

НАУЧНЫЙ  
ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА  
В СИСТЕМЕ  
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 32  
2023



ФГБОУ ВО  
Уральская  
государственная  
консерватория имени  
М.П. МУСОРСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ  
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 32

12+

Екатеринбург  
2023

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

# МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 32

Екатеринбург 2023

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

Главный редактор:  
**Анна Сергеевна МЕШКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

Редакционная коллегия:

**Борис Борисович БОРОДИН**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Крестева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории».

Журнал с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.  
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

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

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.  
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

Ministry of Culture of the Russian Federation  
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

# MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 32

Yekaterinburg 2023

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

Chief editor  
**Anna S. MESHKOVA**, Ph. D. (Arts), Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky  
(Yekaterinburg, Russia)

Editorial board

**Boris B. BORODIN**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Natalia A. BRAGINSKAYA**, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia); **Ekaterina S. VLASOVA**, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena S. MIRONENKO**, Doctor of Arts and Culturology, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Elena E. POLOTSKAYA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).  
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Since 2022, the journal is included into the List of leading research journals for publication of scientific results of doctorate theses

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

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VN018387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

# СОДЕРЖАНИЕ



## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 7 *Окунева Е. Г.* Теория полярности Зигфрида Карг-Элерта

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

- 22 *Панкина Е. В., Юшкова К. С.* Хосе де Каньисарес в истории придворной сарсуэлы
- 29 *Макимова А. Е.* Балет Ф. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора» (1821)
- 42 *Ефимова Н. И., Матвеева А. И.* Конструкт РМО/ИРМО в истории развития академической музыки постоктябрьской России (на примере работы Владивостокского отделения в эпоху Дальневосточной республики)
- 53 *Чупова А. Г.* Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино

## МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 64 *Дабеева И. П.* Музыка русского барокко в музыковедческом осмыслении и исполнительской интерпретации
- 72 *Сайгушкина О. П.* «Скиталец» Ф. Шуберта как вершина эволюции жанра фортепианной фантазии в творчестве композитора и объект исполнительской интерпретации

## ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- 86 *Цукер А. М.* Массовая музыка в системе академического музыкального образования

# CONTENTS



## ISSUES OF MUSIC THEORY

- 7 *Ekaterina Okuneva.* The Theory of Polarity by Sigfrid Karg-Elert

## MUSICAL CULTURE: HISTORY AND MODERNITY

- 22 *Elena Pankina, Karina Yushkova.* José de Cañizares in the History of the Courtly Zarzuela
- 29 *Alexandra Maximova.* Ballet F. Scholz's "The Pernicious Consequences of the Ardent Passions of Don Juan, or the Ghost of the Commander He Killed" (1821)
- 42 *Natalya Efimova, Alina Matveeva.* The RMO/IRMO Construct in the History of the Development of Academic Music in Post-October Russia (on the Example of the Work of the Vladivostok Branch in the Era of the Far Eastern Republic)
- 53 *Anna Chupova.* The Embodiment of the Myth in "Perseus and Andromeda" by S. Sciarrino

## MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 64 *Irina Dabaeva.* Russian Baroque Music in Musicological Reflection and Performers Interpretation
- 72 *Olga Saigushkina.* "The Wanderer" by F. Schubert as the Pinnacle Evolution of Piano Fantasia Genre in the Composer's Work and the Object of Performing Interpretation

## ISSUES OF MUSICAL EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

- 86 *Anatoly Zucker.* Mass Music in the Academic Musical Education





# ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ



УДК 781.4

**Екатерина Гурьевна Окунева**

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия).  
E-mail: okunevaeg@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5253-8863. SPIN-код: 6284-0570

## **ТЕОРИЯ ПОЛЯРНОСТИ ЗИГФРИДА КАРГ-ЭЛЕРТА**

В статье предлагается обзор теоретической концепции немецкого композитора и педагога Зигфрида Карг-Элерта (1877–1933), изложенной в его труде «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)» (1931). На её формирование повлияли работы М. Хауптмана, А. Эттингена, Х. Римана и других немецких музыковедов. Теория полярности базируется на дуалистическом понимании гармонии, доведённом до логического конца, что приводит к зеркальному обращению функций и построению всех аккордов в миноре сверху вниз. Вместе с тем, Карг-Элертом обосновывается теория тонального развития, обусловленная типом интервального родства (квинтовым, терцовым и септимовым). Композитор вводит множество новых терминов, функций и обозначений, указывающих на расширение функционального состава тональности (принципалы, варианты, ультраформы, параллели, медианты, контрмедианты, тритонанты, встречные септаккорды, полисонансы, конкордансы, хромонанты и проч.). Им также рассматриваются формы снятой (децентрализованной) тональности и атональности. По итогам обзора формулируется историческая оценка теории Карг-Элерта, обобщаются её достоинства и недостатки. Композитор развил идеи функциональной гармонии Римана, дал обоснование расширенной тональности (хроматональности) и разработал аппарат для её анализа. В конце статьи делается вывод о том, что в истории музыкально-теоретических систем концепция Карг-Элерта надлежит занять промежуточное положение между функциональными теориями Х. Римана и Ю. Холопова.

*Ключевые слова:* Зигфрид Карг-Элерт, гармония, теория полярности, диатональность, хроматональность, децентрализованная тональность, контранта, ультраформы

*Для цитирования:* Окунева Е. Г. Теория полярности Зигфрида Карг-Элерта // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 7–21.

Немецкий композитор, теоретик и педагог Зигфрид Карг-Элерт (Sigfrid Karg-Elert, 1877–1933) – самобытный музыкант и мыслитель, творчество которого, к сожалению, малоизучено в отечественном музыкознании<sup>1</sup>. Мастер стилевых перевоплощений, виртуоз и мистификатор, он воплотил в своей музыке идею исторического синтеза, оставшуюся непонятой современниками и недооценённой потомками.

Значительную часть объёмного творческого наследия композитора составляют сочинения для фисгармонии – инструмента, некогда широко популярного в бытовой музыкальной среде, но имеющего ныне статус исторического раритета. Таковой же представляется сегодня и сама фигура Карг-Элерта, чьё имя в России знакомо лишь небольшому кругу ценителей органичных или флейтовых произведений мастера.



Пожалуй, ещё более печально обстоит дело с теоретическим наследием Карг-Элерта. Именно благодаря композитору в отечественный научный и учебный обиход было введено понятие однотерцовости, хотя об этом в настоящее время мало кто помнит, не говоря уж о том, что его главный научный труд – «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)» – в России не переведён и фактически неизвестен. Между тем, Зигфрид Карг-Элерт, без преувеличения, был видным музыкальным теоретиком, разработавшим музыкально-теоретическую концепцию полярности, призванную объяснить звуковые структуры любых стилей, исходя из функциональной основы гармонии. Данная статья посвящена анализу его теории.

Прежде чем преступить к её обзору, представляется необходимым кратко осветить личность самого Карг-Элерта, поскольку особенности его характера во многом наложили печать на специфику его теоретических идей. Композитор вырос в многодетной семье. Его родители были полной противоположностью друг другу: отец, Иоганн Баптист Карг, был пламенным католиком и отличался взрывным, импульсивным темпераментом, в то время как мать, Мария Фредерика Элерт, являла образец строгости и терпения и проповедовала лютеранство. Оба родителя в равной степени оказали влияние на формирование амбивалентного характера композитора, поэтому, став взрослым, он взял двойную фамилию. Сам Карг-Элерт всегда ощущал и неоднократно подчёркивал двойственную природу своей натуры, отразившуюся и на его музыкальных предпочтениях. «Увы, есть два меня, – писал он. – Есть господин Карг, который похож на моего отца – неистовый, эмоциональный и романтический, и есть господин Элерт, который подобен моей матери – точный, педантичный, возможно немного суровый. Они не уживаются. Они должны жить отдельно. <...> Каждый день я ощущаю борьбу,

происходящую между двумя моими натурами. Я честно стремлюсь быть верным и последовательным, но моя двойственная природа всегда указывает мне на две различные цели. <...> Если меня охватывает пламенное томление искренней веры, то невольно музыка, которую я сочиняю, склонна придерживаться строгости формы и тональности, а также симметрии тональной архитектуры. Должен ли я отказаться от такого вдохновения, потому что в других случаях... я пишу в свободной тональности и чувствую склонность к экстравагантной дикции и причудливому стилю?» [12, А21, А10; здесь и далее перевод наш. – Е. О.].

С 1919 года и до конца жизни Карг-Элерт преподавал теорию музыки и композиции в Лейпцигской консерватории, сменив на этом посту Макса Регера. Свою систему «полярной» гармонии он начал разрабатывать, по собственному признанию, с 1900-х годов, а затем внедрил её в консерваторский курс. За годы преподавания концепция полярности, по его словам, «была опробована со всех сторон» [10, III], с ней познакомились тысячи студентов.

Карг-Элерт был убеждён в значительности своей теории и в том, что она помогает его ученикам проникнуть в суть гармонических явлений и решить проблемы анализа как старинной, так и новой музыки, о чём свидетельствуют следующие строки его письма к австралийским друзьям, написанного в декабре 1923 года: «...это потрясающее открытие таинственной полярности преобразует всё предыдущее учение о гармонии и, наконец, устанавливает соответствие с практикой (потому что сегодня даже глупец больше не сочиняет так, как это предлагается в обычных учебниках). <...> Я испытываю это на своих учениках, когда они приходят, набитые архивной пылью ядассоновских трудов, разгружают весь этот хлам в течение 10 минут и, новые и свободные от предубеждений, проникают в философию созвучий и космической полярности. Всего через 14 дней

они уже как будто преображаются, и Палестрина, Джезуальдо и Монтеверди так же привычны им, как Дебюсси, Скрябин или Шёнберг» [9, 52].

Оптимизм Карг-Элерта, впрочем, был несколько преувеличенным. Так, Гарольд Фабрикант в предисловии к англоязычному переводу «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)» упоминает, что для многих студентов система обозначений композитора оказалась сложной и непонятной, а вследствие этого и непосильной для практического освоения. Часть учеников написала заявление руководству Лейпцигской консерватории с требованием исключить теорию Карг-Элерта из экзаменов. И это прошение было удовлетворено [11, X].

Концепция полярности первоначально была осознана Карг-Элертом интуитивно. В 1902 году, когда у него возникли первые идеи, он, по собственному признанию, ещё не был знаком с трудами своих знаменитых соотечественников – Морица Хауптмана, Артура фон Эттингена и Хуго Римана. Он лишь «ощущал» некое противоположное соответствие между аккордами IV-ой ступени в гармоническом мажоре и V-ой в гармоническом миноре, но долгое вре-

мя не мог понять, что скрывается за «этими тайными отношениями». Расположив трезвучия всех ступеней в мажоре и миноре одно над другим в восходящем и нисходящем порядке, Карг-Элерт обнаружил соответствие всех параллельных созвучий друг другу и дал им соответствующие ступеневые обозначения (см. пример 1).

Эта ступеневая система явилась зародышем теории полярности.

Первое печатное изложение идей было осуществлено композитором в 1921 году в книге «Die Grundlagen der Musiktheorie» («Основы музыкальной теории»), содержащей краткое введение и практический курс с заданиями и примерами. В 1930 году вышел труд «Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung» («Определение акустического тона, созвучия и функции»), представляющий своего рода справочник для студентов по математическим методам определения высоты звука. Окончательный и развёрнутый облик музыкально-теоретическая концепция получила в книге «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)» («Учение о полярности созвучий и тональности (логика гармонии)»), изданной в 1931 году.

Пример 1.

3. Карг-Элерт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»  
Симметрия в расположении аккордов параллельных ладов [10, 64]

The diagram illustrates the symmetry of chords in parallel modes. It consists of two staves of music. The top staff shows chords labeled I through VII in a major mode, and the bottom staff shows chords labeled I through VII in a minor mode. Arrows indicate the correspondence between the two modes. The diagram is labeled with Roman numerals and includes a reference to 'vergl hierzu Beispiel 126'.

Учение Карг-Элерта соединяет в себе черты спекулятивного и практического труда, но не в равной мере. С одной стороны, композитором разрабатывается

собственная понятийная система, вводятся новые знаки тональной функциональности, с другой, книга обладает немалым дидактическим потенциалом, выполняя

функцию учебника гармонии. В ней содержится большое количество как ин-структивных примеров, так и образцов из художественной практики. И всё же интеллектуально-аналитическое начало в книге оказывается преобладающим.

«Учение» состоит из трёх частей. Первая имеет вводный характер. Здесь раскрываются основополагающие понятия и поясняется система функциональных обозначений. Вторая и третья части репрезентируют теорию тонального развития, которое обуславливается интервальным родством. Предметом рассмотрения второй части оказывается «диатональность», базирующаяся на квинтовом родстве, а второй части – «хроматональность», определяемая терцовым и септимовым родством. Отметим, что интервал септимы Карг-Элерт трактует, по существу, как консонансный, поэтому септаккорды получают у него наименование конкордансов.

Хотя в предисловии к «Учению» композитор откровенно заявляет, что возникновением своего труда обязан не ученикам или учителям, а собственному вдумчивому взгляду на музыку, и что его теория сформировалась «без какого-либо влияния со стороны» [10, II], в действительности на его воззрения оказали воздействие труды Германа Гельмгольца, Готфрида Вебера, Эрнста Рихтера, Морица Хауптмана, Артура фон Эттингена. Но самый мощный стимул к развитию своей теории Карг-Элерт получил в 1906 году после знакомства с функциональной теорией Римана, о чём он упоминает в самом «Учении», противореча таким образом собственным утверждениям, изложенным в предисловии [см.: 10, 64].

В своей теории Карг-Элерт, подобно Риману, исходит из естественнонаучной картины мира, делая отправной точкой в своих рассуждениях природу, поэтому он опирается прежде всего на пифагорейский и чистый строй, натуральный звукоряд и порождаемые ими интервальные связи (пифагорейская чистая квинта,

натуральная большая терция с разницей в дидимову комму и натуральная малая септима). Равномерно-темперированный строй нивелирует все комматические различия, но, по мнению Карг-Элерта, эта «искусственная стилизация и компромисс, ставший неизбежным из практических соображений, не меняет внутренней сущности природных форм» [10, 19]. Как художник может рисовать линии и круги без линейки и циркуля, ориентируясь на идеальную праформу, так и отклонения от «чистой формы» в темперированном строе не мешают воспринимать выравненные значения дифференцированными с точки зрения музыкальной логики.

Отношения интервалов обуславливают три типа родства, обозначаемые Карг-Элертом специальными знаками: точка (·) соответствует квинтовой связи (первый тип родства), наклонные линии (\ или /) – терцовой (второй тип родства), галочки (∨ или ^) – септимовой (третий тип родства).

Джонатан Гаммерт предлагает проиллюстрировать эту систему родства в виде звуковой решётки с тремя осями – горизонтальной (квинтовое родство), вертикальной (терцовое) и диагональной (септимовое) (см. пример 2).

На основе указанных типов родства и их комбинирования можно обосновать аккорды любой сложности – от простейших (мажорное и минорное трезвучия) до диссонантных нетерцовой структуры. Таковы, например, квартакорды в атональной музыке, являющиеся не искусственно сконструированными, «но природными формами тончайшей дифференциации» [10, 46].

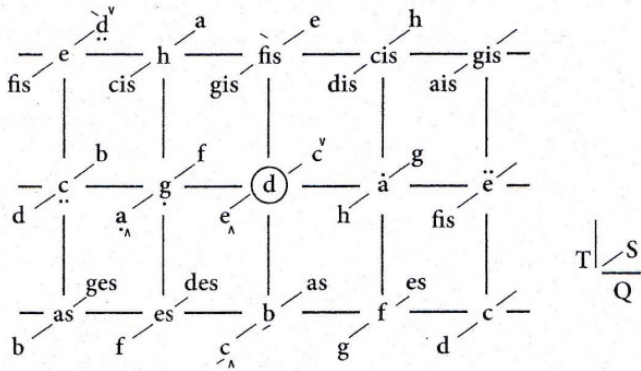
Теория Карг-Элерта опирается на дуалистическое понимание гармонии, согласно которому минор выступает полным зеркальным отражением мажора. Все аккорды в мажоре строятся снизу вверх, являясь обертоновыми (то есть верхними), все

аккорды минора располагаются противоположным образом – сверху вниз, являясь унтертоновыми (нижними). В этой связи у Карг-Элерта, точно так же как у Римана, возникает расхождение в миноре меж-

ду прямой (звуком, от которого строится аккорд) и основным тоном аккорда (представителем функции)<sup>2</sup>. Объяснение этого парадокса Карг-Элерт предлагает в главе 12 первой части.

Пример 2.

Иллюстрация системы квинтового, терцового и септимого родства, предложенная Д. Гаммертом [8, 250]



Он рассматривает аккорд как чувственно-конкретное проявление гармонии, сущность которой сугубо абстрактна. Важно подчеркнуть, что в данном случае гармония и лад (тональность) понимаются Карг-Элертом как тождественные категории. Смена расположения аккорда, перемещение его в другой регистр, удвоение различных тонов или дублировка не изменяют сущность гармонии. Последнюю определяет контекст.

Согласно Карг-Элерту, будучи материально-осозаемым феноменом, аккорд подчинён закону гравитации, поскольку «его элементы (тоны) восходят к колеблющейся материи» [10, 51]. Известно, что тяжёлая материя доминирует над лёгкой, точно так же как длинные волны над короткими, следовательно, и низкий звук будет восприниматься как более весомый. Именно поэтому нижний тон минорного трезвучия следует считать основным, но только с позиции чувственного проявления, с точки зрения сущности (логики) основным тоном и прямой аккорда остаётся верхний звук.

Попутно Карг-Элерт обращает внимание на характер верхних звуков, которые обладают энергетической силой, так как звучат более напряжённо по сравнению с низкими. Это позволяет композитору обосновать противоположность мажора и минора различием их «физических» свойств. «Мажорное трезвучие, – пишет Карг-Элерт, – символизирует гармонию, возрастающую в энергии, но уменьшающуюся в весе, а минорное трезвучие олицетворяет гармонию, увеличивающуюся в весе и уменьшающуюся в энергии» [10, 51].

Теория Карг-Элерта, как уже упоминалось, базируется на функциональном понимании гармонии. Композитор критикует традицию генерал-баса, который, по его мнению, не имеет ничего общего с «теорией музыки», представляя «примитивную» запись, обслуживающую аккомпаниаторскую практику. Не соответствует сущности гармонии и ступенное обозначение, исходящее из «мелодического элемента». И лишь функциональная теория Римана





нию септимы, галочка означает заменную сексту, треугольник – внедрённую.

Следующий пример демонстрирует систему обозначений композитора:

Пример 4.

З. Карг-Элерт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»  
Бисонансы и характеристические диссонансы  
и их обозначение в мажоре и миноре [10, 72]

129

a) C dur

b) a moll

C C<sup>p</sup> C<sup>b</sup> C<sup>#</sup> C<sup>b</sup> D̄

C C<sup>p</sup> C<sup>b</sup> C<sup>#</sup> C

Наряду с простыми функциями диатональность содержит и усложнённые. Одной из таких функций является «темперированная» контранта<sup>5</sup>. С точки зрения общепринятой функциональной теории речь идёт о гармонических субдоминантах и доминантах. Карг-Элерт рассматривает их как заимствованные из вариантного лада доминанты, то есть, по сути, подразумевает элементарные формы смещения одноимённых ладов. «Темперированные» контранты признаются контрсозвучиями в рамках основного ладового наклонения, поэтому по сравнению с натуральными созвучиями будут строиться противоположным образом. Так, если прямой обычной контранты в C-dur (аккорд F-dur) является звук *f*, то у «темперированной» (аккорд f-moll) будет звук *c*.

Иные типы усложнённых функций, расширяющих границы диатональности, представляют ультраформы – ультрадоминанты и ультраконтранты. Эти понятия лишь отчасти соответствуют двойным доминантам и субдоминантам в общепринятой теории. Сущность ультраформ – в продолжении цепи квинтового родства, однако их значение целиком зависит от контекста. Если данные аккорды предшествуют или следуют за своими доминантами и субдоминантами (контрантами), то их роль аналогична отклонениям и речь

идёт о двойных доминантах и субдоминантах (контрантах). В этом случае Карг-Элерт помещает буквенные аббревиатуры в скобки, сопровождая их дугой, указывающей на характер прямого (нижняя лига) или обратного (верхняя лига) действия функции (пример 5). Чередование ультрааккордов с тоникой нивелирует квинтовое родство, делает его неочевидным. Кроме того, меняется характер связи созвучий (образуется секундовое соотношение вместо кварто-квинтового). Ультраформы тогда воспринимаются как «преувеличенные» (превышенные) доминанты и контранты. Для этих случаев используется иное обозначение: буквенные аббревиатуры располагаются друг над другом и одна из них перечёркивается (пример 5). К ультраформам могут добавляться характеристические диссонансы.

Важнейшим достижением теории Карг-Элерта следует признать постановку вопроса о хроматической тональности. Напомним, что «Учение о полярности созвучий и тональности» было издано в 1931 году, то есть за несколько лет до знаменитого «Unterweisung im Tonsatz» П. Хиндемита (1937). Концепции обоих авторов дают представление о современном музыкальном языке и разработаны с учётом того, чтобы можно было объяснить любой аккорд в музыке различных

эпох и стилей. Обе теории по-своему универсальны (вне зависимости от безошибочности их исходных посылов), так как базируются на сформулированном каждым композитором общем законе ладогармонических связей по вертикали и горизонтали. Однако если концепция Хиндемита предлагает абсолютно новую трактовку тональности, то Карг-Элерт обосновывает, по существу, расширенную тональность. В этом отношении его теория, с одной стороны, выступает логическим продолжением функциональной теории Римана, которой, как известно, была

свойственна определённая историческая узость, поскольку она концентрировалась на музыкальной практике классицизма и раннего романтизма, а с другой – предвосхищает теорию функциональной гармонии Ю. Н. Холопова в части, касающейся роли внеквинтовых функций (медиант, субмедиант, атакт, тритонант и проч.), эмансипация которых привела к индивидуализации тонально-гармонической системы. Иными словами, теория Карг-Элерта занимает промежуточное положение между первой и второй функциональными гармониями<sup>6</sup>.

Пример 5.

3. Карг-Элерт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»  
Примеры ультраформ [10, 83]

«Хроматональность», согласно композитору, в отличие от диатональности формируется терцовым и септимальным родством. В её состав входят, прежде всего, медианты и контрмедианты – созвучия, располагаемые на большую терцию вверх и вниз от принципалов и имеющие с ними одинаковое наклонение. Медианты и контрмедианты можно построить также для ультраформ (см. пример 6).

«Побочными медиантами» (Nebenmedianten) Карг-Элерт называет созвучия, одно-

имённые к параллели («вариант параллели») и однотерцовые с аккордами вводной смены («параллель варианта»)<sup>7</sup>.

Возможность комбинировать медианты и контрмедианты с вариантами и параллелями даёт немалое количество новых хроматических аккордов, достаточно далёких для тонального центра. По выражению Карг-Элерта, «хроматика врывается в диатонику как поток» [10, 203]. Так, медиантовые параллели всех принципалов образуют созвучия, однотерцовые с основны-



ми функциями. Медиантовое расширение двойных доминант приводит к появлению тритонант. Вариант контрмедианты (или, что то же самое, параллель доминантовой медианты) в чередовании с тоникой выявляет характер вводнотонowego созвучия<sup>8</sup>. Сочетание медиант и контрмедиант различных принципалов порождает «хромо-

нанты» – аккорды, находящиеся в соотношении увеличенной примы<sup>9</sup>.

Септимовое родство затрагивается Карг-Элертом очень кратко. Композитор вводит здесь понятие встречных септаккордов (конкордансов) – созвучий зеркально обратимой структуры, в которых септима принципала становится примой (пример 7).

Пример 6.

3. Карг-Элерт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»  
Медианты и контрмедианты для принципалов и ультраформ и их обозначение в мажоре (a) и миноре (b) [10, 200]

Пример 7.

3. Карг-Элерт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»  
Встречные септаккорды для принципалов в мажоре и миноре [10, 309]

Септимовое родство рассматривается Карг-Элертом, прежде всего, как допустимое упрощение сложных отношений, образованных медиантами, особенно в тех случаях, когда к ним добавляются характеристические диссонансы. Например, встречный доминантсептаккорд в условиях терцового родства трактовался бы довольно громоздко как параллель контрмедианты с добавленной септимой, а встречный тонический септ – как вариант тонической

параллели. Немаловажную роль играет и контекст. Композитор отмечает, что встречные созвучия, как правило, разрешаются в связанные с ними принципалы.

Концепция встречных септаккордов помогает Карг-Элерту выявить символическое значение романтической гармонии. Анализируя 2 сцену третьего акта оперы «Тристан и Изольда» Вагнера, он отмечает, что в момент смерти героя Вагнер обрывает аккордовую последовательность

встречным тоническим септаккордом (пример 8). Противопоставление тоники и её встречного созвучия выступает выражением вагнеровской идеи *Liebested*,

возвышая гармонию до символического уровня. «Символы повсюду, – пишет Карг-Элерт, – но необходимо иметь средства для их объективной интерпретации» [10, 54].

Пример 8.

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», III акт, сцена 2, фрагмент

Через интервальное родство композитор обосновывает историческое развитие тональности. В то время как классическому стилю гармонии соответствовала доминантовость, романтическую гармонию, согласно его теории, характеризует именно медиантовость. Последняя не только расширяет тональную территорию, но и приводит к новым звуковым образованиям – хроматическим диссонансам. Под ними подразумеваются, по сути, альтерированные аккорды. Однако Карг-Элерт оригинально трактует их природу, считая результатом слияния принципалов и медиант. С расширением тональности отпадает необходимость в модуляции, вместо которой теперь предлагается «скачкообразное движение (искривление тональности)» [10, 204].

Историческое развитие тональности Карг-Элерт сравнивает с живописью, в которой краски начинают преобладать над рисунком. «Первоначально, – замечает композитор, – явленный лишь в виде лёгкой глазури и случайной колористической ретуши красочный элемент постепенно становится основным средством выражения (импрессионистский стиль), пока он,

наконец, не расцветает поистине оргиастическим образом в начале этого века (частично у Регера!) и посредством колористического смешения приводит к полной стерильности и перенасыщению» [10, 204].

В музыке своего времени Карг-Элерт выделяет два характерных явления – «снятую» (децентрализованную) тональность и атональность. Децентрализованная тональность возникает в том случае, когда «гармоническое явление больше не обнаруживает связи с общим гармоническим центром» [10, 312]. Её выражением выступают цепи параллельных консонантных аккордов. «Отцом» этого гармонического приёма Карг-Элерт называет Дебюсси, хотя отмечает, что «утончённо-примитивная манера параллелизм», вероятно, определялась самим духом времени, поскольку сам он писал подобные последовательности до того, как узнал имя Дебюсси [10, 313].

Карг-Элерт различает несколько форм таких параллельных аккордовых цепей: 1) последовательности, в которых созвучия меняют наклонение внутри тональности (движутся по ступеням одной тональности); 2) последовательности, в которых созвучия

копируют тип исходного аккорда (с выходом за пределы тональности); 3) последовательности, в которых созвучия меняют структуру.

В тех случаях, когда место консонансов в параллельных аккордовых рядах занимают диссонансы (уменьшённые септаккорды, увеличенные трезвучия и проч.), децентрализованная тональность переходит в «атональные комплексы»<sup>10</sup>. Карг-Элрт отмечает, что подобные диссонантные цепи встречались уже в творчестве романтиков (Шумана, Шопена, Листа и Вагнера). Когда же в аккордовые последовательности включаются полисонансы, возникает атональность.

Как уже отмечалось, в книге Карг-Элрета содержится большое количество примеров из художественной практики. Они охватывают большой исторический диапазон – от музыки эпохи Возрождения до сочинений современников и собственных пьес. При этом в одном ряду с выдающимися мастерами (Монтеверди, Люлли,

Бахом, Генделем, Моцартом, Бетховеном, Шубергом, Шуманом, Шопеном, Листом, Вагнером, Брамсом, Дебюсси, Рegerом, Элгаром и др.) оказываются и менее известные авторы (Вольфганг Эй, Вальтер Ниман, Феликс Войрш, Павел Юон, Эдуард Мак-Доуэлл, Сирил Скотт, Фредерик Дилиус и др.). Все сочинения подвергаются функциональному рассмотрению, в том числе и те, которые опираются на модальность.

В целом учению Карг-Элрета свойственна опора на такие общедидактические принципы, как научность, системность, наглядность. Это проявляется, в частности, в том, что все примеры снабжены функциональными цифровками или словесными комментариями, позволяющими подчас оценить чувство юмора их автора. Например, предлагая образцы каденций в церковных ладах, композитор подтекстовывает хоральную мелодию и бас, так что не только функциональные сигнатуры, но и вербальный текст служит пояснением аккордовых значений (см. пример 9).

Пример 9.

3. Карг-Элрт. «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre»

Пример каденций церковного лада<sup>11</sup> [10, 182]

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled 'd-dorisch' and includes the text 'To - ni - ka und Pa - ral - lel in'. The second system includes the text 'do - ri - scher Ton-art, Va - ri - ant.' and 'do - ri - scher Ton - art, klingt ge - nau wie D = dur. (Var.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Оценивая теорию Карг-Элрета в целом, отметим её достоинства и недостатки. Концепция полярности определяется неистовым желанием композитора доказать *равноправную* природу мажора и минора. Напомним, что со времён Рамо, обосно-

вавшего мажорное трезвучие физическими свойствами звучащего тела, минорный аккорд всегда имел несовершенный характер, поскольку оказывался как бы «вне природы». Этому недостатка была лишена лишь концепция Царлино, в которой опора

на чистый строй и математическую теорию (теорию пропорций) давала равные основания мажору и минору.

Равноправие мажора и минора в теории Карг-Элерта базируется в определённом смысле на логико-философских началах, так как исходит из наличия в музыкальном универсуме двух противоположных сил (энергия и вес, сущность и явление, консонанс и диссонанс, верх и низ и т. п.). Композитор, однако, доводит до логического предела идею гармонического дуализма. Её негативными следствиями оказываются зеркальное обращение функций в миноре, расхождение между прямой и основным тоном и образование так называемых «подвешенных» аккордов (созвучий, фундаментальный тон которых располагается сверху).

Внедрение новой терминологии, функциональных знаков, количество которых по сравнению с Риманом существенно возросло, обусловили трудность восприятия текста. Многими современниками теория Карг-Элерта была признана схоластической, а его книга «Polaristische Klang- und Tonalitätslehre» сугубо спекулятивной и абсолютно «нечитаемой» [11, XII]. Проблематичным представляется и стремление композитора придать универсальный характер своей системе. Преодолевая историческую ограниченность римановской теории, он впадает в то же время в другую крайность, пытаясь объяснить всю историю музыки на основе одного аналитического подхода.

Несмотря на ошибочность исходных посылов, теория Карг-Элерта обладает целым рядом несомненных достоинств. Развивая идеи функциональной гармонии Римана, она учитывает особенности музыки второй половины XIX – начала XX века и предлагает аналитический инструментарий для расширенной тональности, которую римановская теория была не в силах объяснить. Карг-Элерт выходит за пределы классической функциональной триады, пополняя состав функций меди-

антами, тритонантами, контрсозвучиями и проч. Через систему новых функциональных обозначений появляется возможность наглядно представить изменения, которые происходят с тональной системой на рубеже веков. Связывая эволюцию тональности с определённым типом звукоотношений (квинтовое, терцовое, септимовое родство), Карг-Элерт, по существу, указывает на зависимость гармонического материала и функций, полагая, что и то, и другое эволюционирует одновременно. Отметим, что эта идея была развита музыковедами (в первую очередь Ю. Н. Холоповым) лишь во второй половине XX века.

После смерти Карг-Элерта распространению его теории (преимущественно в Восточной Германии) способствовали его ученики и коллеги, прежде всего, Фриц Ройтер и Пауль Шенк. Опубликованная в 1952 году книга Ройтера «Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts» («Практическая гармония XX века») основывалась на «Учении» Карг-Элерта, но вызвала неодобрение немецких музыковедов из-за некритического следования теории композитора. Шенк ещё при жизни Карг-Элерта сделал немало для популяризации концепции учителя, однако со временем дистанцировался от неё и перестал быть её строгим апологетом.

