однако, они в меньшей степени ориентированы на восприятие потенциальных исполнителей.

Сочинения К. А. Герасимова демонстрируют хорошее знание автором фольклорных традиций, глубокое понимание их мировоззренческой и культурной сути. Так, песенно-танцевальные ритмоинтонационные формулы можно назвать одним из лейтритмов в его сочинениях. *Дьиэрэтии* как система становится одним из главных формообразующих и стилеобразующих факторов

в творчестве композитора, подчиняя внутренней логике строение опусов и методы развертывания материала, специфику звуковысотной организации и гармонического оформления. Показательная организация музыкальной ткани в рамках различных звукорядов: мелодические построения вписываются в объемы трихорда, тетрахорда, пентатоники, мажора или минора, целотоновой гаммы. При этом принципиальной чертой творчества К. А. Герасимова является его приверженность к очень четко структурно организованному, вполне классическим музыкальным формам. В результате, упоминая о методах работы композитора, правомерно говорить не столько о цитатах или об использовании конкретных формул, характерных для национального музыкального языка, сколько о преломлении в академических произведениях типа мышления, характерного для системы традиционных якутских жанров и стилей.

#### Примечания

<sup>1</sup> Герасимов Кирилл Афанасьевич (р. 1957) работает в Якутске, в Арктическом государственном институте искусства и культуры и в Якутском музыкальном колледже им. М. Н. Жиркова. Заслуженный деятель искусств РС (Я), член СК. Перу композитора принадлежит ряд симфонических, хореографических, вокальных и камерно-инструментальных сочинений, обработок народных мелодий. В том числе хореографическая поэма «Ойуун» (1990), «Тойук и дэгэрэн» (1993), «Северные мотивы» (1996), фантазия «Раздумье» (1994) для симфонического оркестра.

<sup>2</sup> В цикл включены пьесы: 1. Пробуждение. 2. Игра в конструктор. 3. Верхом на лошадке. 4. Ссора. 5. Грусть. 6. В музыкальную школу. 7. Пение за рукоделием. 8. Поход в темную комнату. 9. Перед сном.

<sup>3</sup> Сюита состоит из четырех номеров: 1. *Өтөххө* (У старинной якутской усадьбы). 2. *Чабырбах* (Скороговорки). 3. *Биһик ырыата* (Колыбельная). 4. *Холорук* (Вихрь).

<sup>4</sup> В цикле девять пьес: 1. *Сарсыарда* (Утро), 2. *Чоптуускалар марштарата* (Марш цыплят). 3. *Кууруссалар хороводтара* (Хоровод кур). 4. *Хотуурдах бөтүүк* (Петух с косою). 5. *Куурусса мөбүттэр* (Курица ругается). 6. *Санаарбаабыт кур оҕото* (Грустный утенок). 7. *Аһатымы* (На корм). 8. *Үнкүү* (Танец). 9. *Оһуохай* (Осуохай).

<sup>5</sup> Стиль *дэгэрэн ырыа* отличается ритмической и мелодической четкостью и определенностью, используется в качестве основы бытовых песен-

ных жанров, характерных для якутской традиционной культуры.

#### Список источников

1. Герасимов К. А. Два цикла для фортепиано. Намцы: Намская улусная типография, 2005. 48 с.
2. Герасимов К. А. Концертино для фортепиано с оркестром: клави́р для двух фортепиано. Якутск : РЦ АГИИК, 2009. 40 с.
3. Герасимов К. А. *Куурусса олбуоругар*. На птичьем дворе: цикл для фортепиано. Якутск: Цумори Пресс, 2012. 28 с.
4. Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. Москва: Наука, 1955. 168 с.
5. Лукина А. Г. Символика якутского кругового танца осуохай // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 2–6. С. 154–157.
6. Ноговицын В. А. Чабыргах как жанр якутского фольклора: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Улан-Удэ, 2005. 24 с.
7. Татарина А. Д. Якутский круговой танец Оһуохай: строение, локальные разновидности, историческое развитие: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2016. 20 с.
8. Скрыбыкина Ч. К. Ладовые особенности в музыке современных якутских композиторов // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 15. С. 165–170.
9. Решетникова А. П. Музыка якутских олонхо // Кыыс Дэбилэйэ: Якутский героический эпос. Новосибирск: Наука; Сибирская издательская фирма, 1993. С. 26–69.

#### References

1. Gerasimov, K. A. (2005), *Dva cikla dlya fortepiانو* [Two cycles for piano], Namskaya ulusnaya tipografiya, Namcy, Russia.
2. Gerasimov, K. A. (2009), *Koncertino dlya fortepiانو s orkestrom: klavir dlya dvuh fortepiانو* [Concertino for piano and orchestra: clavier for two pianos], RC AGIIC, Yakutsk, Russia.
3. Gerasimov, K. A. (2012), *Kuurusssa olbuorugar. Na ptich'em dvore: cikl dlya fortepiانو* [In the birdyard: cycle for piano], Cumori Press, Yakutsk, Russia.
4. Zhornickaya, M. Ya. (1955), *Narodnye tancy Yakutii* [Folk dances of Yakutia], Nauka, Moskva, Russia.
5. Lukina, A. G. (2014), "Symbols of the Yakut round dance osuohai", *Gumanitarnye, so-*

- cial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanities, socio-economic and social sciences], no. 2–6, pp. 154–157.
6. Nogovicyn, V. A. (2005), "Chabyrgah as a genre of Yakut folklore", Abstract of D. Sc. dissertation, philological sciences, Institute of Mongol Studies, Buddhology and Tibetology, Ulan-Ude, Russia.
  7. Tatarinova, A. D. (2016), "Yakut circular dance Ohuohai: structure, local varieties, historical development", Abstract of D. Sc. dissertation, musical art, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.
  8. Skrybykina, Ch. K. (2007), "Tonal features in the music of modern Yakut composers", *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 15, pp. 165–170.
  9. Reshetnikova, A. P. (1993), "Music of Yakut olonkho", *Kyys Debiliye : Yakutskij geroicheskij epos*, [Kyys Debiliye. Yakut heroic epic], Nauka, Sibirskaya izdatel'skaya firma, Novosibirsk, Russia, pp. 26–69.

Информация об авторе

Л. Л. Пыльнева — доктор искусствоведения, доцент

Information about the author

L. L. Pylneva — Doctor of Musical art, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 03.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021.  
The article was submitted 03.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.007

## **Вокальное творчество Александра Раскатова: на стыке авангардизма и традиционного искусства**

**Абрамова Ольга Викторовна**Московский театр «Новая опера им. Е. В. Колобова», Московский гуманитарный университет,  
Москва, Россия,

ionova.olga.soprano@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности построения вокальных произведений А. Раскатова с точки зрения синтеза традиционных и новаторских принципов изложения музыкального текста. Стилистические и технические композиторские приемы имеют отличительные черты в звуковой парадигме композитора. Техническая голосовая сложность, предельная виртуозность, использование самых неожиданных звуковых сочетаний помещены в рамки академического стиля композиции. При этом парадоксальность стилистических контрастов вокальной музыки Раскатова заключена во внедрении в канонические музыкальные формы разного рода новаций в виде звуковых и жанровых «антитез». Ломая устоявшиеся представления о голосовых возможностях в рамках академического направления, в своих вокальных произведениях Раскатов сохраняет классические принципы и традиционные структуры.

В вокальном творчестве Раскатов реализует главную декларацию авангардизма «освободить звук из плена традиции» (Н. И. Кульбин), но всегда меняет и трансформирует только один или несколько элементов композиции, создает самобытный второй план, находясь в рамках классических художественно-музыкальных идей и форм. Свой принцип композиции Раскатов называет «музыкой двойного дна»: «Я давно пришел к выводу, что, как это ни странно, иногда достаточно изменить только один параметр, или два. И тогда получается следующее: то, что нам вроде бы известно, ставится в новые смысловые условия, возникает новый тип контакта со слушателем. Архетип жанра не ломается, но ставится в новые условия. Возникает как бы "искривление" музыкального времени, своего рода теория музыкальной относительности».

**Ключевые слова:** вокальные традиции, музыкальный авангард, вокальное творчество Раскатова, голосовые эффекты, синтез, стилистика Раскатова

**Для цитирования:** Абрамова О. В. Вокальное творчество Александра Раскатова: на стыке авангардизма и традиционного искусства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 45–51. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.007>.

Original article

## **Vocal creativity of Alexander Raskatov: at the junction of avant-garde and traditional art**

**Abramova Olga V.**The Kolobov Novaya Opera Moscow Theater, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russia,  
ionova.olga.soprano@mail.ru

**Abstract.** The article examines the features of the construction of A. Raskatov's vocal works from the point of view of the synthesis of traditional and innovative principles of the presentation of a musical text. Stylistic and technical compositional techniques have distinctive features in the composer's sound paradigm. Technical voice complexity, extreme virtuosity, the use of the most unexpected sound combinations placed within the framework of the academic style of composition. At the same time, the paradox of the stylistic contrasts of Raskatov's vocal music lies in the introduction of various kinds of innovations in the form of sound and genre «antitheses» into canonical musical forms. Breaking the established ideas about voice capabilities within the academic field, Raskatov retains classical principles and traditional structures in his vocal works.

In vocal creativity, Raskatov implements the main declaration of avant-gardism «to release sound from the captivity of tradition» (N. I. Kulbin), but always changes and transforms only one or several elements of the composition, creates an original background, being within the framework of classical artistic and musical ideas and forms. Raskatov calls his principle of composition «the music of a double bottom»: «I have long come to the conclusion that, oddly enough, sometimes it is enough to change only one parameter, or two. And then it turns out the following: what we seem to know is put into new semantic conditions, a new type of contact with the listener arises. The archetype of the genre does not break, but is put in new conditions. There is a kind of "curvature" of musical time, a kind of theory of musical relativity».

**Keywords:** vocal traditions, musical avant-garde, Raskatov's vocal creativity, voice effects, synthesis, Raskatov's style

**For citation:** Abramova O. V. Vocal creativity of Alexander Raskatov: at the intersection of avant-garde and traditional art. *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 45–51 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.007>.

Соблюдая преемственность во всех составляющих академического стиля композиции, Раскатов ставит себе задачу проникнуть в глубь традиции не нарушая, а оживляя и направляя ее в новое русло, внося индивидуальные элементы в развитие тех или иных компонентов произведения (мелодические, гармонические принципы, инструментальные составы и др.). Раскатов стремится показать, например, вокальную тесситуру или тембровые сочетания голосов и инструментов ставя определенную «планку новой сложности». При этом жанры и формы почти всегда остаются в строгих рамках канонов. Парадоксальность, на первый взгляд, процесса обращения к истокам и желания выйти за пределы стилевых ограничений, становится той питательной средой, которая рождает новый музыкальный язык.

Раскатов не просто выделяет определенный параметр в музыкальном целом сочинения, композитор находит кардинальное художественное решение для создания контрастного, рельефного музыкального микроконтекста в произведении, который становится макроконтэкстом композиторской стилистики. В разрабатываемых элементах заключено основное смысловое, драматургическое и выразительное начало. Многие принципы звукоизвлечения композитор проецирует в разных произведениях по-разному, делая их характерными знаками и символами своего авторского почерка. В операх Раскатов наделяет образы героев целым каталогом, кладезью звуковых эффектов, делая каждый характер незабываемым, а в хоровых сочинениях композитор преподносит вокальную партитуру как самостоятельный темброкрасочный оркестр из певцов, с применением сонористики, кластеров, диссонансов, полиритмии. Среди вокальных произведений композитора есть как более традиционные, так и абсолютно авангардные<sup>1</sup>, но основное стремление Раскатова (прослеживая внушительный список его вокального творчества) состоит в синтезе ультрасовременных приемов и «большой традиции», в экспериментаторстве в сфере голосовой выразительности-изобразительности и академизме жанровых и формообразующих структур.

Опора Раскатова на музыкальные традиции становится одним из необходимых элементов

на пути преодоления художественного кризиса, ясно сложившегося в академической музыке ХХI века, с уже утратившими новизну чисто авангардными направлениями. Принципы современного авангарда не могут оставаться в пределах самоценного звукового феномена и, несмотря на постоянный поиск нового материала и радикальные формы, на первый план выходит задача контакта со зрителем, эмоционального и художественного диалога с публикой. Без классической базисной ценности этот диалог был бы невозможен. И этот факт отнюдь не означает желание подстраиваться под вкусы аудитории. Это обусловлено необходимостью отразить тот психологический фон, социальное напряжение, интенсивность которого буквально зашкаливает в современном мире. Ведь музыка (как и искусство в целом) должна помогать рефлексировать, и обращать к вопросу «что с нами происходит?». Тот звуковой контекст, который мы как слушатели выстраиваем, и как воспринимаем звуковую среду, представляет гораздо больший интерес, чем формальный эксперимент.

Усложнение музыкального языка процесс постоянный и неизбежный, а поскольку всякий язык является средством общения (коммуникации), то в нем должны присутствовать узнаваемые музыкальные знаки — слуховые ориентиры, звуковые и жанровые аллюзии. Об этом так писал Юзеф Кон: «Понимание музыки как языка, при всех возникающих трудностях, возможно и даже необходимо, если в основу анализа поставить важнейшее свойство музыки — быть средством общения» [2]. Раскатов всегда акцентирует на этом внимание, размышляя о смысле и адресности своих сочинений: «Дело будущего — это, скорее всего, синтез того, что уже накоплено, то есть память, музыкальная соборность. Я стараюсь эту память пропустить через себя, найти что-то общее и целое из молекул культуры, без всяких чистых стилизаций» [3].

Баланс между традициями и новациями Раскатов выстраивает в зависимости от литературного источника (семантической основы) и жанровой принадлежности каждого своего сочинения, вернее, традиционность присутствует всегда, а эксперимент имеет самые разные формы и грани. Композитор доказывает и показывает своим твор-

чеством, что быть передовым, новатором, в чем-то даже дерзким возможно без отрицания классической модели искусства. По мнению Раскатова, «поставангард привел к такому раздроблению мышления, когда в каждую единицу времени происходят сотни микроскопических событий, при этом изменяются все параметры: ритм, интонации, гармония, оркестровка... То есть, чтобы получить такой звуковой результат, нужно обязательно изменить все параметры сразу. Я давно пришел к выводу, что, как это ни странно, иногда достаточно изменить только один параметр, или два. <...> В противоположном случае контакт со слушателем может исчезнуть совсем, либо он продолжится минут этак 10–15, как в ряде современных партитур, а потом слух отключается. Происходит перенасыщение музыкальных микропроцессов в единицу времени» [3].

Сохранение целостности жанра — главный принцип в стилистике Раскатова. Наличие эталонных признаков оперы, духовных сочинений сохраняются, тем самым не утрачивается доступность восприятия. Ненапрасно суть академизма именно и заключается в соблюдении законов, которые диктует тот или иной музыкальный жанр.

Вокальное творчество А. Раскатова представлено операми, камерными сочинениями для сольных голосов, духовными и светскими хоровыми произведениями. Три оперы композитора, «Собачьё сердце» (по М. Булгакову), «ГерМАНИЯ» (по Х. Мюллеру), «Затмение» (о судьбе декабристов, российские и французские писатели XIX–XX веков), совершенно различные по стилистике, являют собой без преувеличения целую энциклопедию голосовых приемов, сильно увеличивающих спектр вокальных возможностей. Музыкальные идеи композитора изобилуют неординарными техническими новациями для голосов, крайностями, прежде всего тембровыми, диапазонными и контрастными амплуа. Вот как композитор определяет для себя оперу в сегодняшнем культурном пространстве: «Опера как жанр в моем представлении может выражать то, что называется "тоской по мировой культуре", к которой так хочется вернуться. Мне, по крайней мере, хотелось бы жить в обществе, пусть менее совершенном технологически, но зато более человечном и внутренне свободном. А поскольку это недостижимо, то эту воображаемую жизнь дает именно оперный театр» [4].

Здесь также хотелось бы процитировать высказывание композитора Сергея Невского о дилемме «авангард или классика в XXI веке»:

«Понимать и любить новую музыку, наладить по выражению немецкого философа Хабермаса, личную взаимосвязь между двумя мирами — традиции и авангарда — задача не из легких. Массовый слушатель ведет себя, как дитя, каждый раз снова требует свое любимое блюдо, категорически отвергая все незнакомое» [5].

Раскатов преподносит это как «любимое блюдо», но в обогащенном виде — традиция, приправленная обостренными эмоциями, темами и переживаниями сегодняшнего времени. Музыка Раскатова привлекательна, так как в ней всегда существует второй план, смысловые и звуковые параллели. Композитор, призывая увидеть привычное в ином ракурсе, свободно неординарными способами выражает чувства, понятные каждому человеку.

Пути развития новых средств вокального языка Раскатова пролегают в нескольких направлениях:

1. Развитие экспрессионистической голосовой палитры выражается в супертесситуре, сложной полиритмии, контрастной динамической нюансировке, дающей множество дополнительных ресурсов для выражения эмоциональных состояний. Тембровая характерность передается через сочетания «крайних» типов голосов (от баса-профундо до контртенора и ультра колоратурно-драматического сопрано) и непосредственно через расширенные голосовые технические приемы<sup>2</sup>. Такой подход к развитию пределов вокальных возможностей широко представлена во всех операх Раскатова.

2. В сочетаниях голоса и нестандартных инструментальных составов композитор также продолжает поиск в «поле звуковых возможностей»: имитации голоса через инструмент, комбинирования голоса с экзотическими источниками звука (варган, мегафон, вибратон, все виды ударных, в том числе водяной гонг, бамбук, маракасы, а также гусли, колесная лира, кугиклы). Яркими примерами являются кантата «Голоса замерзшей земли» и несколько авангардных вокализов — «Pas de Deux» (для сопрано, колокольчиков и двух саксофонов, 1994, текст А. Арто), «Ритуал» (для голоса, мегафона и ударных на слова В. Хлебникова, 1997).

3. Раскатову удастся современное преломление голосовых фольклорных традиций народов мира. Среди примеров также можно назвать пьесу «Ритуал», где тибетская горловая техника пения передана оригинальным голосовым приемом «рауко» (rauco<sup>3</sup>). Обращение к приемам звукоизвлечения разных культур и народов становится для композитора богатым материалом для введения



в академическую вокальную технику XXI века и создания элементов авторского квази-фольклора<sup>4</sup>.

Говоря об «укреплении русской почвенности» в вокальной музыке Раскатова, В. Н. Холопова отмечает, что композитора «манит и русский фольклор, и область русской духовной музыки. Он стал писать даже для Ансамбля Дмитрия Покровского, с введением «открытой» манеры пения в «Голосах замерзшей земли» (2001, взял только слова, без напевов). Из духовной области создал «Воспевание» (1998) с частями «Херувимская песнь», «Молитва Господня» («Отче наш»), «Свете тихий» и др., сочинение под названием «Обиход» на старославянские литургические тексты из «Требника» (2003). Вершиной стала опера «Собаچه сердце» по повести Михаила Булгакова. Музыка ее пропитана яркими музыкальными аллюзиями на советский послереволюционный быт, наделена сильными эмоциями, изобразительными и символическими моментами, — она глубоко русская со всех точек зрения» [7].

Рассмотрим подробнее на примерах нескольких произведений Раскатова разной жанровой направленности как экспериментальное, авангардное граничит с традиционным и рождает новые художественные смыслы:

- опера «ГерМАНИЯ» (либретто А. Раскатова по произведениям Хайнера Мюллера, премьера состоялась в Национальной опере Лиона в 2018 году);
- цикл а cappella «Воспевание» (для четырех мужских голосов и двух церковных колоколов, 1998, написан для английского ансамбля «Hilliard Ensemble»<sup>5</sup> и записан вместе с циклом «Обиход» на CD «Prayers and Praise», 2013);
- пьеса для голоса «Ритуал» (для драматического сопрано, водяного гонга, тимпана, там-тама и мегафона (1 исполнитель), 1997, премьера состоялась в Париже на фестивале «Cité de la Musique»);
- кантата «Голоса замерзшей земли» (для семи голосов, духовых и ударных на тексты русских народных песен, 2000–2001, написана специально для вокального ансамбля Д. Покровского, известного интерпретатора фольклорного авангарда (тексты из сборника «Поэзия русских крестьянских праздников» И. Земцовского).