Теория Карг-Элерта не получила того успеха, на который рассчитывал её автор. Впрочем, появление в 2007 году англоязычного перевода «Учения о полярности созвучий и тональности» свидетельствует об осознании мировым сообществом её исторической важности. Для отечественной науки о гармонии, ориентированной на традиции немецкого музыкознания, теория Карг-Элерта имеет особое значение. Предлагая аналитический аппарат для постижения новой музыки, она оказывается важнейшим звеном между функциональными концепциями Х. Римана и Ю. Н. Холопова.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Более или менее развёрнутая информация о Карг-Элрте на русском языке впервые появилась лишь в XXI веке. Здесь прежде всего стоит отметить учебное пособие «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков» под редакцией М. Воиновой и Е. Кривицкой [1], а также ряд статей М. Капушинской, посвящённых изучению методических и педагогических принципов композитора [3; 4] и анализу его отдельных сочинений [2; 5; 6]. Все работы М. Капушинской выполнены под научным руководством автора данной статьи.

<sup>2</sup> Например, для тоники f-moll прямой будет тон c, а основным тоном – f.

<sup>3</sup> Для сравнения: в римановской теории последование трезвучий d-moll и C-dur в контексте тональности C-dur будет трактоваться как параллель субдоминанты и тоника, в d-moll – как тоника и параллель доминанты. В теории полярности Карг-Элрета эти отношения будут взаимно соответствующими: в C-dur – параллель контранты и тоника, в d-moll – тоника и параллель контранты.

<sup>4</sup> Карг-Элрт отказывается от первоначального намерения ввести термин «Gegenparallelklang» (контрпараллель) в пользу римановского понятия «Leittonwechselklänge». Однако он предлагает новое обозначение для данного аккорда, добавляя к знаку функции букву l (сверху для мажора и снизу для минора).

<sup>5</sup> Термин «темперированная» в данном случае аналогичен понятию «изменённая».

<sup>6</sup> Понятия первой и второй функциональной гармонии введены Ю. Н. Холоповым и являются условными. Под первой подразумевается функциональная концепция классической гармонии, обоснованная римановской теорией, под второй – концепция позднеромантической гармонии, которая привела к изменению функциональных отношений и образованию новых. Её теоретическая разработка как раз и принадлежит Ю. Н. Холопову [см. подробнее: 7, 500].

<sup>7</sup> Например, в C-dur вариантом параллели будет аккорд A-dur, в a-moll – аккорд c-moll. Параллелью варианта в C-dur будет аккорд Es-dur, в a-moll – аккорд fis-moll.

<sup>8</sup> В терминологии Карг-Элрета «Kollektivwechselklang» (созвучие общей смены).

<sup>9</sup> Например, в C-dur «хромонантами» будут тоническая контрмедианта (As-dur) и субдоминантовая медианта (A-dur), тоническая медианта (E-dur) и доминантовая контрмедианта (Es-dur).

<sup>10</sup> Явление, которое описывает Карг-Элрт, в отечественном музыковедении известно как линейные и моноструктурные функции (терминология Ю. Н. Холопова) [см.: 7, 342–347, 383–388].

<sup>11</sup> Текст в сопрано: «Тоника и параллель в дорийском ладе, вариант». Текст в басу: «Параллель в дорийском ладе, звучит точно как D-dur».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воинова М. В., Кривицкая Е. Д. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учеб. пособие. 2-е изд., доп., испр. Москва : Музыка, 2008. 862 с.

2. Капушинская М. С. 66 хоральных импровизаций Зигфрида Карг-Элрета: между традицией и новаторством // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики : сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. Г. Окунева. Петрозаводск : Версо, 2020. Вып. 1. С. 104–122.

3. Капушинская М. С. Методические и структурные особенности «Die ersten Grundlegende Studien im Harmoniumspiel» Зигфрида Карг-Элрета // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире : сб. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф. 28–29 сент. 2019 г. / гл. ред. и ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань : Триада, 2020. С. 106–113.

4. Капушинская М. С. На Парнасе мастерства: 30 капризов для флейты Зигфрида Карг-Элрета // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания : сб. ст. по материалам XIX Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов и студентов (3–5 дек. 2019 г.) / отв. ред. И. В. Полозова. Саратов : Саратовская консерватория им. Л. В. Собинова, 2020. С. 90–98.

5. Капушинская М. С. О музыкальной поэтике цикла Зигфрида Карг-Элрета «33 портрета» для фисгармонии ор. 101 // Крымский мир: культурное наследие : материалы VIII Всерос. студенческой науч.-практ. конф. Симферополь : Антикава, 2019. С. 47–52.

6. Капушинская М. С. Эффекты витража в «Окнах собора» Зигфрида Карг-Элрета // Исследования молодых музыковедов : К 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : сб. ст. по материалам XIII Междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. И. Науменко, А. А. Гундорица, И. С. Захарбекова. Москва, 2020. С. 159–178.

7. Холопов Ю. Гармония: теоретический курс : учебник. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 544 с.



8. Gammert J. Sigfrid Karg-Elert (Siegfried Theodor Karg) Polaristische Klang- und Tonalitätslehre // Lexikon. Schriften über Musik. Band 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. Ulrich Scheidelner und Felix Wörner. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2017. S. 249–252.

9. Karg-Elert S. The Harmony of the soul: Sigfrid Karg-Elert's letters "to his Australian friends". 2<sup>nd</sup> ed. Caulfield, Victoria, Australia : Dr. Harold Fabrikant, 2010. 157 p.

10. Karg-Elert S. Polaristische Klang- und Tonalitätslehre: Harmonologik. Leipzig : F. E. C. Leuckart, 1930. 327 S.

11. Karg-Elert S. Precepts on the polarity on sound and tonality: complete original German text and illustrations reprinted with English translation by Harold Fabrikant and Staffan Thutinger. Caulfield, Victoria, Australia : Dr. Harold Fabrikant, 2007. 327 p.

12. Karg-Elert S., Sceats G. Your ever grateful, devoted friend: Sigfrid Karg-Elert's letters to Godfrey Sceats, 1922–1931 / trans. by Godfrey Sceats & Harold Fabrikant. Caulfield, Victoria, Australia : Dr. Harold Fabrikant, 2000. 144 p.

### Ekaterina G. Okuneva

Petrozavodsk Glazunov State Conservatory, Petrozavodsk, Russia.

E-mail: okunevaeg@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5253-8863. SPIN-код: 6284-0570

## THE THEORY OF POLARITY BY SIGFRID KARG-ELERT

*Abstract.* The article offers an overview of the theoretical concept of the German composer and teacher Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), which is set out in his work "Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)" (1931). Its formation was influenced by the writings of Moritz Hauptmann, Arthur von Oettingen, Hugo Riemann and other German musicologists. The theory of polarity is based on a dualistic understanding of harmony, which is brought to its logical end. This leads to a mirror reversal of functions and the construction of all chords in minor from top to bottom. At the same time, Karg-Elert substantiates the theory of tonal development, which is determined by the type of interval relationship (fifth, tertz and seventh). The composer introduces many new terms, functions and designations that indicate the expansion of the functional composition of the tonality (principals, variants, ultraforms, parallels, mediant, countermediants, tritonants, seventh counter-sounds, polysonances, concordances, chromonants, etc.). He also considers forms of abolished (decentralised) tonality and atonality. The article offers a historical assessment of the Karg-Elert theory, summarizes its advantages and disadvantages. The composer developed the ideas of Riemann's functional harmony, gave a justification for the extended tonality (chromatic tonality) and proposed an apparatus for its analysis. At the end of the article, it is concluded that in the history of music-theoretical systems, the Karg-Elert concept should occupy an intermediate position between the functional theories of Hugo Riemann and Yuri Kholopov.

*Keywords:* Sigfrid Karg-Elert; harmony; the theory of polarity; diatonicity; chromatic tonality; decentralised tonality; contrant; ultraforms

*For citation:* Okuneva E.G. *Teoriya polyarnosti Sigfrida Karg-Elerta* [The Theory of Polarity by Sigfrid Karg-Elert], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 7–21. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Voinova M. V., Krivitskaya E. D. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov : ucheb. posobie* [From the history of the world organ culture of the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries : textbook], 2<sup>nd</sup> ed., rev., augm., Moscow, Muzyka, 2008. 862 p. (in Russ.).

2. Kapushinskaya M. S. *66 khoral'nykh improvizatsiy Sigfrida Karg-Elerta: mezhdru traditsiy i novatorstvom* [66 Choral Improvisations by Sigfrid Karg-Elert: between Tradition and Innovation], E. G. Okuneva (ed.-

comp.) *Muzykal'noe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki* : sb. nauch. st., Petrozavodsk, Verso, 2020, iss. 1, pp. 104–122. (in Russ.).

3. Kapushinskaya M. S. *Metodicheskie i strukturnye osobennosti «Die ersten Grundlegende Studien im Harmoniumspiel» Zigfrida Karg-Elerta* [Methodological and structural features of “Die ersten Grundlegende Studien im Harmoniumspiel” by Sigfrid Karg-Elert], V. O. Petrov (ed. -comp.) *Muzykal'naya nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennom mire* : sb. st. po materialam II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 28–29 sent. 2019 g., Astrakhan, Triada, 2020, pp. 106–113. (in Russ.).

4. Kapushinskaya M. S. *Na Parnase masterstva: 30 kaprisov dlya fleyty Zigfrida Karg-Elerta* [On the Parnassus of mastery: 30 caprices for flute by Sigfrid Karg-Elert], I. V. Polozova (gen. ed.) *Slovo molodykh uchenykh: aktual'nye voprosy iskusstvovedeniya* : sb. st. po materialam XIX Vseros. nauch.-prakt. konf. aspirantov i studentov (3–5 dek. 2019 g.), Saratov, Saratovskaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2020, pp. 90–98. (in Russ.).

5. Kapushinskaya M. S. *O muzykal'noy poetike tsikla Zigfrida Karg-Elerta «33 portreta» dlya fisgarmonii or. 101* [About the musical poetics of Sigfrid Karg-Elert's cycle “33 portraits” for the harmonium Op. 101], Krymskiy mir: kul'turnoe nasledie : materialy VIII Vseros. studencheskoy nauch.-prakt. konf., Simferopol, Antikva, 2019, pp. 47–52. (in Russ.).

6. Kapushinskaya M. S. *Effekty vitrazha v «Oknakh sobora» Zigfrida Karg-Elerta* [The effects of stained glass in the “Cathedral Windows” by Sigfrid Karg-Elert], T. I. Naumenko, A. A. Gundorina, I. S. Zakharbekova (resp. eds.) *Issledovaniya molodykh muzykovedov : K 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh* : sb. st. po materialam KhIII Mezhdunar. nauch. konf., Moscow, 2020, pp. 159–178. (in Russ.).

7. Kholopov Yu. *Garmoniya: teoreticheskiy kurs : uchebnik* [Harmony: Theoretical course: textbook], St. Petersburg, Lan', 2003, 544 p. (in Russ.).

8. Gammert J. *Sigfrid Karg-Elert (Siegfried Theodor Karg) Polaristische Klang- und Tonalitätslehre* [Sigfrid Karg-Elert (Siegfried Theodor Karg) Precepts on the polarity on sound and tonality], U. Scheideler, F. Wörner (eds.) *Lexikon. Schriften über Musik. Band 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2017, pp. 249–252. (in German).

9. Karg-Elert S. *The Harmony of the soul: Sigfrid Karg-Elert's letters “to his Australian friends”*, 2<sup>nd</sup> ed., Caulfield, Victoria, Australia, Dr. Harold Fabrikant, 2010, 157 p.

10. Karg-Elert S. *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre: Harmonologik* [Precepts on the polarity on sound and tonality], Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1930, 327 p. (in German).

11. Karg-Elert S. *Precepts on the polarity on sound and tonality: complete original German text and illustrations reprinted with English translation by Harold Fabrikant and Staffan Thutinger*, Caulfield, Victoria, Australia, Dr. Harold Fabrikant, 2007, 327 p.

12. Karg-Elert S., Sceats G. *Your ever grateful, devoted friend: Sigfrid Karg-Elert's letters to Godfrey Sceats, 1922–1931*, trans. by Godfrey Sceats & Harold Fabrikant, Caulfield, Victoria, Australia, Dr. Harold Fabrikant, 2000, 144 p.



# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



УДК 782(460)

**Елена Валериевна Панкина**

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной и воспитательной работе  
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).  
E-mail: 2mikep@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4527-055X. SPIN-код: 3619-1080

**Карина Сергеевна Юшкова**

Студент Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского  
(Екатеринбург, Россия). E-mail: k.yushkova@mail.ru

## **ХОСЕ ДЕ КАНЬИСАРЕС В ИСТОРИИ ПРИДВОРНОЙ САРСУЭЛЫ**

Статья посвящена национальному жанру испанского музыкального театра – сарсуэле. На пути зарождения и становления сарсуэлы на рубеже XVII–XVIII веков находится фигура выдающегося драматурга Хосе де Каньисареса. В кругу современников он воспринимался как продолжатель традиций Золотого века, однако широкая практика применения модных литературных приёмов рубежа XVII–XVIII веков (использование иностранных слов в либретто, опора на принципы французской драматургии) противоречит данному мнению. Высокая творческая плодотворность автора пьес была отмечена ещё его современниками. Сарсуэлы, написанные Каньисаресом в сотрудничестве с композитором Себастьяном Дуроном, созданы на оригинальные сюжеты с участием персонажей античной мифологии и органичны образно-тематическому строю испанской придворной культуры.

*Ключевые слова:* придворная культура, испанская музыка, музыкальный театр, сарсуэла, Хосе де Каньисарес, Себастьян Дурон

*Для цитирования:* Панкина Е. В., Юшкова К. С. Хосе де Каньисарес в истории придворной сарсуэлы // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 22–28.

Формирование испанской придворной сарсуэлы относится ко второму десятилетию XVII века, когда жанр переместился с площадных подмостков на профессиональную сцену. Именно к этому времени относится постановка первой в истории сарсуэлы авторства Лопе де Веги «Лес без любви» (“La selva sin amor”), показанной

в 1629 году в мадридском Королевском дворце. Несмотря на принадлежность сарсуэлы к области драматического театра, ей оказалась свойственна присущая в целом испанской светской сцене практика включения музыкальных номеров в представление, а позднее и полного омузыкаливания вербального текста пьесы. При этом роль

драматурга в создании сарсуэлы на протяжении десятилетий была определяющей, что отчасти обусловлено такой чертой испанского театра как исключительная значимость литературной основы и её актерского воспроизведения: «испанского зрителя интересовало больше что, чем как; больше темы пьесы, её фабула и интрига, чем детали постановки и исполнения» [2, 214]; «испанская сцена по своему декоративно-техническому оснащению при Лопе де Вега недалеко ушла от её примитивного устройства <...> центральное место в испанском спектакле „золотого века“ занимало актёрское исполнение и, в частности, его речевая декламационная сторона» [2, 205].

На пути становления и развития жанра сарсуэлы было немало выдающихся личностей, создававших придворный театр; в центре нашего внимания находится фигура Хосе де Каньисареса (José de Canizares, 1676–1750), относящегося к числу наиболее значимых испанских драматургов конца XVII – первых десятилетий XVIII века. В отечественном музыковедении и театроведении Каньисарес практически неизвестен, тем не менее, его судьба, творчество и вклад в историю придворной сарсуэлы заслуживают и внимания, и должного уважения.

Первый опыт жизнеописания Каньисареса содержится в библиографическом словаре Х. А. Альвареса-и-Баэны «Hijos de Madrid» (1789–1791), посвятившего несколько строк биографии драматурга; ввиду особой исторической значимости источника позволим себе привести их почти полностью:

«Хосе (Жозеф) де Каньисарес (Joseph de Cañizares) родился 4 июля 1676 года и был крещён в возрасте 14 лет в церкви Св. Мартина. Он был сыном дона Хосе де Каньисареса и доньи Херонимы Суарес де Толедо-и-ла Кабаллерия. Он процветал на протяжении всей середины этого века, начав, будучи слишком молодым [для того], чтобы

трудиться и рождать комедии, настолько, что я слышал заверения в том, что он в возрасте между 13 и 14 годами создал „Рассказы о великом капитане“, пьесу, которая действительно соответствует более юному возрасту. В молодости он нёс военную службу у Сеньора дона Филиппа V, и ещё в 1711 году был капитан-лейтенантом конных кирасиров. Он скончался 4 сентября 1750 года в районе площади Санто-Доминго в приходе Св. Мартина и был похоронен в монастыре отцов-доминиканцев дель Росарио» [3, 206; здесь и далее перевод наш. – Е. П., К. Ю.].

Несмотря на скудость данных, эти строки содержат важную информацию относительно годов жизни драматурга, его семьи и окружения, а также военной службы.

Более точные сведения излагает Х. Онрубиа де Мендоса в диссертации, посвящённой судьбе и творчеству Каньисареса [8]: неизвестно, когда именно Каньисарес начал заниматься литературой, но 1696 годом датируется его первое сохранившееся сочинение – стихотворение «К прискорбному событию смерти королевы-матери» («Al lamentable suceso de la muerte de la Reyna Madre»). Благодаря своей деятельности драматурга и постоянному участию в придворных торжествах Каньисарес завоевал большой авторитет, в 1702 году он фактически покинул военную службу, перешёл в бухгалтерию дома герцога Осуны и принял должность цензора комедий в столь влиятельном в театральном мире учреждении как Casa y Corte<sup>2</sup>, которую занимал до 1747 года. В 1736 году он был также назначен составителем Священных посланий Королевской капеллы, то есть официально утверждён в деятельности, которой в действительности занимался с 1700 или 1701 года.

Литературное наследие Каньисареса составляют более 80 произведений, как оригинальных, так и переработанных или переведенных (в том числе «Ифигения» Жана

Расина и «Фемистокл» Пьетро Метастазии); из них около половины представляют собой сарсуэлы (наиболее полный список сочинений приводит Х. Онрубиа де Мендоса [8, 200–206]).

Творческая плодовитость Каньисареса была отмечена ещё его современниками. Так, итальянский драматург, директор Театра итальянской комедии в Париже Луиджи Риккобони в своих «Исторических и критических размышлениях о различных театрах Европы» («*Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*», 1738) пишет:

«На сегодняшний день в Мадриде известны три ведущих театральных автора: дон Фельес де Аребо, дон Бернардо Хосе де Рейносо-и-Киньонес и дон Хосе де Каньисарес. Последний наиболее известен из трёх, а по количеству написанного превосходит двух других. Многие произведения этих драматургов ещё не напечатаны, поскольку они, как и французские авторы, имеют привычку не издавать их, пока на их спектакли не соберётся полный зал. Если эти авторы последуют примеру своих предшественников, то они создадут больше, чем это могут сделать все современные французские авторы» [9, 77–78].

Среди сочинений Каньисареса обнаруживаются практически все популярные в это время в Испании театральные жанры: комедии о святых (*de santos*), волшебные (*de magia*), исторические (*históricas*), о подмененных (*de figurón*), плаща и шпаги (*de sara y espada*), малые театральные формы (лоа, мохиганга, энтремеса, сайнета, байле), а также либретто сарсуэл. Сарсуэлы чаще всего именовались самим драматургом наиболее распространёнными в испанском театре его времени жанровыми обозначениями «*melodrama*» или «*drama armónico*» [5, 80].

Жанровые обозначения пьес Каньисареса органичны для его времени, что подтверждается, например, содержанием

труда авторства драматурга Франсиско Антонио де Бансеса-и-Лопеса-Кандамо (1662–1704) «Театр театров прошлых и нынешних веков» («*Theatro de los theatros de los passados y presents siglos*»), вышедшего в трёх томах с 1689 по 1694 годы<sup>1</sup>. Бансес-и-Лопес-Кандамо разворачивает масштабную картину современной театральной комедии, начиная от разновидностей сценических представлений и заканчивая описанием манеры игры актёров, а также музыкальной составляющей спектаклей. Так, он делит все существующие комедии на два вида: любовные (*amatorias*) и исторические (*historiales*); в свою очередь любовные подразделяются на комедии плаща и шпаги (*sara y espada*) и искусные комедии (*fábrica*) [10, 157]. Наиболее почитаемыми и истинными комедиями считались пьесы, основанные на исторических или мифологических источниках, в которых поэт «рассказывал о вещах не так, как они произошли, а так, как они должны были или могли бы произойти» [10, 158].

Придворная сарсуэла обладала выраженной спецификой тематики, проявляющейся в опоре на сюжеты из античной мифологии. Так, часть пьес Каньисареса создана на мифологические темы, например, «Ацис и Галатея» («*Accis y Galatea*»), «Еврот и Диана» («*Eurotas y Diana*»), «Юпитер и Амфитрион» («*Júpiter y Anfitrión*»), «Царь и пастух одновременно» («*Ser rey y pastor a un tiempo*»), «Подлинно любящего не обидит пренебрежение» («*Amando bien no se ofenderá un desdén*»), «Осторожность против осторожности, или Похищение Ганимеда» («*Cautelas contra cautelas o El rapto de Ganímedes*»).

К комедиям, написанным на темы любовно-лирические, иногда с участием мифологических или литературных персонажей, относятся, например, «Здравый бред любви» («*Cuerdo delirio de amor*»), «Из чар любви величайшая – музыка» («*De los hechizos de amor la música es el mayor*»), «Анжелика и Медоро» («*Angélica y*

Medoro»), «С любовью нет свободы» («Con amor no hay libertad»), «Любовь прибавляет цену» («Amor aumenta el valor»), «Испанские амазонки» («Las Amazonas de España»).

Реже Каньисарес обращался к историческим сюжетам и эпизодам житий святых: «Карлос V в Тунисе» («Carlos V sobre Túnez»), «Прение Эрнана Кортеса с Панфило де Нарваэсом» («El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez»), «Король Энрике III, прозванный Болезненным» («El rey don Enrique III llamado el Enfermo»), «В чем лучше исповеднику исповедоваться» («A cual mejor confesada y confesor»), «Что стоит почитать Св. Антония Падуанского» («Lo que vale ser devoto de San Antonio de Padua»), «Святой Иоанн Креститель и святая Тереза Иисусова» («San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús») и др.

Поэтический язык Каньисареса скорее укоренён в барочной традиции, нежели отвечает стилистике литературы первой половины XVIII века. Современный исследователь испанского театра А. Роса Риверо подчёркивает особое значение барочного лексикона в текстах его сарсуэл, их насыщение риторическими фигурами, метафорами и образами, близкое по направленности поэтической речи Луиса де Гонгоры (1561–1627), Педро Кальдерона (1600–1681) и уже упоминавшегося его ученика Франсиско де Бансеса-и-Лопеса-Кандамо. Современники воспринимали Каньисареса как продолжателя традиций драматургии Золотого века (1580–1670-е годы). Более того, в испанском театроведении закрепилось представление о Каньисаресе как о «чистом кальдеронианце», отставшем от современных театральных веяний. Его обвиняли в прямом подражании комедиям Золотого века в сюжетном и композиционном аспектах, а изобилие в его текстах иностранных слов, преимущественно французских и итальянских, критиковали и осуждали как проявление манерности и дурного вкуса. Так, известный литератор Хорхе Питильяс (*Jorge Pitillas / José Gerardo*

*Hervàs y Cobo de la Torre*, 1688–1742) в своём сочинении «Сатира против скверных писателей нашего века» («*Sátira contra los malos escritores de este siglo*», 1742) высмеивает современных драматургов, которые выражают свои идеи «в стихах, настолько проклятых и дьявольских, какие мог бы [создать] и сам Каньисарес» [4, 491]. Были и те, кто считал его первым подражателем французской барочной драматургии с её стремлением потрясти и поразить зрителя в противоборстве «высоких» и «низких» персонажей и ситуаций.

Впервые высокую оценку качества творчества Каньисареса дал испанский литератор Игнасио де Лусана (1702–1754) в своей «Поэтике» (1737):

«Дон Хосе де Каньисарес, с благоразумным согласием приняв поражение, свойственное комической поэзии более, чем другим [жанрам], написал много произведений, вызвавших исключительные аплодисменты. В „Господине Лукасе“, в „Музыке для любви“ и в других я с особым удовольствием наблюдал хорошо проработанные и выдержанные традиции, самобытные ассоциации и черты комедии, изящество в самом действии и в персонажах» [4, 494].

В академических публикациях отдельных пьес Каньисареса<sup>3</sup> подчёркивается огромное значение в них музыкальной составляющей, в отличие от большей части наследия Золотого века испанского театра, хотя Х. Онрубиа де Мендоса [8, 178] и А. В. Эберсоль [5, 35] указывают на то, что музыкальная сторона имела, скорее, второстепенное значение и выполняла функцию внесения разнообразия в спектакль (в качестве наиболее ярких образцов сошлёмся на пьесы о волшебстве «Французское диво, Марта из Ромарантена» («*El asombro de Francia, Marta la Romarantina*») и «Диво из Хереса, Хуана ла Рабикортонна» («*El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*»), по объёму песен и танцев приближающиеся к сарсуэле). А. Мартин

Морено, напротив, полагает такое мнение несостоятельным, доказывая, что в сарсуэлах Каньисареса музыка интегрирована в действие, следовательно, обусловлена развитием сюжета и неразрывно связана с ним [7, 134].

Большая часть сарсуэл создана Каньисаресом в содружестве с ведущими испанскими композиторами, что уже само по себе обеспечивало пьесам успех. Среди них – Себастьян Дурон (Sebastián Durón, 1660–1716), Антонио де Литерес (Antonio de Liteses, 1673–1747), Хосе де Небра (José de Nebra, 1702–1768).

Первым по значимости и объёму творчества композитором, совместно с которым Каньисарес писал сарсуэлы, является Дурон. 6 ноября 1696 года на сцене придворного театра состоялась премьера первой сарсуэлы как для либреттиста, так и для композитора, – «Изгнание Амура из мира» («*Salir el Amor del Mundo*»); дата постановки документирована распоряжением Карлоса II о повышении Дурону жалованья [см.: 6, 128].

Знакомство Дурона и Каньисареса произошло в доме герцога Осуны. Именно здесь между двумя мастерами испанского театра завязывается дружба, продлившаяся до конца их жизни. Дурон был старше Каньисареса, – их разделяли 16 лет. К этому времени Дурон уже стал знаменитым композитором, автором большого количества духовных сочинений, с Каньисаресом же его объединило желание не только писать театральные произведения, но и обновить испанский театр в опоре на некоторые музыкально-театральные достижения итальянских авторов.

Результатом этого содружества стали три сарсуэлы: «Изгнание Амура из мира» (1696), «Новое оружие Амура» («*Las nuevas armas de Amor*», 1704) и «Величайшее невозможное в любви преодолевает любовь» («*El imposible mayor en Amor le vence Amor*», 1710), в содержательном отношении отразившие столь актуальное

для аудитории придворного театра увлечение античной мифологией в несколько осовремененном прочтении. Отметим, что в постановках, предназначенных для аристократии, допускались значительные вольности: «королевские праздники – это придворное искусство и непростая политика, перед показами эти произведения не подвергаются никакой цензуре» [4, 497].

Сюжет сарсуэлы «Изгнание Амура из мира» основан на сочетании античной мифологии, куртуазной аллегорике и комедийного начала. Амур и его слуга Мом вторгаются в лес Дианы; в результате конфликта Амур решает причинить надменной богине боль своей стрелой. Диана призывает на помощь Аполлона, Марса и Юпитера, которые ломают стрелы Амура, лишают силы его лук и, наконец, изгоняют Амура и Мома из мира, сковав их цепями и заперев в пещере. Диана празднует победу, а Марс, Юпитер и Аполлон кладут к её ногам копье, молнию и лиру. В трактовке Каньисареса мифологическое повествование отчасти утрачивает свой символический вневременной характер, а герои предстают как реалистичные живые персонажи, каждый из которых ярко проявляет свои эмоции.

Основной сюжетной коллизией сарсуэлы «Новое оружие Амура» стало противостояние Купидона и Юпитера, в котором усматривается намёк на войну за испанское наследство. Юпитер по просьбе жителей Кипра лишает Купидона лука и стрел. В свою очередь Купидон просит своего врага Диану одолжить ему оружие, которым он в конечном итоге и побеждает Юпитера. К воинственному действию примешиваются любовные и юмористические сцены.

В сарсуэле «Величайшее невозможное в любви преодолевает любовь» повествуется о Юпитере, который, проиграв в схватке с Амуром, ранен стрелой любви. Его возлюбленной оказывается Даная. Однако



Юпитер уже женат на Юноне, заточившей Данаю в башне. Пьеса заканчивается спасением Данаи Юпитером и Амуром, прославляющими Амура, который победил невозможность их любви.

Таким образом, на придворной сцене фигуры богов и героев оживали, разыгрывали новые, не столько мифологические, сколько куртуазные сюжеты, отбрасывая

ответ античного величия и красоты на современность. Зрители пьес Каньисареса и Дурона, буквально окруженные мифологическими персонажами, «населявшими» дворцовое пространство – живопись, скульптуру, декор помещений, – сопоставляли в своем воображении действительность и мир антиквизированной сценической фантазии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поскольку данное издание недоступно автору статьи в полном виде, мы основываемся на сведениях в: [10, 113–135].

<sup>2</sup> Sala de Alcaldes de Casa y Corte – административно-судебное учреждение, основанное в XIII веке. В компетенции данной палаты входило урегулирование всех общественных порядков, в том числе решение вопросов репертуарной политики театров Мадрида.

<sup>3</sup> В период с 1958 по 2001 год осуществлены академические издания пьес «*Angélica y Medoro*» (1720), «*El anillo de Giges*» (1721), «*Las Amazonas de España*» (1727), «*Don Juan de Espina en Milán*» (1729), «*Don Juan de Espina en su patria*» (1730), «*La ilustre fregona*» (1742), «*Cautelas contra cautelas y rapto de Ganímedes*» (1745), «*El dómíne Lucas*» (1746), «*A cual mejor confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa*» (1747), «*Carlos V sobre Túnez*» (1749), «*Abogar por su ofensor y barón del Pinel*» (1754).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Каптерева Т. П. Прогулки по Мадриду. Москва : Прогресс-Традиция, 2009. 264 с.
2. Мокульский С. С. История западноевропейского театра. В 2 ч. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2011. 720 с. (Мир культуры, истории и философии).
3. Alvarez y Baena J.A. *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Vol. 3. Madrid : Forgotten Books, 2018. 494 p.
4. Leal Bonmati M.R. Jose de Canizares (1676–1750): un panorama critico, una reivindicacion literaria // *Revista de Literatura*. 2007. Vol. 69, n. 138. P. 487–518.
5. Ebersole A. V. José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII. Madrid : Ínsula, 1975. 134 p.
6. Gorga R. Sebastian Duron. Cronologia // *La guerra de los gigantes. El imposible mayor en amor, le vence Amor. Sebastián Durón : programa doble*. Madrid : Musica de Sebastián Durón, 2016. P. 123–128.
7. Martin Moreno A. La musica teatral del siglo XVII espanol // *La musica en el barocco*. Oviedo : Universidad de Oviedo, 1977. P. 125–146.
8. Mendoza O. El teatro de Jose de Canizares. Barcelona : Universidad, 1965. 403 p.
9. Riccoboni L. Reflexions historiques et critiques sur les differents Theatres de Evrope. Avec les Pensees sur la Declamation. Paris : De l'Imprimerie de Jacques Guerin, 1740. 273 p. URL: [https://books.google.fr/books?id=AlTyXKwGXYQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=AlTyXKwGXYQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 04.09.2022).
10. Rosa Rivero A. La teoría dramática de Francisco Bances Candamo ejemplificada en El vengador de los cielos y rapto de Elías // *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*. 2018. Vol. 6, Nº 1. P. 149–183.

**Elena V. Pankina**

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.  
E-mail: 2mikep@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4527-055X. SPIN-код: 3619-1080

**Karina S. Yushkova**

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: k.yushkova@mail.ru

## **JOSÉ DE CAÑIZARES IN THE HISTORY OF THE COURTLY ZARZUELA**

*Abstract.* The article is devoted to the national genre of the Spanish musical theater – zarzuela. On the way of the origin and development of the zarzuela at the turn of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries, there is the figure of the outstanding playwright José de Cañizares. In the circle of contemporaries, he was perceived as a successor to the traditions of the Golden Age, however, the widespread practice of using fashionable literary techniques of the 18<sup>th</sup> century, namely the use of foreign words in libretto, reliance on the principles of French dramaturgy, contradicts this opinion. The high fertility of the author was noted even by his contemporaries. The zarzuelas, written by Cañizares in collaboration with the composer Sebastian Duron, are based on original plots with the participation of the characters of ancient mythology and are organic to the figurative and thematic structure of the Spanish court culture.

*Keywords:* Spanish Music; court culture; musical theater; zarzuela; José de Cañizares; Sebastian Duron

*For citation:* Pankina E. V., Yushkova K. S. *Khose de Kan'isares v istorii pridvornoy sarsuely* [José de Cañizares in the History of the Courtly Zarzuela], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 22–28. (in Russ.).

### REFERENCES

1. Kaptereva T. P. *Progulki po Madridu* [Walks in Madrid], Moscow, Progress-Traditsiya, 2009, 264 p. (in Russ).
2. Mokulsky S. S. *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra. V 2 ch.* [History of the Western European theater, in 2 pt.], 2<sup>nd</sup> ed., corr., St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki, 2011, 720 p. (in Russ.).
3. Alvarez y Baena J.A. *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes* [Sons of Madrid, Illustrious in Holiness, Dignities, Arms, Sciences and Arts], vol. 3, Madrid, Forgotten Books, 2018, 494 p. (in Spain).
4. Leal Bonmati M.R. *Jose de Canizares (1676–1750): un panorama critico, una reivindicacion literaria* [Jose de Canizares (1676–1750): a critical panorama, a literary claim], *Revista de Literatura*, 2007, vol. 69, no. 138, pp. 487–518. (in Spain).
5. Ebersole A. V. *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII* [José de Cañizares, forgotten playwright of the 18 century], Madrid, Ínsula, 1975, 134 p. (in Spain).
6. Gorga R. *Sebastian Duron. Cronologia* [Sebastian Duron. History], *La guerra de los gigantes. El imposible mayor en amor, le vence Amor. Sebastián Durón : programa doble*, Madrid, Musica de Sebastián Durón, 2016, pp. 123–128. (in Spain).
7. Martin Moreno A. *La musica teatral del siglo XVII espanol* [The theatrical music of the XVII century Spanish], *La musica en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125–146. (in Spain).
8. Mendoza O. *El teatro de Jose de Canizares* [The Theater of Jose de Canizares], Barcelona, Universidad, 1965, 403 p. (in Spain).
9. Riccoboni L. *Reflexions historiques et critiques sur les differents Theatres de Evrope. Avec les Pensees sur la Declamation* [Historical and critical reflections on the different Theaters of Evrope. With Thoughts on the Declaration], Paris, De l'Imprimerie de Jacques Guerin, 1740, 273 p., available at: [https://books.google.fr/books?id=ALTyXK-wGXYQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=ALTyXK-wGXYQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (accessed September 04, 2022). (in Spain).
10. Rosa Rivero A. *La teoria dramática de Francisco Bances Candamo ejemplificada en El vengador de los cielos y raptu de Elías* [The dramatic theory of Francisco Bances Candamo exemplified in The Avenger of the Heavens and Rapture of Elijah], *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 2018, vol. 6, no. 1, pp. 149–183. (in Spain).



## Александра Евгеньевна Максимова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия).  
E-mail: alexmaximova@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8360-9599. SPIN-код: 7512-0749

### **БАЛЕТ Ф. ШОЛЬЦА «ПАГУБНЫЕ СЛЕДСТВИЯ ПЫЛКИХ СТРАСТЕЙ ДОН ЖУАНА, ИЛИ ПРИВИДЕНИЕ УБИТОГО ИМ КОМАНДОРА» (1821)**

Статья посвящена ранее неисследованному балету Ф. Шольца с хореографией А. Глушковского на известный сюжет о Дон Жуане. Уточнены факты биографии композитора. Рассмотрены история создания и постановки спектакля, определено место сочинения в творчестве его создателей. Впервые введены в научный обиход либретто и нотный источник произведения. Поставлена проблема балетных транскрипций. Для её раскрытия проведено сравнение «Дон Жуана» Моцарта с текстом изучаемого балета, в результате чего обнаружены используемые Шольцем цитаты из оперы. Выявлены особенности композиции балета, где большую организующую роль играют интонационные взаимосвязи номеров. Вопреки мнению о том, что в балете переработана музыка Моцарта, сделан вывод о самостоятельности партитуры Шольца. Составлена таблица, отражающая структуру произведения, тематические репризы и цитаты, ценные исполнительские пометы на страницах рукописи балета. Повторы музыкального материала, а также обозначенные жанры позволили найти точки соприкосновения либретто и нотного текста, необходимые для реконструкции произведения.

*Ключевые слова:* Ф. Шольц, А. Глушковский, Моцарт, «Дон Жуан», история русского балета

*Для цитирования:* Максимова А. Е. Балет Ф. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора» (1821) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 29–41.

Легенда об испанском гранде, распутном грешнике Дон Жуане, как известно, несколько столетий становилась основой литературных и театральных сочинений Европы. В этом отношении Россия не была исключением. Так, в период правления Екатерины II на столичных сценах ставились балеты «Дон Жуан» в постановках Райкова\* (1762), Дж. Саломони (1784), Ф. Морелли (1786), Ф. Розетти (1781), И. Штапельберга (1783), Дж. Канциани (1790) с музыкой М. Медведева, К. Каноббио в двух версиях<sup>1</sup> и неустановленных авторов [см.: 3, 75–85]. Значимым событием становится представление в 1793 году на сцене петербургского Немецкого (Деревянного) театра одноименной оперы В. А. Моцарта на ли-

бретто Л. да Понте («Наказанный распутник, или Дон Джованни», 1787 (премьера в Праге)).

Балет Каноббио 1790 года шёл вплоть до 1800 года, а в 1818 и 1822 годах возобновлялся хореографом И. И. Вальберхом. Примечательно, что постановка знаменитой комедии Ж.-Ж. Мольера (в переводе с французского языка того же Вальберха) под названием «Дон-Жуан и Мраморный гость» была осуществлена с балетами. Спектакли состоялись 5 мая 1816 года в Петербурге и 3 декабря 1818 года в Москве.

История безбожника и оболъстителя сохраняла популярность, и к сюжету обратились балетмейстер А. П. Глушковский и композитор Ф. Е. Шольц. Балет «Пагуб-

\* Инициалы Райкова неизвестны. – А. М.

ные следствия...» в четырёх действиях был представлен 2 сентября 1821 года в московском театре Пашкова в бенефис хореографа.

Выпускник петербургской балетной школы, воспитанник Вальберха и Ш. Дидло, Глушковский с 1812 года возглавил московскую балетную труппу, в репертуар которой вошли спектакли его учителей, а также оригинальные постановки молодого хореографа. После полученных травм 1817–1818 годов артистическая карьера танцовщика пошла на спад, но он продолжил деятельность балетмейстера и осуществил много театральных постановок. О своей жизни и творчестве Глушковский оставил автобиографические воспоминания, представляющие большую историческую ценность [см.: 1].

В этом отношении сведения о композиторе Шольце невероятно скупы и базируются, в частности, на некрологе, опубликованном в газете «Северная пчела» от 16 декабря 1830 года [см.: 5; Прилож. 1]<sup>2</sup>.

Выходец из Силезии (Гернштадт, ныне Вонсош, Польша), в 1811 году Фридрих (Фёдор) Ефимович Шольц (1787–1830) приехал в Петербург, где получил место капельмейстера Придворной певческой капеллы, а с 1815 года работал в Москве, зарабатывая частными музыкальными уроками. В 1820 году он был назначен капельмейстером Петровского (с 1825 года – Большого) театра.

Шольц вёл активную общественную деятельность. Так, в 1819 году он составил проект создания консерватории в Москве, а в 1830 открыл в своём доме бесплатные курсы изучения композиции.

Одарённый композитор, он сочинил музыку свыше десяти опер- и комедий-водевилей, в том числе в соавторстве с А. А. Алябьевым, А. Н. Верстовским и Л. В. Маурером («Волшебная флейта», «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки», «Нераздельные, или Новое средство платить

налоги», «Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам», «Муж и жена» и др.), а также не менее десяти балетов, среди которых «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» на пушкинский сюжет, оркестровые и фортепианные пьесы, романсы.

С Алябьевым Шольца связывали не только творческие, но и дружеские узы. Автор «Соловья», находившийся в 1825–1828 годах под следствием в тюрьме, продолжал сочинять, а его музыка к спектаклям звучала под управлением Шольца в Большом театре Москвы. Два произведения – Увертюру к опере-водевилю «Три десятки, или Новое двухдневное приключение» и Третий квартет (оба 1825) – Алябьев посвятил «любезному другу Фёдору Ефимьевичу Шольцу». К сожалению, Шольцу довелось прожить всего сорок три года.

По всей вероятности, в контракт Шольца-капельмейстера входила обязанность писать музыку к спектаклям – его театральные произведения сочинены в московский период и поставлены в Большом театре. На этой великой сцене сформировалось балетное творчество композитора. Почти все известные балеты Шольца созданы в соавторстве с Глушковским в течение 1820-х годов<sup>3</sup>. Приведём их названия:

«Разбойники Средиземного моря, или благодетельный алжирец» (пост. 01.11.1821), «Пагубные следствия пылких страстей Дон-Жуана, или привидение убитого им командора» (пост. 02.09.1821), «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора, злого волшебника» (пост. 16.12.1821), «Хитрость любви, или завербованный проstack» (пост. 03.03.1822), «Старинные игрища, или святочный вечер» (пост. 25.01.1823; дивертисмент), «Три талисмана: кошелёк, рожок и пояс, или восточный чародей» (пост. 12.09.1823), «Три пояса, или русская Сандрильона» (пост. 20.10.1826), «Инеса ди Кастро, или тайный брак» (пост. 09.10.1824; возобновлённый балет Канциани на музыку Каноббио, Шольца и Н. Е. Кубишты),

«Полифем, или Торжество Галатеи» (пост. 29.07.1829)<sup>4</sup>.

Балет «Пагубные следствия...» появился на свет незадолго до наиболее значимого по оценке исследователей сочинения Глушковского и Шольца – балета «Руслан и Людмила...» (1821). В период постановки этих произведений в Москве не было достойных сценических площадок. В 1805 году сгорело здание наиболее просторного и приспособленного для спектаклей Петровского театра:

«С 1805 года по 1823 год на Петровской театральной площади стояли каменные обгорелые стены нынешнего Московского театра, в котором обитали хищные птицы, а среди их было болото, в котором водилось много лягушек; в летнее время утром и вечером оттуда на далекое расстояние слышны были их крики. Этот театр прежде принадлежал Медоксу, а потом за долги его был взят с трупкою в ведомство казны» [1, 83].

Труппа продолжила выступления в Арбатском театре:

«До 1812 года на Арбатской площади был великолепный деревянный на каленном фундаменте театр, построенный архитектором Росси. Он был сделан наподобие греческого храма, кругом его были колонны, посреди них галерея, по которой можно было обойти вокруг всего театра. В этом, хотя и деревянном, театре сцена была довольно большая, с хорошо устроенными машинами машинистом Борнье, помещение для зрителей было огромное, на случай пожара для публики было много дверей для выхода» [1, 80].

Но и Арбатский театр сгорел в пожаре 1812 года. После войны с Наполеоном спектакли балетной труппы Большого театра шли, как известно, в частных театрах, в том числе в доме П. Е. Пашкова на Моховой улице, где возможности и условия работы исполнителей были ограничены.

Однако танцовщики продолжали работать, а хореографы радовали жителей древней столицы новыми постановками.

На премьерном показе балета «Пагубные следствия...» танцевали Глушковский (Дон Жуан) и его супруга Т. И. Глушковская (Элеонора), И. К. Лобанов (Командор), Ф. Урбани (Лопец) и другие артисты. К постановке привлекался внушительный состав исполнителей и кордебалет (крестьяне и крестьянки, рыбаки, музыканты, фурии, чудовища ада). О создателях спектакля на титульном листе либретто сказано: «Сочинение Г[осподина] Глушковского, музыка Капельмейстера Императорского Московского Театра Г[осподина] Шольца, сражение Г[осподина] Малышева, декорации Г[осподина] Раслова, машины Г[осподина] Шрейдера, фейерверк Г[осподина] Брандт-тетера»<sup>5</sup>. Как видим, балет ставился силами большого коллектива, а к оформлению привлекались машинерия и фейерверк.

Балетный репертуар первой четверти XIX века был чрезвычайно пёстрым и выбирал сюжеты от античных мифов до современности [см.: 2]. Поэтому появление новой версии «Дон Жуана» на русской сцене не выглядит неожиданным театральным событием. Вместе с тем либретто, написанное Глушковским, содержит его собственную интерпретацию старинной легенды, основанную на более ранних литературных вариантах этой поучительной истории. В частности, всё IV действие балета посвящено встрече Дон Жуана с Командором в аду, переходящей в душераздирающую картину возмездия, где фурии терзают безбожника до самой смерти. Приведём синопсис либретто:

Действие I. Зал в доме Дон Жуана. Командор и Дон Алонзо играют в карты, а Дон Жуан и Дон Падилло в шахматы. Подле Командора его дочь Элеонора и Дон Педро с дочерьми. Дон Жуан приглашает Дону Элеонору на танец и передаёт ей любовную записку. Командор перехватывает письмо и в гневе хватается за шпагу, но его останав-

ливают. Гости удаляются. Дон Жуан клянётся отомстить Командору.

Улица, дом Командора, сумерки. Дон Жуан со слугой Лопецом отправляется на свидание с Доной Элеонорой и приглашает музыкантов. Он играет на флейте, а из окна ему отвечает гитара. На балконе появляется дочь Командора и Дон Жуан велит музыкантам играть для неё серенаду. Затем он танцует под гитарный аккомпанемент Элеоноры и залезает к ней на балкон под звуки оркестра. На шум выбегает Командор, начинается сражение. Музыканты и Лопец убегают. Командор в темноте натывается на шпагу Дон Жуана и получает смертельную рану. Он упрекает во всём дочь. Пытаясь покончить с собой, Элеонора вымаливает прощение умирающего отца и падает в обморок.

Действие II. Морской берег, рыбацьи хижины. Крестьяне и рыбаки весело проводят время, вместе с ними танцуют Леонила с братом Альфонсом. Рыбаки уходят в море. Удар грома разбивает корабль, на котором плывут Дон Жуан и Лопец. Буря стихает, море выносит их на берег на обломке судна. Альфонс, игравший с птичкой, обнаруживает выживших героев и зовёт сестру. Дон Жуан приходит в себя, видит красавицу Леонилу и начинает за ней ухаживать, отсылая Альфонса в дом за едой. За поцелуями и танцем распутник не замечает возвращения рыбаков. Они преследуют Дон Жуана и Лопеца, которые спасаются от возмездия на лодке. Леонила в отчаянии бросается со скалы в море.

Действие III. Городская площадь, посередине возвышается монумент убитому Командору. Дон Жуан смеётся над статуей и приказывает Лопецу пригласить её на ужин. Слуга в страхе повинуется, статуя кивает в знак согласия. Дон Жуан повторяет приглашение. В знак согласия статуя протягивает свёрток с текстом: «Ожидай меня в 12 часов ночи».

В доме Дон Жуана готовится званый ужин. Приходит нищая старуха с детьми,

просит о помощи. Но Дон Жуан, повинный в её бедности, с презрением отказывает. Вслед за ней является ростовщик. Дон Жуан берёт у него деньги в долг, но притворяется больным и оставляет векселя без подписи. Прибывают любовницы Дон Жуана. Начинается вечерний приём и танцы. В полночь, к ужасу гостей, входит статуя Командора, садится за стол, выпивает вина и делает ответное приглашение Дон Жуану, назначая встречу через сутки.

Действие IV. Подземелье. Дон Жуану является статуя Командора, предлагает примирение. Грешник отказывается. Тогда Командор приказывает фуриям терзать преступника за его злодеяния.

Картина ада. Дон Жуана преследуют фурии. Утомившись, он просит о смерти. Появляются тени его жертв, в том числе Командора, Элеоноры, Леонилы. Наконец фурии дают Дон Жуану змеиный яд и бросают безбожника в пылающую реку, где он и погибает. «Фурии, торжествуя, танцуют»<sup>6</sup>.

Итак, в I действии происходит завязка героико-комического балета – Дон Жуан соблазняет Элеонору и затем убивает её отца. Во II действии он спасается бегством, соблазняя и провоцируя на гибель дочь рыбака Леонилу. В III действии Дон Жуан принимает у себя за ужином статую Командора, а в IV-м с ответным визитом отправляется в подземелье, где и заканчивает свои дни.

Основные этапы сюжета обнаруживают сходство не столько с известными Глушковскому балетными и оперными либретто (в том числе Канциани в версии Вальберха, Саломони<sup>7</sup>, да Понте), сколько с пьесой «Севильский озорник и каменный гость» Т. де Молины (около 1630), где присутствуют мотивы искушения благородной девушки и убийства её отца, обошрения молодой поселянки во время побега, приглашения статуи Командора на ужин и адской трапезы, устроенной Дон Жуану в ответ на его «гостеприимство».



Балет «Пагубные следствия...» Глушковского – Шольца ставит перед исследователем проблему «переработок» одноименных театральных сочинений, с которой предстоит разобраться [см.: 6].

Очевидно, что Глушковский не пытается следовать либретто «Дон Жуана» Моцарта, как делали многие балетмейстеры, дублируя популярные сюжеты [см.: 7; 8]. В то же время, Шольц использует музыку известной оперы в своём произведении, о нотном источнике которого расскажем подробнее.

Сохранился репетитор<sup>8</sup> балета, позволяющий представить его композицию и выявить ряд особенностей. На титульном листе обозначено название и дата первого представления спектакля: «1821 года Сентября [2?]», «Балет Дон Жуан в 4х действиях»<sup>9</sup>. Дата постановки отмечена и в тексте № 1: «1821 2 сентябр[я]». К сожалению, имена авторов в репетиторе не обозначены.

Пометы в нотном тексте нередко раскрывают интересные детали создания и исполнения музыки. Так, в нижней части титульного листа карандашом записано: «Па де труа Шольца / № 1 [два такта на нотоносце в *B-dur*] / № 2 из Сандрильоны нач. балета»<sup>10</sup>. Следовательно, в «Дон Жуане» могли использоваться неизвестное нам па-де-труа Шольца и номер из «Сандрильоны», которая сочинена композитором гораздо позже, в 1826 году<sup>11</sup>. По-видимому, эта запись сделана спустя несколько лет при возобновлении балета «Дон Жуан».

В репетиторе балета много помет, отражающих изменения нотного текста, сделанные в процессе постановки. Это купюры, вставки, добавления и переработки формы, знаки повторения и другие комментарии к музыкальному оформлению «Дон Жуана». Некоторые пометы фиксируют смену декораций, открытие и закрытие занавеса на сцене, выход кордебалета и даже настройку струнных в оркестре. Представим таблицу, содержащую план балета вместе с рукописными пометами (Прилож. 2).

В нотах имеются указания на инструментовку, благодаря которым вырисовываются черты оркестрового стиля Шольца: он регулярно применяет солирующие инструменты, в том числе кларнет, флейту, гобой, валторну и скрипку соло, а также вводит в партитуру арфу. «По уверению всех знатоков, – пишет автор некролога<sup>12</sup>, посвящённого композитору, – инструментовка его может выдержать строжайший разбор славнейших Европейских Консерваторий» (см.: Прилож. 1).

Музыкальные номера, как видим, распределены по действиям неравномерно. Так, в I действии четырнадцать номеров, во II-м – двадцать два (с учётом разного рода дополнений), в III действии – двадцать, а в финальном IV-м их всего три. Обращают на себя внимание развёрнутые номера, состоящие из нескольких контрастных разделов, образующих большие сцены, завершаемые продолжительными кодами (например, № 2, 14 I акта, № 1, 6, 8 II акта, № 2 III акта, № 3 IV акта).

Это обстоятельство, с одной стороны, убеждает в совершенствовании хореографических форм, в том числе образовании классической сюиты, состоящей из вступления (*entr ee*), адажио, вариации и виртуозной коды. С другой стороны, позволяет рассуждать о становлении новых музыкальных форм в балете, имеющих активное насыщенное развитие, внутреннее единство и стремление к кульминации.

Опровергнем утверждение Г. Н. Пешковой о том, что партитура Шольца «полностью основана на музыкальном материале одноименной оперы Моцарта» и является её «балетной» транскрипцией [4, 135, 155]: композитор использовал в произведении собственную музыку, при этом ввёл несколько заимствованных у венского классика фрагментов. Первая цитата находится в увертюре, где Шольц с большими купюрами вводит цитату из увертюры Моцарта в оригинальной тональности. Вторая расположена в № 5 I действия и воспроиз-

дит восемь тактов арии Дон Жуана из № 12 I действия оперы. Третья цитата звучит в № 19 III действия – это снова фрагмент увертюры (т. 1–4, затем т. 23–30).

Введение в партитуру музыки другого композитора (даже такого выдающегося, как Моцарт), как правило, вносит в материал балета элемент эклектики, разрушая стилевую целостность сочинения. Но с помощью цитированной темы увертюры, весьма узнаваемой, Шольц делает тематическую «арку» от I-го к III акту сочинения, создавая дополнительный контекст к основному содержанию комедии, а тема арии Дон Жуана выглядит ярким акцентом в композиции I действия, не требующим пояснений<sup>13</sup>.

Идея тематических повторов и интонационной связи музыкальных номеров становится основой композиции и драматургии балета. Так в I действии вслед за инструментальной версией арии Дон Жуана Шольц пишет № 6–10, имеющие схожие ритмические и мелодические элементы (см.: Прилож. 3, примеры 1–5). Тема № 6 прозвучит позднее в Allegretto № 10 II действия. В конце I действия расположена тематическая реприза – в № 14 звучат интонации из № 8 и 10, с которыми имеет сходство также Andantino из № 9 II акта.

Во II действии несколько фрагментов построены на однородном материале: № 1 написан на материале Entracte (б/н), элементы темы № 2 продолжают развитие в № 3 и 4, тема № 7 опирается на № 1 и  $3\frac{1}{2}$  и повторяется в №  $7\frac{1}{2}$ . Материал № 12 II акта звучит в № 14. Сообщение с этими двумя номерами имеет Allegro № 1 III акта, в №  $14\frac{1}{2}$  повторяются интонации № 13, а в № 16 материал № 13 и 15 II акта. В III действии начало № 1 – реприза Allegro d-moll № 19. Взаимосвязь музыкальных номеров, выдержанных в едином стиле (этот принцип в опере Моцарта не задействован), позволяет усматривать в балете выстроенную музыкальную драматургию.

Стилевой облик «Дон Жуана» Шольца дополнен введением нескольких номеров с выраженными жанровыми признаками. Это марш № 3 II действия, полонезы [Polonoise, Polacca] № 1, 2 I действия, № 15 III действия, аллеманда и вальс в № 6 II действия.

Цитаты, обозначенные жанры, тематические репризы – это своеобразные «знаки» для реконструкции литературно-музыкальной композиции балета. Попытаемся сопоставить сценарий «Дон Жуана» с выделенными особенностями нотного текста.

Шольц трижды вводит в партитуру балета жанр полонеза – два раза в I и один в III действиях. Каждый раз этот танец звучит на балу в доме Дон Жуана, символизируя праздный образ жизни.

Можно предположить, что с № 5 I действия (ария Дон Жуана с шампанским) начинается сцена свидания и соблазнения первой жертвы главного героя – Элеоноры, а в № 6–10 складывается сюита пьес, под которые музыканты играют серенаду (№ 7), а Дон Жуан влезает к девушке на балкон. Сцене сражения и убийства Командора, по-видимому, соответствуют № 12–14 с их стремительным движением в характере «Allegro con Fuoco» и «Allegro Furioso». Нелучайно в центре № 14 возникает реприза темы из сцены искушения юной героини (см. № 8, 10) – умирающий отец укоряет Элеонору за легкомыслие.

Подобно группе № 6–10 I акта, в начале II действия образуется квази-сюита № 1–4, посвящённая крестьянским увеселениям. В ней чередуются две темы – в размере 6/8 и 2/4, напоминающие пастораль и галоп. В сочетании с аллемандой и вальсом в № 6 они образуют сюиту характерных танцев. Буря, из-за которой корабль Дон Жуана терпит крушение, очевидно, начинается в № 7, после репризы пасторальной мелодии. Появление в № 9–10 II акта репризы материала «обольщения» из № 6, 8 и 10 I действия, по-видимому, связано с новы-

ми похождениями Дон Жуана, который на этот раз увлёкся дочерью рыбака Леониллой.

Дон Жуан показан в спектакле в основном через танцевальные жанры – герой будто бы перемещается с одного бала на другой в поисках новых удовольствий и впечатлений. Фигура Командора обрисована Шольцем с помощью цитаты из моцартовской оперы в увертюре балета и в № 19 III действия, когда по сценарию статуя является в полночь к Дон Жуану. Музыкальный материал, используемого композитором в сценах ссоры (№ 4), сражения с Командором (№ 14) I действия и приглашения статуи на ужин (вероятно, № 2) III действия, опирается на гаммообразные пассажи и секвенции, корреспондируя с темой вступления увертюры знаменитой оперы (см.: Прилож. 3, пример 6). Тем самым Шольц сохраняет

в балете конфликт противоположных образов – праздной игры и рокового взмездия, – заданный Моцартом с первых тактов «Дон Жуана».

Возвращаясь к проблеме написания балета «по опере», отметим, что Шольц хорошо знал музыку оперы Моцарта, которая ставилась в России в 1793 году и до 1828 года, видимо, не возобновлялась. Но балетный «Дон Жуан» – скорее сюжетная, нежели музыкальная версия полюбившейся комедии, где увертюра и ария Моцарта создают дополнительный, понятный лишь искущённому слушателю контекст. При этом композиция Шольца, теснейшим образом связанная с замыслом балетмейстера и подчинённая сценическим задачам, оказалась вполне органичной и устойчивой по стилю благодаря проникновению исходного музыкального материала во все действия произведения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В балете Каноббио использована музыка балета Глюка «Дон Жуан, или Каменный гость» на либретто Р. Кальцабиджи, поставленного Г. Анджолини в Вене в 1761 году.

<sup>2</sup> В. У. Некрология // Северная пчела. 1830. 16 дек. (№ 150).

<sup>3</sup> Глушковский поставил свыше тридцати балетов. Музыка примерно третьей части из них принадлежит Шольцу.

<sup>4</sup> Сведения приводятся по изд.: [1, 213–214].

<sup>5</sup> Глушковский А. П. Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или Привидение убитого им командора. Москва: Б. и., 1821. (Государственная публичная историческая библиотека. КХ. Г 33 6/75).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> С Вальберхом и Саломони Глушковский был знаком лично.

<sup>8</sup> Переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом с целью проведения репетиций с танцовщиками.

<sup>9</sup> Нотная библиотека Мариинского театра (ЦМБ). I 4А /ре Дон.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> «Три пояса, или русская Сандрильона», премьера 20.10.1826 года.

<sup>12</sup> Псевдоним В. У. Возможно, В. А. Ушаков.

<sup>13</sup> Приведём известный перевод арии Дон Жуана “Fin ch’han dal vino / Calda la testa / Una gran festa / Fa preparer” из оперы Моцарта: «Чтобы кипела / Кровь горячее, / Ты веселее / Праздник устрой!» (Н. Кончаловская).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. 248 с.  
2. Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика. Саратов : Изд-во Саратов. гос. консерватории им. Л. В. Собинова, 2019. 554 с.

3. Максимова А. Е. Два «Дон Жуана» // Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 74–85.



4. Пешкова Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 1999. 220 с.
5. Смагина Е. В. «Российский немец» Фридрих Шольц и его опера «Волшебная роза» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. № 4. С. 147–156.
6. Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Москва, 2016. 353 с. + Прил. (449 с. : ил.).
7. Rathey M. Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782 // Eighteenth Century Music. 2016. Vol. 13, iss. 2. P. 235–252. DOI 10.1017/S1478570616000063.
8. Woodfield I. The early reception of Mozart's operas in London: Burney's missed opportunity // Eighteenth Century Music. 2020. Vol. 17, iss. 2. P. 201–214. DOI 10.1017/S147857062000024X.

### Alexandra E. Maximova

Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia).  
E-mail: alexmaximova@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8360-9599. SPIN-код: 7512-0749

#### **BALLET F. SCHOLZ'S "THE PERNICIOUS CONSEQUENCES OF THE ARDENT PASSIONS OF DON JUAN, OR THE GHOST OF THE COMMANDER HE KILLED" (1821)**

*Abstract.* The article is devoted to the unexplored ballet by F. Scholz with choreography by A. Glushkovsky on the famous plot about Don Juan. The facts of the composer's biography have been clarified. The history of the creation and staging of the performance is considered, the place of the composition in the work of its creators is determined. For the first time, the libretto and musical source of the work were introduced into scientific use. The problem of ballet transcriptions is posed. To reveal it, a comparison of Mozart's "Don Giovanni" with the text of the studied ballet was made, and quotations from the opera used by Scholz were found. The features of the ballet composition are revealed, where intonation relationships of numbers play a large organizing role. Contrary to the opinion that the music of Mozart was reworked in the ballet, it was concluded that Scholz's score was independent. A table has been compiled reflecting the structure of the work, thematic reprises and quotes, valuable performance notes on the pages of the ballet manuscript. Repeats of musical material, as well as the indicated genres, made it possible to find the points of contact between the libretto and the musical text necessary for the reconstruction of the work.

*Keywords:* F. Scholz; A. Glushkovsky; Mozart; "Don Juan"; history of Russian ballet

*For citation:* Maximova A. E. *Balet F. Shol'tsa «Pagubnye sledstviya pylkikh strastey Don Zhuana, ili privedenie ubitogo im komandora» (1821) [Ballet F. Scholz's "The Pernicious Consequences of the Ardent Passions of Don Juan, or the Ghost of the Commander He Killed" (1821)], Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory, 2023, iss. 32, pp. 29–41. (in Russ.).*

#### REFERENCES

1. Glushkovskiy A. P. *Vospominaniya baletmeystera* [Memoirs of a ballet master], Leningrad, Moscow, Iskustvo, 1940, 248 p.
2. Grutsynova A. P. *Zapadnoevropeyskiy romanticheskiy balet: libretto, muzyka, postanovka, kritika* [Western European romantic ballet: libretto, music, production, criticism], Saratov, Izdatel'stvo Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. L. V. Sobinova, 2019, 554 p.
3. Maksimova A. E. *Dva «Don Zhuana»* [Two "Don Juan"], *Music Academy*, 2012, no. 1, pp. 74–85.
4. Peshkova G. N. *Muzyka russkogo baleta pervoy chetverti XIX veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music of Russian ballet of the first quarter of the XIX century : dissertation], Yekaterinburg, 1999, 220 p.