«ГерМАНИЯ» — пример наивысшей оперной партитуры с применением нестандартных голосовых приемов, формирующий новый вектор развития вокального языка. Классические черты композитор сохраняет в построе-

нии вокальных ансамблей (одна из самых старых оперных форм), они являются основным «двигателем» в художественной драматургии оперы «ГерМАНИЯ». В произведении нет арий (только дуэтные диалоги), весь смысловой и многоплановый выразительный контекст сконцентрирован в ансамблях (мужские и женские трио, квартет, квинтет, секстет, децимет в финале). Особое внимание Раскатов уделяет форме терцета. Три Дамы (вспомним аналогию с «Волшебной флейтой» Моцарта) в разных сценах оперы олицетворяют разные образы, и именно эти сквозные персонажи являются связующим звеном всех частей драматургического действия.

В финальном ансамбле «Реквием Аушвиц» (написанным на стихотворение Х. Мюллера «Фрагмент из Omaggio Луиджи Ноно» с параллельным сопоставлением теста Каддиша на иврите, старославянском «Вечная память» и французском «*mémoire éternelle*» языках), композитор объединяет все 10 главных действующих лиц и полностью изменяет смысловый подтекст и соответственно манеру музыкального изложения, роль ансамбля приобретает еще большую значимость в опере. В формообразующей строгости построения вокальных ансамблей в «ГерМАНИИ» заложена важная функция, где синхронность или точная последовательность в метроритмическом изложении экстремальных голосовых приемов и штрихов удваивает и утраивает эмоциональные акценты, дает возможность сконцентрироваться на музыке, почувствовать и осмыслить происходящее.

В основе оперы «ГерМАНИЯ» два произведения немецкого драматурга, эссеиста, поэта и режиссера Х. Мюллера: пьеса «Германия-3» и сборник эссе «Германия». Написана опера в эстетике экспрессионизма, обнажающего реалистично и беспощадно все ужасы войны, вокальный язык изобилует невероятными тесситурами и голосовыми приемами: *rauco*, *soffio*, *slancio*, *sprechgesang*, крик (все эффекты с выходом далеко за пределы привычной голосовой тесситуры), все виды звуковой изобразительности и атаки звука, глиссандо, суперинамика (*fffff*), брутальная, агрессивно-саркастичная экспрессия на пределе возможностей, символизм и шокирующий натурализм — все это впечатляющие характеристики яркой запоминающейся музыки феноменальной, сложнейшей вокальной партитуры.

В опере нет единого сюжета и одного главного героя, десять сцен, в каждой из которых, по выражению Раскатова, «есть какая-то своя мини-история. И все это относится к одному исто-

рическому периоду, в котором страшным образом столкнулись две страны, два тираны» [8]. Объединяющим фактором сюжетной фрагментарности в опере становится демократичность музыкального языка композитора, сочетающего экстраординарные приемы (голосовые и инструментальные) с аллюзиями из Вагнера, Шуберта, Моцарта. А. А. Амрахова особенно отмечает в подробном рассказе о премьере оперы в Лионе и интервью с композитором, что «музыка, несмотря на напряженный эмоциональный тонус, временами по-экспрессионистски взвинченный, тем не менее, кажется понятной. Слушатель, словно ведомый композитором, пребывает в достаточно комфортной звуковой среде. Например, в сцене с Гитлером совершенно по-вагнеровски звучат тубы, а Сталин чуть ли не в пляс пускается с трупом Троцкого под удалую мелодию, чем-то напоминающую "7-40" и "Полет валькирий" одновременно. И таких аллюзий достаточно» [8].

Цикл «Воспевание» для контртенора, двух теноров и баритона, состоит из пяти частей и написан на тексты молитв из ряда богослужений византийского обряда на церковнославянском языке Русской православной церкви («Херувимская песнь», «Молитва Господня (Отче наш)», «Свете тихий», «Да исправится молитва моя» и «Ангел вопиаше»). «Воспевание» — это пример современной жанровой репликации, сохраняющей самодостаточность, традиционность содержания и характерных признаков ортодоксального источника. Раскатов полностью сохраняет жанровую типологичность, а изменяет звуковое пространство, обращаясь к колористической, кластеровой темброкрасочности. Художественно-выразительные эффекты имеют яркость и рельефность благодаря ясной «прозрачной» полифонической фактуре, которая не нагромождается и отличается простотой.

Вокальная партитура насыщена голосовыми приемами мелизматике (трель и триллеркете (цепь трелей), мордент, группетто, форшлаг, глissандо), Раскатов использует флажолеты и аспирацию, различные виды голосового вибрато и приемы речевой изобразительности (шепот во 2 части «Молитва Господня», шпрыхезанг в 4 части «Да исправится молитва моя»), полутоновые кластерные созвучия сменяются аккордами нетерцового строения или унисонами. У Раскатова получилась утонченная и очень эмоциональная партитура а *sarrella*, богатая образно-выразительными звуко-красочными качествами, где сохранность традиции духовной музыки и свобода ее звукового на-

полнения обрели гармоничное сосуществование. В этом видится главная художественная ценность произведения в аспекте исследуемой темы.

Авангардная пьеса «Ритуал», написанная более 20 лет назад, была для своего времени прорывом в вокальном звуковом пространстве и вызвала сильный и неоднозначный резонанс, о котором В. Холопова пишет: «Рекорд авангардности в пении поставил Александр Раскатов в сочинении "Ритуал" для голоса и ударных на слова Велимира Хлебникова (1997). Оттолкнулся он не от русского и не от славянского фольклора, а от антологии "Голоса мира" разных народов планеты, не только фольклора, но и традиционных культур. Здесь было пение тибетских монахов, имитации голоса через инструмент, хрип и т. д. Написанный для мастер-класса жены Раскатова, выдающейся современной певицы Елены Васильевой, "Ритуал" стал энциклопедией авангардного пения для всего мира» [7].

Сегодня «Ритуал» воспринимается как прекрасный образец голосовой звукоизобразительности, и, слушая эту пьесу в 20-х годах уже XXI века, понятно, что это пример дальновидного творческого, исследовательского и профессионального композиторского подхода в изучении природы голоса. Это сочинение родилось благодаря творческому союзу с Е. Васильевой, и расширенные вокальные приемы (в пьесе насчитывается около 30-ти) в «Ритуале» стали отправной точкой в стилистике и дальнейшем развитии вокальной музыки Раскатова. Вокальные эффекты композитор усилил звучащей композицией стихотворного текста В. Хлебникова («Цари, цари дрожали...») из сборника «Голоса и песни улицы»), имя которого является практически синонимом русского авангарда, к текстам Хлебникова Раскатов обращается и в «Гра-ка-ха-те»<sup>6</sup>, «Зеленой мессе»<sup>7</sup>, «Затмении».

Композитор погружается в сферу звуковых экспериментов, соединяя элементы разных музыкальных культур. Х. Х. Эрнандес, говоря о «Ритуале» точно отмечает, что «композитор использует вокальные манеры, заимствованные у разных народов мира. Для этого он расширяет вокальные технические ресурсы — от приемов традиционного, поставленного оперного голоса до способов звукоизвлечения в авангардной музыке второй половины XX века. Произведение полно неожиданно меняющихся настроений и динамических состояний. Эмоции в произведении достигают такого необычайного накала, какой не часто встречается в самих ритуалах» [9]. И даже в столь авангардном сочинении традиционное является

основой, «системой координат» для Раскатова. Эта фундаментальная временная связь между «прошлым и будущим» в композиторской эстетике Раскатова не оставляет равнодушным и делает диалог со слушателем максимально искренним.

Кантата «Голоса замерзшей земли» показывает нам еще одну грань композиторского таланта и фантазии в отношении вокальной звукописи. За основу Раскатов берет народную голосовую традицию и манеру звукоизвлечения и создает по истине феерическое по сложности и яркости сочинение. Голосовые приемы и их сочетания здесь преобразуются из эффектов в смысловые аффекты (по выражению самого композитора), и если мыслить аффект как принцип пения (который хорошо известен еще из теории аффектов<sup>8</sup> со времен эпохи барокко, когда музыка призвана одновременно побуждать различные аффекты в человеке и сама их изображать), то Раскатов представляет фейерверк голосовой изобразительности и эмоциональности. Здесь «на фоне сонористики, кластеров, диссонансов, сложнейшей полиритмии и зазвучали характерные «открытые» голоса русской деревни, а к ним автор добавил еще и звучности русских народных инструментов: варган, кугиклы, гусли, колесная лира» [7]. Если учесть еще соединение несоединимого в сочетании голосов с духовыми инструментами (нидерландский ансамбль духовых), то задача композитора была довольно нестандартной. Раскатов с интересом вспоминает об этом периоде: «Я очень много изучал тогда авангардные технологии для духовых, использовал все, что мог найти, мне просто хотелось поставить это в новые условия, чтобы любой прием раскрывал бы смысл слова, контекстные значения» [10].

Подводя итог, хочется отметить, что именно благодаря широкому кругу композиторских интересов в обращении к самым различным традициям, масштаб для использования элементов авангарда (новаций) в произведениях А. Раскатова имеет неограниченный размах и потенциал.

#### Примечания

<sup>1</sup> Авангардным сочинениям Раскатова посвящена статья «Вокальные сочинения А. Раскатова 1987–1997 гг.» [1].

<sup>2</sup> Исследованию данной темы посвящена статья «Расширенные вокальные техники в произведениях Александра Раскатова» [6].

<sup>3</sup> Об этом голосовом приеме, его разновидностях и технике исполнения говорится в статье «Вокальные сочинения А. Раскатова 1987–1997 гг.» [1].

<sup>4</sup> О проявлениях индивидуального авторского фольклоризма в произведениях композитора рассказано в статье «Расширенные вокальные техники в произведениях Александра Раскатова» [6].

<sup>5</sup> «Hilliard Ensemble» — ансамбль с высокой репутацией в области ранней и новой музыки, является одной из лучших вокальных камерных групп в мире. Его самобытный стиль и высококоразвитая музыкальность привлекают слушателя как к средневековому репертуару, так и к произведениям, написанным живыми композиторами. Среди них Арво Пярт, часто звучащий на их бестселлерах для лейбла ECM, Хайнер Геббельс, Велье Тормис, Гэвин Брайарс, Хайнц Холлигер, Джон Каскен, Джеймс Макмиллан, Елена Фирсова и многие другие. В 2007 году они объединились с Дрезденским филармоническим оркестром для премьеры *Nunc Dimittis* А. Раскатова, сделали запись для ECM.

<sup>6</sup> «Гра-ка-ха-та» (1988) — вокальная пьеса, относящаяся к раннему периоду творчества композитора, написана для тенора, скрипки и четырех перкуссионистов (скрипичная и вокальные партии отданы одному исполнителю).

<sup>7</sup> «Зеленая месса» (2016) — для солистов, хора и оркестра, оригинальное сочинение, стоящее особняком в творчестве композитора, соединяет традиционные части мессы на латыни с эпизодами на стихотворные светские тексты. Исполнена Лондонским филармоническим оркестром под управлением дирижера В. Юровского в 2016 году.

<sup>8</sup> Теория аффектов стала одним из достижений эпохи барокко, концепцией обращения к человеческим эмоциям с помощью различных средств художественной выразительности. С теорией аффектов родилось новое эстетическое измерение в музыке.

#### Список источников

1. *Абрамова О. В.* Вокальные сочинения Александра Раскатова 1987–1997 годов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2020. № 1 (55). С. 58–65.
2. *Клюев А. С.* О путях развития музыки в XXI веке // *Культура на пороге III тысячелетия: Материалы V международного семинара в Санкт-Петербурге 1–2 июля 1998 г.* СПб.: СПбГУКиИ, 1999. С. 138–147.
3. *Амрахова А. А.* Александр Раскатов об опере и самом главном // *Музыкальное обозрение.* 2020. № 5 (460). URL: <https://muzobozrenie.ru/aleksandr-raskatov-ob-opere-i-samom-glavnom/> (дата обращения: 25.09.2021).

4. Дудин В. Александр Раскатов: Сочинение музыки — это способ познания самого себя с карандашом в руке // Музыкальная жизнь. 2020. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-raskatov-sochinenie-muzyki/> (дата обращения: 25.09.2021).
5. Невский С. Серьезная музыка в 21 веке: авангард или классика? // Немецкая волна / ред. В. Кирхмайер. 2002. URL: / <https://p.dw.com/p/2PJ6> (дата обращения: 25.09.2021)
6. Абрамова О. В. Расширенные вокальные техники в произведениях Александра Раскатова // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Изд-во Российской академии музыки им. Гнесиных, 2020. С. 155–163.
7. Холопова В. Н. Философия и эстетика российских композиторов от 1985–1991 годов // Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М.: Изд-во Российской академии музыки им. Гнесиных, 2015. С. 59–61, 73.
8. Амрахова А. А. Премьера оперы Александра Раскатова «ГерМАНИЯ» в Opera de Lyon // Музыкальное обозрение. 2018. № 8 (432, 433, 434). URL: <https://muzobozrenie.ru/prem-era-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (дата обращения: 25.09.2021).
9. Эрнандес Х. Х. Эстетические основы творчества композитора А. Раскатова // Вестник МГУКИ. 2008. № 1. С. 235–239.
10. Амрахова А. А. Александр Раскатов: Вопрос «куда мы идем» — определяющий // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С. 186–220.
3. Amrahova, A. A. (2020), "Alexander Raskatov about opera and the most important thing", *Muzykal'noye obozreniye*, no. 5 (460), available at: <https://muzobozrenie.ru/aleksandr-raskatov-ob-opere-i-samom-glavnom> (Accessed: 25 September 2021).
4. Dudin, V. (2020), "Alexander Raskatov: Composing music is a way of knowing yourself with a pencil in your hand", *Muzykal'naya zhizn'*, available at: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-raskatov-sochinenie-muzyki/> (Accessed: 25 September 2021).
5. Nevskij, S. (2002), "Serious music in the 21st century: avant-garde or classical?", in Kirxmajer, V. (ed.), *Nemeczkaya volna*, available at: <https://p.dw.com/p/2PJ6> (Accessed: 25 September 2021).
6. Abramova, O. V. (2020), "Extended vocal techniques in the works of Alexander Raskatov", in Naumenko, T. I. (ed.), *Nauchnyye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy onlayn-konferentsii 24–27 noyabrya 2020 goda*, Publishing House of Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, pp. 155–163.
7. Kholopova, V.N. (2015), "Philosophy and aesthetics of Russian composers from 1985–1991", *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka poslednej trety XX – nachala XXI vekov (zhanry` i stili)*, Publishing House of Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, pp. 59–61, 73.
8. Amrahova, A. A. (2018), "Premiere of Alexander Raskatov's opera «Germany» at Opera de Lyon", *Muzykal'noye obozreniye*, no. 8 (432, 433, 434), available at: <https://muzobozrenie.ru/prem-era-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (Accessed: 25 September 2021).
9. Ernandes, Kh.Kh. (2008), "The aesthetic foundations of the composer A. Raskatov's creativity", *Vestnik MGUKI*, no. 1, pp. 235–239.
10. Amrahova, A. A. (2017), "A.Raskatov: The question «Where are we going» is crucial", *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya*, Kompozito, Moscow, Russia, pp. 186–220.

#### References

1. Abramova, O. V. (2020), "Vokal`ny'e sochineniya Aleksandra Raskatova 1987–1997 godov", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, no. 1 [55], pp. 58–65.
2. Klyuyev, A. S. (1999), "About the ways of music development in the XXI century", *Kul'tura na poroge III tysyacheletiya: Materialy V mezhdunarodnogo seminaru v Sankt-Peterburge 1–2 iyulya 1998 g.*, Publishing house of St. Petersburg State Institute of Culture and Art, St. Petersburg, Russia, pp. 138–147.

Статья поступила в редакцию 15.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 15.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.008

## Тотальный синтез в опере А. Раскатова «Собачье сердце»

**Куликова Полина Сергеевна**

Нижегородское музыкальное училище (колледж) им. М. А. Балакирева, Нижний Новгород, Россия,  
kps1187@mail.ru

**Аннотация.** Тотальный синтез, интеграция новейших технологий — это актуальные направления, представляющие творческую лабораторию современных оперных композиторов. Одним из ярких явлений в мировом и отечественном оперном искусстве, фокусирующих эти магистральные тенденции, стала опера А. Раскатова «Собачье сердце». Произведение, созданное в 2010 году и четырежды поставленное в Европе режиссером С. Макберни (Амстердам, Лондон, Милан), получило высокую оценку критиков: «самая успешная современная русская опера», «абсолютная опера».

Процесс создания и постановки оперы проходил в тесном сотрудничестве огромной многонациональной команды, что вносило коррективы в музыкальный текст. Диалог-поиск режиссера и композитора позволил найти точные соответствия образов булгаковской повести.

Ярко оригинальна поэтика оперы. В произведении синтезируются различные интонационные элементы (отголоски григорианики и знаменного распева, декламация в духе Мусоргского, низовые жанры фольклора и поп-музыки). Радикально переосмысливаются вокальные партии: композитор использует более 20 сложнейших экспериментальных вокальных техник (таких как *rauco*, *scrolatto*, имитации собачьего лая и т. д.). Принципиально по-новому трактуется образ Шарика-Шарикова. Его партия написана для трех голосов. В финале оперы появляется ансамбль 16 клонированных Шариковых, поющих и лающих в мегафоны: они словно проникают в сознание каждого слушателя, делая его марионеткой поглощающего социума. Отстаивая свое право быть услышанным, А. Раскатов перенес принципы тотального синтеза в музыкальную ткань оперы. «Собачье сердце» стало важным шагом на пути обновления оперного жанра.

**Ключевые слова:** опера Александра Раскатова «Собачье сердце», тотальный синтез в опере, современная отечественная опера, оперный персонаж, интерпретация вокальных партий, сотворчество, *workshop* в опере

**Для цитирования:** Куликова П. С. Тотальный синтез в опере А. Раскатова «Собачье сердце» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 52–58. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.008>.

Original article

## Total synthesis in A. Raskatov's opera «Heart of a Dog»

**Kulikova Polina S.**

Balakirev Nizhny Novgorod Musical College, Nizhny Novgorod, Russia,  
kps1187@mail.ru

**Abstract.** Total synthesis, integration of the latest technologies — these are current trends that represent the creative laboratory of modern opera composers. One of the brightest phenomena in world and domestic opera, focusing these main trends, was A. Raskatov's opera «Heart of a Dog». The piece, created in 2010 and staged four times in Europe by director C. McBurney (Amsterdam, London, Milan), was highly praised by critics: «the most successful contemporary Russian opera», «absolute opera».

The process of creating and staging the opera took place in close cooperation with a huge multinational team, which made adjustments to the musical text. The dialogue-search of the director and composer made it possible to find exact matches of the images of Bulgakov's story.

The poetics of the opera is brightly original. The work synthesizes various intonational elements (echoes of Gregorianism and *znamenny* chant, recitation in the spirit of Mussorgsky, grassroots genres of folklore and pop music). The vocal parts are radically rethought: the composer uses more than 20 sophisticated experimental vocal techniques (such as *rauco*, *scrolatto*, imitation of a dog bark, etc.). The image of Sharik-Sharikov is interpreted in a fundamentally new way. His part was written for three voices. In the finale of the opera, an ensemble of 16 cloned Sharikovs appears, singing and barking into megaphones: they seem to penetrate the consciousness of each listener, making him a puppet of an absorbing society. Defending his right to be heard, A. Raskatov transferred the principles of total synthesis into the musical fabric of the opera. «Heart of a Dog» was an important step towards the renewal of the opera genre.

**Keywords:** opera by Alexander Raskatov «Heart of a Dog», total synthesis in opera, contemporary Russian opera, opera character, interpretation of vocal parts, co-creation, *workshop* in opera

**For citation:** Kulikova P. S. Total synthesis in A. Raskatov's opera «Heart of a Dog». *Aktualnye problem vysshogo muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 52–58 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.008>.

Процесс взаимопроникновения различных видов искусства — одна из основополагающих тенденций развития современного музыкального театра. Тотальный синтез, интеграция новейших и традиционных технологий, сплетение различных видов искусств открывают огромные возможности для современных композиторов. Появились экспериментальные жанры: «театр-инсталляция» (Хайнер Гёббельс «Вещь Штифтера»), музыкально-литературные композиции («Тяжелый песок» по роману А. Рыбакова), медиаопера (И. Юсуповой), опера-ремейк, «Опера об опере» (В. Мартынова) и другие.