5. Smagina E. V. «Rossiyskiy nemets» Fridrikh Shol'ts i ego opera «Volshebnyaya roza» [“Russian German” Friedrich Scholz and his opera “The Magic Rose”], *Space of Culture. Burganov House*, 2013, no. 4, pp. 147–156.
6. Smagina E. V. *Russkiy opernyy teatr pervoy poloviny XIX veka v istoriko-kul'turnom kontekste vremeni : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya : 17.00.02* [Russian opera house of the first half of the 19th century in the historical and cultural context of time : dissertation], Moscow, 2016, 353 p., app. 449 p.
7. Rathey M. Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782, *Eighteenth Century Music*, 2016, vol. 13, iss. 2, pp. 235–252. DOI 10.1017/S1478570616000063.
8. Woodfield I. The early reception of Mozart's operas in London: Burney's missed opportunity, *Eighteenth Century Music*, 2020, vol. 17, iss. 2, pp. 201–214. DOI 10.1017/S147857062000024X.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

Некролог на кончину Ф. Шольца  
(«Северная пчела». 1830. 16 декабря (№ 150))

Фридрих Шольц, Капельмейстер Императорского Московского Театра, родился 5 Октября 1787 года, в Гернштате, небольшом городке Силезии, и в детских еще годах обучен был отцом своим игре на фортепиано, на скрипке и на органе. В 1802 году был он определен на Архитекторскую школу, в Бреславле, где в свободные часы, по собственной охоте обучался генерал-басу и композиции у Капельмейстера (Stadtmusicus) Шнабеля. Это занятие тем более ему пригодились, что спустя два года, отец его, понесший большие убытки по своей торговле, вынужден был вступить в звание Капельмейстера в небольшом городке, и взял молодого Шульца себе в помощники. Тут усовершенствовал он себя в практическом знании всех инструментов. Война в Пруссии заставила его покинуть родину. Он определился Капельмейстером в Театр города Грауденца; отсюда переселился в Курляндию, и в 1811 году переехал в Петербург, где и был принят Капельмейстером в Придворную капелю. В 1815 году прибыл он в Москву, несколько лет давал private уроки в музыке, и наконец, в 1820, получил место Капельмейстера Императорского Театра, которое занимал до кончины своей, последовавшей от холеры 15 Октября сего года. – В продолжение службы своей при Московском Театре, Шольц написал музыку для нескольких небольших Опер, Водевильей и для десяти Балетов. По уверению всех знатоков, инструментовка его может выдержать строжайший разбор славнейших Европейских Консерваторий. При совершенном знании музыки, Шольц имел особенное искусство управлять оркестром, в чем отдавали ему должную признательность знаменитейшие иностранные виртуозы, приезжавшие в древнюю столицу. Еще в 1819 году Шольц сочинил небольшой проект заведения в Москве Музыкального Консерватория, доказывая, что недостаток хороших композиторов в нашем отечестве происходит не от того, чтобы Русские не имели музыкальных способностей, коими, напротив того, они одарены более некоторых других наций, а единственно от неимения у нас удобного случая основательно изучать правила гармонии, без чего нельзя смело и свободно излагать свои мысли. В нынешнем году, он решился привести в действие свое намерение, и открыл в доме своем бесплатное преподавание генерал-баса и композиции всем желающим обучаться сим предметам. Смерть положила пределы сему благородному занятию человека, исполненного любви к своему Искусству и пламенно желавшего сообщить свои познания другим. Потеря Шольца долго останется невознаградиною для Московского Театра. Шольц был уже совершенно Русский, знал наш язык и тщательно изучал свойство народной музыки. Он видел, что она могла существовать у нас во всей своей оригинальности, без зависимости от иностранного, и для совершения сего дела начал было образовывать Русских музыкантов. Желательно, чтобы начатое им могло продолжаться. Г[осподин] Шольц оставил после себя и вдову девятирех детей, большею частью малолетних, без всякого состояния. К счастью их, они живут в Рос[си]и, где умеют призирать сирот, и тем более таких, коих родители были небезполезны нашему отечеству.

В. У.

Приложение 2 Структура балета Ф. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора»

№	НАЗВАНИЕ/ТЕМП, ТОНАЛЬНОСТЬ, РАЗМЕР	ПОМЕТЫ, ПРИМЕЧАНИЯ
	Ouverture. Andante, d-moll, C	Штамп библиотеки Императорских театров. <b>Цитата увертюры оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан»</b>
1	Polonoise, F-dur, 3/4	1821 2 сентябр[я]
2	Andantino, B-dur, 2/4 [D: al Fine V.S. Allegro] – Allegro, B-dur, 2/4 [в конце: Coda; V.S. Polonoise] – Polonoise, F-dur, 3/4 [реприза № 1; в конце: Pol.: D.: C. al Fine]	
3	D-dur, ♯ Trio, B-dur, 3/4	<i>Harfe, Violino solo</i> К правому полю первого раздела подклеен листок (5 нотных строк) с партией Violino Primo. Последние такты номера зачёркнуты красным карандашом, в конце простым карандашом вписан пассаж. В конце номера: <i>Segue All<sup>o</sup></i>
	Allegro, D-dur, 2/4	<i>Violino solo, Violino 1<sup>mo</sup></i>
4	Allegro, F-dur, ♯	
5	Presto, B-dur, 2/4	<b>Цитата арии Дон Жуана из № 12 I д. оперы В. А. Моцарта</b>
6	Allegretto, F-dur, C	Тематическая связь между №№ 6-10
7	Andantino, D-dur, 6/8 - Allegro	
8	Grazioso, G-dur, ♯	
9	Allegro, C-dur, 6/8	
10	Andantino, F-dur, ♯	
11	Allegro Molto, d-moll, ♯	В середине номера – Coda, затем реприза
12	Allegro Moderatto, B-dur, ♯	
13	Allegro con Fuoco, Es-dur, ♯	
14	Allegro, G-dur, ♯ - Andante – piu molto – Allegro Furioso, e-moll, ♯ - Andante – Allegro - Allegro Furioso [реприза] – Andante [2 м.] – Allegro [ход и реприза первого раздела номера] – Andante [Violino solo, 13 м.] – Allegro, e-moll, ♯	<b>Тематическая связь второго Andante с №№ 8, 10 I д</b>
	<i>Fine Del Atto 1mo.</i>	30 <sup>2</sup>
	<i>Atto II<sup>do</sup></i>	
б/н	Entracte. Allegretto, a-moll, 6/8	<i>Corno</i> . В конце: <u>открывается</u> . Номер зачёркнут красным карандашом
1	Allegretto, A-dur, 6/8	<i>Corno</i> . Материал Entracte в мажоре. Дважды в тексте: <i>Dal Segno Al Fine</i> . Имеется Coda. В конце: <i>два Колена; Corde Ballett</i>
2	Allegro Moderatto, F-dur, 2/4	
3	Tempo di Marcia, F-dur, 2/4	<b>Тематическая связь с № 2.</b> В конце: <i>Da capo al Fine</i> и Coda 13 тактов

№	НАЗВАНИЕ/ТЕМП, ТОНАЛЬНОСТЬ, РАЗМЕР	ПОМЕТЫ, ПРИМЕЧАНИЯ
3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	б/т, C-dur, 6/8	<b>Тематическая связь с № 1.</b> Скрипки Строятся; solo
4	Allegretto, C-dur, 2/4	<b>Тематическая связь с № 2.</b> В конце: № 4 <i>Da capo Al Fine</i>
5	Allegro, F-dur, 2/4 [ <i>Da capo Al Fine – Coda – реприза Tempo I<sup>mo</sup></i> ]	
6	Allegro Moderatto, F-dur, 2/4 – Allegro, B-dur, 3/8 – Tempo I <sup>mo</sup> [ <i>реприза Allegro B-dur</i> ] – Allemande, G-dur, 3/4 [ <i>зачёркнуто красным карандашом</i> ] – Valtz, C-dur, 3/8	
7	Allegretto, a-moll, 6/8	<b>Тематическая связь с № 1 и 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> II д.</b> Clarinetto solo
6/н	Allegro, F-dur, ф	Номер заклеен. Вместо него № 7 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>
7 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	Allegretto, A-dur, 6/8	<b>Материал № 7.</b> Violino 1 <sup>mo</sup> . В конце: <i>Dal Segno Coda V.S.</i>
8	Scherzando, A-dur, 3/4 – solo – scherzando [ <i>реприза</i> ] – Coda Iя – 2я Coda II – Solo – реприза [ <i>зачёркнута</i> ] и указание на 2 коды	Пометы первого раздела: [т. 1] повторять колены во 2 <sup>я</sup> рась и 3 <sup>я</sup> р.; Coda 2 <sup>я</sup> ; 2 <sup>я</sup> рась; Coda 1 <sup>я</sup> ; 1. рас
9	Andante, F-dur, ф - Andantino, C-dur, ф	<b>В Andantino тематическая связь с №№ 8 и 10 I д</b>
10	Larghetto, G-dur, ф - piu molto – solo viol. – solo All[egre] <sup>mo</sup>	<b>В All[egre]<sup>mo</sup> тематическая связь с № 6 I д.</b> Пометы в последнем разделе: во 2й рась. Играть как в первой рась повторять; в конце: Fine Coda Iя/Coda 2я – через несколько тактов: Dal Segno al Fine – Coda 1 [ <i>в конце Dal Seg.: Al Fine</i> ] – Coda 2я
11	Andantino, Es-dur, ф [D.C. al Fine, Coda] – Allegro, c-moll, ф – Andantino [ <i>реприза</i> ]	Solo Flau – violino – Fag – Flau
12	Allegro, B-dur, 6/8	
13	Allegretto, G-dur, 2/4 [ <i>Da capo al Fine - Coda lento</i> ] – 1 <sup>mo</sup> tempo	2 <sup>я</sup> рас прямо играй до Fine; 2 <sup>я</sup> рас до Fine Бесспорения два колена
14	Allegro, C-dur, 6/8	<b>Материал № 12 II д.</b> Clar. В конце: вкладной № 14 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>
14 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	Allegretto, G-dur, 2/4 – Coda – Allegro, E-dur < 6/8	Номер вклеен. <b>Материал № 13 II д</b>
15	Allegro, C-dur, ф [ <i>Da Capo, Coda</i> ]	
16	Allegro Molto, d-moll, ф	<b>Тематическая связь с №№ 13, 15</b>
17	Presto Finale, B-dur, ф	
<i>Fine Del: Atto II<sup>do</sup> 30<sup>2</sup></i>		
<i>Atto III</i>		
1	Allegro, B-dur, 6/8 – Adagio [ <i>ход несколько тактов, незамкнут</i> ]	<b>Тематическая связь с №№ 12 и 14 II д.</b> 1 <sup>я</sup> , 2 <sup>я</sup> коды; Fine 3 <sup>я</sup> ; Coda 2 <sup>я</sup> ; Coda 1 <sup>я</sup> ; Dal Segno do Fine и 2 <sup>я</sup> Coda
2	Adagio, F-dur, ф - Allegro [ <i>ход</i> ] – Andante – Allegro, B-dur, 6/8 – Andante, d-moll, ф [ <i>Ю м.</i> ] – Allegro, d-moll	В конце: перемена; Перемена дикараций
3	Allegro, C-dur, ф [D. C. Al. Fine]	
4	Andante, a-moll, 3/4	Clar

№	НАЗВАНИЕ/ТЕМП, ТОНАЛЬНОСТЬ, РАЗМЕР	ПОМЕТЫ, ПРИМЕЧАНИЯ
5	Larghetto, d-moll, ♩ - Allegro Agitato – Andante	
6	Andante, a-moll, 3/4	<i>Oboe, Corno</i>
7	Allegretto, D-dur, ♩ [4 m.] - 6/8	<i>Solo; Clar. Solo</i>
8	Allegro, d-moll, ♩	
9	Presto, B-dur, ♩	
10	Allegro, G-dur, 6/8 [DaC.]	<i>2<sup>й</sup> раз прямо играем</i>
11	Allegretto, Es-dur, 6/8 – Allegro moderato, Es-dur, ♩	<i>1<sup>й</sup> раздел: Clar., Харпа, Violon</i>
13	Allegretto, B-dur, ♩	<i>Мимо; Харпе. Номер перечёркнут красным карандашом</i>
14	Allegro Moderatto, Es-dur, ♩	<i>Clar., Харпе; Fine; Da:C.: al Fine e poi Coda; Coda</i>
15	Polacca, As-dur, 3/4 [Polon. D.C.al.Fine - Coda]	<i>Violino solo, Violino 1<sup>mo</sup></i>
16	б/т, Es, ♩	<i>Solo; Харпа</i>
17	Allegro Moderatto, B-dur, ♩ [3 m. Coda]	
18	Allegretto, B-dur, ♩	<i>В конце: 12 часов</i>
19	Allegro, d-moll, ♩ - Andante – Adag. [io]	<b>Цитата увертюры оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан».</b> В конце: Жуан [?]; т. 30
20	Allegro, B-dur, ♩	
<i>Atto 4<sup>me</sup></i>		
1	Adagio, es-moll, ♩ - Allegro – Andante, B-dur	<b>Тематическая связь с № 19 III д.</b> <i>Basso – Viola – Basso; Clar. – Flau – Trom</i>
2	Presto, d-moll, 3/4	
3	Allegro Molto, g-moll, 3/4 – Andante – Allegro – Presto, 3/4 – Allegro Moderatto, ♩ - [Presto = пенуиза 1 раздела]	<i>В конце: Fines; IO</i>

## Приложение 3

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1.

I акт, № 6



Пример 2.

I акт, № 7





Пример 3.

I акт, № 8



Пример 4.

I акт, № 9



Пример 5.

I акт, № 10



Пример 6.

III акт, № 2

**Adagio**

**Allegro**

**Наталья Ильинична Ефимова**

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия).

E-mail: efimova\_natalia@list.ru. ORCID: 0000-0002-0672-657X. SPIN-код: 6431-5691

**Алина Игоревна Матвеева**

Помощник проректора по научной работе Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия).

E-mail: krapiva\_alina@list.ru. ORCID: 0000-0001-5780-1843. SPIN-код: 4237-8410

**КОНСТРУКТ РМО/ИРМО В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ  
АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ПОСТОКТЯБРЬСКОЙ РОССИИ  
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ВЛАДИВОСТОКСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ  
В ЭПОХУ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ РЕСПУБЛИКИ)**

Статья рассматривает конструкт РМО/ИРМО в истории развития академической музыки в России. Данный конструкт сыграл важную роль, став фундаментом, на котором была апробирована уникальная инновационная отечественная технология управления искусством, не имеющая аналогов в Европе. Её внедрение в дооктябрьской России способствовало стремительному развитию страны в музыкальном и культурном отношении, формированию музыкальной среды, позволившей в короткий срок вырастить и вывести на международный уровень национальную академическую школу, создав прочную основу для всеобщего музыкального просветительства. В постреволюционную эпоху конструкт стал порождающей моделью для адаптационных структур постоктябрьских организаций, занимающихся развитием музыкального искусства. Это доказывает изучение архивных материалов Владивостокского отделения ИРМО/РМО, Союза работников искусств (Рабиса), Пролеткульта времён Дальневосточной республики (1920–1922). Осмысление деятельности данных сетевых организаций выявляет наличие общих черт в моделях их работы, подтверждает их родство с «прототипом» РМО/ИРМО. Отмеченный в статье неоспоримый факт преемственности мотивирует к объективации исторической оценки потенциала конструкта РМО/ИРМО, который до конца ещё не изучен.

*Ключевые слова:* Императорское Русское Музыкальное Общество, Русское Музыкальное Общество, РМО, ИРМО, Владивостокское отделение ИРМО, ВО ИРМО, ВО РМО, Союз работников искусств, Рабис, Пролеткульт, Дальневосточная республика, ДВР

*Для цитирования:* Ефимова Н. И., Матвеева А. И. Конструкт РМО/ИРМО в истории развития академической музыки постоктябрьской России (на примере работы Владивостокского отделения в эпоху Дальневосточной республики) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 42–52.

В развитии академической музыки в России значимую роль сыграло Русское музыкальное общество (далее – РМО/ИРМО) – «крупнейшая российская общественно-государственная организация в сфере музыкальной культуры» [8, 53], которая, по общему

замечанию современных исследователей<sup>1</sup>, «фактически заложила основу музыкальной инфраструктуры будущего» [3, 83]. Согласно Отчёту Московского отделения ИРМО за 1914–1915 год в Императорской России насчитывалось 55 региональных

отделений РМО/ИРМО. Силами этих отделений осуществлялась реализация общенациональной программы «развития музыкального образования и вкуса к музыке в России»<sup>2</sup>, регламентированной первым Уставом Общества (принят в 1859 году).

Сегодня для истории развития академической музыки в России безусловный научный интерес представляют, с одной стороны, деятельность всей организации РМО/ИРМО с её институциональными структурами (взаимодействующими в линейке центр-регион), движущими силами (мecenатами, музыкантами-профессионалами и любителями), участвующими в реализации общенациональной программы; с другой, эффективная система управления, позволившая в кратчайший срок вывести российскую музыкальную культуру на уровень мировых держав. И тот и другой ракурсы помогают осмыслить доставшееся наследие с тем, чтобы установить преемственные связи, преодолеть идеологические барьеры и соединить дореволюционную и постреволюционную эпохи.

Известно, что структура РМО/ИРМО предполагала единую сетевую модель, в которой Главная дирекция была координатором действий региональных отделений. Изучение практики региональных отделений показывает степень причастности регионов к реализации общенациональной программы. А апробированный конструкт был опорой для трансляции опыта в регионы. Его (конструкта) уникальность и способность к адаптационным изменениям впервые становятся предметом специального изучения.

В современной методологии науки понятие «конструкт» связано с концептуально-теоретическим осмыслением опыта, который фиксирует некую наблюдаемую данность. Новейший философский словарь уточняет: «Как правило, конструкты оформляются в зоне перехода от эмпирического знания к концептуальному и обратно и выполняют функции перевода между эм-

пирическими и теоретическими языками и логиками. По сути, они заполняют обнаруженные и не прописываемые пустоты в структуре знания и не имеют самостоятельного значения вне знания, в котором они сконструированы» [1, 327].

В нашем конкретном случае обсуждение конструкта РМО/ИРМО<sup>3</sup> и его последующей трансляции в музыкальной культуре постоктябрьской России понимается как фиксация эмпирического опыта разработки уникальной инновационной отечественной технологии управления искусством, внедрение которой во второй половине XIX века способствовало стремительному развитию России в музыкальном и культурном отношении, формированию музыкальной среды, позволившей в короткий срок вырастить и вывести на международный уровень национальную академическую школу, создав прочную основу для всеобщего музыкального просветительства. Названный конструкт, рождённый в Императорской России, в усечённом формате нашёл продолжение в управленческих моделях общественных организаций России Советской. Правда, возникшие в постоктябрьскую эпоху «Пролеткульт» и «Союз Работников Искусств» (Рабис), в силу идеологических оснований не стремились подчёркивать свою связь с прототипом. Между тем эта связь, как свидетельствует специальное изучение документальных материалов, хорошо просматривается и на уровне структур этих Обществ, и на уровне формулируемых ими задач и применяемых форм работы. Сегодня, попадая в контекст изучения постреволюционного периода политической модернизации страны и осмысления с позиции исторической памяти накопленного РМО/ИРМО опыта, данный конструкт сохранивший свою жизнеспособность и привлекательность в долговременной перспективе, вполне может пониматься в категории успешного. Поэтому он достоин специального обсуждения.

Отметим, что идея настоящей статьи вдохновлена результатами работы масштабной Международной научно-практической конференции «Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории», состоявшейся в Уральской консерватории в октябре 2018 года. Благодаря этой конференции аббревиатура РМО/ИРМО стала более узнаваемой, а сама тема всестороннего осмысления деятельности Музыкального общества заняла прочные позиции в отечественном музыкознании.

В реалиях сегодняшнего дня, когда западные и американские социологи, культурологи, историки, активно обсуждают вопросы «управления искусством», разработки «параметров культурного менеджмента», когда, как пишет в недавней работе профессор Коннектикутского университета Констанс ДеВеро, вопросы, связанные с опытом этого управления искусством «становятся для многих учёных и некоторых практиков Святым Граалем достижений»<sup>4</sup> [17, XIX; здесь и далее перевод наш. – Н. Е., А. М.], представляется архиважным всесторонне с учётом региональных практик, изучить факты реализации конструкта РМО/ИРМО, его адаптивный потенциал с тем, чтобы определить его место в истории эволюции и развития отечественного музыкального искусства и культурного менеджмента, а также вписать факт его существования в мировую историю достижений в этой сфере. Любопытно, что в такой истории национальных достижений профессор ДеВеро уже называет «более 200 претендентов в Европе»<sup>5</sup>, полагая, что «количество различных и часто конкурирующих повествований о происхождении [управленческого опыта] может озадачить, если не ошеломить»<sup>6</sup> [17, XIX]. Символично, что названная работа К. ДеВеро, адъюнкт-профессора и директора образовательной программы MFA<sup>7</sup> по художественному лидерству и культурному менеджменту, увидела свет практически в том же году, что и изданные материалы состоявшейся

в Уральской консерватории конференции. Поставленные в обоих изданиях вопросы тщательного изучения, осмысления и критики состояния знания о фактах и достижениях в области истории развития искусства – это безусловный ориентир для коррекции содержания соответствующей отрасли знания, в которой, сегодня, например, признано, что «первые формальные проявления культурного менеджмента были в Соединённых Штатах и Великобритании»<sup>8</sup> в 1960-е годы [17, 7]. Соглашаясь с К. ДеВеро в том, что фундаментальный вопрос нашего времени, что такое управление искусством и культурой, всё ещё остаётся открытым и находится в стадии разработки, а также с тем, что в поле его изучения большим уважением пользуются неопровержимые факты как измеримые наборы данных [17, XX–XXI], обратим внимание на исторический факт формирования и реализации конструкта РМО/ИРМО. По умолчанию он стал прототипом для многих последующих моделей общественных организаций постоктябрьской России. Примечателен также факт независимой оценки, данной австрийским музыковедом Гвидо Адлером в 1930 году в «Справочнике по истории музыки» (*Handbuch der Musikgeschichte*): «Революция 1917 года положила конец этой невероятно грандиозной музыкальной институции со всеми её консерваториями, музыкальными школами, концертными организациями, которая вряд ли могла возникнуть и достигнуть таких результатов в какой-либо другой стране» [цит. по: 16, 60]. Именно эта оценка служит в нашем исследовании тем драйвером, который как движущий механизм, с одной стороны, мотивирует к осмыслению породившей конструкт культурной ситуации, с другой – позволяет оценить жизнеспособность конструкта. Парадоксально, но с революцией 1917 года, вопреки информации австрийского справочника, конструкт не закончил свою историю, но, адаптируясь к новому историческому

контексту, сохранил изначально заданные стратегические ориентиры.

Показательным примером здесь может служить постоктябрьская культурная ситуация на Дальнем Востоке, где и после 1917 года работа Владивостокского регионального отделения РМО (далее – ВО РМО), наследника ИРМО, продолжилась практически в сохранённом формате. И это в то время, когда Центральный аппарат в лице Главной дирекции ИРМО в Санкт-Петербурге был уже распущен!

В Уставе Общества было прописано: «Главная дирекция заботится о поддержании в действиях отделений единства видов и направления, необходимого для успешного достижения предназначенной обществу цели, и о развитии в России всех отраслей музыкального искусства» (ст. 33) [15, 11]. Именно это единство видов и направления всех обществ императорской России к обозначенной цели продолжало ВО ИРМО, являясь частью общего движения. В Дальневосточном отделении Российского государственного исторического архива (далее – РГИА ДВ) имеется Устав постреволюционного РМО 1918 года, где в статье 1 Главы 1 зафиксированы факты преемственности и переименования ВО ИРМО в ВО РМО, а также намерение продолжать свою деятельность под наименованием «Русское музыкальное общество»<sup>9</sup>. Документы свидетельствуют: Владивостокское РМО продолжало развитие по всем отработанным в ИРМО векторам деятельности образовательной, филармонической, просветительской. Работа, как и прежде, была сосредоточена на создании музыкального училища, развитии концертного и просветительского дела. Интересны материалы РГИА ДВ, среди которых имеется Отчёт Училища ВО РМО, датированный 1922 годом, где подтверждён факт преемственности: «Владивостокское Училище – Единственная сохранившаяся ячейка бывшей огромной Всероссийской организации, высоко нёсшей знамя импе-

раторского Русского Музыкального общества, плодами которого пользуется сейчас весь культурный мир кроме России. Даже Петроградское отделение не существует и, к счастью, Директор, известный Глазунов бежал в Ревель»<sup>10</sup>.

За период своего существования ВО ИРМО создало несколько уровней профессионального музыкального образования – от музыкальной школы до консерватории, вело активную просветительскую и филармоническую практику, организовывая выступления как преподавателей, так и учеников. На этих концертах публика зачастую впервые слышала новейшие сочинения русских и зарубежных композиторов.

Детальный анализ Отчёта Училища при ВО РМО постреволюционного времени от 17 июня 1922 год позволяет выделить два основных направления работы Общества:

1) культурно-просветительское, как сказано в документе: «Владивостокское Отделение Русского Музыкального Общества, существующая с 1909-го года, преследует исключительно культурно-просветительские цели, для чего имеет Музыкальное Училище, подготовляющее преподавателей музыки, регентов, дирижёров, артистов, певцов и музыкантов» (п. 1);

«Училище, как рассадник знания и искусства, непосредственно воспитывая учеников, в то же время действует, так сказать и непосредственно через учеников на других членов их семей, заинтересовывая музыкой, облагораживая характеры и воспитывая вкусы» (п. 3);

«Благородно влияя своею деятельностью на массы, Училище, в особенности в наш век развала и упадка нравов, отвлекает юношество от тлетворного влияния кинематографов с их большей частью гнусными драмами и подобных лёгких развлечений» (п. 4);

2) образовательное: «Училище, как профессиональная школа, даёт возможность ученику через 2–3 года иметь самостоятельный заработок» (п. 2).



Реализация филармонического направления, широко развитого Обществом, осуществлялась через деятельность музыкальных коллективов ВО РМО, благотворительные концерты, лекции по истории русской музыки, проводимые силами Училища и членов Общества.

Носителями традиции, теми, кто обеспечивал преемственность профессионального музыкального образования во Владивостокском училище, были его преподаватели. В Отчёте Союза ВО РМО Училища при ВО РМО фигурируют многие специалисты, которые начали свою преподавательскую деятельность ещё в Имперской России. Среди них З. М. Сергеева-Иванина (директор Училища, преподаватель фортепиано), А. Л. Заседателев (преподаватель хорового класса), В. М. Босич (преподаватель теории и сольфеджио 1-го года, преподаватель оперного класса), У. Ю. Ласка (преподаватель гармонии и сольфеджио 2-го года), А. Н. Соловьёва (преподаватель пения и оперного класса), В. Е. Векслер (преподаватель скрипки). Прямыми носителями традиции ИРМО были выпускники Санкт-Петербургской консерватории – «первого профессионального высшего музыкального образования в России»: Е. Г. Хуциева (преподаватель фортепиано), С. Н. Лугарти (преподаватель пения и основатель оперного класса в Училище)<sup>11</sup>.

Следует отметить, что формат многовекторной работы сохранялся на Дальнем Востоке весь период существования «непризнанного» государства – Дальневосточной республики (далее – ДВР), политическая жизнь которой укладывается в хронологические рамки от мая 1920 года до 14 ноября 1922 года. Отечественные историки характеризуют ДВР как «уникальное и не имеющее аналогов в мировой практике государство времён Гражданской войны и иностранной интервенции, представляющее собой своеобразную модель парламентской республики» [13, 18]. Совершенно очевидно, что в политической повестке

непризнанной Республики организация музыкальной жизни, как и деятельность РМО, не входила в число приоритетов. Однако инерционно ВО РМО продолжало существовать, а движение в направлении музыкального просветительства, заданное ИРМО, продолжало обретать новые смыслы.

Любопытно, что в эпоху ДВР Решением Центрального бюро профсоюзов (ЦБПС)<sup>12</sup> 23 февраля 1920 года во Владивостоке открылось отделение Пролеткульта<sup>13</sup> [см. об этом: 2], сетевой организации, учреждённой новым революционным правительством в Москве в 1918 году. Тогда же был избран «Центральный комитет, который создал Всероссийский совет и отделы: организационный, литературный, издательский, театральный, библиотечный, школьный, клубный, **музыкально-вокальный** (выделено нами. – Н. Ф., А. М.), научный, хозяйственный» [10, 478]. В Уставе<sup>14</sup> организации было сказано, что Пролеткульт «объединяет все пролетарские культурно-просветительные организации и создаёт таковые вновь, образуя из них Уездные и Губернские Пролеткульты» [цит. по: 4, 13]. Проектом постановления ЦК РКП(б) «О Пролеткультах»<sup>15</sup> от 10 ноября 1920 года Пролеткульт вошёл в подчинение Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос), который занимался в том числе вопросами образования. Сосуществовая в Дальневосточной Республике с ВО РМО, Владивостокское отделение Пролеткульта внедряло свои кружки и студии, ориентированные на работу с пролетарскими массами. В 1921 году Пролеткультом при Наркомпросе были определены стандарты для образовательных программ всех образовательных уровней: школа – училище – вуз, которые рассылались по всей стране, и Владивосток не стал исключением.

Согласно мнению историка-регионоведа В. А. Королевой, в открывшемся во Владивостоке отделении Пролеткульта была «разработана и принята на об-

ластном съезде профсоюзов программа культурно-просветительской работы среди пролетариата» [2]. В ней было прописано: «Художественное воспитание имеет целью не только непосредственное воздействие на чувства пролетарских масс, но также ставит задачей вызвать к жизни скованные до сих пор творческие силы пролетариата, создать своё пролетарское искусство, свою живопись, музыку, литературу и т. д.» [цит. по: 2]. Очевидно, что новая идеология, основанная на классовой теории, стала тем базисом, на котором Пролеткульт стал выстраивать свою работу. И всё же, если убрать идеологию, то его организационная структура продолжала реализовывать тот же сетевой конструкт (историки фиксируют наличие около 100 отделений Пролеткульта в 1919 году [см.: 7, 185]) с его апробированными векторами просветительской и образовательной работы (где отсутствует филармонический вектор, обязательный в РМО/ИРМО). Правда, сейчас уже эта работа была с пролетарскими массами для создания пролетарского искусства.

Ссылаясь на выпуск газеты «Дальневосточное обозрение» (Владивосток, от 29 февраля 1920 года), В. А. Королёва пишет: «Весьма показательным, “знаковым” событием в развитии дальневосточной музыкальной культуры явилось решение музыкальной общественности Владивостока о слиянии местного ВО РМО с Пролеткультом. Произошло, по-видимому, уникальное событие: слияние старой сложившейся в условиях Российской империи формы координатора музыкальной культуры РМО с новой, рождённой революцией – Пролеткультом. В результате появился Совет при Пролеткульте» [2]. В этой истории обращает на себя внимание то обстоятельство, что факт слияния ВО РМО с Пролеткультом никак не отражён в документах самого ВО РМО. В Дальневосточном архиве действительно имеется Отчёт Совета ВО РМО за 1921/22 год от 17 июня 1922 год, но он не обозначен как Совет при Пролеткульте,

а как Совет всё того же Владивостокского Отделения Русского Музыкального Общества. Здесь даже указан Состав Дирекции ВО РМО на 1922/23 год<sup>16</sup>, что является свидетельством продолжения деятельности ВО РМО. Косвенным фактом существования Владивостокского отделения РМО без слияния с Пролеткультом служит письмо 1921 года (сентябрь) Председателя Правления Общества Народных чтений Главе города<sup>17</sup> Владивостока, в котором упоминается об уходе Пролеткульта из города 26 мая 1921 год: «В марте месяце текущего 1921 года здание Народного Дома перешло в ведение Пролеткульта, но после 26-го мая, вслед за оставлением Пролеткультом города, Общество вновь приступило к работе и, невзирая на то, что в наследство от Пролеткульта Общество получило большую задолженность и пустую кассу, деятельность Общества не нарушалась»<sup>18</sup>. Для справки укажем: Общество народных чтений Владивостока ведёт свою историю с 12 декабря 1886 года. С ВО ИРМО их объединяло дооктябрьское прошлое, которое позволило за многие годы выработать запас прочности и инерционно продолжать свою привычную деятельность, невзирая на политические потрясения и нестабильность ДВР. Рождённый революцией Пролеткульт не имел этого запаса прочности. Отсюда его оставление города, отсюда пустая касса. Сохранившиеся архивные документы позволяют ощутить дух перемен. Вместе с тем, они выявляют необходимость тщательной систематизации и коррекции знания о музыкально-общественной жизни для сохранения исторической памяти, создания единой русской истории, вбирающей дореволюционный период, обозначающей линии преемственности.

Рабис<sup>19</sup> – ещё одна постреволюционная всесоюзная сетевая общественная организация – союз работников искусств. Рабис (а затем Всерабис) пришёл в Приморье спустя 4 года после открытия в центральной России в 1919 году. В историческом очерке

«5 лет Всерабиса», изданном в «Вестнике работников искусств» в 1923 году, описывается история становления Рабиса и утверждения его Устава в 1919 году: «Первый Устав РАБИС был утверждён на I Всероссийском Съезде Союза работников искусств (Москва, 7–12 мая 1919 год)» [11, 38]. Первый параграф Устава Рабиса гласит: «Стоя на почве международной классовой борьбы пролетариата, Всероссийский Союз Работников Искусств, объединяя и вовлекая широкие массы работников в социалистическое строительство, ставит себе целью осуществление социализма путём диктатуры пролетариата» [11, 31].

Свои задачи Рабис видел в следующем: «Тесное сплочение всех сил объединяемых членов, урегулирование экономических и правовых вопросов объединения, широкое развитие в целях художественного воспитания пролетариата культурно-просветительной деятельности союза и всемерная внутренняя спайка и укрепление пролетарской дисциплины среди членов союза в целях планомерной и твёрдой подготовки союза к деятельному участию в непосредственной государственной работе государственных органов власти и выполнении через союзные организации отдельных задач, стоящих перед Советской властью в области художественного просвещения страны»<sup>20</sup> [11, 38]. Структура Рабиса, стремящегося охватить всю страну, по сути, вновь использовала ту же сетевую конструкцию, обеспечивающую связь центра и отделений на местах. Формы работы, о которых сказано в документах Дальневосточного архива, тоже повторяют формы работы РМО/ИРМО, в том числе включая создание образовательных учреждений. В свою очередь здесь добавляется деятельное участие в работе государственных органов в области художественного просвещения. Исторический очерк «5 лет Всерабиса» [11] подтверждает эту активную деятельность: устраивались съезды представителей регионов, публиковались

достижения Союза, обсуждались формы работы.

Архивные документы РГИА ДВ<sup>21</sup> подтверждают, что в Рабис отправлялись статистические сведения, уставные документы и копии отчётных документов, а также программы работы Музыкального Института. В поддержку членов союза не редко устраивались концерты.

Если в РМО/ИРМО публикация Отчётов отделений была обязательна, то в истории Владивостокского Рабиса можно отметить факт издания специальной газеты, посвящённой деятельности Общества, а также злободневным темам того времени.

Сравнительный анализ сетевых общественных организаций – РМО/ИРМО, Пролеткульт, Рабиса, – в поле деятельности которых входило развитие музыкального искусства, просвещение российского общества в академической музыке, показывает безусловную общность конструктов, созданных для решения конкретных задач. Отличие составляет лишь идеологическая основа. Именно она и явилась причиной прерывания *de jure* линии преемственности, хотя *de facto* эта линия неоспорима.

Изучение истории развития академической музыки в постоктябрьской России на примере работы Владивостокского отделения времён Дальневосточной республики показывает, что конструкт РМО/ИРМО стал порождающей моделью для адапционных структур постоктябрьских организаций, занимающихся развитием музыкального искусства. В силу политического решения новой революционной власти начать всё с чистого листа позитивный опыт РМО/ИРМО не нашёл должного признания и не был идентифицирован как предшественник новых организаций (Рабис, Пролеткульт), что во многом способствовало нивелированию значения достижений Императорской эпохи и обусловило фрагментацию исторической памяти на до и после-. В проекте «Стратегия XXI» Советом по внешней и оборонной политике

сформулирована одна из главных задач современности: «Создать концепцию единой русской истории, перекинуть мост к её до-революционному периоду» [6, 103]. В контексте решения подобных задач важность восстановления линии преемственности, реабилитации музыкально-исторического прошлого РМО/ИРМО и адаптации конструкта РМО/ИРМО при переходе от императорской России к России советской

вполне очевидна, поскольку созданный в императорской России конструкт стал прототипом для многих постоктябрьских организаций в сфере развития академической музыки, той работающей моделью, которая вела к позитивному результату. Несомненно, данный опыт в общем нарративе русской музыкальной истории, национального проектного управления должен занять достойное место.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Известно, что «благодаря долголетней устойчивой социокультурной практике РМО, в России начала XX века сложилась стройная система функционирования музыкального искусства в культурном пространстве общества» [9, 18].

<sup>2</sup> Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1286. Оп. 27. Д. 267. Л. 1–4 (Устав РМО, высочайше утверждённый 1 мая 1859 года).

<sup>3</sup> Аббревиатура РМО/ИРМО («Русское музыкальное общество»/«Императорское русское музыкальное общество») служит обобщённым обозначением организаций, которые в ходе отечественной истории меняли своё название, трансформировали формат деятельности, но, являясь, по сути, преемниками, стратегически сохраняли изначально принятый курс на «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России» [РГИА. Ф. 1286. Оп. 27. Д. 267. Л. 1 (Устав РМО, высочайше утверждённый 1 мая 1859 года)].

<sup>4</sup> Оригинальный текст цитаты: «Setting the parameters of cultural management has become, among many scholars and some practitioners, a Holy Grail of accomplishments» [17, XIX]. Орфография и пунктуация автора сохранены

<sup>5</sup> Оригинальный текст цитаты: «200 pretenders exist in Europe» [17, XIX]. Орфография и пунктуация автора сохранены.

<sup>6</sup> Оригинальный текст цитаты: «...the number of different, and often competing, narratives about the field and its origins can perplex, if not overwhelm» [17, XIX].

<sup>7</sup> Master of Fine Arts.

<sup>8</sup> Оригинальный текст цитаты: «The first, formal manifestations of cultural management were in the United States and United Kingdom» [17, 7]. Орфография и пунктуация автора сохранены.

<sup>9</sup> РГИА ДВ. Ф. Р-87. Оп. 1. Д. 187. Л. 16–22 (Устав РМО, 1918 год).

<sup>10</sup> РГИА ДВ. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 1–8 (Денежный отчёт за 1921/1922 учебный год Совета Владивостокского Отделения Русского Музыкального общества во Владивостокское Городское Самоуправление).

<sup>11</sup> РГИА ДВ. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 5–5об.

<sup>12</sup> Центральное бюро профсоюзов – (ЦБПС) Петербурга, руководящий межсоюзный орган профессиональных союзов.

<sup>13</sup> Пролеткульт (сокр. от «пролетарская культура») – литературно-художественная и культурно-просветительная организация: «...возникла в феврале 1917 и существовала до апреля 1932. Деятельность пролеткульта основывалась на сети первичных организаций, объединявших по всей стране до 400 тысяч рабочих, из которых 80 тысяч к 1920 занималось в различных кружках и студиях» [14, 820].

<sup>14</sup> 1-й Устав Пролеткульта был принят на I Всероссийской конференции, состоявшейся в Москве 15–20 сентября 1918 года.

<sup>15</sup> Документ впервые опубликован в 1958 году в журнале «Вопросы истории КПСС» № 1 [см.: 5].

<sup>16</sup> РГИА ДВ. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 6 (Состав Дирекции Владивостокского Отделения РМО в 1912/1923 году).

<sup>17</sup> Соблюдена орфография текста источника.

<sup>18</sup> РГИА ДВ. Ф. 202. Оп. 1. Д. 26. Л. 10б. (Письмо Председателя Правления Общества Народного Просвещения Владивостокскому городскому Главе).

<sup>19</sup> Рабис (1919–1953) / Сорабис / Всерабис – «всесоюзный профессиональный союз работников искусств. Массовая профессиональная организация СССР, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств» [12].

<sup>20</sup> Второй пункт среди утверждённых тезисов основного доклада 1-го Всероссийского Съезда Союза Работников искусств (7–12 мая 1919 года), на котором был принят 1-й Устав.

<sup>21</sup> РГИА ДВ. Ф. Р-37. Оп. 1. Д. 711. Л. 4 (Приморский Музыкальный институт, ответ Заведующему Приморским Губернским Отделом Народного Образования; копия в РАБИС).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абушенко В. Л. Конструкт // Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. Грицанов А. А. Минск : Изд. В. М. Скаун, 1998. С. 327.
2. Королёва В. А. Императорское Русское музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация // Художественная культура. 2013. № 2(7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (дата обращения: 20.11.2022).
3. Крылова А. В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1(22). С. 83–89. DOI 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089
4. Левченко М. А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. Санкт-Петербург : С.-Петербург. гос. ун-т технологий и дизайна, 2007. 141 с.
5. Ленин. Человек, мыслитель, революционер. URL: <https://leninism.su/works/81-tom-42/1142-proekt-postanovleniya-plenuma-czk-rkpb-o-proletkulte.html> (дата обращения: 20.11.2022).
6. Миллер А. И. Глава 3. Политика исторической памяти как основа формирования коллективной идентичности и воспитания деятельного патриотизма // Стратегия XXI : альтернативная программа развития России / Совет по внешней и оборонной политике. URL: [http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21\\_vospit.pdf](http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21_vospit.pdf) (дата обращения: 05.05.2022).
7. Мудрова А. Ю. Кто и как управляет миром: [всё, что вы хотели знать об общественных организациях и государственных органах власти, об армии и полиции, разведке и террористических группах] / [сост. А. Ю. Мудрова]. Москва : Центрполиграф, 2014. 208 с.
8. Полоцкая Е. Е. 160 лет Русскому музыкальному обществу // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 53.
9. Полоцкая Е. Е. Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 17. С. 9–18.
10. Пролеткульт // Гражданская война и военная интервенция в СССР : энцикл. / гл. ред. С. С. Хромов. Москва : Совет. энцикл., 1983. С. 478.
11. Пять лет Всерабиса : 1919–1924 : ист. очерк. Москва : Изд. «Вестника работников искусств», 1924. 148 с.
12. Рабис // История повседневности : электрон. энцикл. URL: <http://www.el-history.ru/node/426> (дата обращения: 26.10.2022).
13. Стариков И. В. Исторический опыт конституционного строительства непризнанного государства (на примере Конституции ДВР 1921 г.) // Genesis: исторические исследования. 2017. № 1. С. 18–30. DOI 10.7256/2409-868X.2017.1.17450. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450)
14. Терёхина В. Н. Пролеткульт // Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва : Интелвак, 2001. Стб. 820–821.
15. Устав Императорского Русского музыкального общества. Санкт-Петербург : Тип. В. В. Берк, 1897. С. 11.
16. Щапова Е. В. Деятельность Императорского Русского музыкального общества в немецкоязычной музыкальной критике начала XX вв. // Музыка в системе культуры : научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 17. С. 56–62.
17. DeVereaux C. Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field. New York : Taylor & Francis, 2019. 267 p.



### Natalya I. Efimova

Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia.  
E-mail: efimova\_natalia@list.ru. ORCID: 0000-0002-0672-657X. SPIN-код: 6431-5691

### Alina I. Matveeva

Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia.  
E-mail: krapiva\_alina@list.ru. ORCID: 0000-0001-5780-1843. SPIN-код: 4237-8410

## THE CONSTRUCT OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY (RMS/IRMS) IN THE HISTORY OF CLASSICAL MUSIC IN RUSSIA AFTER THE OCTOBER REVOLUTION: A CASE STUDY OF THE VLADIVOSTOK BRANCH IN THE ERA OF THE FAR EASTERN REPUBLIC

*Abstract.* The article deals with the Russian Musical Society/Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS) construct in the history of the development of academic music in Russia. This construct played an important role, becoming the foundation on which the unique innovative domestic art management technology was tested, that has no analogues in Europe. Its introduction in pre-revolutionary Russia contributed to the rapid development of the country in musical and cultural terms, the formation of a musical environment that made it possible to quickly grow and bring to the international level a national academic school, creating a solid foundation for universal musical enlightenment. The construct became a generative model for the adaptive structures of post-October organizations involved in the development of musical art in the post-revolutionary era. This is proved by the study of archival materials of the Vladivostok branch of the IRMO / RMO, the Union of Art Workers (Rabis), the Proletcult of the times of the Far Eastern Republic (1920–1922). Understanding the activities of these network organizations reveals the presence of common features in their models of work, confirms their relationship with the “prototype” RMS/IRMS. The undeniable fact of continuity noted in the article motivates to objectify the historical assessment of the potential of the RMS/IRMS construct, which has not been fully studied.

*Keywords:* Imperial Russian Musical Society; Russian Musical Society; RMS; IRMS; Vladivostok branch of the RMS; VO IRMS; VO RMS; Union of Artists Rabis; Proletcult; Far Eastern Republic

*For citation:* Efimova N. I., Matveeva A. I. *Konstrukt RMO/IRMO v istorii razvitiya akademicheskoy muzyki postoktyabr'skoy Rossii (na primere raboty Vladivostokskogo otdeleniya v epokhu Dal'nevostochnoy respubliky)* [The Construct of the Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS) in the History of Classical Music in Russia after the October Revolution: a Case Study of the Vladivostok Branch in the Era of the Far Eastern Republic], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 42–52. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Abushenko V. L. *Konstrukt* [Construct], A. A. Gritsanov (gen. ed., comp.) *Noveyshiy filosofskiy slovar'*, Minsk, Izd. V. M. Skakun, 1998, pp. 327. (in Russ.).
2. Koroleva V. A. *Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo i Proletkul't na Dal'nem Vostoke Rossii: soyuz ili konfrontatsiya* [Imperial Russian Musical Society and Proletcult in the Russian Far East: Alliance or Confrontation], *Art&Culture Studies*, 2013, no. 2(7), available at: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (accessed November 20, 2022). (in Russ.).
3. Krylova A. V. *Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovaniy muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu* [The role of the Imperial Russian Musical Society in the formation of the musical infrastructure of Rostov-on-Don], *Music Scholarship*, 2016, no. 1(22), pp. 83–89. DOI 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089. (in Russ.).

4. Levchenko M. A. *Industrial'naya svirel': Poeziya Proletkul'ta 1917–1921 gg.* [The Industrial Flute: The Poetry of Proletkult 1917–1921], St. Petersburg, Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet tekhnologii i dizayna, 2007, 141 p. (in Russ.).
5. Lenin. *Chelovek, myslitel', revolyutsioner* [Lenin. Man, thinker, revolutionary], available at: <https://leninism.su/works/81-tom-42/1142-proekt-postanovleniya-plenuma-czk-rkpb-o-proletkul'te.html> (accessed November 20, 2022). (in Russ.).
6. Miller A. I. *Glava 3. Politika istoricheskoy pamyati kak osnova formirovaniya kollektivnoy identichnosti i vospitaniya deyatel'nogo patriotizma* [Chapter 3. The policy of historical memory as the basis for the formation of a collective identity and the education of active patriotism], *Strategiya XXI : al'ternativnaya programma razvitiya Rossii*, available at: [http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21\\_vospit.pdf](http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21_vospit.pdf) (accessed May 05, 2022). (in Russ.).
7. Mudrova A. Yu. (comp.) *Kto i kak upravlyaet mirom: [vse, chto vy khoteli znat' ob obshchestvennykh organizatsiyakh i gosudarstvennykh organakh vlasti, ob armii i politsii, razvedke i terroristicheskikh gruppakh]* [Who rules the world and how: [everything you wanted to know about public organizations and state authorities, about the army and police, intelligence and terrorist groups], Moscow, Tsentrpoligraf, 2014, 208 p. (in Russ.).
8. Polotskaya E. E. *160 let Russkomu muzykal'nomu obshchestvu* [160 years of the Russian Musical Society], *IKONI*, 2019, no. 1, pp. 53. (in Russ.).
9. Polotskaya E. E. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo: predystoriya, organizatsionnoe ustroystvo, sfery deyatel'nosti* [Russian Musical Society: Background, Organizational Structure, Fields of Activity], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, no. 17, pp. 9–18. (in Russ.).
10. *Proletkul't* [Proletkult], S. S. Khromov (gen. ed.) *Grazhdanskaya voyna i voennaya interventsia v SSSR : entsikl.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1983, pp. 478. (in Russ.).
11. *Pyat' let Vserabisa : 1919–1924 : ist. ocherk* [Five years of Vserabis: 1919–1924: historical essay], Moscow, Izd. «Vestnika rabotnikov iskusstv», 1924, 148 p. (in Russ.).
12. *Rabis* [Rabis], *Istoriya povsednevnosti : elektron. entsikl.*, available at: <http://www.el-history.ru/node/426> (accessed October 26, 2022). (in Russ.).
13. Starikov I. V. *Istoricheskiy opyt konstitutsionnogo stroitel'stva nepriznannogo gosudarstva (na primere Konstitutsii DVR 1921 g.)* [The historical experience of the constitutional construction of an unrecognized state (on the example of the Constitution of the Far Eastern Republic of 1921)], *Genesis: istoricheskie issledovaniya*, 2017, no. 1, pp. 18–30. DOI 10.7256/2409-868X.2017.1.17450. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450) (accessed October 26, 2022). (in Russ.).
14. Terekhina V. N. *Proletkul't* [Proletkult], A. N. Nikolyukin (gen. ed., comp.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy*, Moscow, Intelvak, 2001, columns 820–821. (in Russ.).
15. *Ustav Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Charter of the Imperial Russian Musical Society], St. Petersburg, Tip. V. V. Berk, 1897, p. 11. (in Russ.).
16. Shchapova E. V. *Deyatel'nost' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v nemetskoyazychnoy muzykal'noy kritike nachala XX vv.* [The activities of the Imperial Russian Musical Society in the German-language music criticism of the early XX centuries], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, iss. 17, pp. 56–62. (in Russ.).
17. DeVereaux C. *Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field*, New York, Taylor & Francis, 2019, 267 p.

## Анна Гурьевна Чупова

Аспирант кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (науч. руководитель – д-р искусствоведения, доц., проф. кафедры теории музыки и композиции Е. Г. Окунева) (Петрозаводск, Россия).  
E-mail: schuvalova.anna2011@yandex.ru

### ВОПЛОЩЕНИЕ МИФА В «ПЕРСЕЕ И АНДРОМЕДЕ» С. ШАРРИНО

«Персей и Андромеда» – одноактная опера Сальваторе Шаррино для четырёх голосов и синтезированных звуков в реальном времени, написанная по одноименному рассказу Жюль Лафорга. Предметом статьи являются механизмы реинтерпретации традиционного мифа, выбор средств и логическая структура работы, определяющие способ его осмысления. В фокусе внимания автора оказываются отличия либретто от первоисточников: варианта, изложенного в «Метаморфозах» Овидия и его версии, спародированной в рассказе Лафорга. Опера Шаррино формирует оригинальную мифологическую концепцию постиндустриального мира и взаимоотношений между людьми в этом мире. Предлагаются варианты интерпретации вокальной идентичности трёх главных героев – Андромеды, Дракона и Персея. Также анализируются композиционно-драматургические особенности оперы, функции электронной части партитуры, принципы взаимодействия электроники и нового вокального стиля, названного Шаррино *sillabazione scivolata*. Вокальные модули персонажей являются, с одной стороны, отражением звуков окружающей среды, с другой – становятся источником звукового материала электронной части. Механизмы взаимодействия между ними опираются на форму эхо-откликов. Возвращение плача Андромеды в конце произведения, сопровождающееся акустической трансформацией синтезированных звуков (первоначальный шум гальки превращается в капли слёз), придаёт опере симметрию, создавая на уровне формальной структуры ключевой образ Острова – особого хронотопа, в котором реальное и ментальное время-пространства, отражаясь друг в друге, становятся трудно различимыми.

**Ключевые слова:** Сальваторе Шаррино, «Персей и Андромеда», Жюль Лафорг, *sillabazione scivolata*, опера XX века, a live electronics, электронный музыкальный театр

**Для цитирования:** Чупова А. Г. Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 53–63.

«Персей и Андромеда» – одноактная опера Сальваторе Шаррино для четырёх голосов и синтезированных звуков в реальном времени, написанная по заказу Государственного театра в Штутгарте. Премьера сочинения состоялась 27 января 1991 года и вызвала противоречивые отклики у критики. Последующие представления в Джибеллине в рамках фестиваля «Орестиады» (театр *Baglio di Stefano*, 28 июля 1991 года), в Милане (Ла Скала, март–апрель 1992 года), в Париже на *Festival d'Automne* (Парижская национальная опера, Амфитеатр<sup>1</sup>, 23 ноября 2000 года) лишь усилили двойственность

восприятия произведения. Отмечая прежде всего оригинальность вокального стиля, который после «Персея» станет «визитной карточкой» Шаррино, критика, тем не менее, с трудом воспринимала электронную часть оперы. Органичность сочетания вокальности и электроники казалась принудительной и недостаточно эффективной с точки зрения драматургии. Однако, по прошествии более чем тридцати лет со дня премьеры стало очевидно, что «Персей и Андромеда» Шаррино – «пример экстремального и уникального „электронного музыкального театра“» [12, 55],

в котором «электроника становится необходимой для того, чтобы посредством драматургического действия реализовать... опыт самотрансцендентности»<sup>2</sup> [12, 56].

В настоящей работе мы рассмотрим механизмы реинтерпретации известного мифа на основе анализа либретто, композиционно-драматургических особенностей и взаимодействия вокальности и электроники в «Персее и Андромеде» С. Шаррино.

Замысел сочинения возник у Шаррино ещё в начале 1980-х годов, когда он познакомился со сборником рассказов французского поэта-символиста и прозаика Жюль Лафорга «Легендарные морали» (*“Moralites legendaires”*)<sup>3</sup>: «Много лет назад, прежде чем сочинить „Лоэнгрин“, я хотел положить на музыку „Персея и Андромеду“. Среди рассказов Лафорга моё внимание привлёк тот, который, вероятно, отпугнул бы кого-либо другого<sup>4</sup>: история с тремя персонажами, один из которых – чудовище, и экзистенциальное состояние, в котором всё это происходит. Остров, море, заточение, пространство. Суровый миф, лишённый повествовательных мотивов. Несмотря на наличие Дракона, персонажи готовы воплотить все современные трагедии» [8, 129].

Выбирая в очередной раз мифологическую тему, Шаррино остаётся верен себе: актуализация мифа связывается композитором не столько с сюжетом, сколько с определённым выбором средств и логической структурой, обуславливающими способ его осмысления.

Истоки мифа о Персее и Андромеде восходят к «Метаморфозам» Овидия. Морское чудовище, посланное Посейдоном, опустошает эфиопские владения. Остановить причиняемые им несчастья можно лишь принеся в жертву дочь царя Кефея Андромеду. Прикованная к скале у моря, она со страхом и слезами ожидает своей участи. И вот прибывает Персей. Увидев Андромеду, он воспламеняется любовью

и обещает её родителям спасти деву при условии, что та станет его женой. Заручившись согласием Кефея и Кассиопеи, герой, ловко маневрируя в крылатых сандалиях, храбро сражается с чудовищем, убивает его, освобождает Андромеду и увозит её на крылатом Пегасе.

Лафорг в своём рассказе «Персей и Андромеда, или Счастливейший из трёх» переосмысливает этот миф в пародийном ключе. Андромеда становится капризной девушкой-подростком, которая изнывает от скуки на острове. Её повседневные занятия составляют подводные ныряния, перебирание и любование драгоценными камнями, коллекционирование ракушек, создание наскальных рисунков и охота на птиц из рогатки. Андромеда тяготится своим монотонным существованием. Она мечтает выбраться с острова туда, где есть хоть какая-то социальная жизнь («Я так хотела бы быть представленной в обществе!» – говорит она Дракону [4, 116]). Дракон становится влюблённым чудовищем, который с почти отеческой заботой и терпением, как может, развлекает Андромеду на острове – рассказывает ей истории о несчастных влюблённых, демонстрируя своё знакомство с «Метаморфозами» Овидия, или поёт колыбельные о любви<sup>5</sup>, представляющие собой интертекстуальный бриколаж философско-религиозных текстов от Библии до Шопенгауэра. Прибывающий для спасения Андромеды Персей оказывается претенциозным и самоуверенным «героем комической оперы» [4, 131], который привык побеждать благодаря дарам, предоставленным ему Богами. Надеясь на лёгкую победу, он думает, что Дракона сразит взгляд Медузы Горгоны, однако любезная Медуза признаёт в Драконе своего друга и не желает превращать его в камень. «Контраст между бравым, властным жестом Персея и этой неудачей довольно гротескный» [4, 128], что заставляет улыбнуться даже Андромеду. Укрываясь божественным щитом Афины Паллады,

делающим его неуязвимым, герой на своём гиппогрифе пикирует несчастное бескрылое чудовище и вонзает свой меч в лоб Дракону. Андромеда, лишь на мгновение увлечённая своей мечтой об освобождении, однако, быстро понимает всю ничтожность победителя и прогоняет его: «Уходи, ты ошибся островом!» [4, 130]. Она рыдает над мёртвым телом своего друга-монстра, и её слезы заставляют Дракона воскреснуть и превратиться в красивого молодого мужчину. Она выходит за него замуж, и они вместе отправляются на её родину.

Оригинальность «Легендарных моралей» Лафорга заключается в пародийном переосмыслении мифов сквозь оптику современных ему философских учений. Поэтому, как замечает Шаррино, французский писатель, несмотря на актуальность его творчества, остаётся сыном своего времени, и «его нельзя использовать в том виде, как есть» [10, 53]. «Даже беря такие плодотворные тексты, – продолжает композитор, – я хочу создавать свой собственный театр, я не хочу ставить Лафорга» [10, 53]. В отличие от «Лоэнгрин», в котором композитор инвертировал события оригинала, в этой работе сохраняется линейно-повествовательная структура первоисточника. Либретто Шаррино опирается на текст Лафорга, в том числе в авторских ремарках, описывающих действия персонажей на сцене или их внешний вид. Но как и в предыдущих операх, композитор существенно сокращает оригинал, оставляя лишь ядро основной истории. Он устраняет не только длинные диалоги и многословные описания природы, но и интертекстуальные отсылки к философским текстам, нивелируя пародийно-иронический контекст первоисточника. Главное же отличие заключается в изменении финала. Композитор отказывается от счастливой концовки, отсылающей к весьма популярному сюжету «Красавицы и Чудовища». В его опере слёзы Андромеды не воскрешают убитого монстра, и дева

остаётся в полном одиночестве, «обречённая на экзистенциальное состояние ожидания» [5, 18].

Изменения коснулись и трактовки главных действующих лиц. В первоначальном варианте партии героев распределились следующим образом: Андромеда – сопрано, Дракон – тенор, Персей имел раздвоенный голос: баритон и бас. В последующей редакции оперы Шаррино отдал партию Дракона контральто. В настоящее время интерпретаторам предоставляется свобода выбора вокальной идентичности Чудовища – или тенор, или меццо-сопрано (контральто).

Вокальное и сценическое «дублирование» Персея концептуально обусловлено и может иметь разную интерпретацию. Описание героя Лафоргом откровенно иронично. Как уже было отмечено выше, в музыке Шаррино ирония нивелируется, но её следы проникают в либретто в виде сценических указаний, опирающихся на текст оригинала:

«Гиппогриф парит с совершенной грацией, сгибает колени, касаясь волн, а Персей делает поклон. Андромеда отвечает кивком головы. Он молча разворачивается. Он сидит в седле по-женски, очаровательно скрестив ноги, на его груди лакированная роза, на руках татуировки с пронзённым сердцем, а на его икрах нарисована лилия.

Он размахивает своим алмазным мечом – Андромеда застыла – затем прыжок, и конь послушно подставляет ей бок. Молодой рыцарь складывает руки в стремя и приглашает пленницу с неизлечимо раскатыстым „р“:

Персей. Давай, оп! Взбирайся на коня!» [7].

Несмотря на значительные сокращения, которым подвергнулся текст Лафорга, можно заметить, что в этом сжатом описании Шаррино заостряет женственные и инфантильные качества героя, многократно усиленные в первоисточнике<sup>6</sup>. Татуировки с сердцами, пронзёнными стрелой



(символ измены, предательства), недвусмысленно намекают на его многочисленные любовные неудачи, невольно заставляя, не без усмешки, подумать о том, что Андромеда не первая и, вероятно, не последняя «жертва», которую герой спасает. Вся эта демонстрация, или, по меткому замечанию Шаррино, «военный парад», направленный на то, чтобы произвести на Андромеду впечатление, создаёт настолько комический эффект, что Персея уже невозможно воспринимать как злодея. Оба они, Персей и Андромеда «кажутся всего лишь торопливыми и поверхностными подростками» [8, 130].

Звук героя в тот момент, когда дева прощается с островом и Чудовищем, показывает, насколько Персей равнодушен к ней и сосредоточен исключительно на самом себе. Таким образом, вокальное двойничество Персея может олицетворять:

- 1) нарциссизм героя, его самодостаточность и неспособность к коммуникации;
- 2) разницу между тем, какого спасителя Андромеда и зрители ожидали увидеть и тем, каким он предстал в реальности;
- 3) символический раскол мифологического персонажа, который является одновременно победителем и комическим героем.

Определение вокальной партии Дракона – мужской голос (тенор) или женский (меццо-сопрано или контральто) – влечёт за собой неизбежную смену фокусировки в образе этого персонажа, обусловленную историчностью певческого репертуара. Выбор пары «сопрано – тенор», ставшей основанием итальянской оперы в XIX веке, в какой-то момент сместил акцент на взаимоотношения Андромеды и Дракона. Неслучайно вокальная идентичность героев стала предметом анализа этой оперы в контексте квир-исследований<sup>7</sup>. В авторском комментарии Шаррино отмечал:

«Неизвестно (и на этот счёт можно только строить хитроумные и необоснованные предположения), отвечала ли Андромеда

на знаки внимания Дракона. Мы видели, как она играла с ним, может быть, развлекалась, как невинное существо на природе.

Чудовищное – больше, чем отклонение, оно является неотъемлемой частью первобытного состояния, в котором Андромеда живёт, но к которому она изящно и упорно приспособляется. То, что эти двое действительно любят друг друга – жертва и её мучитель, как известно, связаны самыми крепкими узами, какие только можно себе представить, – несомненно, не вызвало бы неприятия у адептов трансгрессии. Но вряд ли это причина для возмущения. Мифическая Андромеда приносится в жертву чудовищу, а в сакральной концепции древних союз возникает в результате пожирания. Андромеда всё-таки *невеста монстра* (курсив Шаррино. – А. Ч.). И через его посредничество она обречена на Аид» [8, 130].

Впрочем, от первоначального замысла этого «союза» Шаррино пришлось отказаться сразу после первого сценического представления, когда, по словам автора, столь желанное свидание между сопрано и тенором в грандиозном любовном дуэте, «артикулируемом во всех нюансах от порывов и тоски до шутки и контрастов» [10, 54], с треском провалилось из-за тучности немецкого тенора, облачённого в одежды Дракона. Эта сугубо практическая причина привела к пересмотру партии. Композитор, опираясь на свои творческие контакты, поручил её меццо-сопрано. Последующие представления показали, что выбор оказался не только более удачным, но и предложил широкий простор для интерпретаций. Если отвлечься от квир-истолкования, предполагающего сапфические отношения между Андромедой и Драконом и явно сужающего концепцию произведения, то «женский» голос Дракона можно трактовать, с одной стороны, как двойника самой Андромеды, с другой, как метафору дружелюбной, охранительной, защищающей героиню при-

роды. Подобная интерпретация напрямую исходит из места действия, ведь остров Андромеды для Шаррино – это хронотоп, соединяющий реальное (природа, окружающая среда) и воображаемое (ментальное пространство), действительность и мечту. Неслучайно в определении острова в либретто композитор подчёркивает двойственность его восприятия:

«На берегу играют дети. Один притворяется драконом. Время от времени сцена также меняется: отвесные скалы, арки и пещеры. Иногда можно смутно уловить очертания чудовища и гиппогрифа, появляется ещё один мальчик. Бой происходит в сумерках. И когда всё возвращается к одиночеству между бытием и небытием, кто сможет отличить тихий пляж от следов фантазмагорического острова?» [7].

Таким образом, неопределённость и двусмысленность становятся характерными чертами этой оперы. Желая превратить сочинение в космогонию, в «ещё одну гипотезу Вселенной» [8, 129], Шаррино намеренно создаёт удвоение реальностей, внешнего и внутреннего, которые накладываются, отражаются друг в друге и становятся трудно различимыми между собой.

Камерная опера, построенная на взаимоотношениях трёх персонажей, идеально вписывается в каноны классической трагедии, отвечая триединству времени, места и действия. Её одноактную композицию составляют следующие сцены:

- 1) Плач Андромеды
- 2) Диалог Андромеды и Дракона, полёт птиц
- 3) Монолог Андромеды и буря
- 4) Прибытие Персея
- 5) Диалог Персея и Андромеды
- 6) Плач Андромеды

Возвращение плача, обусловленное сюжетно-драматургической ситуацией, содержит не только возврат первоначальной вокальной «фигуры», но и акустиче-

скую трансформацию: краткие, слабые импульсы («подобно каплям» – ремарка Шаррино), имитирующие слёзы Андромеды, соответствуют шуму гальки, которым открывалась опера.