Идея тотального синтеза как магистрального направления развития оперного жанра была сформулирована в 1965 году в работе немецкого музыковеда Б. А. Циммермана «Будущее оперы». Оперный театр будущего представлен в его размышлениях как «сосредоточение с целью коммуникации всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте» — «космическом корабле духа», где соединены вместе: «архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, записывающая техника и звуковая аппаратура, электронная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения». Модифицированный жанр, появившийся путем тотального синтеза, он назвал «плюралистической оперой» [1, с. 175].

Перспективы развития оперы, обозначенные Циммерманом, актуальны и для современных отечественных композиторов. В ряду оперных сочинений рубежа XX–XXI вв., построенных по принципу открытого тотального синтеза и одновременно сочетающих в себе традиционные жанровые черты русской национальной оперы, — «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского, «Очарованный странник» Р. Щедрина, «Бег» Н. Сидельникова, «Братья Карамазовы» А. Смелкова, «Холстомер» В. Кобекина, «Мелкий бес» А. Журбина и другие.

Одним из ярких явлений в мировом и отечественном оперном искусстве, фокусирующих его магистральные тенденции, стала опера А. Раскатова «Собачье сердце». В процессе ее методоло-

гического исследования на различных этапах, как при анализе основных положений, так и более частных, можно обнаружить признаки тотального синтеза [2]. Обратимся к некоторым из них.

Опера «Собачье сердце» написана А. Раскатовым по заказу Амстердамского музыкального театра. Премьера состоялась 7 июня 2010 г. в Амстердаме на сцене Нидерландской оперы в рамках Голландского фестиваля. Либретто создано Чезаре Маццонисом (перевод на русский язык осуществлен Георгием Эдельманом). Опера с успехом была представлена в Лондоне на сцене «Колизеума» Английской национальной оперы, а в 2013 г. под руководством В.А. Гергиева на сцене театра «Ла Скала». Спектакль был поставлен британским режиссером Саймоном МакБерни, известными постановками: «Улица Крокодилов» по Бруно Шульцу, спектакль о Д. Шостаковиче «Шум времени», «Столкновение», моноспектакль «Встреча», спектакль «Опасная жалость», опера «Похождение повесы» и многими другими.

Как известно, работа над оперой зачастую не останавливается на этапе сочинения музыкальной и литературной композиции, напротив, продолжается в коллективном сотворчестве. Современные исследователи, музыковеды и философы, размышляя о создании современной оперы, нередко отдают первостепенную роль фигуре режиссера. В конце XX века появилось понятие «режиссерской оперы» [3].

Современный отечественный композитор, музыковед и философ В. Мартынов пришел к выводу: «Истинная музыка существует вне автора. Соответственно, не должно быть заботы о новых техниках, только о согласовании готовых моделей» [4].

Создание оперы «Собачье сердце» проходило в тесном сотрудничестве огромной многонациональной команды авторов, музыкантов и певцов, представителей различных искусств. К моменту начала репетиционного процесса черновик оперы уже был написан, однако, в процессе подготовки спектакля композитору приходилось вносить коррективы в музыкальный текст, о чем он сам рассказал с некоторой долей сожаления. Вместе с тем А. Раскатов признал высокую эффективность такой организации творческого

процесса [5]. Для режиссера Саймона Макберни подобная форма была привычной. Коллективный метод работы по типу «мозгового штурма», который носит название *workshop* (в пер. с англ. мастерская или цех) и подразумевает активное участие каждого человека, позволил найти точные соответствия образов булгаковской повести. Результат совместной работы получил высокую оценку многих критиков и был определен как «самая успешная современная русская опера», «абсолютная опера» [5; 6].

Известно, что фантастический сюжет скрывает множество аллюзий на исторические и политические события России 20-х годов XX века, а в образах булгаковских героев прочитывается сходство с идеологическими лидерами страны. Булгаков не занимает какую-либо определенную позицию. На страницах повести нет однозначного ответа, на чьей стороне мы должны находиться и о ком нам следует заботиться. Она колеблется. Это рождает постоянное ощущение манипуляции. Профессор превратил собаку в человека, а затем собака начинает манипулировать советскими идеалами нового коммунистического государства. Не потому, что она в них верит, а потому, что лишена чувства сытости и тепла, вынуждена скитаться по помойкам. Профессором в свою очередь сверху манипулирует большой босс.

Таким образом, у Саймона Макберни появляется идея сценического воплощения страданий уличной собаки через марионетку-скелет, собранную как бы из мусора: пластика, склеенного кусочками черной ленты. Источником вдохновения Саймона также послужила голодающая Собака скульптора Джакометти (1951).

К созданию марионетки был привлечен владелец кукольной компании Blind Summit и другие кукловоды, которые постепенно начали оживать это существо, после чего марионетка была представлена композитору А. Раскатову. На репетициях между композитором и режиссером происходил постоянный обмен идеями: что должна делать кукольная собака и как певцы могут относиться к ней. Голос по мнению Макберни должен был быть «продолжением кукольного искусства» [7].

А. Раскатов свою авторскую задачу не ограничивал только созданием музыки. «Сочиняя оперную музыку, я давно понял, что не могу отделаться от чувства, что одновременно являюсь зрителем оперы, которая мною написана. Я не пишу музыку, выдавливая знаки, как зубную па-

сту на нотную бумагу, пытаюсь связать одну ноту с другой. Это совершенно другого типа процесс. Я обязательно должен визуально представлять, как это будет выглядеть» [8].

Из визуальных соответствий вырастает интонационный строй, динамика действия и экспрессивность образов героев оперы. Достигается это композитором благодаря оригинальному сочетанию и синтезированию различных инструментальных и вокальных тембров. Состав оркестра варьируется от классического симфонического до сложносоставного симфонического, включающего ориентальные, в том числе национальные ударные инструменты. Многогранен спектр интонационных элементов оперы. Выстроенные по принципу «калейдоскопа», они постоянно олицетворяют борьбу «дьявольского и божественного начал» [9, с. 135], отсылают нас к различным музыкально-историческим эпохам: от средневекового григорианского хора и знаменного пения до городского романса, революционной песни и примитивной частушки; от речитативов, в духе Даргомыжского и Мусоргского до речитации, близкой к поп-музыке в стиле рэп.

Продолжение и неотъемлемая часть сценического воплощения героев оперы — особенности их вокальных партий. Создание музыкального портрета Шарикова было одной из ключевых и в то же время непростых задач для композитора. Страдания голодного и ошпаренного кипятком пса, который появляется перед нами в первой картине оперы, автор передает через специфически хриплый и грубый тембр — «Неприятный голос». Партия пронизана колкими резкими интонациями, исполняется с использованием мегафона (*Пример 1*) [5, с. 15]. Написана она для драматического колоратурного сопрано, и технически чрезвычайно сложна: по тесситуре, наличию резких скачков, использованию приемов *rauco* (*сиплый, хриплый*) *tremolo* и *scrollato* (*содрагающийся*), шепота, хрипа и имитации собачьего лая. Одновременно с пением исполнительница партии должна играть определенные ритмы на литавре, чтобы добиться эффекта искаженного звука, «напоминающего пение буддийских монахов» [3]. Партию «Неприятного голоса» исполнила певица, супруга композитора Елена Васильева, признанный специалист в области современных вокальных техник. Всего их в опере насчитывается более двадцати, и музыкальная ткань всех вокальных партий оперы наполнена подобного рода эффектами.

## Пример 1

**Pesante** *ca.* 40

**Vivo** *ca.* 132

Однако, использование даже такого специфического тембра для создания музыкального портрета голодающего пса композитору казалось недостаточным. Он нашел новое нестандартное решение. А. Раскатов расшил границы вокальной партии путем синтеза нескольких вокальных тембров. Второй голос партии собаки Шарика — «Приятный». Он ярко контрастен и противоположен первому, это мягкий светлый проникновенный тембр, который побуждает нас сопереживать этому несчастному, голодному зверю. Вокальная линия интонационно напоминает григорианский распев, она написана для контртенора, тембра голоса, невольно отсылающего нас к средневековой традиции (Пример 2).

Музыкальная характеристика превращенного Шарикова, который появляется впервые в седьмой картине первого действия оперы, представляет собой в некотором роде синтез «Прият-

ного» и «Неприятного» тембра, на что указывает сходство всех трех вокальных партий: в интонационном и техническом воплощении (Пример 3) [6, с. 188]. Партия Шарикова написана для высокого тенора и исполнена на премьерном показе Александром Кравцем, чей насыщенный тембр соединяет черты колоратурного драматического сопрано и контртенора. Партия экстремально сложна для исполнения, это «блестящая виртуозная часть с невероятно сменяемой артикуляцией, иногда почти рэп» — отметил композитор [10].

После проведенной чудовищной операции новое существо, произведенное на свет профессором Преображенским, постепенно идет на поправку и приходит в сознание. Оно перестает лаять, однако первые звуки, которые мы слышим в партии Шарикова наполнены по-прежнему шипом и хрипом. Композитором используется все тот же вокальный прием *rauco*, подобно тому, как



в первой картине оперы появляется «неприятный» голос собаки (Примеры 1 и 3). Постепенно существо приобретает все более человеческие черты, и это ярко прослеживается в трансформации вокальной партии. Интонационные, ритмические, регистровые, тембровые переключения, позволяют автору подчеркнуть противоречивый

и трагикомический образ Шарикова. А. Раскатов глубоко сочувствует своему герою, и в то же время саркастически подчеркивает его невежество. Музыкальный материал, характеризующий Шарикова включает в себя огромную палитру красок от трагических музыкальных тем до матерной частушки.

### Пример 2

Vivo inquieto  $\text{♩}$  ca. 170  
ПРИЯТНЫЙ ГОЛОС / PLEASANT VOICE

Я по - ги - ба - ю, глянь - те.

О, взгля - ни - те на ме - ня.

Пр. г.  
Р. И.

Ярко оригинален апокалиптический эпилог оперы. Развязка оперы противоположна финалу повести М. А. Булгакова — unhappuend. Филиппу Филипповичу, который пользовался широким признанием коллег, пациентов, который едва ли не возмнил себя Богом, так и не удалось вернуть Шарикову первоначальный облик собаки, вызыва-

ющей сочувствие и умиление. Один за другим на сцене появляются Шариковы — клонированные «Неприятные голоса» из первого акта оперы, готовые уничтожить все на своем пути, поют и лают хором в мегафоны. Их голоса словно проникают и заполняют собой сознание каждого слушателя, делая его марионеткой поглощающего социума.

### Пример 3

Д. Ди.

ре - - - ста - а - - - ал. Мы - чит.

ШАРИКОВ / SHARIKOV

$f < sf$

$f + + +$

Выявленные в общем и детальном анализе признаки, а также принципы тотального синтеза, характерные для музыкально-сценического воплощения оперы «Собачье Сердце», позволяют сделать вывод об их значимости не только для настоящего образца оперного сочинения, но и в целом для развития жанра. Взаимодействие и соединение различных видов искусства, внедрение новейших технологий и инноваций делает оперу еще более актуальной и притягательной для современного слушателя. Однако уникальность оперы «Собачье сердце» А. Раскатова заключается не только лишь в одновременном использовании доступных современным композиторам ресурсов и технологий.

Отстаивая свое право быть услышанным, А. Раскатов перенес принципы тотального синтеза в самую музыкальную ткань, что позволило ему расширить традиционные границы композиции, вокальных партий, оркестрового сопровождения, соединить несопоставимые интонационные элементы и тем самым найти точные музыкальные соответствия противоречивым героям оперы. Данное произведение можно с уверенностью назвать значительным этапом в обновлении оперного жанра.

#### Список источников

1. *Циммерман Б. А.* Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 173–177.
2. *Комарницкая О. В.* Феноменология оперы: метод структурного анализа // Вестник МГУКИ. 2008. № 1. С. 222–225. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-opery-metod-strukturnogo-analiza/viewer> (дата обращения: 20.08.2021).
3. *Игнатов В.* Композитор Александр Раскатов... // Европейская Афиша. № 4. 2013. URL: <http://www.afficha.info> (дата обращения: 20.10.2019).
4. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с. URL: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/#/toc14> (дата обращения: 20.08.2021).
5. *Рагожина Е.* Абсолютная опера: «Собачье сердце» композитора Александра Раскатова // New Style. 2011. № 102. URL: <https://newstyle-mag.com/absolyutnaya-opera-sobache-serdce-kompozitora-aleksandra-raskatova/> (дата обращения: 20.08.2021).
6. *Раскатов А.* Собачье сердце: опера в двух действиях (16 картин) по одноименной повести Михаила Булгакова. Hamburg: Sikorski Musikverlage, 2010. 430 p.
7. *McBurney S.* Simon McBurney On Creating A Dog's Heart // The arts desk. 2010. URL: <https://theartsdesk.com/opera/simon-mcburney-creating-dogs-heart> (Accessed 20 August 2021).
8. *Амрахова А. А.* Премьера оперы Александра Раскатова «ГерМАНИЯ» в Opera de Lyon // Музыкальное обозрение. № 8 (432, 433, 434).

2018. URL: <https://muzobozrenie.ru/prem-era-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (дата обращения 20.10.2019).
9. Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 304 с.
  10. Ivashkin A. Amsterdam: Aleksandr Raskatov's «A Dog's Heart» // Cambridge University Press. Vol 65. № 256. P. 54. URL: [https://www.jstor.org/stable/23020691?seq=3#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23020691?seq=3#page_scan_tab_contents) (дата обращения 20.10.2019).
- References
1. Tsimmerman, B. A. (1996), "The future of opera: some thoughts on the need to create a new concept of opera as a theater of the future", *Academy of Music*, vol. 2, pp. 173–176.
  2. Komarnitskaya O. V. (2008), "Opera phenomenology: the method of structural analysis", *Vestnik MGUKI*, no. 1, pp. 222–225, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-opery-metod-strukturnogo-analiza/viewer> (Accessed 20 August 2021).
  3. Ignatov, V. (2013), "Composer Alexander Raskatov...", *Yevropeyskaya Afisha*, no. 4, available at: <http://www.afficha.info> (Accessed 20 October 2019).
  4. Martynov, V. (2002), *Konets vremeni kompozitorov* [The end of the time of composers], Russkiy put', Moscow, Russia, available at: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/#toc14> (Accessed 20 August 2021).
  5. Ragozhina, E. (2011), "Absolute opera: «Heart of a Dog» by composer Alexander Raskatov", *New Style*, no. 102, available at: <https://newstyle-mag.com/absolyutnaya-opera-so-bache-serdce-kompozitora-aleksandra-raskatova/> (Accessed 20 August 2021).
  6. Raskatov, A. (2010), *Sobach'ye serdtse: opera v dvukh deystviyakh (16 kartin) po odnoimennoy povesti Mikhaila Bulgakova* [Dog's heart: opera in two acts (16 paintings) based on the novel by Mikhail Bulgakov of the same name], Sikorski Musikverlage, Hamburg, Germany.
  7. Mcburney, S. (2010), "Simon McBurney On Creating A Dog's Heart", *The arts desk*, available at: <https://theartsdesk.com/opera/simon-mcburney-creating-dogs-heart> (Accessed 20 August 2021).
  8. Amrakhova, A. A. (2018), "Premiere of Alexander Raskatov's opera «GERMANY» at Opera de Lyon", *Muzykal'noye obozreniye*, available at: <https://muzobozrenie.ru/prem-era-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (Accessed 20 October 2019).
  9. Amrakhova, A. A. (2017), *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya* [Contemporary music culture. In search of self-determination], Kompozitor, Moscow, Russia.
  10. Ivashkin, A. (2011), "Amsterdam: Aleksandr Raskatov's «A Dog's Heart»", *Cambridge University Press*, vol 65, no. 256, p. 54, available at: <https://www.jstor.org/stable/23020691> (Accessed 20 October 2019).
- Статья поступила в редакцию 16.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 16.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

# ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 59–63

Actual problems of higher music education. 2021. No 4 (62). P. 59–63

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.009

## Хоровое творчество Даворина Енко: сербско-русские связи

**Евдокимова Алла Алексеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
evdokimova\_51@mail.ru

**Аннотация.** Имя выдающегося сербского композитора Даворина Енко мало знакомо российским музыкантам, причиной чего является недоступность нотных источников. Но в странах Европы творчество Енко известно, исполняются его сочинения. Енко является автором музыки к 82 «комедиям с пением», создавшим условия для формирования сербской оперы. Девять оркестровых увертюр Енко заложили основы симфонической музыки Сербии. Являясь по национальности словенцем, Енко почти всю жизнь прожил в Сербии, поэтому влияние словенской песенности ощущается лишь в ранних его произведениях; в зрелом творчестве основой становится сербская народная песня. Большое наследие композитор оставил в области вокального и хорового творчества. В статье рассмотрены семь хоровых сочинений Енко, включенных в сборник Литольфа, изданный в XIX веке. Эти произведения отражают трагические события истории Сербии, связанные с веками османского ига. В мелодических оборотах песен Енко присутствуют интонации, родственные попевок русского знаменного пения, в числе которых — Пригласка, Таганец, Ромца. Эти попевки часто звучат и в сербском Осмогласнике, причиной чего являются прочные многовековые связи сербской и русской певческих традиций.

**Ключевые слова:** Сербия, композитор Даворин Енко, хоровые сочинения, мелодия, церковное пение

**Для цитирования:** Евдокимова А. А. Хоровое творчество Даворина Енко: сербско-русские связи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 59–63. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.009>.

## QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

### Choral works by Davorin Enko: Serbian-Russian ties

**Evdokimova Alla A.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,  
evdokimova\_51@mail.ru

**Abstract.** The name of the outstanding Serbian composer Davorin Enko is little known to Russian musicians, the reason for which is the inaccessibility of musical sources. But in European countries, Enko's work is known, his compositions are performed. Enko is the author of the music for 82 «comedies with singing», which created the conditions for the formation of Serbian opera. Enko's nine orchestral overtures laid the foundations for Serbian symphonic music. Being a Slovenian by nationality, Enko has lived almost his entire life in Serbia, so the influence of Slovenian song is felt only in his early works; in mature art, the Serbian folk song becomes the basis. The composer left a great legacy in the field of vocal and choral creativity. The article examines seven choral works by Enko, included in the collection of Litolph, published in the 19th century. These works reflect the tragic events of the history of Serbia associated with the centuries of the Ottoman yoke. In the melodic turns of Enko's songs, there are intonations akin to the melodies of Russian znamenny singing, including Invitations, Taganets, Romtsa. These tunes are often heard in the Serbian Osmoglasnik, the reason for which is the strong centuries-old ties of the Serbian and Russian singing traditions.

**Keywords:** Serbia, composer Davorin Enko, choral compositions, melody, church singing

**For citation:** Evdokimova A. A. Choral works by Davorin Enko: Serbian-Russian ties. *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 59–63 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.009>.

Творчество выдающегося сербского композитора Даворина Енко (1835–1914) хорошо известно и пользуется заслуженным уважением не только в Сербии, но и в странах Европы. Однако в России внимание исследователей оно не привлекает: ему посвящены лишь краткая статья в Музыкальной энциклопедии [1] и отдельные фрагменты в книге Е. Гординой [2, с. 16, 27]. Причиной, возможно, является недоступность нотных источников.

Енко почти всю жизнь (с 1863 года) прожил в Сербии, хотя по национальности он является словенцем. Будущий композитор родился в Дворье, расположенном недалеко от города Крани, который с конца XVII века стал одним из очагов музыкальной культуры Словении. В ранний период творчества в произведениях Енко ощущалось влияние словенской песенности. В зрелом творчестве основой стала сербская народная песня, тем более что такие признаки, как преобладание диатонических семиступенных ладов, ходы мелодии по звукам аккордов в сочетании с восходящими скачками на кварту, сексту, октаву, господство силлабических принципов в пении являются общими для словенского и сербского фольклора.

В творчестве Енко преобладают жанры, связанные с вокальным искусством. Он является автором музыки к восьмидесяти двум «комедиям с пением»: эти произведения на рубеже XIX–XX веков были жанром своеобразного сербского зингшпиля, создав благодатную почву для становления сербской оперы. Наиболее известными являются комическая опера «Колдунья» (1882) и музыка к исторической драме Д. Илича «Прибислав и Божана» (1894), сочетающая сербскую интонационность с характерными признаками романтических опер К. М. Вебера.