В основу всего музыкального материала «Персея» положено ограниченное количество вокальных «фигур» персонажей. Каждая «фигура» имеет свой характерный «рисунок», легко узнаваемый при прослушивании. Вокальный стиль Шаррино представляет собой новый тип артикуляции – пограничную область между собственно пением и разговорной речью. Названный композитором *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция)<sup>8</sup>, он впервые последовательно применяется именно в «Персее», а в дальнейшем станет мгновенно узнаваемым «автографом», фундаментом всех последующих опер Шаррино. Отношения между текстом и музыкой обусловлены двумя важными задачами: передачей смысла слова (спетое должно быть понятным) и «специфической человечностью звука» [8, 129]. *Sillabazione scivolata* образует музыкальное пространство, в котором все вокальные фигуры соотносятся между собой и одновременно обеспечивают непрерывный процесс вариантной трансформации ячеек. Расположенная на пространственно-временной оси, эта «формальная артикуляция» подчиняется конструктивным принципам, имеющим модульный характер. Процессы изменения внутри вокальных модулей, равно как и методы их сцепления друг с другом, обусловлены закономерностями повторения и вариативности, сходства и контраста, которые в конечном счёте помогают слушателям понять логику музыкальной формы.

Ведущим вокальным модулем всей оперы можно считать «фигуру» плача (первое соло Андромеды) – нисходящий полутон, к нижнему звуку которого периодически добавляется мордент (см. пример 1).

Пример 1.

С. Шаррино. «Персей и Андромеда», партитура, с. 1 (фрагмент)

Ma - re sem - pre ma - - - re sem - pre ma - re

Без сомнения, семантику «фигуры» определяет традиция западноевропейской музыки, вызывающая широкий спектр аналогий, хотя, как известно, отношения Шаррино с традицией имеют диалектический характер. В формировании вокальных модулей композитор стремится избежать «риторичности», то есть ассоциаций, заданных культурно-исторической эстетикой и генерацией смысла. Новое использование «поддержанных» языковых элементов достигается им за счёт помещения монодии в «пустоту», благодаря чему происходит активизация «векторного „гештальта“» [термин Шаррино, см.: 9, 53]. Навязчивая итерация полутона на протяжении нескольких страниц создаёт иллюзию заточения, искусственного пространственного ограничения, другими словами – образ острова. Остаётся открытым вопрос, преднамеренным или случайным является тот факт, что полутон  $la-sol\#/a-gis$  (или  $sol\#/la-gis-a$ ) в буквенно-слововом прочтении яв-

ляется анаграммой таких ключевых для этого произведения слов, как: *isola* (остров), *isolare* (изолировать), *sola* (одна, одинокая), *di sole* (солнце), *solere* (иметь обыкновение, привычку).

В соответствии с натуралистической концепцией Шаррино вокальные модули персонажей являются также отражением звуков окружающей среды. Из плача Андромеды рождается электронный звук, становясь и образом, и фоном действия. Её восклицание во фразе «*Che un raggio di sole oh!*», расширяя амбитус секундового интервала, вводит звук  $b$  (си-бемоль), который в партитуре становится своеобразной границей, горизонтом, ниже которого обозначаются звуки моря, а в пространстве выше – звуки ветра, воздуха. Взаимодействие между вокальными модулями и звуками окружающей среды, генерируемыми с помощью компьютерной системы, принимает форму эхо-откликов (см. пример 2).

Пример 2.

С. Шаррино. «Персей и Андромеда», партитура, с. 5 (фрагмент)

mo - - - ri - re su - bi - to o - - -

По такому же принципу организуется диалог Андромеды и Дракона, обнаружи-

вая тесную связь между этими персонажами. Ведущая роль принадлежит Андроме-

де, вокальные модули которой чаще подхватываются и развиваются Драконом.

Инаковость Персея, его «чуждость» миру острова подчёркивается не только дублированием партий баритона и баса, синхронизация которых определяется

моноритмическим звучанием и разной дистанцией голосов (от полутора до двух октав), но и электронным резонансом, сопровождающим его выход и создающим сильный контраст звукам моря и ветра (см. пример 3).

Пример 3.

С. Шаррино. «Персей и Андромеда», партитура, с. 91 (фрагмент)

The image shows a musical score for the character Perseo. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the electronic accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Ma vi a - do ro! Guar - da - ti!". The score features various dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mp*, *pp*, and *ppp*. There are also articulation marks such as slurs and accents. The accompaniment includes complex rhythmic patterns and articulation marks like slurs and accents.

Звуковая концепция, соединяющая голос и электронику, рисует картину постиндустриального общества, испытавшего воздействие некой технологической катастрофы и вернувшегося в первозданное время. Композитор указывает, что птицы, в которых Андромеда стреляет из рогатки, вызывают аналогии с реактивными двигателями самолётов, заполонивших близлежащий аэропорт. И хотя «Персей» Шаррино, разумеется, является не первым сочинением, в котором противопоставляются вокальность и синтетические звуки<sup>9</sup>, но это первая опера, в которой оркестр полностью заменён электронным звучанием, генерируемым компьютером и исполняемым в режиме реального времени. Отказ от живого звучания акустических инструментов, по мнению Л. Заттра, «символизирует отчуждение современного человека и дезориентацию сегодняшнего слушателя при столкновении с электронным опытом» [12, 42].

Электронная часть оперы создавалась Шаррино в непосредственном сотрудничестве со звукорежиссёром, исполнителем *a live electronics* и исследователем

компьютерной музыки Альвизе Видолином<sup>10</sup>. Вспоминая о совместной работе, Видолин так описывал процесс: «В то время цифровой синтез начинал заменяться технологиями реального времени, а он (Шаррино. – А. Ч.) решил, наоборот, использовать только чистый синтез как своеобразное ограничение. <...> В основном мы использовали субтрактивный синтез<sup>11</sup>: белый шум, отфильтрованный через резонансный фильтр нижних частот второго порядка, для создания звуков, которые переходят от почти синусоидальной фильтрации к более сложным звукам. <...> Это было совершенно новым для нас (в CSC<sup>12</sup>). Длительный период заняли встречи с Шаррино для сольфеджио (*à la* Пьер Шеффер) и этапа ознакомления в CSC с машиной. Он представил свою идею создавать волны. Итак, начиная с этого, я заставил его слушать разные синтезированные звуки. Он слушал и учился. Всё сольфеджио было сделано по системе 4i, потому что он хотел научиться понимать и прежде всего взаимодействовать, изменять и варьировать любые звуки, которые ему нужны, на одной и той же репетиционной сессии.

Он смотрел и слушал серию различных тембров, которые я мог синтезировать с помощью 4i. Он хотел полностью изучить „новый оркестр“. Только после этого процесса он почувствовал себя настолько уверенно, чтобы самостоятельно „сочинять“ для нового оркестра. Он стал действительно компетентен в знании машины, и выбирал символ для каждого звука, который мы могли синтезировать. Это был его личный способ обозначения различных тембров. Таким образом, он смог предусмотреть всё, что ему было нужно. Он написал полную партитуру, как только вернулся домой» [11, 94–95].

Участие электроники поставило перед композитором проблему адекватной нотной записи. Печатное издание «Персея» (изд-во *Ricordi*) состоит из двух частей и включает в себя партитуру в традиционной нотации и электронную партитуру. Последняя содержит в виде формального описания все компьютерные данные, выполненные с помощью программы *Music 5*: оркестровое звучание, определяющее алгоритмы синтеза звука, и партитуры для двух рабочих станций, в которых отражены механизмы управления этими алгоритмами. Для установления связи между традиционной нотацией и компьютерной записью композитор использует аббревиатуры, указывающие на определение синтетических звуков, например:

ORI – *Orizzonte* (горизонт) – непрерывное звучание;

GLORI – *Orizzonti glissati* (скользящие горизонты) – непрерывное скользящее звучание; и т. д.

Кроме этого, Шаррино фиксирует в партитуре траекторию и скорость пространственного распределения звука, распространяемого с помощью громкоговорителей, расположенных в зале и на сцене.

В первой части, то есть в обычной партитуре, вокальные партии записаны с помощью традиционной нотации, под которую подстраивается также и электронное

звучание. Под вокальными нотонасцами помещены дополнительные нотонасцы, на которых синтезированные звуки зафиксированы в приблизительном по отношению к фактическому слуховому восприятию звучании. Каждому элементу электронной партитуры соответствует цифра, которая указывает на его принадлежность к определённой группе или «семейству». Наиболее многочисленными являются звуковые объекты, которые относятся к волнам.

В партитуре отсутствует хронометрическая организация, как условная (тактометрическая система), так и характерная для музыки XX–XXI веков «реальная», фиксирующая минуты и/или секунды. Правда, на первой странице партитуры композитор указывает метрономическое значение  $\square = 62$  ca, но весь звуковой континуум вписывается в некий идеальный темп. Поэтому Шаррино и вслед за ним исследователи принимают за основу нумерацию страниц.

Электроника в «Персее» выполняет несколько функций: создаёт природный ландшафт (звуки моря, ветра и камня), внушая слушателю присутствие окружающей среды, формирует горизонт одиночества Андромеды, осуществляет оркестровое сопровождение для певцов. Однако весь её музыкальный материал исходит из вокальных партий.

В крупном плане электронная часть оперы включает в себя два типа звуковых материалов: звуковые волны различной продолжительности, имитирующие порывы ветра и шум морского прибоя, и короткие импульсы, которые с помощью синтезирующих шумов воспроизводят стук гальки. Такое упрощение, возвращающее к первозданным звукам, по мнению Л. Заттра, «навязывает музыке и оперной традиции посттехнологическое видение» [12, 49] и создаёт «интересное противоречие, которое материализуется в создании искусственной природы» [12, 50]. Действительно, композитор не стал использовать



конкретные звуки, записанные на компакт-диск, поверх которого накладывалось пение: сэмплирование природных шумов создало бы гиперреалистическую работу. Намерение Шаррино состояло в разработке искусственно воссозданных природных звуков – звуков ветра, моря и камня, которые одновременно служат отражением внутреннего мира персонажей.

Несмотря на то, что в момент создания оперы Шаррино и Видолин ориентиро-

вались на программу *Music 5*, компьютерная часть партитуры, написанная в виде текста, может быть адаптирована для использования другими, в том числе новыми программами синтеза. Таким образом, как поэтично пишет Ф. Гуэррацио, «Персей и Андромеда» «могут жить вечно обновлённой жизнью, продолжая демонстрировать своё призвание: двусмысленность и невозможность завершённых отношений (с природой, с человеком)» [3].

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В Париже опера была представлена в концертной версии.

<sup>2</sup> Здесь и далее все цитаты из иностранных источников, включая фрагменты из рассказа Лафорга, приводятся в переводе автора настоящей статьи.

<sup>3</sup> «Легендарные морали» Жюль Лафорга (1860–1887) были опубликованы уже после смерти поэта. Сборник включает шесть рассказов: «Гамлет или последствия сыновней почтительности», «Чудо роз», «Лознгрин, сын Парсифаля», «Саломея», «Персей и Андромеда», «Пан и Сиринга». В 1983 году Шаррино написал оперу «Лознгрин», либретто которой представляет переработанный и переосмысленный рассказ Лафорга.

<sup>4</sup> В действительности Шаррино был не первым композитором, кто обратился к сюжету Лафорга. В 1921 году Жак Ибер написал оперу «Персей и Андромеда», премьера которой состоялась в «Опера Гарнье» восемь лет спустя.

<sup>5</sup> В рассказе Лафорга такую «колыбельную» самой себе поёт Андромеда: «И она вспоминает единственную колыбельную, которую она знает, легенду под названием „Правда обо всём“, священную песенку, которую её опекун Дракон пел ей перед сном, когда она была маленькой» [4, 121].

<sup>6</sup> Лафорг сравнивает Персея с элегантной наездницей: юный, безбородый, с алым ртом, подобно спелому гранату, герой носит изумрудный монокль, множество колец и браслетов и, гарцуя на своём крылатом коне, откровенно красуется перед Андромедой.

<sup>7</sup> Отсылаем читателей к статье А. Кантора и А. Массаротто [2], в которой авторы предлагают квинтерпретацию мифа, переработанного Лафоргом и Шаррино. Двусмысленность гендерной идентичности, по их мнению, кроется в раздвоенности голоса Персея («в своём гиповирилизме и при этом ему нарциссическом либидо герой попал бы в сферу сублимации гомоэротизма»), а также в вокальном эхо, двойничестве Андромеды и Дракона, с которым она устанавливает «очень свободные, почти сапфические отношения» [2].

<sup>8</sup> Более подробно об особенностях вокального стиля Шаррино см.: [1].

<sup>9</sup> Можно вспомнить эксперименты Лучано Берно, Луиджи Ноно, Карлхайнца Штокхаузена, с чьими именами связаны важные вехи в истории электронной музыки.

<sup>10</sup> Шаррино и Видолин познакомились в 1981 году на семинаре *Opera Prima в театре «Ля Фениче» в Венеции. Знакомство положило начало плодотворному сотрудничеству, результатом которого стали такие работы, как «Nom des airs per live electronics» (1994), «Cantare con silenzio» для 6 голосов, флейты, ударных и электронных резонансов (1999), «Лознгрин 2. Рисунки для звукового сада» (2004).*

<sup>11</sup> Использование субтрактивного синтеза, то есть генерации звуков путём «вычитания», по меткому наблюдению М. Саксер, соответствует характерной для Шаррино процедуре редукции оригинального текста в процессе переработки его в либретто [6, 271].

<sup>12</sup> Centro di Sonologia Computazionale – Центр компьютерной сонологии в Падуе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чупова А. Г. *Sillabazione scivolata* и модульная мелопея: особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2021. № 3 (27). С. 10–31.

2. Cantore A., Massarotto A. Sciarrino in dialogo con Laforge. *Variazioni queer* sul mito di *Perseo e Andromeda* // Scritture della performance. 2021. Vol. 10, № 2. P. 149–167. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/2349?lang=en> (дата обращения: 09.07.2022).
3. Guerrasio F. Le temps reel (live electronics): le veritable materiau de composition dans *Perseo e Andromeda* de Salvatore Sciarrino // Journées d'Informatique Musicale. 2011. May. Saint-Etienne, France. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03104776> (дата обращения: 06.07.2022).
4. Laforge J. *Moral Tales* / Trans. by William J. Smith. New York : New Directions, 1985. XXVI, 160 p.
5. Pasticci S. Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans *Perseo e Andromeda* de Salvatore Sciarrino // Musiques vocales en Italie depuis 1945: esthétique, relations texte-musique, techniques de composition: actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg. Notre Dame de Bliquetuit : Millénaire III, 2005. P. 11–27.
6. Saxer M. Aus der Geschichte gefiltert. Zur Gestalt der Andromeda in Salvatore Sciarrinos Oper ›Perseo e Andromeda‹ // Performativität und Performance / Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hrsg.). Hamburg, 2008. S. 266–274.
7. Sciarrino S. *Perseo e Andromeda* : Libretto // Salvatore Sciarrino : official website. URL: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo\\_e\\_Andromeda\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo_e_Andromeda_libretto.pdf) (дата обращения: 05.11.2022).
8. Sciarrino S. *Perseo e Andromeda*, opera en un acte // Silence de l'oracle Autur de l'œuvre de Salvatore Sciarrino. A cura di Laurent Feneyrou. Paris : CDMC, 2013. P. 129–134.
9. Sciarrino S. «Una tragedia dell'attesa» a cura di Maria Rosaria Corchia... // VeneziaMusica e dintorni / fondata da Luciano Pasotto nel 2004. 2019. № 86, Settembre. P. 52–55.
10. Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile / Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. Torino : Settembre Musica, 2002. P. 49–65.
11. Zattra L. Alvisé Vidolin interviewed by Laura Zattra: the role of the computer music designers in composition and performance // Live-Electronic Music. Composition, Performance, Study / Ed. by Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burke and Laura Zattra. Routledge : Taylor & Francis Group, 2018. P. 83–100.
12. Zattra L. La “drammaturgia” del suono elettronico nel *Perseo e Andromeda* di Salvatore Sciarrino // La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. A cura di Alessandro Rigolli : Atti della Giornata di Studi annuale del “Laboratorio per la Divulgazione Musicale”, Parma, 11 e 12 novembre 2005. Torino : EDT, 2006. P. 41–58.

**Anna G. Chupova**

Petrozavodsk Glazunov State Conservatory, Petrozavodsk, Russia.

E-mail: [schuvalova.anna2011@yandex.ru](mailto:schuvalova.anna2011@yandex.ru)

## **THE EMBODIMENT OF THE MYTH IN “PERSEUS AND ANDROMEDA” BY S. SCIARRINO**

*Abstract.* “Perseus and Andromeda” is Salvatore Sciarrino’s opera in one act for four voices and synthesized sounds in real time, based on a story by Jules Laforge. The subject of the article is the mechanisms of reinterpretation of the traditional myth, the choice of means and the logical structure of the work, which determine the way of its comprehension. The author focuses on the differences between the libretto and the original sources: the version set forth in Ovid’s *Metamorphoses* and its version parodied in Laforge’s story. Sciarrino’s opera forms an original mythological concept of the post-industrial world and the relationships between people in this world. Variants of interpretation of the vocal identity of the three main characters – Andromeda, Dragon and Perseus are proposed. The author also analyzes the compositional and dramatic features of the opera, the functions of the electronic part of the score, the principles of interaction between electronics and a new vocal style called Sciarrino *sillabazione scivolata*. The vocal modules of the characters are, on the one hand, a reflection of the sounds of the environment, on the other hand, they become the source of the sound material of the electronic part. The mechanisms of interaction between them are based on the form of echo responses. The return of Andromeda’s weeping at the end of the work, accompanied by an acoustic transformation of synthesized sounds (the initial noise

of pebbles turns into drops of tears), gives the opera symmetry, creating at the level of formal structure the key image of the Island – a special chronotope in which real and mental time-spaces reflected in each other, become difficult to distinguish.

**Keywords:** Salvatore Sciarrino; “Perseo e Andromeda”; Jules Laforgue; sillabazione scivolata; 20<sup>th</sup> century opera; a live electronics; electronic musical theater

**For citation:** Chupova A. G. *Voploshchenie mifa v «Persee i Andromede» S. Sharrino* [The Embodiment of the Myth in “Perseus and Andromeda” by S. Sciarrino], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 53–63. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Chupova A. G. *Sillabazione scivolata i modul'naya melopeya: osobennosti vokal'nogo stilya Salvatore Sharrino* [Sillabazione Scivolata and Modular Melopoeia: Features of Salvatore Sciarrino's Vocal Style], *Music Journal of Northern Europe*, 2021, no. 3 (27), pp. 10–31. (in Russ.).
2. Cantore A., Massarotto A. *Sciarrino in dialogo con Laforgue. Variazioni queer sul mito di “Perseo e Andromeda”* [Sciarrino in dialogue with Laforgue. Queer variations on the myth of “Perseus and Andromeda”], *Scritture della performance*, 2021, vol. 10, no. 2, pp. 149–167, available at: <https://journals.openedition.org/mimesis/2349?lang=en> (accessed September 09, 2022). (in Italian).
3. Guerrasio F. *Le temps reel (live electronics): le veritable materiau de composition dans “Perseo e Andromeda” de Salvatore Sciarrino* [Real time (live electronics): the true material of composition in Perseo e Andromeda by Salvatore Sciarrino], *Journées d'Informatique Musicale*, 2011, May, Saint-Etienne, France, available at: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03104776> (accessed September 06, 2022). (in Italian).
4. Laforgue J. *Moral Tales*, Trans. by William J. Smith, New York, New Directions, 1985, xxvi, 160 p.
5. Pasticci S. *Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans “Perseo e Andromeda” de Salvatore Sciarrino* [Musical coherence and dramatic unity in Perseo e Andromeda by Salvatore Sciarrino], *Musiques vocales en Italie depuis 1945: esthétique, relations texte-musique, techniques de composition: actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002*, Université Marc Bloch de Strasbourg, Notre Dame de Bliquetuit, Millénaire III, 2005, pp. 11–27. (in Italian).
6. Saxer M. *Aus der Geschichte gefiltert. Zur Gestalt der Andromeda in Salvatore Sciarrinos Oper “Perseo e Andromeda”* [Filtered from history. The Gestalt of Andromeda in Salvatore Sciarrino's opera “Perseo e Andromeda”], M. Oster, W. Ernst, M. Gerards (eds.) *Performativität und Performance*, Hamburg, 2008, pp. 266–274. (in German).
7. Sciarrino S. “Perseo e Andromeda” : Libretto, *Salvatore Sciarrino : official website*, available at: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo\\_e\\_Andromeda\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo_e_Andromeda_libretto.pdf) (accessed November 05, 2022).
8. Sciarrino S. “Perseo e Andromeda”, *opera en un acte* [Perseo e Andromeda, opera in one act], *Silence de l'oracle Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino. A cura di Laurent Feneyrou*, Paris, CDMC, 2013, pp. 129–134. (in French).
9. Sciarrino S. «Una tragedia dell'attesa» a cura di Maria Rosaria Corchia... [“A Tragedy of Anticipation”], *VeneziaMusica e dintorni / fondata da Luciano Pasotto nel 2004*, 2019, no. 86, September, pp. 52–55. (in Italian).
10. Vinay G. *La costruzione dell'arca invisibile / Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la dramaturgia* [The construction of the invisible ark / Interview with Salvatore Sciarrino on musical theater and dramaturgy], E. Restagno (ed.) *Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002)*, Torino, Settembre Musica, 2002, pp. 49–65. (in Italian).
11. Zattra L. *Alvise Vidolin interviewed by Laura Zattra: the role of the computer music designers in composition and performance*, F. Sallis, V. Bertolani, J. Burke, L. Zattra (eds.) *Live-Electronic Music. Composition, Performance, Study*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018, pp. 83–100.
12. Zattra L. *La “dramaturgia” del suono elettronico nel “Perseo e Andromeda” di Salvatore Sciarrino* [The “dramaturgy” of electronic sound in Salvatore Sciarrino's Perseus and Andromeda], *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. A cura di Alessandro Rigolli: Atti della Giornata di Studi annuale del “Laboratorio per la Divulgazione Musicale”, Parma, 11 e 12 novembre 2005*, Torino, EDT, 2006, pp. 41–58. (in Italian).

# МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО



УДК 784.1:784.6(470)

**Ирина Прокопьевна Дабеева**

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия).  
E-mail: dabaeva-music@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2462-7038. SPIN-код: 7587-8600

## **МУЗЫКА РУССКОГО БАРОККО В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Музыка русского барокко получила осмысление в трудах исследователей, начиная с XIX века. Настоящее время отмечено повышением интереса к данному пласту культуры, что отразилось в проведении ряда научных конференций. Цель статьи заключается в обобщении направлений исследования отечественной музыки эпохи барокко и выявлении путей интерпретации партесных концертов. Задачи фокусируются на обобщённой характеристике работ музыковедов, рассмотрении исторических этапов становления традиции исполнения партесных концертов и определении современного состояния исполнительской практики в данной сфере. На рубеже XIX–XX веков известны лишь единичные случаи исполнения партесных сочинений Синодальным хором. В XX веке интерес представляет период с середины 60-х до конца 80-х годов, когда к исполнению партесных концертов обратились большие академические хоры. В настоящее время обозначилась тенденция исполнения многоголосных концертов вокальными ансамблями и камерными хорами, что нарушает исторически сложившуюся традицию и укореняет иное представление о жанре. Возврат к традиции видится во включении партесных концертов в репертуар академических коллективов, в исполнении их объединёнными хорами, включении в современные формы представлений.

*Ключевые слова:* музыка русского барокко, партесный концерт, русские хоры, вокальные ансамбли и камерные хоры

*Для цитирования:* Дабеева И. П. Музыка русского барокко в музыковедческом осмыслении и исполнительской интерпретации // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 64–71.

Русское музыкальное барокко – значительный этап в становлении и развитии отечественной культуры, связанный с формированием национальной композиторской школы.

Начало осмысления музыки русского барокко уходит в XIX век к трудам Д. Разумовского, В. Одоевского, В. Стасова, С. Смоленского, В. Металлова; продолжи-

лось в первой половине XX столетия в работах А. Преображенского, Д. Аллеманова, Н. Финдейзена, посвящённых вопросам истории церковного пения.

В советское время до начала 1970-х годов проблемы, связанные с музыкой русского барокко, нашли освещение в трудах Т. Ливановой, С. Скребкова, Ю. Келдыша, Н. Успенского, Н. Герасимовой-Персид-

ской, В. Протопопова, Т. Владышевской. Во второй половине XX века было осуществлено издание памятников партесного стиля.

Работа, связанная с поиском и исследованием рукописных источников, требует много времени и значительных усилий. Но опубликованные в тот период памятники составляют лишь небольшую часть огромного пласта музыкальной культуры русского барокко.

Важным событием в изучении партесного стиля стали труды Н. Плотниковой. В 2015 году исследователь констатировала: «Вследствие слабой разработки источниковедческой базы остаются малоизученными многие исторические и теоретические проблемы: жизнь и творчество композиторов того времени, вопросы эволюции партесного стиля, региональных традиций, жанровой специфики, нотации, гармонии, полифонии, формообразования. Чрезвычайную важность приобретает максимально глубокое изучение архивных собраний, реконструкция и введение в научный обиход большого корпуса произведений. Достижения источниковедения должны привести к изменению не только количественных показателей, но и новому качеству научного знания, созданию более полного представления о целой эпохе в развитии русской музыки, что особенно актуально для современного музыковедения» [7, 7].

Решение этих задач легло в основу многих исследований отечественных и зарубежных специалистов в области изучения музыки эпохи барокко. Подтверждение можно найти в материалах ряда научных конференций, прошедших в последние годы. Среди них выделим две, проведённые в Москве в 2016 и 2019 годах, и одну, состоявшуюся в Санкт-Петербурге в ноябре 2022 года.

Материалы московских конференций, названных «Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследований»,

опубликованы в двух научных изданиях. Н. Плотникова, организатор данных научных форумов, в статье «Русское музыкальное барокко в исследованиях 2017–2019 годов», предваряющей второй сборник, представляет краткую, но довольно ёмкую картину актуальных научных направлений в изучении музыки этого периода, выделяет проблемы, стоящие перед учёными. В частности, она отмечает, что «одной из главных задач первой конференции, состоявшейся в октябре 2016 года, было выявление и собирание воедино всех тематических направлений, прямо или косвенно связанных с музыкой русского барокко... Многие доклады были посвящены специфике переходного периода от Средневековья к Новому времени: реформе нотации, особым образцам монодии, певческой практике старообрядцев, различным видам раннего русского многоголосия», а также творческим контактам России и Польши, исполнительской практике и учебным курсам в вузе [8, 4].

В период между двумя московскими конференциями были достигнуты определённые результаты в области изучения русского барокко: в научный обиход введены памятники научной мысли и новые сочинения, началась скрупулёзная работа над составлением каталогов партесных произведений, изданы монографические нотные сборники, опубликован целый ряд статей, посвящённых вопросам истории и теории данной эпохи.

Проблемное поле второй московской конференции было сфокусировано на вопросах изучения партесного стиля в двух его основных разновидностях: переменное и постоянное партесное многоголосие, а также книжной песне. В большинстве докладов исследователи освещали проблемы, связанные с переменным (или концертным) партесным многоголосием, рассматривали вопросы тематизма, композиции, тональной и метроритмической организации.



Сорок восьмой научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения», состоявшийся в Санкт-Петербурге, был полностью посвящён музыкальной культуре XVII века, что нашло отражение в его названии «Русский XVII век: искусство на перепутье». Доклады участников освещали такие важные для осмысления культуры русского барокко направления, как традиции и новый синтез, памятники церковно-певческого искусства, гимнография и певческая традиция, Соловки и монастырская певческая школа, музыкальное творчество XVII столетия в художественном контексте. Поскольку главным организатором Бражниковских чтений является кафедра древнерусского певческого искусства, основной акцент был сделан на вопросах продолжения и обновления традиций предшествующих эпох.

Музыковедческое осмысление русской музыки эпохи барокко – важная сторона, способствующая возрождению и продолжению жизни сочинений этого периода. Но не менее важна исполнительская интерпретация. В этом отношении хоровые сочинения русского барокко в настоящее время находятся на периферии внимания исполнителей: лишь редкие из них можно услышать сегодня.

Первые известные нам исполнения сочинений этого времени зарождали традиции их интерпретации. Интересно проследить, сохранились ли эти традиции в современной культуре и что хоровое искусство внесло нового в их осмысление, соответствующее духу эпохи, запросам слушателей.

Эти вопросы можно осветить на примере любого хорового жанра эпохи барокко. Обратим внимание на партесный концерт в связи с тем, что он стал достаточно привлекательным для хормейстеров, осуществивших интересные интерпретации сочинений в данном жанре.

Отметим, что в настоящее время партесный концерт практически полностью

исчез из репертуара больших, знаменитых отечественных хоровых коллективов и если и звучит, то, чаще всего, в исполнении ансамблей или камерных хоров.

В стремлении ответить на вопрос, почему это происходит, обратимся к истории, сжато осветим самые основные этапы.

В публикациях, посвящённых организации и проведению концертов (в первую очередь – духовных) в XIX и начале XX века, можно обнаружить лишь несколько упоминаний об исполнении партесных концертов. Два из них относятся к так называемым «историческим концертам» Синодального хора, первый из которых состоялся 3 февраля 1895 года, а второй – 19 декабря 1901-го. Напомним, что в данный период Синодальный хор находился в превосходной профессиональной форме. Эти концерты проходили в зале Синодального училища церковного пения под управлением В. Орлова.

Первое отделение концерта 1895 года называлось «Первые оригинальные сочинения русских композиторов конца XVII – начала XVIII века» и включало ряд сочинений Василия Титова на 4, 6 и 12 голосов. Во втором отделении, названном «Сочинения заезжих итальянцев, немецкие композиции», прозвучали произведения таких композиторов, как Сарти, Галуппи, Сапиенца, Маурер. Рецензии на данный концерт написали С. Смоленский, А. Корещенко и Г. Урусов, которые по-разному оценивали достоинства этой музыки.

Программа концерта 1901 года, который назывался «Первый исторический концерт Синодального хора под управлением В. С. Орлова, представляющий исторический ход партесного пения», отличалась от предыдущего. В первом отделении были представлены сочинения Василия Титова, Галуппи, концерты Березовского, Веделя, Бортнянского, иеромонаха Виктора, а во втором – произведения русских композиторов второй половины XIX века. К печатной программе прилагался истори-

ческий очерк развития церковного пения в России.

Другой, более развёрнутой информацией об исполнении Синодальным хором партесных концертов мы не располагаем. По сведениям С. Смоленского и В. Металлова в то время в библиотеке Синодального училища хранилось 160 концертов на 12 голосов. Говоря о партесных концертах, протоиерей В. Металлов отмечал, что они держались до конца царствования Петра Великого, а затем стали достоянием «одних книгохранилищ и археологии» [6, 91].

И ещё одно упоминание о партесных концертах относится к 1913 году. На страницах журнала «Хоровое и регентское дело» рецензент по поводу 25-го концерта хора-громады Церковно-певческого благотворительного общества в Санкт-Петербурге писал, что интерес к концертам этого коллектива упал во многом из-за программ. Далее критик отмечал: «Хочется указать лицам, ведающим составлением программ этих концертов, что в русской духовно-музыкальной хоровой литературе существуют произведения, исполнение которых и возможно только подобными хорами-громадами. Вспомним хоровую литературу конца XVII и XVIII века с её многохорными произведениями Титова, Бавыкина и других. Отчего бы Церковно-певческому благотворительному обществу не посвятить целый концерт этой исторической литературе. *Ведь даже большие современные хоры не в состоянии справиться с многими произведениями этой эпохи по недостаточности числа исполнителей* (курсив наш. – И. Д.). Это было бы крупной заслугой Общества перед родным искусством» [1, 51]. Так называемый «хор-громада» включал 500 профессиональных певчих из разных хоров Санкт-Петербурга.