Интонации сербской песенности проявляются и в симфонических произведениях Енко, как являющихся увертюрами к театральным произведениям, так и создававшихся независимо от них. Получившие широкую известность симфонические увертюры «Косово» (1872) и «Сербка» (1887), воплотившие образы ряда исторических событий страны, заложили основы сербской оркестровой музыки.

Но особенно плодотворным было хоровое творчество Енко. И это не случайно: во второй половине XIX века в Сербии, освободившейся от 500-летнего османского ига, основными очагами культуры были хоровые общества. Они вели ак-

тивную музыкально-просветительскую деятельность, при них открывались музыкальные школы и студии, формировались кадры сербской музыкальной интеллигенции. Даворин Енко, в 1859–1962 годах являвшийся дирижером хорового Словенского общества в Вене, переехав в Сербию, активно включился процесс развития хоровой культуры. В 1863–1865 годах он руководил Сербским певческим обществом в городе Панчево, а затем стал руководителем Белградского певческого общества (1865–1877), продолжив на этом посту дело безвременно ушедшего гениального сербского композитора Корнелия Станковича (1831–1865). Параллельно с этим Енко занимал должность дирижера и композитора Национального театра в Белграде (1871–1902) — именно в этот период им были созданы основные сценические и хоровые произведения, имевшие большой успех у слушателей.

Эти произведения неизвестны в России, однако в европейских странах они давно звучат и издаются. В нашем распоряжении есть сборник конца XIX века, вошедший в знаменитую нотную «коллекцию Литольфа» (Collection Litolf № 1334) [3]. В сборнике представлены народные и авторские песни разных жанров — лирические, исторические, обрядовые. Характерно, что примерно половина из них связана с историей Сербии и особенно — с трагическим «сломом» в ее судьбе. Известно, что духовный расцвет Сербии был прерван турецким нашествием: 28 июня 1389 года в день святого Вида (в Сербии называемого «Видов дан») состоялась битва на Косовом поле, в которой сербские войска под предводительством князя Лазаря потерпели поражение. Почти на 500 лет в Сербии установилось турецкое иго, нанесшее сокрушительный удар сербской культуре. За это время были истреблены тысячи мирных жителей, погибло большинство ценнейших рукописей и других памятников культуры, созданных в блестящие времена сербской истории. Память о трагических событиях сохранила Сербская Православная Церковь: «Видов дан» до сих пор является днем национальной скорби. Службы героически павшему в неравном бою святому князю Лазарю созданы не только в Сербии, но и в России. Народная память запечатлела эти события в виде преданий, баллад, народных песен. Поэты и композиторы Сербии посвящают трагическому периоду истории произведения — к их числу принадлежит и симфоническая увертюра «Косово», созданная Даворином Енко.

С историей Сербии связаны и все семь хор-  
вых сочинений Енко, включенных в сборник Ли-  
тольфа [3].

В хоре «*Нек душман види*» («Пусть видит  
враг») вспоминается трагедия, произошедшая на

Косовом поле [3, с. 10–11]. В первой теме звучит  
мелодический оборот, общий для сербского и  
русского церковного пения, в традиции знамен-  
ного распева известный как попевка *Приглас-*  
*ка*.

### Пример 1

В данной строке Пригласка звучит при за-  
медлении темпа и угасающей динамике, создавая  
словно доносящийся из средних веков отголо-  
сок трагических событий Косова. Но начинаю-  
щийся далее в имитационно-хоровом изложении  
подъем (с раздела *meno mosso*), усиление дина-  
мики, уплотнение фактуры отражают иные эмо-  
ции — готовность к подвигу, решимость серб-

ского народа вести борьбу за свободу и незави-  
симость. В завершении хора появляется другая  
общая для сербского и русского церковного пения  
попевка — *Таганец*: она звучит фортиссимо, с ак-  
центами на каждом звуке, и, соответствуя словам  
 («Да, серб еще жив, он герой»), включается в об-  
раз уверенности в грядущей победе и освобожде-  
нии Сербии.

### Пример 2

О героических сражениях сербов с захватчи-  
ками поется в хорových сочинениях Енко «*Оштре*  
*су наше сабље*» и «*Сабљо моја*» [3, с. 6–7, 22–23].  
При этом характерно, что в их мелодическую  
ткань вновь вплетаются типовые церковные обо-  
роты. И это не случайно: во времена турецкого ига  
борьбу против оккупантов активно поддерживали  
и Сербская, и Русская православные церкви. Ха-  
рактерно, что обе названные песни (как и рассмо-  
тренная ранее) написаны в минорных тонально-  
стях, но завершаются активным восходящим дви-  
жением к мажорным тоникам, что соответствует  
словесным текстам, отражающим надежду сербов  
на грядущую победу. Завершение хора «*Оштре*  
*су наше сабље*» по строению близко финальной  
строке «*Нек душман види*» (приведенной в *При-*  
*мере 2*). Однако в хоре «*Сабљо моја*», связанном с  
трагической битвой Видова дня, подъем к верши-  
не происходит более сложно: мелодия, несколько  
раз пытающаяся «набрать высоту», возвращается  
к исходной приме тоники. Но в последних тактах

(второй вольте) восходящее движение мелодии  
все же заканчивается активным скачком к квин-  
товому тону, который повторен дважды, выделен  
фермой и гармонизован автентическим оборо-  
том в *A dur*, пришедшим на смену основной то-  
нальности хора *a moll* (*Пример 3*).

Прошение к Богу о защите Сербии от врагов  
отражено в тексте хора «*Богови силни*», повеству-  
ющем о надежде сербского народа на Божию по-  
мощь [3, с. 14–15]. Здесь вновь звучат церковные  
попевки. В первой же фразе мы слышим *Приглас-*  
*ку*, которая появляется после типового хорально-  
го начала на словах «наших отцов» (*Пример 4*).

В следующей фразе песни появляется *Таганец*,  
а затем обе попевки вновь повторяются, создавая  
связь с сербским и русским церковным пением.

Эта связь ясно ощущается и в хоре «*Боже*  
*правде*» [3, с. 4], который в XIX веке после освобо-  
ждения Сербии стал ее гимном. Он представляет  
собой масштабное сочинение, написанное в стро-  
фической форме, включающей три чередующиеся

темы. Первая из них начинается в тональности *C-dur*, однако длительное отклонение в параллельный *a-moll* создает эффект присутствия параллельно-переменного лада, характерного для

сербской песенности. Вторая тема завершается типовым мелодическим оборотом, общим для сербского и русского церковного пения — попевкой *Ромца* (Пример 5).

Пример 3



Пример 4



Пример 5



В завершении третьей темы появляется попевка *Таганец*, совпадая с мелодической и смысловой кульминацией. В данном гимне обе церковные попевки находятся в прямой связи со словесным текстом, обращенным к Богу с просьбой сохранить сербского князя и сербский народ.

В России этот гимн Сербии исполнялся во время гастролей Белградского певческого общества в 1896 году: все концерты, проходившие в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Киеве, начинались пением данного гимна, исполнение которого вызывало восторженные отклики российских слушателей и сопровождалось бурными аплодисментами. По отзывам прессы того времени, в сербском гимне русские люди слышали близкие и знакомые им интонации [4, с. 103]. Возможно, причиной этого было присутствие знаменных попевок, звучащих во всех православных храмах России и привычных для большинства русских людей XIX века.

Единственный из хоров Енко, в котором не звучат церковные мелодические обороты — «Хайдмо» [4, с. 27]. И это не случайно: хор является открытым призывом к восстанию против поработителей, а в его завершающей фразе-призыве слово «вставайте» даже повторено трижды. Поэтому в напеве господствует пунктирный ритм, ходы по звукам трезвучий, активное маршевое движение, соответствующее указанию: «*Tempo di Marcia*».

Завершающим произведением Енко, представленным в сборнике, является широко извест-

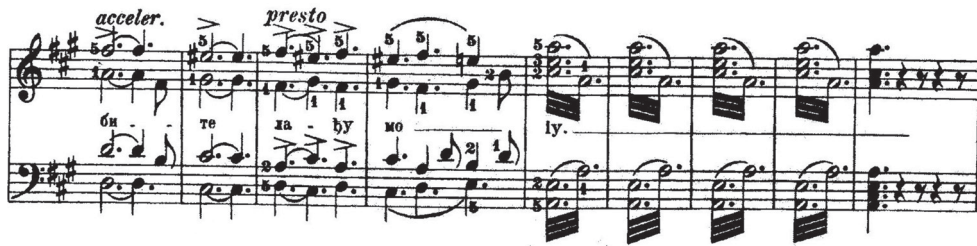
ный хор «*Дунте ветри*», название которого приведено и в энциклопедии [1, с. 371], и в труде Е. Гординой [2, с. 27]. Написанная в трехдольном метре, мелодия сначала звучит тихо, мягко покачиваясь, напоминая легкие дуновения ветерка; в этом же характере появляются в песне попевки *Таганец* и *Пригласка*. В финальном разделе мелодия изменяется — поднимается в высокий регистр, звучит фортиссимо с акцентами на каждом звуке, а ритмические гемиолы вносят в напев двухдольность, «ломая» трехдольный метр, очертания попевок и теряясь в завершающем тремоло, словно пытаюсь воплотить образ терпящей бедствие лодки, из-за бурных порывов ветра исчезающей в волнах (Пример 6).

Типовые мелодические формулы — общие для сербского и русского церковного пения — появляются не только в хоровых сочинениях Даворина Енко, но и во многих других произведениях, включенных в данный сборник Литольфа [3]. Проникновение церковной интонационности в светские вокальные произведения не является случайностью. Между сербской и русской — славянскими — традициями существует генетическое сходство. Прочная многовековая связь сохраняется и между нашими церковно-певческими традициями: мелодические обороты, аналогичные попевкам русского знаменного распева, звучат почти во всех песнопениях сербского Осмогласника [5]. И это не случайно. В XV–XIX веках уничтожавшиеся турками сербские церков-

ные книги замещались аналогичной литературой, поступавшей из России мощным непрерывным потоком. В Сербии были открыты русские школы, в которых изучалось российское церковное пение, многие сербские клирошане обучались в духовных академиях России. С XVIII века в Сербской Православной Церкви произошел официальный переход к церковнославянскому языку *русской* редакции, который стал даже языком

светской сербской литературы. В этих условиях возникли и многоаспектные мелодические связи сербского и русского пения, как церковного [1], так и светского. Мелодии созданных Даворином Енко сербских хоровых сочинений, связанные с канонической церковной интонационностью, и в наши дни звучат в Сербии, умножая свидетельства о прочной связи сербской и русской певческих традиций.

### Пример 6



#### Список источников

1. Ямпольский И. Енко // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1982. Т. 2. С. 371.
2. Гордина Е. Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении. М.: Музыка, 2008. 288 с.
3. Српске народне песме. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1890. 62 p.
4. Evdokimova A. The Concert Tour of the Belgrade Choral Society in the Russian Press in 1896 // Stevan Stojanovic Mokranjac. The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours. Belgrade: Institute Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts Serbian Musicological Society. Printed by SVEN, 2014. P. 101–112.
5. Осмогласник: Српско народно црквено појање: у ноте ставио Ст. Ст. Мокрањац. Београд: Свети архијерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010. 315 с.
6. [1] Мокрањац, С. Српске народне песме. Брауншвейг: Хенри Литолф'с Верлаг, 1890. 62 с.
7. [2] Евдокимова, А. А. (2014), "The Concert Tour of the Belgrade Choral Society in the Russian Press in 1896", *Stevan Stojanovic Mokranjac. The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*, Institute Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts Serbian Musicological Society, Belgrade, Serbia, pp. 101–112.
8. [3] *Osmoglasnik: Srpsko narodno tsrkveno pojaње: u note stavio St.St. Mokraњats* (2010), Holy Synod of Bishops of the Serbian Orthodox Church (Sveti arhijereјski Sinod Srpske Pravoslavne Crkve), Beograd, Serbia.

#### Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор

#### Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Musical art, Professor

Статья поступила в редакцию 13.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 13.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

#### References

1. Yampolsky, I. (1982), "Enko", *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia], Vol. 2, Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, p. 371.
2. Gordina, E. (2008), *Muzykal'naya kul'tura Serbii, Khorvatii, Slovenii* [Musical culture of Ser-



Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.010

## Баллады из собрания *Liederhort*

**Петри Эльвира Корнеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
e-petri@mail.ru

**Аннотация.** В немногих странах с такой тщательностью записаны, собраны, классифицированы, изучены произведения фольклора, как в Германии. Особое место среди песенного наследия немцев занимают баллады — жанр, идущий из глубины веков. В статье отмечается отличие классификации песенных жанров в Германии от принятого в российском музыковедении. В немецких изданиях Эрка-Бёме баллады идут первым номером и разделены на двенадцать подгрупп.

В статье рассматриваются примеры баллад из первой и второй подгруппы: *Nachklänge der Göttersage (Zauber-und Märchenlieder)* — Отзвуки сказаний о богах (магические и сказочные песни) и *Heldensagen* — эпические сказания, песни о героях эпоса. Цель работы — выявление специфики содержания и драматургии древних баллад.

Содержание связано с языческими временами и мифологией. Отмечаются особенности драматургии баллад: сосредоточенность на одном трагическом событии из жизни героя, частый конфликт между долгом и невозможностью ему следовать. Героями баллад могут становиться и реальные исторические лица. К музыкальным особенностям жанра относятся характерный размер и несложная песенная интонация.

Анализируется содержание пяти баллад, в них отмечаются вариантность содержания, особенности драматургии (драматизация действия) и композиции. Исполнение баллад народными певцами подразумевало импровизационность в сочетании с опорой на устойчивый структурный элемент.

В заключение статьи отмечается, что музыкальные особенности баллад в настоящее время изучены недостаточно и требуют продолжения исследований.

**Ключевые слова:** классификация, баллада, Брунгильда и Зигфрид, Лилофея, Хильдебранд

**Для цитирования:** Петри Э. К. Баллады из собрания *Liederhort* // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 64–70. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.010>.

Original article

## *Liederhort* collection ballads

**Petri Elvira K.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,  
e-petri@mail.ru

**Abstract.** In few countries, folklore works have been recorded, collected, classified, studied with such thoroughness as in Germany. Ballads occupy a special place among the song heritage of the Germans — a genre that comes from the depths of centuries. The article notes the difference between the classification of song genres in Germany from that adopted in Russian musicology. In the German editions of Erka-Boehme, ballads are the first number and are divided into twelve subgroups.

The study examines examples of ballads from the first and second subgroups: *Nachklänge der Göttersage (Zauber-und Märchenlieder)* — Echoes of legends about the gods (magic and fairy songs) and *Heldensagen* (epic tales, songs about the heroes of the epic). The purpose of the work is to identify the specifics of the content and drama of ancient ballads.

They are associated with pagan times and mythology. The features of the drama of ballads are noted: concentration on one tragic event in the life of the hero, frequent conflict between duty and the inability to follow it. Real historical figures can also become heroes of ballads. The musical properties of the genre include the characteristic size and uncomplicated song intonation.

The content of five ballads is analyzed, they note the variability of the content, the peculiarities of the drama (dramatization of the action) and composition. The performance of ballads by folk singers implied improvisation in combination with reliance on a stable structural element.

In conclusion, the article notes that the musical features of ballads are currently insufficiently studied and require further research.

**Keywords:** classification, ballad, Brunhilde and Siegfried, Lilothea, Hildebrand

**For citation:** Petri E. K. Liederhort collection ballads. *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 64–70 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.010>.

Когда мы открываем какую-нибудь хрестоматию русской народной песни, то уже примерно представляем структуру оглавления. Песни будут сгруппированы по жанрам: эпические (былины), календарно-обрядовые, семейно-бытовые и т. д.

В немецких хрестоматиях такой системы нет, принципы классификации в них иные. Например, сборник «Когда бегут все ручейки» [1].

1. Liebesfreud und Liebesleid (Любовная радость и Любовная жалоба).
2. Heimat, Abschied, Wanderschaft (Родина, Прощание, Странствие).
3. Jagdlieder (Охотничьи песни).
4. Ständelieder (Песни подмастерьев)<sup>1</sup>.
5. Kinderlieder (Детские песни)
6. Geselligkeit und Tanz (Общение и танцы).
7. Scherzelieder (Шуточные песни)
8. Abendlieder (Вечерние песни).
9. Durch die Jahreszeiten (Через времена года).
10. Weihnachtslieder (Рождественские песни).

Классификация — это распределение предметов (явлений) на группы на основе каких-нибудь отличительных признаков. Таким признаком здесь являются общие темы песен. Неудобство классификации песен по темам проявляется в том, что их слишком много, они неизбежно пересекаются. Это заметно, например, по песням Архива народных песен в Берлине, где обозначено более 80 рубрик. Наиболее приемлемой для работы представляется классификация Людвига Христиана Эрка (1807–883) и Франца Магнуса Бёме (1827–1898), созданная еще в XIX столетии. Людвиг Эрк — немецкий композитор и музыковед. Его коллекция насчитывала 20 000 песен. Эрк был первым в Германии научным исследователем мелодий: сравнивая разные варианты песен, он пытался выявить оригинальные, начальные версии. Эрк опубликовал несколько сборников. В 1886 году его собрание приобрела библиотека Королевской Высшей музыкальной школы в Берлине.

Франц Бёме, преподаватель истории музыки и контрапункта в Лейпцигской консерватории, продолжил дело Эрка. По поручению Министерства культуры Пруссии он собирал и публиковал народные песни, таким образом, создавая важную основу для их исследования. Его трехтомный труд до сих пор считается «незаменимым эталоном и

справочником для исследования немецких народных песен» [2]. Он назван Deutscher Liederhort («Библиотека немецких песен»), но часто обозначается сокращенно как «Erk-Böhme» (по названию редакции), или же просто Liederhort. Эрк и Бёме предлагают в своем собрании следующую классификацию:

1. Sagenlieder (Balladen) (Баллады).
2. Historisch-politische Lieder (Историко-политические песни).
3. Liebeslieder (Любовные песни).
4. Abschieds- und Wanderlieder (Песни прощания и странствия).
5. Tagelieder und Kiltgesänge (Дневные песни и песнопения).
6. Hochzeit — und Ehestandslieder einschl. Nonnenklängen (Свадебные песни и супружеские. Монашеские жалобы, плач).
7. Tanz- und Spiellieder (Танцевальные и игровые песни).
8. Rätsel-Wunsch- und Wettlieder (Песни-загадки, песни-пожелания, песни-споры).
9. Trink- und Zechlieder (Застольные и песни пьаниц).
10. Anselieder der Jugend an Volksfesten (Heischelieder) (Песни молодежи на народных гуляниях).
11. Ständelieder (Сословные песни).
12. Scherz- und Spottlieder (Песни-шутки и насмешки).
13. Vermischten Inhalt (Песни смешанного содержания).
14. Kinderlieder, kleine Auswahl (Детские песни, небольшое число).
15. Geistliche Lieder (Духовные песни).

Некоторые жанры у Эрка-Бёме содержат жанровые подгруппы, больше всего — Balladen и Ständelieder.

Разночтениям в принципах классификации не следует удивляться. Известный российский фольклорист Б. Н. Путилов (1919–1997) писал, что использование литературоведческого термина «жанр» для целей теории фольклора повлекло за собой множество чисто литературоведческих понятий, традиций, предрассудков. Но он же отмечает, что искать новый термин поздно. Признаки, по которым происходит объединение фольклора в один жанр, чаще всего неоднородны и не всег-

да четко сформулированы. Иногда они указывают на функцию (колыбельные), в других случаях на наиболее яркую особенность (плачи) или ведущую содержательную направленность (исторические песни), то есть — сквозную тему [3, с. 167–168].

Рассмотрим подробнее некоторые примеры старинных немецких баллад. Баллады — один из самых распространенных в Германии жанров. В *Liederhort* выделяются 12 подгрупп этого жанра.

Народная баллада, формировалась в Германии на протяжении длительного времени. На раннем этапе формирования (XI–XVI вв.) термин «баллада» не использовался, и баллада, и песня обозначались словом *Lied* (песня). А. Гугнин писал, что и понятие, и термин «баллада» пришли в Германию в XVIII веке как перевод английского *ballad* и стали обозначать вновь создаваемые литературные стихотворения в духе старых народных эпических песен [4, с. 3].

Большинство немецких старинных баллад записано в XV–XVII вв. В термине баллада (*ballade* — франц. — танцевальная песня, *baller* — франц. — танец) содержится указание на танцевальный характер. Однако в Германии не сохранилось почти никаких свидетельств того, что исполнение баллад сопровождалось танцем или хороводным действием [4, с. 2].

Общая черта баллад — наличие драматического сюжетного действия, обычно содержание сконцентрировано вокруг одного эпизода из жизни героев, и сложившаяся ситуация приводит к трагической развязке. В балладах часто с начала задано представление о неотвратимости событий, положительные герои, как правило, гибнут. «Бал-

лады — это песни о необыкновенных происшествиях <...>, сюжеты баллад отмечены загадочностью, исключительностью; поступки персонажей часто не мотивируются реальной бытовой прагматикой, в основе их лежат доведенные до крайности страсти, психологические состояния, представления о должном, или неизбежном» [5].

Язык баллады опирается на формульную природу, что характерно для жанров устного народного творчества, он включает постоянные эпитеты и повторы, облегчающие исполнителю запоминание текста и дающие возможность импровизировать. Так же кочуют по разным балладам отдельные мотивы и фразы. Весьма характерен для этого жанра диалог действующих лиц.

Исследователи предполагают, что тексты баллад не заучивались исполнителями наизусть (за исключением, возможно, каких-то отдельных эпизодов), а импровизировались. Основой импровизации служил какой-либо напев, который задавал ритм стихам; «напев порождал поэзию, был первичным и всегда звучал в процессе сочинения хотя бы в воображении автора, ибо служил ему структурным гарантом» [6, с. 42]. Необходимость запоминать большие по объему тексты диктовала и опору на простые мелодии. Часто музыкальная форма баллад была строчной: ее ритм подчинялся ритму стихов, начинался мотив с вершины-источника, в середине содержал цезуру.

Приведем пример, баллада «An einem Fluss daraussen schoss» («Бедная девушка на берегу реки»). Она записана не на литературном немецком языке, а на диалекте, что указывает на ее старинное и народное происхождение.

### Пример 1



Рассмотрим примеры некоторых старинных баллад. Эрк-Бёме в первую подгруппу раздела *Sagenlieder* (*Balladen*) выводит песни, обозначенные как *Nachklänge der Göttersage* (*Zauber-und Märchenlieder*) — Отзвуки сказаний о богах (магические и сказочные песни). Сказания о богах (множественное число) подразумевает языческие времена. В русском языке нет точного эквивалента перевода выражения «сказочные песни». Имеются в виду сказания о разных фантастических существах, которые по языческим поверьям населяли мир вокруг людей.

Музыка от языческих времен до нас не дошла, но «отзвуки» можно найти в текстах баллад разных столетий. Например, в 1865 г. была записана баллада о Брунгильде, пришедшая, по мнению немецких исследователей, из Исландии. Пантеон языческих богов Германии и Скандинавии был общим.

Народная баллада о Брунгильде рассказывает о непокорной дочери Одина, верховного бога. Валькирия Брунгильда ослушалась отца (отдала победу в битве не тому воину, которому предназначил ее отец) и была сурово наказана. Песня

построена в форме диалога между Брунгильдой и ее отцом. Один укоряет дочь — «довела его до стыда», и теперь ни один жених не сможет к ней приблизиться<sup>2</sup>. Она же отвечает, что уже давно выбрала себе жениха, ее герой живет на востоке

и освободит Брунгильду. Так и происходит. Один погрузил Брунгильду в сон на вершине горы, окружив кольцом огня. Но Зигфрид прорвался сквозь пламя, поцеловал валькирию, и она проснулась.

### Пример 2

Wollt ihr hoeren nun mein Lied. Viel kann ich sagen  
 von der grossen Koege Zeit, von Altvaeter Tagen! Gra ni trug  
 Gold von der Heide, Gra ni trug Gold von Heide. Hei, wie fuhr das  
 Schwert aus der Scheide! Sigurd traf den Draehen gut.  
 Gra ni trug Gold von der Heide.

Песня начинается вступлением, в котором исполнитель (предполагается – древний певец-сказитель) созывает публику, обещая рассказать о великих королях дедовских времен. Шестидольный размер считается самым характерным для баллады. Подразумевается, что слушатели знают это сказание: трижды повторяется фраза: «Грани несет золото по вересковым полям». К сиюминутной ситуации созыва публики она не имеет отношения, но слушателям известно, что Грани – это конь Зигфрида, а золото Зигфрид отобрал у карликов-нибелунгов. В то же время, повтор создает ощущение неотвратимости приближающихся событий, это один из жанровых признаков баллады.

«Я троих заберу и троих я отдам.  
 Но, сокровище честно деля,  
 Мы седьмого должны  
 разрубить пополам,  
 Лилофея, дочь короля/

Все поделим: и ноги и руки его.  
 Ты возьмешь половину и я.  
 Что ж молчишь?  
 Неужель ты боишься кого,  
 Лилофея, дочь короля?»

«Иль ты думал мне сердце  
 из камня дано? Ах, прощайте,  
 цветы и поля! Чем дитя погубить,  
 лучше канет на дно  
 Лилофея, дочь короля»<sup>3</sup>.

В балладе причудливо объединились библейская история суда царя Соломона и архетипические представления языческих времен об одушевленной природной стихии (Пример 3).

Текст баллады записан в Силезии в XV в. Варианты ее распространялись также в Бранденбурге и Померании. В иных вариантах Водяной убивает Лилофею за отказ вернуться к детям. Мелодия баллады опубликована в 1813 году, это поздний мелодический вариант.

В подобных балладах представлена только часть мифа о нибелунгах, который и сам составляет отдельные циклы. Песенные баллады тоже образуют циклы.

Герой многих народных баллад — Wassermann, Водяной. Баллада о Лилофее рассказывает, как Водяной похитил королевскую дочь Лилофею. Она жила у него в озере, в подводном царстве, родила ему семерых сыновей. Однажды, услышав звон колокола на земле, Лилофея упростила Водяного отпустить ее, чтобы навестить родных. Ее встретили радостно, и она решила не возвращаться. Но тут появился Водяной. Он не возражал, но предложил разделить поровну детей.

Вторую подгруппу баллад у Людвиг Эрка составляют **Heldensagen** (эпические сказания, песни о героях эпоса). Самый древний германский памятник героического эпоса «Песнь о Хильдебранде» (IX век). Сохранился только ее фрагмент, записанный на двух оборотных листах богословской рукописи, это копия с более древнего оригинала. Запись сделана характерным для Германии девятого века письмом.

В балладе называются имена подлинных исторических лиц эпохи Великого переселения

народов<sup>4</sup>. Это Дитрих Бернский (другое имя Теодорих) — король остготтов, государства на территории современной Италии, Одоакр (вождь германских наемников), Атилла (вождь гуннов). Имена исторические, но отношения между персо-

нажами изменены, достаточно отметить, что они не были современниками. Сам герой — Хильдебранд — вымышленное лицо. В основе содержания «Песни» борьба отца и сына, подобный сюжет характерен для героического эпоса разных стран<sup>5</sup>.

### Пример 3

Es freit ein wil-der Was-ser - mann in der Burg wohl ue-ber dem See, das  
Koe-nigs Toch - ter musst er\_\_ han, die schoe - e ju - ge Li\_\_ lo\_\_ fee.

В балладе описывается встреча отца (Хильдебрандт) и сына (Хадубранд), которого он покинул 30 лет назад. Хадубранд повержен в поединке, но он называет имя матери, и Хильдебранд

узнает в нем своего сына. Хильдебранд пытается помириться с юношей, но тот не верит чужеземцу и оскорбляет Хильдебранда. Продолжение поединка приводит к гибели сына.

### Пример 4

"Ich will zu Land aus - rei - ten!" sprach Meis-ter Hil - de - brand.  
"Der mir die Weg taet wei - sen gen Bern wohl in die Land,  
die sind mir un - kund gt - wor - den viel man-chen Lie - ben Tag.  
In zwei-und-drei-ssig Jah - ren Frau U-ten-ich nie ge - sacht!"

Дошедшие до нашего времени баллады о Хильдебранде сложены в XV столетии. Вербальный текст, представленного выше примера, впервые был выпущен в 1530 году в Нюрнберге в летучем листке. Мелодия — из сборника бицинии (1545). Композиторы, которые в эпоху возрождения и раннего барокко занимали должность капельмейстера, были обязаны обучать юных певчих разным гуманитарным предметам, а также сочинению и пению. Бициния — это учебное пособие, песенник педагогической направленности для 2-х голосов. В основе мелодии хорал «O Konig Jesu Christe». Большинство баллад дошло до нас от XV века, это один из периодов расцвета песенной культуры немцев. Со временем старинные тексты получили новое музыкальное оформление, но и старых мелодий сохранилось много, они отличаются ясной и несложной песенной интонацией, нередко — хоральной.

Содержание «Песни о Хильденбранде» тоже излагается в цикле песен, в варианте *Примера 4* оно ограничено описанием встречи отца с сыном

и обрывается на моменте его узнавания Хильдебрандом. Трагическое продолжение (известное публике!) осталось «за кадром».

Среди подлинных исторических лиц в балладах часто появляется Фридрих Барбаросса (1122–1190), император Священной Римской империи. Его царствование было, по мнению многих историков, вершиной могущества Священной Римской империи. И в народных песнях он появляется как символ побед Германии. Загадочная смерть императора во время Третьего крестового похода также способствовала мифологизации его образа. Именно об этом поется в песне «Der alte Barbarossa» («Старый Барбаросса», 1824).

Во глубине утеса дворец подземный скрыт.  
В нем Фридрих Барбаросса, наш император, спит.  
Не смерть повинна в этом, старик заморожен;  
лишь скрылся он от света и погрузился в сон.  
И кануло с ним в лету величие страны,  
но вновь явиться свету в свой срок они должны<sup>6</sup>.

## Пример 5

Der al - te Bar - ba - ros - sa, der Kei - ser Frie - de - rich, im un - te - rir - schen

Schlo - sse haelt er ver - zau - bert sich.

Легенды гласят, что император не умер, он спит в горе Кифхойзер с огромным войском. Его слуги-вороны время от времени облетают Германию, в случае нападения врагов на его народ, они разбудят императора, и он придет на помощь своей стране.

Мифологизации образа императора способствовала его странная гибель. Переpravляясь во время Третьего Крестового похода через реку Селиф, император не совладал с испуганным конем, тот сбросил всадника в воду, а тяжелые рыцарские доспехи не позволили быстро спасти Фридриха, когда его вытащили из воды, он уже был мертв.

Тело императора забальзамировали. Но далее его судьба неизвестна. Тринадцать средневековых хроник называют точный день смерти императора, но и причины указывают разные, и ничего не сообщают о захоронении. В фамильном склепе императоров Германии Барбаросса не был погребен.

Лев Гинзбург отмечает, что в немногих странах с такой тщательностью записаны, собраны, классифицированы, изучены произведения фольклора, как в Германии. Многотомные сборники составлены Гердером, Уландом, Зимроком, Бенцманом, Лилиенкроном и другими. В начале XIX века поэты-романтики Арним и Brentано собрали около тысячи народных баллад и песен в «Волшебном роге мальчика», книге, значение которой трудно переоценить [6].

Но в российском музыкознании европейские баллады изучены еще недостаточно, одна из причин — отсутствие публикаций музыкальных текстов. Жанр все еще ожидает своих исследователей.

## Примечания

<sup>1</sup> Название точно не переводится на русский язык, варианты: песни мастеров, песни профессий, песни рабочих, песни состояния и др.

<sup>2</sup> Самое страшное для девушек Средневековья — отсутствие женихов, невозможность создать свою семью.

<sup>3</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>4</sup> Условное название совокупности этнических перемещений в Европе IV–VII вв.

<sup>5</sup> Например, русский былинный эпос рассказывает о поединке Ильи Муромца со своим сыном Сокольниковом.

<sup>6</sup> Ф. Рюккерт. Фридрих Барбаросса. Перевод П. Кириченко.

## Список источников

1. Когда бегут все ручейки: Избранные немецкие народные песни, Лейпциг-Дрезден: Петерс, 1984. с.
2. Deutscher\_Liederhort. URL: [https://ru.abcdef.wiki/wiki/Deutscher\\_Liederhort](https://ru.abcdef.wiki/wiki/Deutscher_Liederhort) (дата обращения: 06.12.2021).
3. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 434 с.
4. Немецкая народная баллада: эскиз ее истории и поэтики / сост. А. А. Гугнин. М.: Радуга, 1983. С. 5–25.
5. Кокорин В. Баллады. URL: <https://www.sites.google.com/site/kokorinva/Home/b/ballady> (дата обращения: 06.12.2021).
6. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 359 с.
7. Немецкие народные баллады в переводах Льва Гинзбурга / сост. Л. Гинзбург. М.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1959. 135 с.

## References

1. When all streams run (1984), *Selected German folk songs*, Peters, Leipzig-Dresden, Germany.
1. Deutscher\_Liederhort (2021), available at: [https://ru.abcdef.wiki/wiki/Deutscher\\_Liederhort](https://ru.abcdef.wiki/wiki/Deutscher_Liederhort) available at: (Accessed 06 Dezember 2021).
2. Putilov, B. N. (2003), *Fol'klor i narodnaya kul'tura*. In *memoriam* [Folklore and folk culture. In memoriam], Petersburg Oriental Studies, St. Petersburg, Russia.
2. Gugnin, A. A. (ed.) (1983), *Nemetskaya narodnaya ballada: eskiz yeye istorii i poetiki* [German folk ballad: a sketch of its history and poetics], Raduga, Moscow, USSR.

3. Personal site of Vladimir Kokorin (2021), "Ballady", available at: <https://sites.google.com/site/kokorinva/Home/b/ballady> (Accessed 06 December 2021).
4. Saponov, M. (1996), *Menestrel'i. Ocherki muzykal'noy kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ya* [Essays on the Musical Culture of the Western Middle Ages], Prest, Moscow, Russia.
5. Ginzburg, L. (1959), *Nemetskiye narodnyye ballady v perevodakh L'va Ginzburga* [German folk ballads translated by Lev Ginzburg], State publishing house of arts Literature, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, научный сотрудник

Information about the author

E. K. Petri — Doctor of Musical art, Researcher

Статья поступила в редакцию 10.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021.  
The article was submitted 10.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

# ВОСТОК И ЗАПАД: ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 71–75

Actual problems of higher music education. 2021. No 4 (62). P. 71–75

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.011

## Ли Инхай: штрихи к портрету композитора

Гуревич Владимир Абрамович<sup>1</sup>, Дун Вань<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup> gourevich@mail.ru, <sup>2</sup> mail@herzen.spb.ru

**Аннотация.** Статья представляет собой биографический очерк, посвященный одному из крупнейших китайских композиторов XX века Ли Инхаю (1926–2007). В ней рассказывается об основных этапах жизненного и творческого пути мастера, внесшего неоценимый вклад в формирование и развитие современной китайской композиторской школы. Выделяются следующие этапы его творческой биографии: период творческого становления накануне и во время антияпонской войны, период активной педагогической работы в Нанкинской и Шанхайской консерваториях в послевоенное время, период политической ангажированности (делает обработки национального фольклора и создает массовые песни) во время «культурной революции», период зрелого самостоятельного стиля, сочетающего восточные и западноевропейские традиции музыки (соответствует историческому «периоду реформ и открытости» в Китае). Большое внимание в статье также уделено особенностям обучения Ли Инхая у преподавателя Ван Лисаня, и, в особенности, у Вольфганга Френкеля, познакомившего юного композитора с австро-немецкой музыкой. Подчеркивается органическая связь творчества Ли Инхая с традициями национальной художественной культуры, органично соединяемых с классической европейской композиторской техникой. Прослеживаются особенности эволюции стилистической манеры Ли Инхая, запечатленной в его сочинениях разных жанров.

**Ключевые слова:** Ли Инхай, биография композитора, китайская музыка, традиционная культура, композиторская техника

**Для цитирования:** Гуревич В. А., Дун Вань. Ли Инхай: штрихи к портрету композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 71–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.011>.

## EAST AND WEST: STUDIES OF CHINESE MUSICAL CULTURE

Original article

### Li Yinghai: strokes to the composer's portrait

Gurevich Vladimir A.<sup>1</sup>, Dong Wan<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

<sup>1</sup> gourevich@mail.ru, <sup>2</sup> mail@herzen.spb.ru

**Abstract.** The article is a biographical sketch dedicated to one of the largest Chinese composers of the 20th century, Li Yinghai (1926–2007). It tells about the main stages of the life and creative path of the master, who made an invaluable contribution to the formation and development of the modern Chinese school of composition. The following stages of his creative biography are highlighted: the period of creative formation on the eve and during the anti-Japanese war, the period of active pedagogical work in the Nanjing and Shanghai conservatories in the post-war period, the period of political engagement (makes processing of national folklore and creates mass songs) during the «cultural revolution», the period of a mature independent style, combining Eastern and Western European traditions of music (corresponds to the historical «period of reforms and opening» in China). Much attention in the article is also paid to the peculiarities of Li Yinghai's training with the teacher Wang Lisan, and, in particular, with Wolfgang Frenkel, who introduced the young composer to Austro-German music. The organic connection of Li Yinghai's work with the traditions of the national artistic culture, organically combined with the classical European composer technique, is emphasized. The peculiarities of the evolution of the stylistic manner of Li Yinghai, captured in his works of various genres, are traced.



**Keywords:** Li Yinghai, biography of the composer, Chinese music, traditional culture, composing technique

**For citation:** Gurevich V. A., Dong Wan. Li Yinghai: strokes to the composer's portrait. *Aktualnye problem vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 71–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.011>.

Жизненный путь классика современной китайской музыки Ли Инхая (1926–2007) происходил на фоне крупных исторических событий, которые наложили отпечаток на творчество композитора. Время сформировало самобытный характер его произведений, которые объединили в себе специфику китайской национальной музыки и европейской композиторской техники. Сложившаяся в процессе естественной художественной эволюции личности Ли Инхая, данная концепция явилась значимой вехой на пути развития китайской композиторской школы, обеспечив производениям Ли Инхая выход на мировую арену.

Ли Инхай родился в 1926 году в уезде Фушунь провинции Сычуань. С самого детства у него проявилась склонность к музыке, что выражалось в стремлении овладеть различными музыкальными инструментами. Семья, в которой рос Ли Инхай, не была богатой, приобрести какой-либо инструмент ей было не под силу. И мальчик сам делает музыкальные инструменты. Так, он мастерит флейту, проделав отверстия в бамбуке, на которой затем самостоятельно учится играть. Позже он изготавливает музыкальный инструмент эрху<sup>1</sup>, покрывая змеиной кожей большой бамбуковый ствол. Пойдя в школу, Ли Инхай демонстрирует незаурядный музыкальный талант, часто выступая на различных мероприятиях, что приносит ему признание со стороны преподавателей и других учеников. В 1937 году, когда вспыхнула антияпонская война, родители Ли Инхая призывают его выбрать другой жизненный путь, но мальчик не прекращает попытки овладеть музыкальной профессией. После длительных поисков он поступает в Сычуаньскую педагогическую музыкальную школу, где обучается бесплатно. Там Ли Инхай знакомится с преподавателем музыки Ван Лисанем<sup>2</sup>, который обнаруживает у молодого человека незаурядные способности и оказывает ему большую поддержку и помощь.

Вдохновленный Ван Лисанем, Ли Инхай решает ехать в г. Чунцин, чтобы попытаться поступить в профессиональное музыкальное училище. Своей песней «На реке Цзялин» он производит сильное впечатление на профессора Юй Исуаня и благополучно поступает на вокальный факультет. Позже его переводят в класс композиции

профессора Френкеля, благодаря чему перед Ли Инхаем открывается путь к дальнейшему личностному росту и развитию его композиторских способностей. Немецкий композитор еврейского происхождения, бежавший от фашизма в Китай, Вольфганг Френкель (1897–1983) с первых месяцев пребывания в Шанхае принял самое непосредственное участие в музыкальной жизни города: выступал в качестве скрипача, альтиста и пианиста с обширным камерным репертуаром, работал в Шанхайском муниципальном оркестре, дирижировал хорами и оркестрами (в том числе Китайским молодежным оркестром и Китайским симфоническим оркестром), преподавал в Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школе (ныне Шанхайская консерватория) с 1941 по 1947 год. Там он смог познакомить с додекафонией своих китайских учеников, в том числе и Ли Инхая, главным образом на примере собственных композиций.