Следующий этап, связанный с возрождением партесных концертов, относится ко второй половине XX века: в середине 1960-х годов, как отмечал В. Протопопов,

А. Юрлов «открыл нам неизвестную „неозвученную“ эпоху древнерусской музыкальной культуры, которую мы знаем только по книгам» [11, 35]. После выступления капеллы на международном фестивале старинной музыки стран Центральной и Восточной Европы в польском городе Быдгощ, Келдыш писал, что впечатление от звучания было очень сильным, и зарубежные музыканты расценивали это событие как открытие нового материка [5]. В результате Юрлов показал путь освоения старинных песнопений, по которому пошли другие коллективы, формируя традицию в их исполнении. И это действительно так. Музыка русского барокко в 1970-е годы вошла в программы Государственного Московского хора под руководством В. Соколова, была записана Московским камерным хором под управлением В. Минина, в 1980-е годы – Московским государственным хором (дирижёр А. Кожевников), Государственной академической капеллой имени Глинки (руководитель В. Чернушенко). Среди других интерпретаций выделим запись «Хвалите имя Господне» Василия Титова коллективом Академии хорового искусства под управлением В. Попова, чьё исполнение большим хором певчих мужчин и мальчиков соответствовало той звуковой форме, которая была принята в эпоху русского барокко.

Всё отмеченное выше – это история. Сегодня складывается иная картина. Некоторые исполнения партесных концертов ансамблями и камерными хорами выложены в сети «Интернет». Они включают большое количество прослушиваний, обсуждаются пользователями. Вопросы исполнительства поднимают и сами руководители ансамблей, а также камерных хоров. Оценивая состояние современного хорового дела в России, одни отстаивают возможность исполнения партесных композиций, в том числе и партесных концертов, небольшим количеством певчих, ссылаясь на европейский опыт исполнения барочных сочине-

ний [2; 3]; другие, напротив, объясняют отсутствие партесных композиций в репертуаре ансамблей невозможностью исполнить на должном уровне подобные сочинения в виду численного ограничения состава и отсутствия певчих-мужчин [12].

Включаясь в эту дискуссию, можно отметить как положительные, так и отрицательные стороны в исполнении небольшими коллективами многоголосных, а иногда и многохорных партесных концертов.

Понимая и оценивая сложность современной ситуации – отсутствие или незначительное финансирование больших коллективов, сниженный порог мотивации участия в хоровом исполнительстве у певчих-мужчин и многие другие причины – следует признать, что качественное исполнение партесных концертов небольшими хорами или ансамблями будет знакомить слушателей с русской хоровой культурой, тем самым расширив круг впечатлений, знаний о национальных корнях.

Вместе с тем, отклонение от традиции в сторону камерного исполнительства укоренит неверное представление о той красоте русского хорового искусства, которое всегда поражало слушателей своей мощью, несокрушимой силой, торжественностью.

В публикациях о партесных концертах исследователи нередко употребляют такие эпитеты и характеристики, как органогласное звучание, барочная пышность, сочная многотембровая звуковая палитра. А. Преображенский подчеркивает: «Сочинения лучшего из русских композиторов этой школы, дьяка Василия Титова, поражают своим звуковым богатством и чисто хоровыми эффектами» [9, 61]. А в описании концерта Титова на Полтавское торжество, пронизанного постоянным сопоставлением разных хоровых групп, чередованием *tutti* и *trio*, отмечается яркая передача массового ликования. Так, В. Протопопов пишет: «Титов мастерски воспользовался теми возможностями, которые предоставлял ему текст, и претворил их в музыку

даже шире и полнее, превратив концерт, если можно так сказать, в *народно-жанровую сценку*. Обращения к Давиду – „Где есть нечестивый?“ – повторяются в разных хоровых партиях, образуя систему имитаций. Создается впечатление участия *масс народа*, будто в опере. На имитациях построена и цепь риторических восклицаний, словно бы разносящихся на *широких пространствах* заполненной народом *площади-сцены*» (курсив наш. – И. Д.) [10, 242].

Несомненно, небольшому составу певчих достигнуть такой звучности не под силу.

В исполнении концертов ансамблем обращает на себя внимание ускоренный темп, а иногда и пение на стаккатто. Это происходит из-за того, что одному певцу в партии бывает трудно справиться с дыханием, долго удерживать звук, в то время как в хоре используется цепное дыхание и звук может тянуться бесконечно долго, не прерываясь. Отметим, что именно это качество русских хоров – красота длящегося звука на цепном дыхании – всегда поражала иностранцев. Исполнение в ускоренном темпе на стаккатто вызывает ощущение суетливости и лишает концерты необходимой торжественности, свойственного им величия духа.

Коренным качеством партесных концертов, о котором, как о ведущем, пишут музыковеды, исследующие жанр хорового (в том числе партесного) концерта, является принцип контраста, охватывающий все уровни организации музыкального материала и способствующий большей эмоциональности произведения. В камерном исполнении партесный концерт лишается того мощного контраста, который заложен в природе самого жанра.

Н. Герасимова-Персидская отмечает огромное значение тембра и фактурной организации как основных средств, которыми располагает многоголосие, и подчеркивает, что игра их возможностями и составляет сущность жанра партесного кон-

црта [4, 493]. Данная особенность находит воплощение в таком крупном контрасте, как сопоставление *tutti* и разнообразнейших в тембровом отношении составах ансамблей или однотоэбровых групп голосов. Ансамбль по большей мере лишён таких возможностей, которыми располагает большой хор, а значит – сущность жанра остаётся не раскрытой.

Одной из наиболее интересных разновидностей партесных концертов являются многохорные, само название которых указывает на привлечение к участию нескольких хоров. Ансамблевое исполнение подобных сочинений представляет иной вид исполнительства – ансамбль солистов, каждому из которых поручается отдельная партия. Качество звучания в таком случае совсем иное по сравнению с многохорным.

Где же в современных условиях могут звучать многохорные партесные концерты и в каком исполнении?

В последнее время в рассуждениях исследователей о современной культуре, в том числе музыкальной, нередко можно встретить такое определение, как «фестивализация» современного музыкального пространства. Действительно, количество фестивалей растёт с каждым днём. И за рубежом, и в России немало хоровых фестивалей, посвящённых духовной музыке. Исполнение в их рамках сводным хором партесных концертов может занять достойное место, тем самым расширив круг впечатлений слушателей в результате знакомства с новыми яркими сочинениями.

Подобный опыт объединения хоров есть в Российской истории. Для участия в торжественных событиях или богослужениях приглашались певчие разных хоров. В Петровскую эпоху музыка, обращённая к большим массам слушателей, зазвучала на открытом воздухе.

Опыт сводных хоров хорошо известен на примере духовных концертов, организуемых в дни постов, когда объединялось большое количество хоров, а количество певчих в них достигало не только нескольких сотен, но и тысяч.

Вышеуказанная конференция в Санкт-Петербурге завершилась постановкой спектакля «Потерянный рай», представляющего собой анимированный песочными иллюстрациями концерт-перформанс при участии хора, солистов и чтецов. Его осуществление состоялось благодаря взаимодействию нескольких певческих коллективов. Музыкальный ряд был представлен духовными стихами, одностольными песнопениями знаменного распева, местным и строчным многоголосием. В конце прозвучал торжественный партесный концерт «Раю всечестный», сопровождаемый изображением роскошных цветов в песочной анимации. Такая форма знакомства с культурой прошлого и интересна, и необычна, и современна.

Для того, чтобы певческая интерпретация партесных концертов соответствовала авторскому замыслу, необходимо всячески способствовать возрождению практики их исполнения большими отечественными хорами, в том числе и с привлечением хоров мальчиков. На этом пути нужно решить много проблем, связанных и с образовательным процессом, а именно с глубоким изучением русской музыкальной культуры XVII века, и с воспитанием слушателей – здесь можно обратиться к опыту Синодального хора и исторических концертов с разъяснением исторического пути русской хоровой музыки; и, несомненно, с установлением и укреплением неразрывной связи научных изысканий и исполнительской практики, а именно тесного контакта музыковедов и хормейстеров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. А. Концерт Церковно-Певческого Благотворительного Общества в Санкт-Петербурге // Хоровое и регентское дело. 1913. № 3. С. 50–52.

2. Антоненко Е. Ю. Вопросы исполнительской интерпретации вокальной музыки русского барокко: отечественные и западные традиции // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования : материалы Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2016. Вып. 1. С. 312–319.
3. Антоненко Е. Ю. Многохорные концертные сочинения партесной эпохи: исполнительские подходы // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования : материалы Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2022. Вып. 3, ч. 1. С. 181–198.
4. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт // Православная энциклопедия. Москва : Церковно-науч. центр «Православ. энцикл.», 2015. Т. 17. С. 491–494.
5. Келдыш Ю. В. Живое прошлое // Советская музыка. 1967. № 3. С. 116–124.
6. Металлов В., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 160 с.
7. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2015. 340 с.
8. Плотникова Н. Ю. Русское музыкальное барокко в исследованиях 2017–2019 годов // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования : материалы Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2022. Вып. 3, ч. 1. С. 8–18.
9. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Ленинград : Academia, 1924. 122 с.
10. Протопопов В. В. Музыка на Полтавскую победу / сост., publ., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. Москва : Музыка, 1973. 254 с.
11. Протопопов В. В. Художественное открытие музыканта // Александр Юрлов : Статьи и воспоминания. Материалы / ред.-сост. и авт. предисл. И. Марисова. Москва : Музыка, 1983. С. 33–40.
12. Швец Т. В. Практическое освоение хоровой культуры русского барокко в рамках учебного курса «Вокальный ансамбль» // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования : материалы Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2016. Вып. 1. С. 295–304.

**Irina P. Dabaeva**

Rostov Rakhmaninov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.

E-mail: dabaeva-music@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2462-7038. SPIN-код: 7587-8600

## **RUSSIAN BAROQUE MUSIC IN MUSICOLOGICAL REFLECTION AND PERFORMERS INTERPRETATION**

*Abstract.* The music of Russian baroque has been comprehended in the works of researchers since the 19th century. The present time is marked by an increase in interest in this layer of culture, which was reflected in the holding of a number of scientific conferences. The purpose of the article is to generalize the directions of the study of Russian music of the Baroque era and to identify ways of interpreting partes concertos. The tasks are focused on a generalized description of the work of musicologists, consideration of the historical stages in the formation of the tradition of performing partes concertos and determining the current state of performing practice in this area. At the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, only isolated cases of partes compositions performed by the Synodal choir are known. In the 20<sup>th</sup> century, the period from the mid-60s to the end of the 80s is of interest, when large academic choirs turned to the performance of partes concertos. At present, there is a tendency to perform polyphonic concertos by vocal ensembles and chamber choirs, which violates the historically established tradition and roots a different idea of the genre. A return to tradition is seen in the inclusion of partes concerts in the repertoire of academic groups, in their performance by united choirs, and in their inclusion in modern forms of performances.

*Keywords:* Russian baroque music; partes concerto; Russian choirs; vocal ensembles and chamber choirs



For citation: Dabaeva I. P. *Muzyka russkogo barokko v muzykovedcheskom osmyslenii i ispolnitel'skoy interpretatsii* [Russian Baroque music in musicological reflection and performers interpretation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 64–71. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. A. *Kontsert Tserkovno-Pevcheskogo Blagotvoritel'nogo Obshchestva v Sankt-Peterburge* [Concert of the Church-Singing Charitable Society in St. Petersburg], *Khorovoe i regentskoe delo*, 1913, no. 3, pp. 50–52. (in Russ.).
2. Antonenko E. Yu. *Voprosy ispolnitel'skoy interpretatsii vokal'noy muzyki russkogo barokko: otechestvennye i zapadnye traditsii* [Issues of performing interpretation of Russian baroque vocal music: domestic and Western traditions], N. Yu. Plotnikova (ed.-comp.) *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf.*, Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2016, iss. 1, pp. 312–319. (in Russ.).
3. Antonenko E. Yu. *Mnogokhormnye kontsertnye sochineniya partesnoy epokhi: ispolnitel'skie podkhody* [Multi-choir concert compositions of the partes era: performing approaches], N. Yu. Plotnikova (ed.-comp.) *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf.*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2022, iss. 3, pt. 1, pp. 181–198. (in Russ.).
4. Gerasimova-Persidskaya N. A. *Partesnyy kontsert* [Partes concert], *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Moscow, Tserkovno-nauchnyy tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya», 2015, vol. 17, pp. 491–494. (in Russ.).
5. Keldysh Yu. V. *Zhivoe proshloe* [Living past], *Sovetskaya muzyka*, 1967, no. 3, pp. 116–124.
6. Metallov V., archpriest. *Ocherk istorii pravoslav'nogo tserkovnogo peniya v Rossii* [Essay on the history of Orthodox church singing in Russia], *Sergiev Posad, Svято-Troitskaya Sergieva Lavra*, 1995, 160 p.
7. Plotnikova N. Yu. *Russkoe partesnoe mnogogolosie kontsa XVII – serediny XVIII veka: istochnikovedenie, istoriya, teoriya* [Russian partesnoe polyphony of the late 17<sup>th</sup> – mid-18<sup>th</sup> centuries: source study, history, theory], Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2015, 340 p. (in Russ.).
8. Plotnikova N. Yu. *Russkoe muzykal'noe barokko v issledovaniyakh 2017–2019 godov* [Russian musical baroque in the studies of 2017–2019], N. Yu. Plotnikova (ed.-comp.) *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf.*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2022, iss. 3, pt. 1, pp. 8–18. (in Russ.).
9. Preobrazhenskiy A. V. *Kul'tovaya muzyka v Rossii* [Cult music in Russia], Leningrad, Academia, 1924, 122 p. (in Russ.).
10. Protopopov V. V. *Muzyka na Poltavskuyu pobedu* [Music for the Poltava victory], Moscow, Muzyka, 1973, 254 p. (in Russ.).
11. Protopopov V. V. *Khudozhestvennoe otkrytie muzykanta* [Artistic discovery of a musician], I. Marisova (comp.-ed.) *Aleksandr Yurlov: Stat'i i vospominaniya. Materialy*, Moscow, Muzyka, 1983, pp. 33–40. (in Russ.).
12. Shvets T. V. *Prakticheskoe osvoenie khorovoy kul'tury russkogo barokko v ramkakh uchebnogo kursa «Vokal'nyy ansambl'»* [Practical development of the choral culture of Russian baroque within the framework of the training course “Vocal Ensemble”], N. Yu. Plotnikova (ed.-comp.) *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf.*, Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2016, iss. 1, pp. 295–304. (in Russ.).

**Ольга Павловна Сайгушкина**

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: olgasaigush@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8343-4397. SPIN: 9620-9048

**«СКИТАЛЕЦ» Ф. ШУБЕРТА КАК ВЕРШИНА ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА  
ФОРТЕПИАННОЙ ФАНТАЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА  
И ОБЪЕКТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье рассматривается фортепианная фантазия как жанр. Прослежена эволюция жанра фантазии в творчестве Ф. Шуберта, представлен краткий анализ всех его фортепианных фантазий, продемонстрировано, как работа над ранними фантазиями подвела композитора к созданию шедевра – фортепианной фантазии «Скиталец» ор. 15. Главной задачей является подробный разбор особенностей Фантазии: оригинального композиционного решения, драматургии, поэтики, выразительных средств, вклада композитора в развитие жанра фантазии. Указаны обработки и транскрипции фантазии «Скиталец», выполненные Ф. Листом. Проанализированы интерпретации Фантазии выдающимися пианистами-исполнителями: Э. Фишером, С. Рихтером, А. Бренделем, Г. Соколовым, А. Шиффом.

*Ключевые слова:* эволюция жанра фортепианной фантазии Ф. Шуберта, фантазия «Скиталец», исполнительские интерпретации

*Для цитирования:* Сайгушкина О. П. «Скиталец» Ф. Шуберта как вершина эволюции жанра фортепианной фантазии в творчестве композитора и объект исполнительской интерпретации // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 72–85.

Творчеству Франца Шуберта посвящено большое количество фундаментальных исследований<sup>1</sup>, однако, работ, посвящённых вопросам эволюции жанра шубертовской фортепианной фантазии, немного. И лишь отдельные статьи посвящены рассмотрению наиболее значимого произведения – Фантазии C-dur «Скиталец», в которых, тем не менее, практически не затрагиваются проблемы интерпретации этого сочинения. В настоящей статье предпринимается попытка проследить эволюцию жанра фантазии в творчестве Шуберта, оценить весомость вклада композитора в развитие жанра фантазии, проанализировать основные особенности ор. 15, а именно: оригинальность композиционного решения, драматургию, поэтику. Одной из важных

задач также является анализ трактовок фантазии «Скиталец» выдающимися артистами прошлого и современности. Многообразие толкования Фантазии в этих интерпретациях даёт возможность постичь разные грани этого произведения, раскрыть его образные смыслы и содержательные пласты.

Фантазия как жанр прошла долгий путь становления, её очертания и содержательное наполнение заметно изменялись в зависимости от стиля эпохи, индивидуального стиля композитора, функционального назначения. Несмотря на более чем четырёхсотлетнюю историю, этот старинный жанр не имеет чётких жанровых границ, хотя черты свободной формы, происходящей от импровизационности, фантазия сохраняла в любом композитор-

ском стиле. Главное же её видовое отличие от импровизации состоит в том, что фантазия – письменный жанр, причём, достаточно сложный, непременно требующий фиксации в нотном тексте.

Этот жанр приобретает известность в эпоху позднего Возрождения. Первые образцы фантазий, предназначенных для исполнения на лютне или виуэле, появляются в творчестве композиторов разных европейских стран: Ф. да Милано (Италия), Л. де Милан (Испания), С. Каргель (Германия), А. де Риппе (Франция), Т. Морли (Англия). Сочинения композиторов английской школы верджиналистов – Джона Булла, Уильяма Бёрда, Орlando Гиббонса, Генри Пёрселла отличались оригинальностью гармонических построений, энгармонических модуляций, хроматических ходов. У Дж. Фрескобальди фантазия – это образец смелой и образно насыщенной импровизации. В фантазиях Я. Свелинка, С. Шейдта сочетаются черты простой и сложной фуги, полифонических вариаций, ричеркара [3, 769].

Фантазия могла играть «подчинённую» роль, предваряя, например, фугу, но нередко становилась и самостоятельным виртуозным сочинением, сравнимым по масштабности замысла и тематической работе с симфонией. И. С. Бах использует фантазию как вступительную часть в циклических формах или трактует её как самостоятельную пьесу (Фантазия для органа G-dur BWV 572). Ф. Э. Бах уточняет: «Фантазию называют свободной, когда в ней нет членения на такты и встречаются отклонения в большее число тональностей, чем это бывает обычно в произведениях, написанных или симпровизированных с делением на такты. <...> Не следует также лишать фантазию красоты разнообразия, всевозможных фигураций, всех видов хорошего исполнения. Сплошные пассажи, выдержанные или арпеджированные аккорды утомляют слух. С их помощью нельзя ни возбудить, ни умиротворить

страстей, а ведь собственно это и является целью фантазии» [1, 50–51]. Й. Гайдн мыслит фантазию и как часть камерного цикла (II часть квартета ор. 76 № 6), и как отдельное сольное произведение (Фантазия C-dur ор. 58 для фортепиано). В фантазиях Моцарта, имеющих единую психологически оправданную линию развития, ярко проявляются лирические, субъективные настроения, и в этом смысле моцартовская трактовка жанра приближается к романтической. В творческом наследии Бетховена фантазия существует как отдельный опус, а в ряде случаев сливается с сонатной формой, (сонаты ор. 27 № 1 и 2 (quasi una fantasia).

В XIX веке осуществляется синтез жанра фантазии и таких форм, как поэма и рапсодия [4, 770], нередко фантазия дополняется яркими чертами программности. Видовое разнообразие жанра в это время достигает своего апогея, особую популярность приобретают так называемые жанровые миксты: «Полонез-фантазия», «Фантазия-экспромт», «Соната-фантазия» и многие другие. Отдельной ветвью развития жанра, в котором своё веское слово сказал Ф. Лист, становятся оперные фантазии. В шумановской Фантазии ор. 17 волшебная череда превращений, программность, насыщенность тематического развития воплотились в форме сонатного цикла. Важное место в эволюции жанра занимает выдающееся сочинение Ф. Шопена Фантазия f-moll ор. 49, в которой соединены черты одночастной свободной формы, сонаты и баллады.

Шуберт внёс не менее весомый вклад в развитие жанра фантазии, чем его современники. Он подходил к созданию одного из своих вершинных сочинений – фантазии «Скиталец» (ор. 15 D 760, 1822) – постепенно, сочиняя фантазии и в ранний период, и в середине творческого пути, и в последний год своей жизни. Это *фантазии для фортепиано соло*: c-moll D 2e (1811?), C-dur D 605a «Грацкая» (1817? 1818?), C-dur

D 605 фрагмент (1821–1823); *фантазии для фортепиано в четыре руки*: G-dur D 1 (1810), g-moll D 9 (1811), c-moll (Grande sonate) D 48 (1813), f-moll op. 103 D 940 (1828).

Шубертовские фантазии очень разные, и вместе с тем, между ними есть очевидные черты сходства: частая смена образов, жанровых характеристик и приёмов (марш, фуга, полонез, активное аллегро выразительная кантилена и другие). В соответствии с этими преобразованиями происходят изменения лада, тональностей, размера, темпов, типов фактуры. Особенно это справедливо в отношении ранних сочинений.

По мере взросления и оттачивания мастерства Шуберт создаёт всё более цельные и логичные по драматургическому развитию фантазии. Так, четырёхручная Фантазия G-dur D 1 (1810), написанная тринадцатилетним композитором, состоит из множества разнохарактерных эпизодов, отличается длиннотами отнюдь не «божественными» (тайминг ~ 22–23 минуты), а также многократной сменой тональностей с окончанием в C-dur<sup>2</sup>.

Четырёхручная Фантазия g-moll D 9 (1811) более скромна по размеру (тайминг ~ 6,5 минут). В этом опусе всего четыре эпизода: Largo, Allegro, Tempo di Marcia, Largo. Последнее Largo представляет собой сокращённый первый эпизод. Фантазия хотя и заканчивается в другой тональности (D-dur), но тематическая арка создаёт впечатление завершенности. Особо нужно выделить Allegro, в котором композитор предпринял серьёзную попытку использования имитационной полифонии, стремясь к динамичному и насыщенному изложению музыкальной мысли.

В Фантазии для фортепиано соло c-moll D 2e (1811?) (тайминг ~ 6 минут) Шуберт в качестве образца представлял себе, вероятно, знаменитую Фантазию c-moll KV 475 Моцарта. Такое предположение возникает благодаря ряду совпадений: тональность, сходство с моцартовской первой темой

по характеру и строению, использование для раздела Andantino практически точной цитаты из аналогичного раздела Фантазии Моцарта. Открывается шубертовская фантазия мрачными унисонами в басовом регистре (Largo), которым отвечают реплики в верхнем регистре. Вступление напоминает начало увертюры, сгущающееся напряжение которой должно разрешиться дальнейшим активным действием-движением. Но ожидания не оправдываются: раздел завершается элегантным пассажем, модулирующим в E-dur, с прочувствованным задержанием в конце. Миниатюрное Andantino вводит в центральный развёрнутый кантиленный эпизод, также напоминающий некоторые страницы моцартовских сочинений изяществом пассажных рисунков на фоне мягко струящегося аккомпанемента. Внезапное вторжение интонаций Andantino, приобретших угрожающий характер, «погружает» кантиленный эпизод в a-moll, меняя его просветлённый характер на противоположный. Завершается «повествование» репризой, согласно классическим канонам – первым Largo в основной тональности.

Четырёхручная фантазия c-moll D 48 (1813) полностью оправдывает своё название Grande sonate (Grand sonata, Grosse sonate). Она поражает мощью, энергией, объёмностью и полифоничностью фактуры. Впечатление поддерживается и благодаря использованию оркестровых приёмов: тремоло в обеих партиях, быстрых репетиций, имитирующих пульсацию струнных и напоминающих репетиционные октавы «Лесного царя». В фантазии c-moll композитор идёт по другому пути: неожиданной смене образов и тональностей он предпочитает непрерывную тематическую работу и тональное единство. Более продолжительное по времени сочинение (тайминг ~ 15 минут), оно также состоит из контрастных эпизодов, по композиционному принципу приближаясь к фантазии «Скиталец». Следует отметить, что фантазия c-moll D 48

известна в двух версиях. О первой Альберт Штадлер в письме к Фердинанду Луйбу писал: «Первая часть с-moll фугирована, вторая часть Andante B-dur  $\frac{3}{4}$ , третья с-moll, затем Adagio Des-dur C, заканчивающаяся после B-dur на доминанте F, и это всё» [цит. по: 8, 299]<sup>3</sup>. Во второй версии в качестве завершающего раздела введена fuga Allegro maestoso в B-dur, напоминающая о финальной фуге Фантазии «Скиталец», хотя уступающей последней по масштабности и патетике.

Фантазия C-dur D 605a «Грацкая» (1817? 1818?) также была шагом «по направлению к „Скитальцу“». Тональность и структура этих двух сочинений в ряде черт совпадают. В «Грацкой» использован тот же контрастно-составной принцип организации, что и в Фантазии «Скиталец» – так называемая слитно-циклическая форма, объединяющая разный музыкальный материал, хотя следует признать, что «части» «Скитальца» гораздо более развёрнуты, чётко обозначены и цельны по музыке. «Грацкая» – это уже совершенно шубертовское сочинение, по мелодике более всего близкое песням, некоторым музыкальным моментам и экспромтам. В отличие от Фантазии «Скиталец», чьё начало несёт в себе заряд энергии, питающей всё масштабное целое, «Грацкая» открывается спокойной песенной темой Moderato con espressione, которую сменяет танцевальный эпизод Alla rollasa. Принцип рондо, трактованный достаточно свободно, прослеживается в этом произведении благодаря неоднократному возвращению первоначального материала, который можно условно назвать рефреном, и различных по характеру эпизодов – это и виртуозные пассажи, предвосхищающие шопеновские, и эпизод Più moto, тревожное настроение которого, впрочем, быстро сменяется умиротворённым. В этом произведении Шуберт снова использует принцип частой смены тональностей, который призван внести разнообразие и обеспечить свежесть восприятия. Тональный

план «Грацкой» (тайминг ~ 12 минут) очень «пёстрый»: C-dur – Fis-dur – Cis-dur (без смены ключевых знаков) – Fis-dur – fis-moll – D-dur (без смены ключевых знаков) – d-moll – Cis-dur – As-dur – Es-dur – As-dur (без смены ключевых знаков) – E-dur – G-dur – C-dur, возвращающий к первоначальной теме и Tempo I. Эпизоды невелики, порой по несколько тактов, что создаёт впечатление калейдоскопичности.

Четырёхручная Фантазия f-moll op. 103, D 940 (тайминг ~ 18 минут) превосходит остальные фортепианные дуэты, сочинённые композитором. Шуберт работал над ней в январе–апреле 1828 года, незадолго до смерти. Фантазия посвящена его бывшей ученице, графине Каролине Эстергази, о безответной любви Шуберта к которой упоминали многие его друзья. В фантазии f-moll циклическое строение также сочетается с объединением частей в одно целое, но части не связаны между собой с такой же последовательностью и неразрывностью, как в Фантазии «Скиталец». В Фантазии f-moll, как и в ряде других сочинений этого жанра, композитор стремится скрепить форму «аркой»: последний четвёртый раздел Фантазии имеет ремарку Tempo I и является варьированной репризой первого. Некоторые настроения пьесы контрастируют с основным элегическим – это средний эпизод первого раздела, а также третий – в характере быстрого венского вальса. В основном же круг образов фантазии относится к субъективно-лирической сфере, отражая возвышенно-меланхолические настроения, горечь несбывшихся надежд и мечтаний о счастье. Искренность, чистота, светлая печаль этой музыки привлекают исполнителей и слушателей. Свидетельством «всенародной» любви являются многочисленные транскрипции: существуют переложения для фортепиано соло, для фортепиано с оркестром, для гобоя, валторны, кларнета, скрипки, виолончели и, вероятно, перечисленным список не исчерпывается.



Фантазия Шуберта C-dur «Скиталец» op. 15, D 760 занимает особое место и в творчестве самого композитора, и во всей мировой фортепианной музыке. Именно Шуберт заложил основы концертной трактовки жанра фантазии, которая явилась образцом для других композиторов. Г. В. Григорьева справедливо замечает: «...жанр фантазии оказывается наиболее удобным руслом для потока новых образов. На этой основе, свободный от канонов известных форм, Шуберт создаёт шедевр романтического искусства» [2, 246].

Сочинённая 25-летним автором, имевшим к тому времени значительный творческий багаж, Фантазия «Скиталец» даже на фоне выдающихся образцов песенного жанра впечатляет тем, с какой силой творческого воображения, смелостью, масштабностью, виртуозностью и зрелостью написано это произведение. Фантазия сразу была признана как произведение, принадлежащее большому мастеру, о чём свидетельствуют восторженные отзывы критики, опубликованные в солидных изданиях: “Wiener Zeitung” 24 февраля 1823 года и “Allgemeine Musikalische Zeitung” 30 апреля 1823 года [9, 4].

Песня «Скиталец» op. 4 № 1 D 493, которая легла в основу концертной фантазии, принадлежит к числу несомненных шедевров вокальной лирики композитора раннего периода 1815–1816 годов. Она была сочинена на стихотворение под названием «Вечерняя песня чужестранца» малоизвестного автора Г. Ф. Шмидта<sup>3</sup>. Написанная в 1816, опубликованная в 1821 году, она сразу привлекла внимание публики своим байроническим настроением. Возможно, именно её успех побудил композитора продолжить работу над образами, характерными для искусства романтиков: столкновение мечты и действительности, духовное одиночество и хрупкость внутреннего мира на фоне равнодушия и отчуждённости окружающего, неосуществимость надежд и стрем-

лений, побуждающая героя искать счастья в далёких краях.

Однако, тема странствования, тема дороги, по которой неторопливо бредёт пилигрим, соотносится не только с безысходностью, в ней скрыта и особая поэзия путешествий, интерес к невиданным странам, новым лицам, тяга к опасным приключениям и таинственным происшествиям. Неспешность повествования, характерная для многих произведений Шуберта, его «божественные длинноты» нередко связаны именно с этим образом странника, который не остается равнодушным к жизни людей и природы – каждое событие находит отзвук в его сердце. Эта лирическая проникновенность, как и внимание к психологически важным деталям, проявляется и в мелодике песен Шуберта, и в фортепианной партии его вокальных сочинений.

В песне «Скиталец» Шуберт осуществил новый принцип драматургического развития, который реализован и в одноимённой фантазии: изменяемость сочетается с постоянством. Противоречивость внутренней жизни героя, многообразие настроений, переданных в песне, порождают черты балладности, с характерным для неё разворачиванием сюжета и воплощением идеи сквозного развития. В фантазии Шуберт, сохраняя прозрачность письма, основанного в целом на классических фактурных формулах, добивается масштабности, многоплановости, виртуозного блеска, грандиозного разворота в финале-фуге – в полном соответствии с традициями своих великих предшественников: Баха и Бетховена.

Фантазия включает в себя четыре раздела, исполняющиеся без перерыва: Allegro con fuoco ma non troppo 4/4, C-dur, Adagio alla breve, cis-moll, скерцо 3/4, As-dur, Allegro 4/4 C-dur, финальная фуга. Второй раздел – вариации, где появляется собственно тема песни: написанные в типичной лирической шубертовской манере, они образуют эмоциональный центр произведения. От-

крывает же Фантазию характерная ритм-интонация песни (♩ ♪ ♪). Незначительные изменения ритмической формулы, происходящие по мере развёртывания музыкальных «событий», определяют и развитие драматургии: сначала этот лейтритм появляется в начальных мажорных аккордах, затем в изящной теме *Es-dur*, включающей интонацию опевания, и приобретает законченность в волевых октавах финала. Характер призыва, жизнеутверждения, сообщённый Шубертом главной теме, завораживает своей энергией, праздничностью, светоносностью.