«Сохранившиеся конспекты уроков Френкеля свидетельствуют о глубоком знании современной ему австро-немецкой музыки» [1, с. 12]. Особо внимания заслуживает тот факт, что среди сочинений Френкеля, созданных в Китае в додекафонной манере, есть «Три оркестровые песни» на стихи китайских поэтов династий Тан и Сун (1941, в немецком переводе) — идея, много лет спустя подхваченная его учеником Ли Инхаем.

Френкель укрепил интерес Ли Инхая к профессии музыканта. Под его руководством тот освоил весь комплекс музыкально-теоретических дисциплин, овладел секретами композиторского ремесла. Среди авторов старшего поколения Ли Инхай бесспорно отличался безупречным владением композиторской техники, свободно ориентировался во всех основных стилях — от барокко до додекафонии, и мог при необходимости пользоваться приемами любого из них.

В конце 1940-х годов наступило новое время. После освобождения Китая от японских захватчиков, последующего окончания гражданской войны и образования КНР в обществе происходят кардинальные изменения. Литература и искусство начинают оказывать на музыку более существенное влияние. Для китайской музыкальной культуры первые годы после освобождения

ния — переходный период. На этом этапе начинается ее поступательное развитие, во многом благодаря открытию музыкальных школ и училищ и увеличению количества иностранных преподавателей, обладающих высокой квалификацией в сфере западной классической музыки. Старшее поколение композиторов предпринимает творческие попытки в освоении новых композиторских приемов, жанров и стилей, что благотворно сказывается на дальнейшей эволюции китайской музыкальной культуры.

В 1948 году, окончив Нанкинскую консерваторию, Ли Инхай остается в ней вести курс теоретической композиции. Кроме того, в течение последующих трех лет он работает лектором в Хунаньском специальном музыкальном институте, затем в Чжонюаньском университете на художественном факультете, а также Южно-Центральном художественном институте при НОАК. В 1952 году он переводится в Шанхайскую консерваторию, где преподает композицию на основе китайской пентатоники, а также методику преподавания народной музыки, разрабатывая гармонические приемы в традиционных музыкальных ладах. Ли Инхай был доцентом этого вуза с 1952 по 1964 годы, руководил фольклорными исследованиями, одновременно занимая должность заместителя декана факультета композиции.

Благоприятная академическая атмосфера Шанхайской консерватории предоставила прекрасные условия для его работы в области теории музыки. Ли Инхай долгое время возглавляет научно-исследовательские проекты вышеупомянутого учебного заведения, а также сам непосредственно занимается изысканиями в данной сфере. В то время ректором Шанхайской консерватории был композитор Хэ Лутин, придававший большое значение изучению фольклора. В связи с этим Ли Инхай предоставляется возможность исследовать ладогармоническую специфику народной песни и традиционной музыкальной драмы, а также характерные особенности народной инструментальной музыки. Композитор многократно участвует в этнографических экспедициях в разные регионы Китая, где ему из первых рук удается получить уникальный музыкальный материал. В процессе его тщательного систематизирования Ли Инхай создает в конечном итоге достаточно полную теоретическую систему анализа национальной ладоинтонационной структуры. В 1959 году он пишет монографию под названием «Лады национальности Хань и их склад» [2].

Данная работа посвящена специфике интонационного склада китайской народной музыки. Этот труд — фактически первая монография, раскрывающая яркие особенности традиционной китайской ладовой теории и практики.

В 1956 году Ли Инхай составляет «Сборник народных сольных песен» [3]. Кроме того, в этот период в процессе изучения национального фольклора композитор пишет более ста песен в фольклорном стиле, издает альбом «50 народных песен в переложении для фортепиано» [4], сочиняет музыку к кинофильму «Великая отправная точка» и т. д. В 1963 году он публикует педагогический труд под названием «Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано» [5].

Используя фольклорные лады в сочетании с техническими приемами западной музыки, Ли Инхай создает множество произведений, заключающих в себе различные стилевые компоненты. При этом фортепианные произведения, сочиненные на основе народных песен, способствуют не только дальнейшему развитию китайской фортепианной музыки, но и освоению многоголосия и приближения его к национальному образному восприятию, что поднимает фортепианное исполнительство на более высокий уровень.

Благополучное течение жизни прервали события конца 1960-х годов. Период «культурной революции» (1966–1976) — особенный этап китайской истории. В это время одерживает господство так называемая «ультралевая» идеология, подразумевающая полное подчинение сферы искусства политическим целям, что в результате приводит к жесткой цензуре, а также существенным ограничениям в плане выбора музыкальных средств выразительности. Однако, в отличие от многих своих коллег, Ли Инхай удалось избежать прямых репрессий. Он вовремя сориентировался и перестроился в единственно возможном направлении: начал создавать обработки национального фольклора, идейно «правильные» массовые песни и музыку к агитационно-пропагандистским кинолентам. Одновременно он продолжил проводить активные научные изыскания. Ведущим жанром становится фортепианное переложение, благодаря чему фортепианная музыка продолжает развиваться, невзирая на столь серьезные препоны.

В 1964 году Ли Инхай занимает должность преподавателя и заместителя декана факультета композиции в Пекинской Китайской консерватории, становясь значимой фигурой в педагогических и исследовательских кругах своей страны.

Композитор сплетает воедино две системы: европейскую и китайскую. Из первой он заимствует нормативные мажорные и минорные лады. Он также берет многое из стилистики импрессионизма, в первую очередь, применяя некоторые приемы импрессионистов в плане звуковой трактовки фортепианной фактуры. Ли Инхай находит свой путь в сфере традиционной теории музыки, основываясь на достижениях композиторов-предшественников и также продолжая изучать древнюю историю и дворцовую (церемониальную) музыку Китая, что позволяет ему обогатить гармоническую систему в целом, привнося в нее яркую китайскую специфику.

Например, его фортепианное переложение известной мелодии для пипы «Китайская флейта и барабан в сумерках» отличается классической лаконичностью и четкой композицией, характерной для традиционной китайской музыки. Мелодия формируется из орнаментально трактованных звуков арпеджио, тремоло и других приемов, имитирующих звучание китайской люэни. Традиционный лад и фортепианная фактура сплетаются, образуя выразительное единое целое, благодаря чему вышеупомянутое произведение смело можно назвать несомненным шедевром китайской фортепианной музыки.

Начиная с 1976 года, с наступлением «периода реформ и открытости» социальная жизнь китайского народа претерпевает большие изменения. С улучшением материального положения повышаются и его духовные потребности, культура поднимается на более высокий уровень, что в свою очередь способствует процветанию музыкального искусства. Китайские композиторы постепенно обретают творческую свободу и продолжают прикладывать дальнейшие усилия на пути профессионального совершенствования, при этом не боясь перенимать опыт западных коллег. Так, в 1978 году Ли Инхай создает фортепианные переложения старинной мелодии для циня «Прощальная песня на заставе Янгуань», «Напева для чжэна и продольной флейты» и др., в которых объединяет европейский семиступенный звукоряд и традиционный китайский пентатонный лад. В то же время некоторые композиторы-современники Ли Инхая перенимают его систему, на основе которой продолжают проводить работу по обновлению гармонического языка. К примеру, его ученик Тань Дун, в дальнейшем получивший известность благодаря саундтреку к популярному кинофильму «Крадущийся тигр, затаившийся

дракон», а также гимну Олимпийских игр в Пекине 2008 года, в своем произведении «Восемь воспоминаний в акварели» напрямую заимствует фортепианную композиционную технику, свойственную стилю Ли Инхая.

В период с 1983 по 1987 год Ли Инхай находится на должности проректора Китайской консерватории, занимаясь в основном преподаванием. Тем не менее, в данный период он издает такие значимые композиторские труды, как сюиты для фортепиано «Цирковые зарисовки», «Зоопарк», а также сборник «Ли Инхай. Весенний рассвет — избранные вокальные произведения». В 1989 году мастер выходит на пенсию, при этом не прекращая композиторскую и педагогическую деятельность. Он активно участвует в общественной жизни, возглавляя Китайский союз музыкантов и становясь заместителем директора Совета народной музыки. В 2001 году Ли Инхая повышают до должности почетного председателя совета. Композитор умирает 5 января 2007 года в возрасте 80 лет.

Следуя за историей страны, творчество Ли Инхая проходит долгий путь развития, от подражания до самобытного явления. Мир чувств и идей, заключенных в его произведениях, становится со временем все глубже и многограннее. Происходит обогащение творческих приемов, включающих в себя использование различных жанров, форм и средств выразительности, свойственных европейской музыке. Благодаря смелому заимствованию и модификации новой композиционной техники, его стиль выходит за рамки типовой модели и приобретает яркие индивидуальные черты. В результате, произведения композитора отличаются изысканностью и, одновременно, простотой и содержательностью музыкального языка, демонстрируя характерные национальные особенности вкупе с искусным владением европейской техникой композиции.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Эрху — старинный китайский струнный смычковый инструмент, оригинальная двухструнная скрипка с металлическими струнами.
- <sup>2</sup> Преподаватель Сычуаньской педагогической музыкальной школы, известный своими песнями «Кровь китайских мужчин», «Песня о преподнесении золота» и др.

#### Литература

1. *Фань Юй*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х

- годов: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2019. 25 с.
2. *Ли Инхай*. Ладь национальности Хань и их склад. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 1959.
  3. *Ли Инхай*. Сборник народных сольных песен. Шанхай: Шанхайское культурное изд-во, 1956.
  4. *Ли Инхай*. 50 народных песен в переложении для фортепиано. Шанхай: Шанхайское изд-во культуры и искусства, 1957.
  5. *Ли Инхай*. Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано. Шанхай: Шанхайское изд-во культуры и искусства, 1963.
  3. Li, Yinghai (1956), *Sbornik narodnykh sol'nykh pesen* [Collection of folk solo songs], Shanghai Cultural Publishing House, Shanghai, China.
  4. Li, Yinghai (1957), *50 narodnykh pesen v pere-lozhenii dlya fortepiano* [50 Folk Songs Arranged for Piano], Shanghai Publishing House of Culture and Art, Shanghai, China.
  5. Li, Yinghai (1963), *Metodika uprazhnenij v pentatonicheskikh ladah na fortepiano* [Technique of exercises in pentatonic scales on the piano], Shanghai Publishing House of Culture and Art, Shanghai, China.

## References

1. Fan, Yu (2019), "Serial Technique in Chinese Chamber Instrumental Music 1980–1990s", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Li, Yinghai (1959), *Lady natsional'nosti Khan' i ikh sklad. Pervoye izdaniye* [Frets of Han nationality and their warehouse. First Edition], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.

## Информация об авторе

В. А. Гуревич — доктор искусствоведения, профессор

## Information about the author

V. A. Gurevich — Doctor of Musical art, Professor

Статья поступила в редакцию 03.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 03.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

Научная статья

УДК 788.9

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.012

### **«Птицы приветствуют Феникса»: опыт анализа авторской аранжировки народного наигрыша в рамках искусства игры на духовом инструменте сона**

**Ван Юнь**

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

**Аннотация.** Китайская сона (суона, китайская зурна) отличается от родственных азиатских духовых инструментов богатством технических и выразительных возможностей. За годы своего исторического развития в традиционной культуре Китая сона приобрела особый статус, благодаря которому она заметно выделяется на фоне этнических сородичей. Репертуар соны обширен, ее участие в разных областях народной жизни полнокровно и многообразно: сона сопровождает бытовые обряды и церемонии от свадеб до похорон. Кроме того, инструмент обладает рядом уникальных качеств: артикуляция на нем настолько подвижна, что хороший исполнитель может буквально «разговаривать» звуками соны, передавая не только речь человека, но и его говор, характер, настроение. Но самое неповторимое свойство соны заключается в ее способности передавать звуки природы, изящно обработанные, но всегда узнаваемые. В статье представлено произведение традиционной музыкальной культуры «Птицы приветствуют феникса» в авторской обработке известного исполнителя на соне Жэнь Тунсяна (1927–2002). В основе этого популярного народного наигрыша — «птичья музыка», имитация узнаваемых птичьих голосов. Жэнь Тунсян создал партитуру, в которой выразительные возможности соны озвучивают неповторимую симфонию птичьих голосов.

**Ключевые слова:** традиционная музыкальная культура, сона, Жэнь Тунсян, духовые инструменты, «птичья музыка», имитация, тембровая полифония

**Для цитирования:** Ван Юнь. «Птицы приветствуют Феникса»: опыт анализа авторской аранжировки народного наигрыша в рамках искусства игры на духовом инструменте сона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 76–84. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.012>.

Original article

### **«Birds greet the Phoenix»: the experience of analyzing the author's arrangement of folk music in the framework of the art of playing the wind instrument son**

**Wang Yun**

The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia, mail@herzen.spb.ru

**Abstract.** Chinese sona (suona, Chinese zurna) differs from related Asian wind instruments in its richness of technical and expressive possibilities. Over the years of its historical development in the traditional culture of China, sona has acquired a special status, thanks to which it stands out noticeably against the background of its ethnic relatives. Sona's repertoire is extensive, her participation in various areas of folk life is full-blooded and diverse: sona accompanies everyday rituals and ceremonies from weddings to funerals. In addition, the instrument has a number of unique qualities: articulation on it is so mobile that a good performer can literally «talk» with the sounds of sona, conveying not only a person's speech, but also his dialect, character, mood. But the most inimitable property of the sona lies in its ability to convey the sounds of nature, elegantly processed, but always recognizable. The article presents the work of traditional musical culture «Birds welcome the phoenix» in the author's adaptation of the famous performer on the song Ren Tongxiang (1927–2002). This popular folk tune is based on «bird music», an imitation of recognizable bird voices. Ren Tongxiang has created a score in which Sona's expressive powers sound a unique symphony of bird voices.

**Keywords:** traditional musical culture, sona, Ren Tongxiang, wind instruments, bird music, imitation, timbre polyphony

**For citation:** Wang Yun. «Birds greet the Phoenix»: the experience of analyzing the author's arrangement of folk music in the framework of the art of playing the wind instrument son. *Aktualnye problem vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 76–84 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.012>.

В китайском оркестре народных инструментов, сформировавшемся без малого 100 лет назад, собраны основные группы национального инструментального искусства: струнные смычковые, струнные щипковые, духовые и ударные инструменты [1].

Среди них в группе деревянных духовых инструментов особый статус имеет сона. Уникальность соны заключена в широком диапазоне ее артикуляционных возможностей: инструмент хорошо имитирует человеческий голос, звуки природы и особенно — животных. Кроме того, сона способна воспроизводить множество качественно различных тембровых красок. Яркое изменение тембров в быстром темпе — в границах одного мотива, трели или даже отдельного звука — особое достоинство соны. Кроме того, ее звук, сильный и яркий, украшает триумфальную и военную музыку; для передачи духа празднования в качестве главного инструмента привлекается именно сона. Ее звучание торжественно и полно величия, обладает необузданной силой. Во время кульминаций, пиков фортиссимо не обойтись без соны.

Чистое, громкое, даже резкое и выделяющееся в любых инструментальных составах звучание соны идеально подходит для воспроизведения живых народных сцен, а также для передачи темпераментного и веселого характера. Существует два стиля игры на соне — северный и южный [2]. Южный стиль используется для аккомпанемента в традиционной китайской опере. Северный стиль исполнительства широко распространен: он отличается разнообразной техникой исполнения. В северных районах Китая есть своеобразная манера игры «кацян», подражающая оперному пению вплоть до максимального артикуляционно-акустического копирования монологов и реплик актеров. Благодаря многофункциональности инструмента, широте спектра его возможностей, мастерство игры на нем непрерывно развивалось. Выразительные возможности соны были доведены до совершенства, и сона стала сольным инструментом в ансамблях народных инструментов китайской оперы; ее аккомпанемент пению и танцам — один из самых востребованных на народных праздниках [3]. Горячая любовь народа к соне удержала ее прикладное использование в наши дни: инструмент по-прежнему участвует в народных церемониях, таких как свадьба, похороны, иные бытовые ритуалы, а также в янгэ<sup>1</sup> [4].

С расцветом инструментального искусства в XX столетии возрастает авторская культура ис-

полнительства. Яркие мастера игры, такие как Жэнь Тунсян и Лю Ин известны во всем мире [5]. Музыканты максимально использовали арсенал выразительных средств соны, создавая неповторимые импровизации на известные наигрыши и мелодии, такие как «Птицы приветствуют феникса», «Семейное счастье», «Несем свадебный паланкин», «Шесть иероглифов открывают дверь», «Цветок», «Праздник общины», «Тоска по дому», «Лесс».

Среди них наиболее древней является мелодия «Птицы приветствуют феникса» [6]. Она широко распространена на территории современных провинций Цзянсу, Шаньдун, Хэнань, Аньхой и др. Это известная «птичья» пьеса: суть наигрыша заключена в максимально точном, искусно эстетизированном воспроизведении узнаваемых птичьих голосов. В зависимости от стиля региона или мастерства музыканта используются различные варианты исполнения мелодии. Мелодия всегда импровизационно варьируется, композиционная структура не фиксирована. Исполнение могло быть длинным или коротким, музыкант мог демонстрировать сольную игру на малой соне или дуэт из большой и малой соны. Известный музыкант Жэнь Тунсян наполнил партитуру разнообразным «пением птиц», вычеркнул «петушиный крик» и смоделировал каденцию, в которой использовал вибрирующие звуки, извлекаемые с помощью специфического метода циркуляционного дыхания, а также расширил заключительную часть аллегро. Мелодия наигрыша лаконична и логична, вместе с тем, она дает исполнителю обширное поле для импровизации и предоставляет максимальные возможности воплощения оригинального авторского замысла.

#### *«Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна<sup>2</sup>*

Аутентичный инструментальный наигрыш «Птицы приветствуют феникса» принадлежит исключительно народному искусству игры на соне и отличается уникальными особенностями, которые нельзя воспроизвести на других инструментах. Наигрыш опирается на довольно простую мелодию, на основе которой музыкант должен показать максимальное мастерство имитации. В его игре должна ожить и зазвучать богатая гамма птичьих голосов, неповторимая и даже недоступная в других культурах, поскольку трудно с ходу назвать пример столь же высокотехнического и одновременно эстетически обработанного ис-

куства имитации такого уникального явления, как пение птиц. В китайской инструментальной традиции воплощения звуков мира, окружающего человека, носило почти мистический характер: за всем этим стояло конфуцианское представление о единстве природы и культуры.

Характерной чертой данного произведения является элементарность интонационного рисунка и ритма основной мелодии, на который наслаивается чрезвычайно сложная партитура. Этот эффект создается благодаря наличию двух аспектов:

1. В процессе варьирования мелодии «птичьих» голоса умножаются, не теряя связи со своими реальными узнаваемыми прообразами: постепенно начинают звучать множество птиц одновременно. Легкий и ясный переход соны от одной ноты к другой не подавляет этот эффект, а усиливает, что приводит к усложнению структуры основной мелодии.

2. Наслоение разных тембровозвуковых планов. На звучание основной — достаточно элементарной — мелодии накладывается имитация птичьего пения в верхнем регистре. Таким образом, структура наигрыша представляет собой воспроизведение главной темы с одновременным наложением на нее имитацией птичьего щебета, более того, можно сказать, что мелодия произведения на всем протяжении — это своеобразное эхо птичьего хора.

Жэнь Тунсян в своей обработке превращает пение птиц в декоративные узоры, сопровождающие мелодию. Довольно резкое звучание соны, тембровая характеристичность самого инструмента позволяют воссоздать «птичьи ноты» максимально аутентично. Декоративные элементы могут выходить на первый план или оттенять мелодию, а при варьировании самой мелодии «птичий щебет» смягчает переходы, уступая мелодии абсолютное первенство.

Структура мелодии «Птицы приветствуют феникса» является типичной для произведений, исполняемых на соне. Она не только демонстрирует уникальные особенности звучания соны, но и олицетворяет собой квинтэссенцию национального духа традиционной музыки Китая: мелодия прочно ассоциируется с сельской жизнью, а «птичий щебет» придает ей неповторимое очарование.

Распространенность произведения в народной культуре обеспечивает не только сложная композиционная структура и богатая вариативность мелодии, но и главный инструмент — сона, пользующийся глубокой любовью простых людей. Именно поэтому данное произведение смогло развиваться и передаваться из поколения в поколение, даже был снят кинофильм с одноименным названием.

Наибольшую популярность обрела партитура Жэнь Тунсяна. В его интерпретации, воплощенной в нотном тексте, наигрыш приобретает четкую композиционную структуру, восемь ярких эпизодов которой автор снабдил подзаголовками. В партитуре выделено пространство для оркестрового аккомпанемента, который может сопровождать основную мелодию; духовые инструменты могут вступать в диалогические переключки с соной. Однако, пьеса может исполняться соло, поскольку богатый потенциал инструмента позволяет полноценно передать полноту звукоподражания народного наигрыша.

1. «Пение синиц на рассвете» — вступительный фрагмент, в котором переливчатая звучная мелодия за короткий промежуток преобразуется в птичьи трели. Звучание соны переходит из напевно-мелодического в звукоподражательное, имитируя щебетание синиц. Высокий регистр соны, усиление ее звучности прочно связаны в слуховом опыте культуры с ощущением рассвета в горах.

### Пример 1





2. «Возвращение весны». Здесь в первых мотивах угадывается мелодия «Несем свадебный паланкин», распространенная в провинции Шаньдун. Музыкальные фразы в этом эпизоде имеют «квадратную» четырехтактную структуру, что является одним из распространенных способов построения мелодии в китайской народной музыке. Полутоны, украшающие пентатонику, но не входящие в пентатонную структуру, в китайской музыке сочетаются, как правило, с характерными скачками в мелодии. В частности,

специфическим нюансом этой мелодии является скачок на чистую кварту — интервал, который в западной музыке обладает многозначительной выразительностью и не является скачком. Варьирование мотивов приводит к нарастанию общей динамики. «Возвращение весны» словно «выплывает» с горным рассветом из щебета птиц, оттесняя его на второй план. Вместе с этой мелодией сона вновь из декоративно-звукоподражательного превращается в мелодический инструмент.

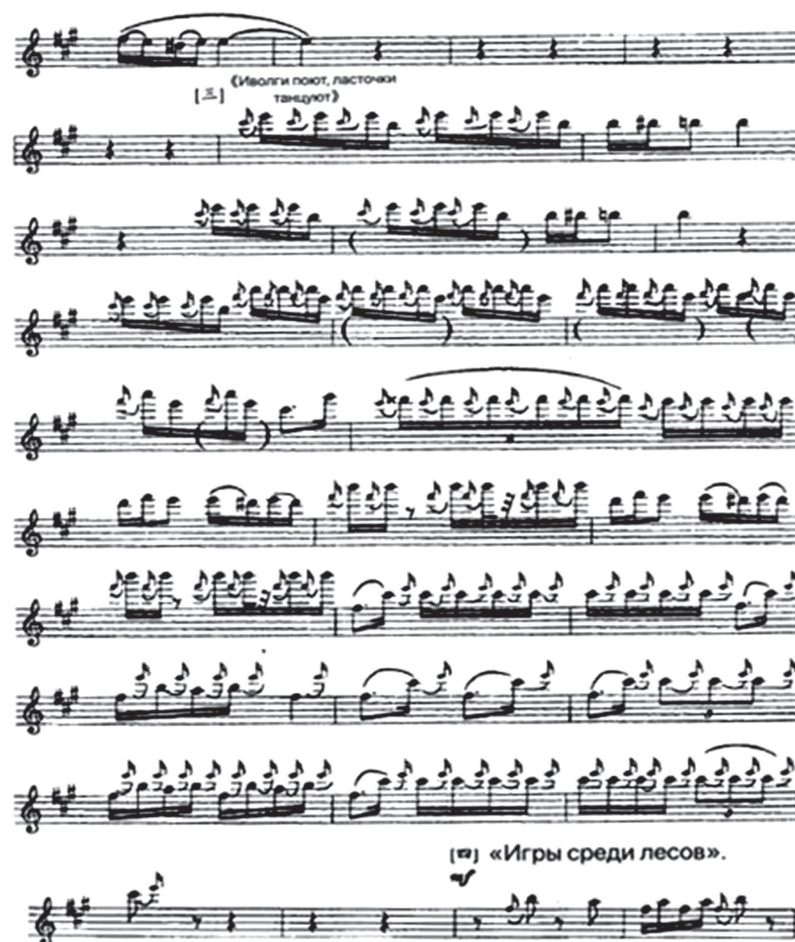
### Пример 2

3. «Иволги поют, ласточки танцуют». В этом эпизоде мелодия предыдущего раздела («Возвращение весны») становится фоном стремительно нарастающего птичьего гама. Иволги, кукушки, ласточки, жаворонки — сотни птиц, летящих по небу, рисуют пленительный весенний

пейзаж. Примечательно, что нотная партитура отражает лишь часть звуковой палитры: характерность трелей, то полутоновых, то квартовых, их ассоциация с определенными птицами — это нефиксируемая часть музыки, пространство импровизации исполнителя.



Пример 3



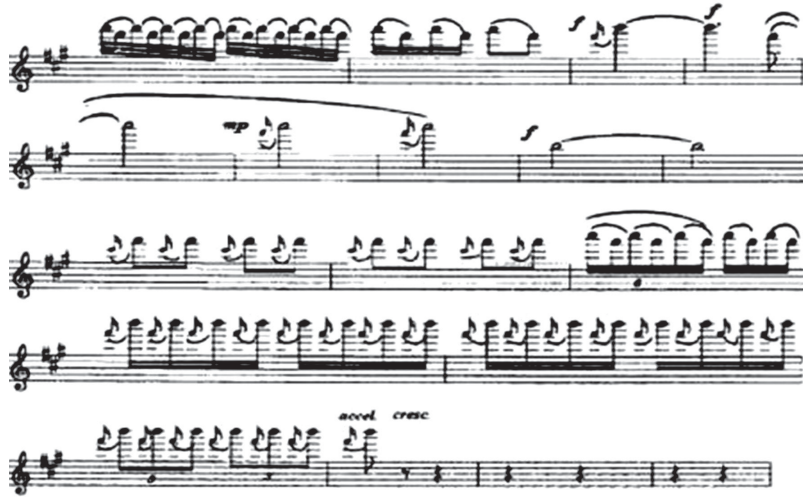
4. «Игры среди лесов» — очаровательная «птичья пастораль», состоящая из выразительных переключек, подготавливающая триумфальное приветствие феникса многоголосным птичьим хором. Небольшая прелюдия перед кульминацией воплощает образ леса, наполненного безмятежным птичьим пением. Звукопись соны основана на максимальном раскрытии темброво-интонационного богатства инструмента.

5. «Птицы приветствуют феникса». Эта часть — апофеоз неповторимых звукоизобразительных возможностей китайской зурны. Повто-

ряющиеся короткие мотивы постоянно меняют тембровую окраску, что опять же не может быть зафиксировано нотами и является важным техническим приемом в арсенале далеко не каждого мастера. Сона, которая снова имитирует узнаваемые крики птиц, полностью проявляет себя в сольной технике исполнения, создавая из множества тембровых подражаний обобщенный образ гармоничного хора птичьих голосов. Ответное пение феникса, «пронзающее» птичью разногласицу, довершает картину всеобщего оживления.

Пример 4





6. «Веселые песни и пляски». Мелодия эпизода начинается с двух коротких фраз, отделенных длинными звуками — исполнитель обычно темброво «перекрашивает» их при помощи эффекта эха. Если сона сопровождается аккомпанементом ансамбля или оркестра, эти длинноты оттеняются фразами-откликами инструментов оркестра, рождая ощущение глубины пространства. Темп внезапно ускоряется, интенсивность звучания усиливается, что создает веселую оживленную атмос-

феру. После этого оркестр внезапно замолкает, и сона живо и образно имитирует пение цикады. Здесь высшая точка звукоизобразительности инструмента, технически доступная виртуозу: музыкант при помощи прерывистых звуков (прием «хуаше») рисует цикаду, борющуюся изо всех сил в неволе, и ее радостное пение по внезапном обретении свободы. Контраст мучительного состояния плена живого существа и триумф освобождения — яркий образ свободной жизни птиц.

### Пример 5

[\*] «Веселые песни и пляски»  
 $\text{♩} = 120$

[\*] Феникс расправляет крылья.  
 $\text{♩} = 164$

7. «Феникс расправляет крылья». Последние эпизоды можно рассмотреть как масштабную коду, состоящую из двух частей: аллегро (№ 7) и каденция (№ 8). Взлетающий феникс, символ свободы и счастья, воплощен всем многообразием звукоизобразительных возможностей инструмента: пальцевым и губным вибрато, мгновенной тембровой перекраской повторяющихся звуков, многократно изменяется в своем повторении, усиливаясь звучанием «хуашэ» и завершаясь пассажижем в технике «циркуляционного дыхания». Украшенная «пальцевыми» и «губными» вибрато мелодия устремляется к кульминации, передавая

образ расправившего крылья и высоко взлетающего феникса, ведущего птиц к свету, свободе, в места, где ждет их счастливая и мирная жизнь. Звуки под знаком «фермато» вибрируют в усиленной тембровой динамике. При всем многообразии все средства сосредоточены в едином тембровом поле, узнаваемом благодаря специфической окрашенности: это — образ полета радостно поющей могучей птицы, которая вот-вот увлечет за собой весь птичий мир. В музыке осязаемо приближающееся завершение, подобно обширным симфоническим кодам, венчающим триумфальную музыку.

Пример 6



8. «Устремляясь ввысь». Атмосфера музыки достигает высшей точки накала: короткие мотивы рисуют пламенную и ликующую перекличку птиц; тембры звуков из унифицированного поля вновь приведены в состояние «разноголосицы». В ритмическом рисунке акценты разных ладовых функций (*шан, затем гун; завершается мелодия в ладу чжи*) сообщают развитию своеобразную

ладовую перекличку, усиливающую чувство невесомости всеобщего полета. Произведение завершается на самом подъеме короткой и изысканной музыкальной фразой, и перед глазами слушателя возникает патетическая волнующая картина птиц, устремляющихся ввысь вслед за фениксом в гармоничном хоре птичьих голосов.

## Пример 7



Подводя итог аналитическому эссе, следует особо отметить историческую динамику развития национального инструментального мышления, которую демонстрирует эта пьеса. Народный наигрыш «Птицы приветствуют феникса», существующий с древних времен во множестве региональных вариантов, постоянно менялся и развивался с течением времени. Вбирая лучшие черты, музыка наигрыша в конечном итоге закрепились за инструментом, который максимально отражает ее непреходящее очарование. Постепенно наигрыш оформился в развитую многочастную структуру с высокой ладовой организацией: в основе ладового строя пьесы — семиступенчатый звукоряд *яюэ* с добавлением альтераций для изменения окраски мелодии; в мелодических фигурациях присутствует явление многоплановости, аналогичное феномену западной «скрытой полифонии». Художественные особенности народной пьесы стали основой многочисленных авторских аранжировок, среди которых обработка Жэнь Тунсяня является непревзойденной по богатству красок и мощности динамического развития. В исполнении мастера пьеса оказалась созвучной исканиям в русле со-

временной авангардной музыки. Ее композиция насыщена богатством импровизируемых вариаций, при этом варьируемым элементом становятся уникальные звукоизобразительные возможности тембра соны, способной в изобилии наполнить музыку «конкретными» природными звучаниями, однако, в соответствии с китайской эстетикой, всегда утонченными и красивыми. В произведении ощутим дух древности, дух единения с природой и одновременно пьеса оказалась остро современной, она соответствует самым актуальным запросам времени. Не случайно китайские музыканты причисляют ее к сокровищнице национальной инструментальной музыки, а ее исполнение в концертных залах мира сопровождается неизменным успехом. Думается, и российские слушатели, которые найдут «Феникса» на страницах мировой сети интернет, откроют для себя уникальный мир ювелирной китайской звукописи, свойственный инструменту сона.

## Примечания

- <sup>1</sup> Вид народного танца с песнями.
- <sup>2</sup> Жэнь Тунсян (1927–2002) — известный китайский педагог, исполнитель, мастер игры на соне.

Список источников

1. Ван Юнь. К 100-летию Китайского оркестра национальных инструментов: единство науки и практики на пути к совершенству // Университетский научный журнал. Санкт-Петербургский университетский консорциум. 2020. № 59. С. 72–80.
2. Чжан Нин. Исполнение и преподавание китайской соны. Пекин: Центральная консерватория музыкальной прессы, 2005.
3. Чэн Ботао, Жэнь Цзясун. Народные погребальные песнопения как церемониальные спутники жизни человека: краткий анализ этикета и дилеммы преемственности соны в произведении «Птицы приветствуют феникса» // Журнал Педагогического университета Чусюнь. 2018. № 33. С. 106–110.
4. Ху Мяо. Взлет и падение гуаньчжунской соны с точки зрения межкультурной коммуникации и решение проблемы — на примере «Птицы приветствуют феникса» // Исследования в области коммуникации. 2018. № 2. С. 21–33.
5. Хан Куо-Хуанг. The Modern Chinese Orchestra. Asian Music // Journal of the Society for Asian Music. 1979. № 11 (1). P. 1–40.
6. Сунь Мэнмэн. Народная притча и тревоги времени в «Птицы приветствуют феникса» // Журнал Педагогического университета Чжоукоу. 2018. № 35. С. 27–31.
7. Wang, Yun (2020), "To the 100th anniversary of the Chinese Orchestra of National Instruments: the unity of science and practice on the path to excellence", *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Sankt-Peterburgskiy universitetskiy konsortsi-um* [University scientific journal. St. Petersburg University Consortium], no. 59, pp. 72–80.
8. Zhang, Ning (2005), *Ispolneniye i prepodavaniye kitayskoy sony* [Performing and Teaching Chinese Sona], Central Conservatory of Music Press, Beijing, China, pp. 36–49.
9. Cheng, Botao and Ren, Jiasong (2018), "Folk Funeral Chants as Ceremonial Companions of Human Life: A Brief Analysis of Etiquette and Dilemmas of Sona Succession in The Birds Salute the Phoenix", *Zhurnal Pedagogicheskogo universiteta Chusyun* [Journal of Chuxiung Pedagogical University], no. 33, pp. 106–110.
10. Hu, Miao (2018), "The rise and fall of the Guan-zhong Sona from the point of view of intercultural communication and the solution of the problem — on the example of «Birds welcome the phoenix»", *Issledovaniya v oblasti kommunikatsii* [Communication Research Journal], no. 02, pp. 21–33.
11. Han, Kuo-Huang (1979), "The Modern Chinese Orchestra. Asian Music", *Journal of the Society for Asian Music*, no.11 (1), pp. 1–40.
12. Sun, Mengmen (2018), "The folk parable and the troubles of the times in «Birds welcome the phoenix»", *Zhurnal Pedagogicheskogo universiteta Chzhoukou* [Journal of Zhoukou Normal University], no. 35, pp. 27–31.

References

1. Wang, Yun (2020), "To the 100th anniversary of the Chinese Orchestra of National Instruments: the unity of science and practice on the path to excellence", *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Sankt-Peterburgskiy universitetskiy konsortsi-um* [University scientific journal. St. Petersburg University Consortium], no. 59, pp. 72–80.
- Статья поступила в редакцию 03.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021. The article was submitted 03.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

# МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 85–91

Actual problems of higher music education. 2021. No 4 (62). P. 85–91

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2021.62.4.013

## Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева

**Сиднева Татьяна Борисовна**

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,  
tbsidneva@yandex.ru

**Аннотация.** В статье классическое и неклассическое рассматриваются как эстетические парадигмы, сопряжение которых стало характерным для мышления Прокофьева — как в ранний период творчества, так и в поздние годы. Акцентируется внимание на внутренней неоднородности классической и неклассической парадигм, а также на изменении представления о них в разные годы творчества композитора.

В ходе анализа прокофьевского толкования двух парадигм, автор статьи делает попытку опровержения иллюзии очевидности и простоты этой универсальной антиномии. Обращаясь к диалектике классического и неклассического в понимании Прокофьева, автор дает обоснование подвижности границ между ними. Принципиальной для продуктивного исследования проблемы «классическое – неклассическое» стала категория границы, представленной как сложная иерархическая система, основанная на диалектике разделения и смешения, изоляции и диалога, структурирования и хаотизации. «Гибридность» и «полилингвизм», свойственные пограничью, позволяют за общепризнанной ясностью и прозрачностью диалога классического и неклассического видеть сложность феномена Прокофьева, открывающую горизонты новых исполнительских и исследовательских интерпретаций.

**Ключевые слова:** Прокофьев, классическое, неклассическое, творчество, композитор, автобиография, дневник, пограничье

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

**Для цитирования:** Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 85–91. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.013>.

## MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

### The boundary between the classical and the non-classical in Prokofiev's thinking

**Sidneva Tatiana B.**

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

**Abstract.** The article considers classical and non-classical as aesthetic paradigms, the combination of which became characteristic of Prokofiev's thinking — both in the early period of creativity and in later years. The emphasis is placed on the internal heterogeneity of the classical and non-classical paradigms, as well as on the change in the perception of them in different years of the composer's creativity. In the course of analyzing Prokofiev's interpretation of the two paradigms, the author of the article attempts to refute the illusion of obviousness and simplicity of this universal antinomy. Turning to the dialectic of the classical and non-classical in the understanding of Prokofiev, the author provides a justification for the mobility of the boundaries between them. The category of the boundary, presented as a complex hierarchical system based on the dialectic of separation and mixing, isolation and dialogue, structuring and chaotic, has become fundamental for the productive study of the «classical – nonclassical» problem. The «hybridity»

and «polylinguism» inherent in the borderland allow to see the complexity of the Prokofiev phenomenon behind the generally recognized clarity and transparency of the classical and non-classical dialogue, which opens the horizons of new performing and research interpretations.

**Keywords:** Prokofiev, classical, non-classical, creativity, composer, autobiography, diary, borderland

**Acknowledgments:** The research was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of the scientific project No. 20-011-00859 «Creativity of S. Prokofiev as a phenomenon of national and world culture».

**For citation:** Sidneva T. B. The boundary between the classical and the non-classical in Prokofiev's thinking. *Aktualnye problem vysshego muzykhnogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;4(65); p. 85–91 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.62.4.013>.

Вопрос о границе классического и неклассического в мышлении Сергея Прокофьева кажется риторическим, многое в нем видится исчерпывающе понятным и не требующим специального обсуждения. Действительно, сам Сергей Прокофьев в статьях и очерках, объемном мемуарном («Автобиографии», «Дневнике», охватывающем большой период — с 1907 по 1933 г.) и эпистолярном наследии, воспоминаниях современников и других свидетельствах — создает подробное и ясное представление о значимости проблемы для своего творчества.

Аполлоническая ясность и цельность мышления, обращенность к «дневному», конституциональному миру, активная работа по обновлению традиции, последовательная «стенограмма» творчества, зафиксированная вербально — все это создает благоприятную ситуацию для изучающего творчество «первого классика» XX века. Существует огромное количество трудов, написанных исследователями разных поколений, что создало композитору репутацию одного из самых теоретически привлекательных авторов. И практически в каждом сколь-нибудь значимом труде исходной темой становится отношение классического и неклассического, в разных его аспектах и версиях: «традиционное–модернистское», «простое – сложное», «эстетизм и антиэстетизм», «новый классицизм – неоклассицизм»; в этом же русле можно упомянуть изучение контактов композитора с устроителями дягилевских сезонов, общения композитора с итальянскими и русскими футуристами. В то же время иллюзия «хрестоматийности» обозначенной проблемы рассеивается при сосредоточении внимания на внутренней структуре самой проблемы диалектики классического и неклассического.

Скрупулезное изучение и освоение традиционных классицистских приемов, следование им и сопутствующее этому радикальное новаторство

раннего периода творчества Прокофьева, определенного Н. Мясковским «вулканически-пламенным», — как главные исходные параметры стиля — обозначены уже в первых композиторских опусах и отрефлексированы в «Автобиографии». При этом, первой линией Прокофьев называет (и многократно это подчеркивает) классическую, сформировавшую его слух: с раннего детства, когда мать играла сонаты Бетховена, позднее, когда с ней и Р. М. Глиэром в четыре руки играли сонаты венских классиков, когда с учителем анализировали бетховенские принципы мотивной работы, структурные особенности («общий план») и инструментовку классических сочинений. Воспитанный на венской классике и с детства имеющий большой опыт познания музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, классическую традицию композитор полагал главной своей «школой» ориентировался на классическую модель во многих сочинениях. Среди других напомним I часть Первого фортепианного концерта, в которой тема вступления между экспозицией и разработкой имеет явные прототипы в сонатах Бетховена № 5, № 32<sup>1</sup>, «Классическую» симфонию, о ее родстве с «Пражской» симфонией Моцарта и гайдновскими композициями, о чем писал сам Прокофьев.

Обладающий редким аналитическим даром композитор отмечал внутреннюю неоднородность классической линии, по которой «двигалось» его творчество. По общеизвестному собственному признанию, она «то принимает неоклассический вид (сонаты, концерты), то к классике XVIII века (гавоты, «Классическая симфония», отчасти Симфонietta)» [1, с. 24]. Широта классических интересов обусловлена и особой восприимчивостью композитора, его эвристической жизненной настроенностью. Сыграло свою роль его знакомство в 20-е годы с дирижером Роже Дезомьером, который был главным дирижером «Русских сезонов» С. Дягилева, дирижиро-

вал мировой премьерой балета «Стальной скок» (1927). Дезомьер в 1930–1932 годы возглавлял «Общество музыки прошлого», был энтузиастом возрождения старинной музыки, в его репертуаре важное место занимала музыка старых мастеров доклассической школы (Монтеверди, Люлли, Рамо и др.).

Характеристика второй, новаторской «линии» также задана самим автором и касается «новшеств» в гармоническом языке, в интонационно-мелодическом строе, в инструментовке, драматургии. Здесь, как известно, имело значение слово С. И. Танеева об излишней «простоте» гармоний. В 17-летнем возрасте Прокофьев был отнесен к радикальному крылу модернистов и получил скандальную известность с диагнозом «футурист и кубист».

В лексиконе Прокофьева отсутствует понятие «неклассическое», он говорит о «новаторстве», о «кубизме», «футуризме», «модернизме», «модерновой музыке» и т. п. «Неклассическое» — парадигма, связанная с утверждением новых «поляризов» (В. Н. Холопова), новой организации звуковысотности, внедрением нового музыкального инструментария и т. д.), модернистским неприятием традиции, отраженными в художественном опыте и эстетических манифестах рубежа XIX–XX веков — утвердится в инструментарии музыкальной науки немного позже, вслед за философией, литературоведением и смежными областями искусствознания. И сегодня определение «неклассическое» остается главной характеристикой всего XX столетия и в первых десятилетиях XXI-го. Подтверждение этого — радикальные перемены в музыкальном мышлении (от новой организации звуковысотности, внедрения нового музыкального инструментария — до переосмысления музыки как таковой). Среди констант неклассической парадигмы — принцип наибольшего сопротивления, разрушительный пафос, заявленные в манифестах кубизма, футуризма, сюрреализма, дадаизма, фактический отказ от трансцендентной настроенности романтизма и символизма и т. д. Принадлежность Прокофьева к первым поколениям творцов «неклассической» эпохи и создает особую значимость его понимания данной линии.

Сопровождавшая всю его творческую жизнь, проблема взаимодействия классического и неклассического, диалектика их границ, стала не только ключом к познанию стиля. Композитор,

возвращаясь вновь и вновь — и в «Дневнике», и в эпистолярной — к этой теме, убеждает читателя, насколько она важна для него. Вошедший в историю как новатор музыкального языка, вызывавший своими сочинениями войну мнений, в то же время композитор остался приверженцем тональной системы. Одновременно называемый «неоклассиком и авангардистом» (В. Каратыгин), обвиняемый в эстетизме и в антиэстетизме (одно из множества характерных мнений выражает Е. Гунст, назвавший сочинения молодого Прокофьева «уродливым наростом на русском музыкальном искусстве») — композитор естественно оказался включенным в дискуссии о проблеме.

Эта тема не проста и имеет множество аспектов. С одной стороны, Прокофьев уверен в своей «модерновой» позиции. Сколько задора, например, в характерной его фразе, зафиксированной в 1918 году: «О, эстеты! И к вам-то я еду играть мою музыку!» [2, с. 713]. С другой стороны, «Дневник» пестрит упоминанием позиций ближайшего и отдаленного окружения композиторов и критиков, обсуждения ссылок на авторитетные для него мнения, к которым Прокофьев был предельно внимателен.

Понятие «классика» в литературных текстах Прокофьева, пожалуй, самое часто употребляемое в разные годы. Широкий диапазон толкований: от серьезного — до иронически-саркастического, от оправдательно-утешительного — до нигилистически-неприемлемого. Самое общее определение понятия мы находим в письме С. Прокофьева Н. Мясковскому 1924 года, где он формулирует: «...классик есть смельчак, открывший новые законы, принятые затем его последователями» [3, с. 181].

Многими годами ранее Прокофьев все-таки акцентирует роль традиции в определении «классики»: «Черепнин находит, что я по моим музыкальным воззрениям не декадент, а "классик": люблю определенность тем, ясность изложения и закругленность формы. Это верно» [2, с. 188–189]. Равно как называет «Молодчиной!» Каратыгина, который в статье, наряду со Скрябиным, Стравинским, Мясковским, причисляет его к «модерн-неоклассикам» [2, с. 488]. Затем в своей лекции музыкальный критик высказывает более категоричное мнение («Я считаю, что неоклассиков у нас в России только два — Метнер и Прокофьев. Последний еще очень молод, но принадлежность его к неоклассикам несомненна»



[2, с. 488]. И, опять же «по-спортивному», Прокофьев констатирует, что Каратыгин этой оценкой многих «повально уложил на месте». Характерно и то, что завершает описание этого сюжета Прокофьев выражением несомненной уверенности: со временем его «будут считать самым заядлым классиком» [2, с. 488].

Классический склад ума раскрывается во многих «сюжетах» жизни Прокофьева: от «смакования ошибок» в контрапунктических упражнениях сокурсников, скепсиса по отношению к символистским «экстатическим воплям» [2, с. 65] — до формулировок типа «чинил Симфонию», «переделки "Симфоньеты"». Характеризуя последнюю, он замечает: «...выходит совсем славно, а главное, с одной стороны — классично, а с другой — легкомысленно и весело» [2, с. 456].

Т. Н. Левая, аргументируя исходную и неискоренимую «зависимость» композитора от традиции, предполагает, что «Прокофьев начал сочинять слишком рано и это мешало ему в дальнейшем избавляться от засилья "квадратов" (чем грешит, например, тот же "Шут")» [4, с. 643].

Пристальное внимание к теме классичности своих устремлений побуждало его желание также «забавляться» и иронизировать над собой. Обратимся к характерному фрагменту «Дневника». Стравинский по поводу названия 1-й Симфонии — «Классическая», изрек весьма нелестное замечание: «Вот дурак! Это только Прокофьев мог дать такое заглавие» [5, с. 328]. Оставив без комментариев переданное Сергею Прокофьеву друзьями суждение известного оппонента, тем не менее, в контексте многократного возвращения автора к оценке «Классической» симфонии, отметим внутреннюю силу убежденности в правильности вектора своего выбора. Подтверждением этого являются и процесс сочинения («...такой финал вполне соответствует симфонии в моцартовском стиле. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!» [2, с. 658]) и многократное возвращение к партитуре, чтобы «починить» (о чем он упоминает с нескрываемым удовольствием).

Признавая «классичность» неотъемлемой чертой своей природы, Прокофьев все-таки четко разграничивает «классику» как царство скуки и «классику» как средоточие веселья и остроумия. Рассуждения на эту тему проходят лейтмотивом через многие годы жизни композитора — касалось это и собственных сочинений, и пианистической интерпретации чужой музыки, да и в це-

лом оценке художественной значимости явлений. Это внутреннее различие привело некогда к описанному в «Дневнике» конфузу в общении с В. Фуртвенглером, когда мимоходом брошенное замечание («пришел я позвать руку, а на самом деле сказал какую-то неприятность») о чрезмерной классичности исполнения В. Фуртвенглером Шестой симфонии Чайковского побудило дирижера к дальнейшему выяснению сказанного [5, с. 381–382].

Обращение к толкованию композитором классической «линии» подтвердило не только множественность ее аспектов. В этой многомерности очевидным является соединение локально-исторического (временного, преходящего) и метаисторического (вневременного, надстилевого) уровней, характерное для структуры парадигмы. За избираемыми Прокофьевым конкретными интонационными и структурными моделями, отсылающими нас к именам старых мастеров и венских классиков, открывается глубинный пласт, связанный с «духом классики». К. В. Зенкин точно фиксирует эту особенность мышления композитора, отмечая, что «не конкретные стилевые модели, а сам логос классической системы языка воссоздается Прокофьевым со стороны "бесконечных возможностей" и свободы XX века» [6, с. 58].

Классическая парадигма — отражающая «идею внеличного естественного порядка, рационально постижимого и формулируемого», основанная на триаде «подлинность-истинность-идеальность» [7] и имеющая установку на некую абсолютность точки зрения — пронизывает всю «вертикаль» мышления Прокофьева: и художественный опыт, и его рефлексию. Стремление к ясной рациональности, логическому совершенству обусловили особое «ощущение *первозданности* музыки Прокофьева» [6, с. 58]. Редкая «лучезарность энергии и животворная сила его искусства» позволили С. Слонимскому определить феномен Прокофьева как «солнечного музыканта трагической судьбы» [8, с. 120]. Несомненно, классическая настроенность Прокофьева не закрыла от него дар создания трагических и психологически-утонченных образов — пронизывающих и масштабные симфонические полотна, и миниатюры, оперный эпос и романсы и наполненных глубоко личностной интонацией.

В этом важное подтверждение масштабности мышления гения: классическое понимается

не как система регламентов и правил, но условие свободной игры внутри заданного пространства с установкой на завершённую совершенную целостность. Конечный смысл классического — в том, что оно не есть система жестких канонизированных школьных кодексов, не отмеренность «узкого пространства правильности, но безмерность и беспредельность, обретшая печать совершенства, всеобъемлющее и целое, получившее свою сквозную организованность» [9, с. 295].

Неклассическая парадигма мышления Прокофьева также внутренне неоднородна и многомерна. «Новаторская», «модерновая», «футуристическая» линия, «задорившая» его и побуждавшая к радикальным экспериментам в ранний период, «остуженная» энергия умеренного обновления в позднем творчестве — и определили эвристическое пространство композитора. В литературных опусах Прокофьева описаны яркие сюжеты, свидетельствующие о скандальных историях о Первом фортепианном концерте (за который, как известно, в 1914 году он был удостоен золотой медали и награжден почетной премией имени А. Г. Рубинштейна), едва не приведшем к драке [2, с. 355]); о Втором концерте, сыгранном на бис перед возмущенной публикой и т. д. Характерно, что одни и те же произведения получали противоположные оценки, как, например, тот же «архимодернистский» Второй концерт Мясковский называл классическим, «Классическая» симфония, кантата «Семеро их», как и подавляющее большинство сочинений, получали кардинально противоположные оценки.

Смешение границы классического и неклассического стало константой феномена Прокофьева. Т. Н. Левая обращает внимание на такую «основополагающую» особенность прокофьевского стиля, как регулярно-акцентный ритм: «...он питался, с одной стороны, ранней классикой, а с другой — эстетикой футуризма», для которого характерно «самодовление ритмов и темпов» [4, с. 643]. В другой статье исследователь, продолжая анализ дискуссии Мясковского и Прокофьева о простом и сложном, замечает, что «простое и сложное у Прокофьева всегда тяготело скорее к взаимному синтезу, нежели размежеванию» [10, с. 22]. Это «тяготение к взаимному синтезу» проявляется и в характере понимания неоклассицизма, и в оценке своих опусов. Упомянем собственную критику Второй симфонии:

«Так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался, с других же нечего и требовать» [3, с. 216].

В литературе прочно укоренилось определение «прокофьевизация», которое отражает усложнение и «осовременивание» традиционных моделей. При этом произведения, в которых черты стиля прошлого присутствуют непосредственно, «не создают ощущения стиливого диссонанса или инородности в прокофьевском мире» [6, с. 58]. Не останавливаясь специально на определении версий «прокофьевизации», характерных для различных жанровых сфер творчества композитора и разных его периодов, заметим, что неизменной является *пограничность* классической и неклассической парадигм.

Многомерность сосуществования данных парадигм в прокофьевском искусстве обуславливает необходимость исследовательского сосредоточения на «территории» *borderlands* («пограничье»), с ее гибридностью, амбивалентностью, полилингвизмом, метаморфностью — способностью порождать новые структуры [11, с. 344–345] — те характеристики границы, которые сформулированы в последние десятилетия XX века и которые открывают перспективы дальнейшего изучения феномена Прокофьева.

Оказавшись в начале творческого пути в эпицентре противоположных оценок: обвинений в увлеченности «патетикой Мусоргского, русизмами Корсакова» и «хулиганском» футуристическом радикализме [5, с. 328], то в излишней простоте, то в чрезмерной сложности [10, с. 20], Прокофьев своим творчеством доказал пограничность как необходимое свойство полноценного искусства.

Не склонный к теоретизированию, но блестящий рассказчик и мастер «хлестких» метафор, Прокофьев стал одним из первых композиторов, который изменил и расширил толкование связи классического и неклассического. «Та вроде бы давно исчезнувшая реальность, что оставалась возможной разве что в стилизованной или идеализированной реконструкции неоклассицизма, у Прокофьева предстает естественной и своенравно-живой, как будто во все и не существует темной ночи настоящего!» [12, с. 211]. Прокофьев искал и находил классическое в неклассическом и неклассическое в классическом. Возможно, в понимании подвижности «пограничного» пространства творчества

Прокофьева мы вступаем на путь к постижению гениальности композитора. Или на путь понимания того, что тайна гениальности неисчерпаема.

#### Примечание

<sup>1</sup> О этом явном сходстве структурных принципов говорила, в частности, Е. М. Царева в докладе «Бетховен и русский композиторы в XIX – начале XX века» на конференции Международная научная конференция «Бетховен и Россия» (26 апреля 2021 года).

#### Список источников

1. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 288 с.
2. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1918. Париж: sprkfv, 2002. Т. 1. 891 с.
3. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Письма / сост. М. Г. Козловой, Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
4. Левая Т. Н. Прокофьев и Мясковский в дискуссиях о сложном и простом // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам международной научной конференции. М.: Изд-во Московской консерватории, 2018. С. 641–648.
5. Прокофьев С. С. Дневник 1919–1933. Париж: sprkfv, 2002. Т. 2. 891 с.
6. Зенкин К. В. О неоклассических тенденциях в музыке XX века в связи с феноменом Прокофьева // Искусство XX века: уходящая эпоха? В 2-х т. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 1997. Т. 1. С. 54–62.
7. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб.: Азбука, 2010. 288 с.
8. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор-СПб, 2004. 144 с.
9. Михайлов А. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
10. Левая Т. Н. Эпистолярный диалог Прокофьева и Мясковского сквозь призму времени и пространства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 19–24.
11. Сиднева Т. Б. Проблема границы в музыкальном творчестве // Философия творчества. Еже-

годник / ред. Смирнова Н. М., Бескова И. А. и др. М.: Голос, 2021. С. 343–347.

12. Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994. С. 210–215.

#### References

1. Varunts, V. P. (1991), Prokof'yev o Prokof'yeve. Stat'i i interv'yu [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia.
2. Prokofiev, S. S. (2002), *Dnevnik 1907–1918* [Diary 1907–1918], vol. 1, sprkfv, Paris, France.
3. Kozlova, M. G. (ed.) and Yatsenko, N. R. (ed.) (1977), *Prokof'yev S. S. i Myaskovskiy N. Ya. Pисьма* [Prokofiev S. S. and Myaskovsky N. Ya. Correspondence], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
4. Levaya, T. N. (2018), "Prokofiev and Myaskovsky in discussions about the complex and the simple", *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Moscow Conservatory in the past, present and future: a collection of articles based on the materials of an international scientific conference], Moscow Conservatory Publishing House, Moscow, Russia, pp. 641–648.
5. Prokofiev, S. S. (2002), *Dnevnik 1919–1933* [Diary 1919–1933], vol. 2, sprkfv, Paris, France.
6. Zenkin, K. V. (1997), "About neoclassical trends in 20th century music in connection with the Prokofiev phenomenon", *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? V 2-kh t.* [Art of the 20th century: a passing era? In 2 volumes], vol. 1, Nizhny Novgorod Conservatory Publishing House, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 54–62.
7. Mamardashvili, M. (2010), *Klassicheskiy i neklassicheskiy idealy ratsional'nosti* [Classical and non-classical ideals of rationality], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
8. Slonimsky, S. M. (2004), *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free dissonance. Essays on Russian music], Kompozitor-SPb, St. Petersburg, Russia.
9. Mikhailov, A. (1997), *Yazyki kul'tury. Uchebnoye posobiye po kul'turologii* [Languages of culture. Textbook on cultural studies], Yazyki russkoy kul'tury, Moscow, Russia.
10. Levaya, T. N. (2017), "Epistolary dialogue between Prokofiev and Myaskovsky through the

prism of time and space", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], No. 1 (43), pp. 19–24.

11. Sidneva, T. B. (2021), "The Problem of the boundary in Musical Creativity", *Filosofiya tvorchestva. Yezhegodnik* [Philosophy of Creativity. Yearbook], Smirnova, N. M. and Beskova, I. A. (ed.), Golos, Moscow, Russia, pp. 343–347.
12. Schnittke, A. (1994), "The Word about Prokofiev", *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Ivashkin, A. V. (ed.), Kul'tura, Moscow, Russia, pp. 210–215.

Информация об авторе

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

Information about the author

T. B. Sidneva — Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics

Статья поступила в редакцию 14.12.2021; одобрена после рецензирования 24.12.2021; принята к публикации 24.12.2021.  
The article was submitted 14.12.2021; approved after reviewing 24.12.2021; accepted for publication 24.12.2021.

**From the history of the Nizhny Novgorod conservatory**

- Eliseev Igor V.* The last years of the life and creativity of A. A. Kasyanov 3  
*Kuklev Andrey V.* Prehistory of the Nizhny Novgorod – Gorky Glinka State Conservatoire 20

**Problems of music theory and history**

- Bochkova Tatiana R.* 19th century English Bachianism 26  
*Galkina Yana V.* «Dead Souls» by N. Gogol – R. Shchedrin: libretto and literary source 33  
*Pylneva Lada L.* Elements of traditional musical culture in the works for children of K. A. Gerasimov 38  
*Abramova Olga V.* Vocal creativity of Alexander Raskatov: at the junction of avant-garde and traditional art 45  
*Kulikova Polina S.* Total synthesis in A. Raskatov's opera «Heart of a Dog» 52

**Questions of ethnomusicology**

- Evdokimova Alla A.* Choral works by Davorin Enko: Serbian-Russian ties 59  
*Petri Elvira K.* Liederhort collection ballads 64

**East and West: exploring Chinese musical culture**

- Gurevich Vladimir A., Dong Wan.* Li Yinghai: strokes to the composer's portrait 71  
*Wang Yun.* «Birds greet the Phoenix»: the experience of analyzing the author's arrangement of folk music in the framework of the art of playing the wind instrument son 76

**Music in its artistic parallels and relationships**

- Sidneva Tatiana B.* The boundary between the classical and the non-classical in Prokofiev's thinking 85

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 одностороннее, «слепое» рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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).

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата наук и доктора наук по направлению 17.00.00 «Искусствоведение».

Издается с 2009 года. Выходит 4 раза в год.

Распространяется во всех регионах России. Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885).

Свободная цена.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (договор № 74-11/2010P от 24.11.2010).

Дата выхода в свет: 30.12.2021

Формат 60×84/8. Усл. печ. л. 10,7. Тираж 100 экз. Заказ № 289.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки». 603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

<http://www.nnovcons.ru>  
[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)