«В Фантазии Ф. Шуберта “Скиталец”, – отмечают О. Элькан и Е. Мартыненко, – сконцентрированы все характерные черты данного жанра в трактовке композитора, а именно – непосредственная связь с песенностью, интонационно-тематическое единство, тяготение к монотематизму, многоплановая драматургия формы, сочетающая сонатность с вариационностью, основами фуги и контрастно-составной композицией...» [10, 5].

Редакция Фантазии, выполненная П. Бадурой-Скодой, содержит ценные сведения, в том числе о работе композитора над сочинением. В издании, появившемся впервые спустя почти полтора столетия с момента первой публикации в 1823 году, Бадура-Скода воспроизвёл текст по автографу, обнаруженному лишь во второй половине XX века. «Автограф, который, без сомнения, служил оригиналом для первого издания, долгое время находился вне поля зрения музыкантов и учёных, – пишет во вступительной статье к русскому изданию Н. Копчевский. – Известно, что одним из его владельцев был известный исследователь творчества Шуберта Макс Фридендер (1852–1934), который по неизвестным причинам не попытался сравнить его текст с версией Фантазии, существующей в изданиях. После смерти Фридендера следы рукописи теряются, и лишь после Второй мировой войны она снова обнаруживается,

на этот раз уже за океаном – в США, в частных руках. В 60-х годах к этому автографу получил доступ известный австрийский пианист и исследователь Пауль Бадура-Скода (род. 1927). Он и опубликовал уртекст Фантазии в 1965 году в венском издательстве Universal Edition» [3, 4].

Особую ценность этому изданию придаёт не только скрупулезная текстологическая работа, но и подробные потактовые комментарии редактора, касающиеся возможных авторских описок, вызывающих сомнения знаков артикуляции, темповых и динамических указаний, знаков альтерации, некоторых деталей авторского написания нотного текста. Бадура-Скода отмечает: «Особый интерес представляют многочисленные изменения, внесённые Шубертом, позволяющие ясно увидеть ту основательную переработку, которой подверглось это произведение уже после записи. На этой, второй стадии рабочего процесса с удивительной целеустремлённостью были устранены некоторые промахи, и произведение приобрело исключительно органичную структуру. Весьма вероятно, что и первому варианту предшествовали эскизы, которые впоследствии были утеряны» [9, 41].

Редакторская работа П. Бадурой-Скоды отличается особой тщательностью, пристальное внимание уделено аппликатуре и распределению материала между партиями обеих рук, что крайне важно в таком виртуозном произведении. Благодарность за ценные советы в процессе поиска наиболее удачной аппликатуры редактор выражает своим друзьям, помогавшим ему в работе над изданием – Альфреду Бренделю и Йоргу Демусу – своему партнёру по фортепианному ансамблю и соавтору книги об интерпретации фортепианных сонат Бетховена (“Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven”, 1970).

Отмечая революционность «Скитальца», Бадура-Скода пишет: «...[она] называется прежде всего в создании само-

бытной новой формы, в которой классическое симфоническое последование частей (аллегро – адажио – скерцо – финал) одновременно соответствует основным разделам одной единственной сонатной части (экспозиция – разработка – реприза – кода). Адажио образует в этой форме как бы свободную разработку, скерцо носит характер варьированной репризы в тональности нижней медианты, а последняя часть – аллегро – даёт великолепное завершающее нарастание при одновременном закреплении основной тональности (наподобие заключительной части во многих бетховенских сонатах и симфониях)» [9, 4]. Что касается фактурно-пианистического оформления, то Бадур-Скода подчеркивает: «...[Фантазия] провозвещает будущее не только своей формой, но также и грандиозностью, „оркестральностью“ фортепианного изложения – в этом отношении она превосходит все фортепианные произведения эпохи. Фортепианное изложение в некоторых моментах является более новаторским, чем у Бетховена. Новые регистровые возможности фортепиано, смелые октавные эпизоды, требующие совершенно непривычной для того времени игры от плеча, – всё это находит свой эквивалент только гораздо позже – у Листа. Это кажется тем более удивительным, что сам Шуберт не был пианистом-виртуозом» [9, 4].

Лист также восхищался Фантазией, исполнял её и тщательно изучал, свидетельствами тому являются обработка Фантазии в виде концерта для фортепиано с оркестром (S.366, 1851) и фортепианная транскрипция (S.565A, 1868). Но главное, он воспринял и развил композиционно-структурные принципы, найденные Шубертом, в своих симфонических поэмах, фортепианных концертах, Сонате h-moll.

Столь глубокие, масштабные, многоплановые сочинения, как фантазия «Скиталец», оставляют заметный след в истории музыкального искусства не только как выдающиеся образцы композиторского твор-

чества, они также дают возможности для создания самых разнообразных интерпретаций, являя собой неисчерпаемые источники вдохновения и творческих открытий для музыкантов-исполнителей прошлого и настоящего. Ранние фантазии Шуберта также не остаются без внимания со стороны пианистов, но Фантазия «Скиталец» как объект исполнительского творчества, имеет собственную богатую историю. Интерпретаторами этого опуса являются выдающиеся музыканты, такие как Эдвин Фишер, Клаудио Аррау, Вильгельм Кемпф, Артур Рубинштейн, Владимир Софроницкий, Святослав Рихтер, Пауль Бадур-Скода, Маурицио Поллини, Элисо Вирсаладзе, Мюррей Пераяя, Евгений Кисин, Андраш Шифф и многие другие. Это произведение ставит перед исполнителями художественные и виртуозные задачи большой трудности, открывая вместе с тем широкие перспективы для артистической реализации, являясь и серьёзным испытанием мастерства любого концертирующего пианиста, и украшением его репертуара.

Интерпретации музыкантов разных эпох и стилевых направлений демонстрируют порой диаметрально противоположные подходы к пониманию и воплощению этого выдающегося произведения – именно нестандартностью и различиями трактовок обусловлен выбор исполнительских версий Фантазии, проанализированных ниже.

Выдающийся швейцарский пианист **Эдвин Фишер** был замечательным интерпретатором музыки Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта. Он часто повторял своим ученикам, что в исполнении должна пульсировать жизнь: указания композитора, не понятые и не пережитые пианистом, выглядят как искусственные, и эту «подмену» чуткий слушатель всегда замечает. Запись Фантазии Шуберта «Скиталец» осуществлена Фишером в 1934 году [15]<sup>5</sup>. Темп пианист берет быстрый, тайминг – 20.10. Исполнение сразу захватывает подлинно-

стью переживания, исключительным пианистическим совершенством, блеском, виртуозной отвагой, властью ритма и романтически приподнятым тоном. Впечатляет его исполнение фуги – очень быстрое, без каких-либо темповых «уступок» в технически сложных и виртуозных фрагментах. При этом не ощущается ни малейшей суетливости или поспешности, характер исполнения – монументальный, блестящий и прочувствованный одновременно. Особо нужно отметить «оркестровую» полноту звучания фортепиано и красоту глубокого «бархатного» туше. Исполнение Фишера привлекает цельностью, благодаря темповому единству, чёткой ритмической пульсации, лишь иногда смягчаемой ненавязчивой агогической нюансировкой. С помощью тонких динамических и тембровых градаций, созданных, в том числе, и посредством искусного применения педали, пианист придаёт каждый раз новые смыслы всем вариантным изменениям основной темы, выявляя их психологический подтекст. Так, например, особое внимание привлекает произнесение Фишером основного трёхтактового тематического построения, которое в 18-м такте проводится **pp**. Шуберт выписывает там артикуляционные обозначения, которые отсутствуют в первых трёх тактах: каждая группа, состоящая из четверти и двух восьмых, здесь объединена лигами и отмечена точками-стаккато. Это смягчение в произнесении мотива, которое у других исполнителей проходит практически незамеченным, у Фишера окрашено с помощью достаточно густой педали, что не вполне привычно для классической и раннеромантической музыки. Однако звуковой результат – тембровая теплота и чувственная прелесть интонаций – способствует тому, что подобное «запедаливание» не только не вызывает никакого внутреннего сопротивления, но и заставляет искренне восхищаться пианистическим мастерством, той тонкостью и «тактичностью», с которой Фишер

реализует свои исполнительские намерения. Его интерпретация не содержит ничего надуманного, музыка рождается как будто из-под пальцев самого композитора во всей своей безыскусной красоте и психологической правдивости. Интерпретация Фишера напоминает о благородных этических принципах, которыми он всегда, по отзывам учеников, руководствовался в своём искусстве. Его трактовка Фантазии «Скиталец» принадлежит к выдающимся образцам высокого пианистического стиля, на который могут смело равняться и будущие поколения музыкантов.

Одним из самых значительных интерпретаторов фортепианной музыки Шуберта был **Святослав Рихтер**. Философичность, глубина переживания, чувство стиля и тонкое ощущение музыкального времени позволяло ему с необыкновенной художественной убедительностью выстраивать форму масштабных шубертовских сочинений, таких, как Фантазия «Скиталец» и сонаты. Одна из вершин его пианистического искусства – интерпретация В-dur'ной сонаты D 960, неповторимый медитативный настрой которой рождается благодаря особой неспешности темпа, дающего возможность вслушаться и вникнуть в интонационные смыслы музыки. Рихтер заставляет «перенестись в другое время», почувствовать иной ритм жизни людей, принадлежавших прошедшей эпохе. Существует несколько вариантов интерпретации Фантазии Рихтером – самая ранняя из доступных на Classic-online датируется 1953 годом, самая поздняя – 1993. Основные параметры сохранены, хотя в некоторых отношениях трактовки разных лет отличаются разительно. Так, например, осталось неизменным интонационное и артикуляционное обличье основной темы Фантазии. И это немаловажно, так как от мельчайших деталей произнесения темы зависит всё дальнейшее развитие музыкального целого, что наглядно демонстрируют многочисленные исполни-



тельские версии. В нотном тексте первые три такта не имеют никаких артикуляционных указаний, за исключением восьмых и четвертей в самом конце мотива – они отмечены клиньевидным стаккато. Рихтер произносит основной мотив чётко, весомо, почти не пользуясь педалью, четверти выдержаны точно, восьмые не укорочены, в результате тема приобретает «объективный» оркестровый характер звучания. Для сравнения выбраны две резко различающиеся концертные записи: 21 сентября 1967 года, сделанная в Киеве [12], и 21 ноября 1993 года – в Лондоне [13]. Исполнение 1967 года поражает своей мощью, драматизмом, внутренней силой. В нём нет ничего от жизнерадостности и оптимизма, о которых часто пишут, анализируя этот опус. Музыка, «проживаемая» Рихтером, наполнена борьбой и неослабевающим напряжением. Он нигде не даёт ни малейшей передышки – ни в мажорных эпизодах Allegro, ни во второй медленной части Adagio, ни в сверкающем Presto, не говоря уже о фуге. По стилистике и образному строю это исполнение больше похоже на интерпретацию бетховенского сочинения: в некоторых эпизодах массивность звучания, напор и жёсткость акцентировки явно выходят за пределы «хорошего тона» ранней романтической музыки. Характерной особенностью и этой, и других интерпретаций Фантазии Рихтером является единство темпа и чёткий ритмический пульс, который «скрепляет» всё масштабное сочинение. В то время как некоторые другие пианисты ещё задолго до подхода к Adagio начинают замедлять, а также меняют темп при переходах к каждому новому эпизоду, подчёркивая их различия, Рихтер остается непреклонен, в точности соблюдая то, что видит в нотном тексте, не предписывающем никаких замедлений и ускорений. Исключение составляет, пожалуй, лишь аккордовая связка-переход (т. 18–26 раздела Adagio по уртексту Бадурь-Скоды) от медленной темы Adagio к но-

вому её проведению на фоне струящегося фигурационного сопровождения. У Рихтера тема Adagio звучит по-настоящему трагически, скорбно. Эта исполнительская версия рихтеровского «Скитальца» – самая быстрая по сравнению с другими его записями – она длится 19.39. В интерпретации 1967 года пианист добивается единства и необыкновенной интенсивности в развитии цикла ещё и за счёт того, что постоянно связывает одно смысловое предложение с другим и продолжает развитие, не останавливаясь нигде ни на миг. Изумительно звучат у него песенные темы Шуберта – рояль под его руками действительно поёт, а музыкальная линия-мысль кажется бесконечно длинной. Фактически, она не прерывается на протяжении всего исполнения. Местами градус напряжения в этой интерпретации просто поражает. Так, тема фуги буквально «вытаптывается», она похожа на монументальные колонны, поддерживающие гигантское сооружение. В пианистическом отношении это игра с полноценным использованием и весовой нагрузки, и чёткой пальцевой дикции, которая нигде не затуманена излишней педализацией. В виртуозных эпизодах Рихтер совсем не стремится к эффектности – всё направлено только на передачу ощущения драматической борьбы, демонстрацию неукротимой мощи, лишь слегка оттенённой лиричностью. Интерпретация не несёт в себе никакой отстранённости, события переживаются «здесь и сейчас», наполненность чувств целиком захватывает слушателя. Интерпретация 1993 года отличается медленным темпом, несколько более «вязким», «утяжелённым» произнесением основного мотива. В этом «Скитальце» нет такого драматического напряжения, ощущение волевой непреклонности несколько утрачено. Игра производит впечатление, скорее, философски-отстранённой. Текст в большей степени экспонируется, нежели переживается. Тема фуги, которая в интерпретации 1967 года «сокруша-



ла все препятствия на своём пути», теперь сыграна без всякой устремлённости, даже «неповоротливо». Virtuозность в этом варианте тем более не является приоритетом. Продолжительность звучания заметно увеличилась – 22.47. Однако этот «Скиталец» Рихтера по-прежнему наполнен неиссякаемый рихтеровской энергией. Складывается впечатление, что он стал ещё более осмысленным, а непосредственное «проживание» музыки замещается «подытоживанием прожитого». Тема звучит намного значительнее, фактура в целом, и октавы в частности, стали массивнее – игра производит впечатление грандиозной. Adagio в версии 1993 года он играет ещё медленнее, причём, особое внимание привлекает великолепное мастерство звуковедения. Переосмысление концепции в записи 1993 года, вероятно, обусловлено не возрастом, не недостатком артистического подъёма и не пианистическими проблемами, а изменившемуся, более мудрому отношению к жизни и, соответственно, к музыке.

Интерпретация Фантазии «Скиталец», принадлежащая австрийскому пианисту **Альфреду Бренделю** (1971 год, тайминг – 21.15) [11], заслуживает внимания продуманностью, активностью, пианистической выделкой, красочности звуковой палитры – всё это сообщает его исполнительской версии произведения черты нарядности и торжественности. Трактовка Бренделя в некоторых отношениях напоминает интерпретацию его великого наставника Эдвина Фишера, особенно в плане передачи основного настроения музыки, использования педальных красок для того, чтобы максимально подчеркнуть контраст между произнесением основного мотива, звучащего *f*, а потом *pp*. Так, динамический нюанс *pp* подкреплён Бренделем более густой педалью и едва заметным замедлением темпа. Но от трактовки Эдвина Фишера исполнение Бренделя ощутимо отличается. Игра Фишера полнокровна, романтична, хотя и выдержана в строгих

стилистических рамках. Игра Бренделя несколько суховата, его исполнение – это, скорее, «искусство представления», нежели «переживания». Аналитический подход пианиста к исполнению лучше всего может быть охарактеризован определением В. П. Чинаева: «Непосредственность вдохновенного творчества вытесняется... артистической опосредованностью, искусным воссозданием романтических чувствований, и определяющим достоинством интерпретации в конце концов становится культура дисциплинированного профессионализма, способного дать иллюзию свободной стихии вдохновения» [7]. Брендель довольно часто и заметно изменяет темпы, стремясь не столько к единству, сколько к разнообразию характеристик разных эпизодов. Так, например, он делает очень длинное и значительное замедление перед Adagio. Его исполнение можно назвать мастерским, не лишённым выразительности, даже некоторой эlegantности, однако в нём не чувствуется подлинной глубины – искренности, естественности, психологизма или философского начала, как, например, у Рихтера. Тем не менее, подобная исполнительская манера, которая отмечена рациональной выверенностью трактовки, пианистическим мастерством, увлекательностью, стилевой достоверностью, стремлением задать и преодолеть высокую профессиональную планку, в современном музыкально-исполнительском искусстве не редкость. Именно типичность такого подхода обусловила выбор этой интерпретации для краткого анализа.

**Григория Соколова** почитают во всём мире как одного из самых глубоких и значительных музыкантов нашего времени. Концертная запись Фантазии «Скиталец», сделанная в 1967 году [14], принадлежит семнадцатилетнему юноше, уже завоевавшему, однако, лавры победителя конкурса имени П. И. Чайковского. Он берёт очень быстрый темп в Allegro и очень медленный в Adagio – выстраивание длинной

мелодической линии в столь медленном темпе требует высочайшего искусства, которое Соколов и демонстрирует. Продолжительность звучания – 19.24. Это исполнение, как и всё у Соколова, поражает пианистическим совершенством, звук его отточен и суховат. Вес руки он использует, в основном, в необходимых случаях, преобладающая в его исполнении пальцевая техника отличается ясностью, каждое прикосновение выверено до мельчайших нюансов. Педаль применяется очень скупно, фактура совершенно прозрачна. Агогическими нюансами пианист также не слишком увлекается, интонирует строго, не допуская излишней лирической размягченности, или, тем более, искусственности, придерживается, в целом, одного темпа. Может показаться, что трудно добиться проникновенного исполнения романтической музыки, используя такие пианистические средства. Однако исполнение захватывает – и не столько виртуозностью, что было бы вполне естественно, сколько предельно честным и преданным отношением к исполняемой музыке, полным погружением в смысл произведения. Это настоящее служение искусству, и именно это высоко духовное отношение к исполнительству делает интерпретации Соколова такими запоминающимися.

Исполнение **Андраша Шиффа** отличается неторопливостью и спокойствием. Так, «Скиталец» в его записи 1998 года [16] длится 23.34. Как можно с определенной степенью уверенности утверждать, это принципиальная позиция пианиста, выражающая его убежденность в том, как именно нужно играть произведения композиторов разных эпох, – в данном случае, Шуберта. Шифф играет Фантазию неспешно, стараясь услышать и «распробовать» подробности фактуры, всех её звуковых пластов, соотношения которых выверены у него до тонкостей. Его игра обаятельна, наполнена воздухом, богата тембровыми и педальными красками, пианист стара-

ется не потерять ни одного драгоценного мгновения наслаждения музыкой. Даже заглавный мотив-ритмоинтонацию, который все музыканты играют практически без педали, Андраш Шифф окутывает мягкой педальной «дымкой», лишая его той настойчивости и упругости, что стала привычной в других интерпретациях. Обращает на себя внимание подчеркнутая акцентировка и оттяжка в произнесении последних двух звуков основного мотива, отмеченных в тексте клиньевидным стаккато. Это придаёт всему настроению пьесы лёгкий, светлый, даже щеголеватый характер. Рояль Шиффа звучит очень певуче, исполнитель и в этом сочинении, и вообще в своём пианистическом искусстве не склонен к излишней драматизации и нагнетанию напряженности: он нигде не преувеличивает динамические оттенки, не стремится поразить слушателя виртуозностью, предпочитая тонкость интонирования и осмысленность. Его интерпретации так же, как и рихтеровской, свойственна внутренняя темповая и ритмическая дисциплина, единая пульсация, он обходится без лишних, не выписанных автором темповых отклонений, хотя его агогическая нюансировка гораздо более пластична и свободна, чем у Рихтера. Все средства выразительности в его игре подчинены главной задаче – показать красоту и поэтичность музыки, подчеркнуть стилевые особенности и художественные достоинства произведения.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что обращаясь к жанру фантазии с раннего возраста и в дальнейшем ориентируясь на творения гениальных композиторов прошлого, Шуберт сумел за сравнительно небольшой срок пройти путь от первых несмелых проб до создания гениального по своей художественной мощи и образному богатству произведения, оставившего глубокий след не только в истории музыки в целом, но и в истории исполнительского искусства, в частности.

Привлекая внимание выдающихся исполнителей всех времён с момента создания и по сегодняшний день, фантазия «Скиталец» открывает далеко не исчерпанные ещё широчайшие возможности для творческого толкования её художественной сущности и раскрытия многочисленных смысловых пластов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. подробнее: [5, 5–6].

<sup>2</sup> Об этих ранних сочинениях брат композитора Фердинанд писал: «Самым первым фортепианным произведением Шуберта (1810 год) была четырёхручная фантазия, в которой проходят более 12 различных отрывков, каждый особого характера; она состоит из 32 очень мелко исписанных страниц. За ней последовали две более короткие. Странным является то, что каждая из этих фантазий кончается не в той тональности, в которой началась» [6, 22–23].

<sup>3</sup> Интересно отметить, что некоторые дуэты играют первую версию, ещё больше сокращая её (см.: Бушар В., Мориссе Р., исп. (1985) Шуберт Ф. Фантазия для фортепиано Соль мажор, D 48: фортепианный дуэт. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/23561>)

<sup>4</sup> Георг Филипп Шмидт

#### СКИТАЛЕЦ

Один я с гор иду тропой, –  
Встаёт туман, шумит прибой.  
Я грусти полн, таю мечты,  
И сердце стонет: где же ты?  
Как хмуро солнце здесь с утра!  
Здесь блекнет свет, и жизнь стара;  
Людские речи – звук пустой,  
Везде и всюду я чужой...  
О, где ж ты, мой желанный край?  
Мой сон, мечта, безвестный рай!  
Страна любви, надежд оплот, –  
Там много роз моих цветёт,  
Там ждут меня мои друзья,  
Там милых мёртвых встречу я,  
Ласкает слух родной язык...  
О, край мой, где ты?..  
Я грусти полн, таю мечты,  
И сердце стонет: где же ты?  
Мне тайный голос шепчет вслед:  
«Там наше счастье, где нас нет!»

*Перевод Ф. Берга*

<sup>5</sup> Автор отдаёт себе отчёт в том, что достоверность информации на ресурсе *Classic-online.ru* не является стопроцентной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. 162 с.

2. Григорьева Г. В. Концепции фантазии «Скиталец» Шуберта. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-fantazii-skitalets-shuberta> (дата обращения: 03.11.2022).

3. Копчевский Н. Предисловие редактора // Шуберт Ф. Фантазия До мажор («Скиталец»): для фортепиано / ред. П. Бадурь-Скода; подгот. изд. и пер. с нем. Н. Копчевского. Москва: Музыка, 1975. С. 3.

4. Кюрегян Т. С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Совет. энцикл., 1981. Т. 5. Стб. 767–771.

5. Сайгушкина О. П. Фантазия Ф. Шуберта «Скиталец» и её исполнительские интерпретации. Санкт-Петербург, 2019. URL: [https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/rio/academic%20publications/Сайгушкина\\_2019.pdf](https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/rio/academic%20publications/Сайгушкина_2019.pdf) (дата обращения: 03.11.2022).
6. Хохлов Ю. Н. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. Москва: Совет. композитор, 1978. 252 с.
7. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskie-stiliv-kontekste-hudozhestvennoy-kultury-xviii-xx-vekov> (дата обращения: 03.11.2022).
8. Шуберт Ф. Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 6 / коммент. Я. Мильштейна. Москва: Музыка, 1974. 301 с.
9. Шуберт Ф. Фантазия До мажор («Скиталец»): для фортепиано / ред. П. Бадурь-Скода; подгот. изд. и пер. с нем. Н. Копчевского. Москва: Музыка, 1975. 43 с.
10. Элькан О. Б., Мартыненко Е. П. Эволюция жанра фортепианной фантазии в творчестве Ф. Шуберта (на примере фантазии «Скиталец») // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. С. 53–55. URL: [https://interactive-plus.ru/ru/article/469142/discussion\\_platform](https://interactive-plus.ru/ru/article/469142/discussion_platform) (дата обращения: 03.11.2022).

#### АУДИОМАТЕРИАЛЫ

11. Брендель А., исп. (1971). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Альфред Брендель. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=132255](https://classic-online.ru/archive/?file_id=132255) (дата обращения: 03.11.2022).
12. Рихтер С., исп. (1967). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Святослав Рихтер. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=145600](https://classic-online.ru/archive/?file_id=145600) (дата обращения: 03.11.2022).
13. Рихтер С., исп. (1993). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Святослав Рихтер. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=39801](https://classic-online.ru/archive/?file_id=39801) (дата обращения: 03.11.2022).
14. Соколов Г., исп. (1967). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Григорий Соколов. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=138615](https://classic-online.ru/archive/?file_id=138615) (дата обращения: 03.11.2022).
15. Фишер Э., исп. (1934). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Эдвин Фишер. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=160437](https://classic-online.ru/archive/?file_id=160437) (дата обращения: 03.11.2022).
16. Шифф А., исп. (1998). Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» для фортепиано До мажор : ор. 15, D 760 / исп. Андраш Шифф. URL: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=117840](https://classic-online.ru/archive/?file_id=117840) (дата обращения: 03.11.2022).

### Olga P. Saigushkina

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia.  
E-mail: [olgasaigush@mail.ru](mailto:olgasaigush@mail.ru). ORCID: 0000-0001-8343-4397. SPIN: 9620-9048

#### **“THE WANDERER” BY F. SCHUBERT AS THE PINNACLE EVOLUTION OF PIANO FANTASIA GENRE IN THE COMPOSER’S WORK AND THE OBJECT OF PERFORMING INTERPRETATION**

*Abstract.* The article considers piano fantasies as a genre. The evolution of the fantasia genre in the works of F. Schubert is traced, a brief analysis of all his piano fantasies is presented, and it is demonstrated how work on early fantasies led the composer to create a masterpiece – the piano fantasia “The Wanderer”. The main task was a detailed analysis of the features of opus 15: the original compositional solution, drama, poetics, expressive means, the composer’s contribution to the development of the fantasia genre. It is indicated which treatments and transcriptions of the fantasia “Wanderer” were made by F. List. The interpretations of Fantasy by outstanding pianists-performers are analyzed: E. Fischer, S. Richter, A. Brendel, G. Sokolov, A. Schiff.

**Keywords:** evolution of the genre of piano fantasia by F. Schubert; fantasy “Wanderer”; performing interpretations

**For citation:** Saigushkina O. P. «Skitalets» F. Shuberta kak vershina evolyutsii zhanra fortepiannoy fantazii v tvorchestve kompozitora i ob'ekt ispolnitel'skoy interpretatsii [“The Wanderer” by F. Schubert as the Pinnacle Evolution of Piano Fantasia Genre in the Composer’s Work and the Object of Performing Interpretation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 72–85. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Rukovodstva po igre na klavishno-strunnykh instrumentakh (ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka) : khrestomatiya* [From the history of piano pedagogy. Manuals on playing keyboard and string instruments (from the Renaissance to the middle of the XIX century): A textbook], Kyiv, Muzichna Ukraina, 1974, 162 p. (in Russ.).
2. Grigorieva G. V. *Kontseptsii fantazii «Skitalets» Shuberta* [Concepts of fantasy “The Wanderer” by Schubert], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-fantazii-skitalets-shuberta> (accessed November 03, 2022). (in Russ.).
3. Kopchevsky N. *Predislovie redaktora* [Editor’s Preface], *Shubert F. Fantaziya Do mazhor («Skitalets»): dlya fortepiano / red. P. Badury-Skoda; podgot. izd. i per. s nem. N. Kopchevskogo*, Moscow, Muzyka, 1975, pp. 3. (in Russ.).
4. Kyuregyan T. S. *Fantaziya* [Fantasy], *Yu. V. Keldysh (gen. ed.) Muzykal'naya entsiklopediya*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1981, vol. 5, col. 767–771. (in Russ.).
5. Saygushkina O. P. *Fantaziya F. Shuberta «Skitalets» i ee ispolnitel'skie interpretatsii* [F. Schubert’s fantasy “The Wanderer” and its performing interpretations], St. Petersburg, 2019, available at: [https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/rio/academic%20publictions/Saygushkina\\_2019.pdf](https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/rio/academic%20publictions/Saygushkina_2019.pdf) (accessed November 03, 2022). (in Russ.).
6. Khokhlov Yu. N. *Frants Shubert. Zhizn' i tvorchestvo v materialakh i dokumentakh* [Franz Schubert. Life and creativity in materials and documents], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1978, 252 p. (in Russ.).
7. Chinaev V. P. *Ispolnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoy kultury XVIII–XX vekov : avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Performing styles in the context of artistic culture of the XVIII – XX centuries: abstr. of diss.], Moscow, 1995, available at: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskie-stili-v-kontekste-khudozhestvennoy-kultury-xviii-xx-vekov> (accessed November 03, 2022). (in Russ.).
8. Shubert F. *Polnoe sobranie sochineniy dlya fortepiano. T. 6 / komment. Ya. Mil'shteyna* [F. Schubert. The complete works for piano. Vol. 6. Comments by Ya. Milstein], Moscow, Muzyka, 1974, 301 p (in Russ.).
9. Shubert F. *Fantaziya Do mazhor («Skitalets»): dlya fortepiano / red. P. Badury-Skoda; podgot. izd. i per. s nem. N. Kopchevskogo* [Fantasy in C Major (“The Wanderer”) for piano. Ed. by P. Badura-Skoda. Preparation of the publication and trans. from it by N. Kopchevsky], Moscow, Muzyka, 1975, 43 p. (in Russ.).
10. Elkan O. B., Martynenko E. P. *Evolutsiya zhanra fortepiannoy fantazii v tvorchestve F. Shuberta (na primere fantazii «Skitalets»)* [Evolution of the genre of piano fantasy in the works of F. Schubert (on the example of the fantasy “Wanderer”)], *Nauka, obrazovanie, obshchestvo: tendentsii i perspektivy razvitiya: materialy IX Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, Cheboksary, TsNS «Interaktiv plyus», 2018, pp. 53–55, available at: [https://interactive-plus.ru/ru/article/469142/discussion\\_platform](https://interactive-plus.ru/ru/article/469142/discussion_platform) (accessed November 03, 2022). (in Russ.).

#### AUDIO MATERIALS

11. Alfred Brendel, piano player (1971). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=132255](https://classic-online.ru/archive/?file_id=132255) (accessed November 03, 2022).
12. Sviatoslav Richter, piano player (1967). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=145600](https://classic-online.ru/archive/?file_id=145600) (accessed November 03, 2022).
13. Sviatoslav Richter, piano player (1993). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=39801](https://classic-online.ru/archive/?file_id=39801) (accessed November 03, 2022).
14. Grigory Sokolov, piano player (1967). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=138615](https://classic-online.ru/archive/?file_id=138615) (accessed November 03, 2022).
15. Edwin Fischer, piano player (1934). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=160437](https://classic-online.ru/archive/?file_id=160437) (accessed November 03, 2022).
16. Andrés Schiff, piano player (1998). Shubert F. Fantasy in C Major (“The Wanderer”), op. 15, D 760, available at: [https://classic-online.ru/archive/?file\\_id=117840](https://classic-online.ru/archive/?file_id=117840) (accessed November 03, 2022).



# ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА



УДК 78

**Анатолий Моисеевич Цукер**

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия). E-mail: amzucker@rambler.ru. ORCID: 0000-0002-9634-6203. SPIN-код: 2145-4299

## **МАССОВАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Массовая музыка занимает более чем скромное место в современном образовательном процессе академических музыкальных учебных заведений. Это образует явное несоответствие со степенью её общественной распространённости и той функцией, которую она выполняет в социуме. Помимо того подобное индифферентное отношение к данному художественному виду создаёт одностороннее представление о музыкальной культуре прошлого и настоящего. В предлагаемой статье автор пытается разобраться в субъективных и объективных причинах подобной ситуации. Он стремится ответить на вопросы, каким может быть процесс изучения явлений массовой музыки, что должно стать его предметом, в чём состоит насущная необходимость такого изучения, в рамках каких учебных дисциплин может протекать данный процесс, и, наконец, каковы его возможные теоретические последствия и практические результаты. Последние обусловлены тем, что массовая музыка во все времена была своего рода историческим документом времени её породившем, становилась и продолжает оставаться сегодня выразителем духовной атмосферы эпохи, её эмоционально-психологическим барометром. Данную «информацию» она вводила и вводит в сферу высокой художественности, снабжая академические жанры жизненной конкретикой, собственной экспрессией и лексикой. А потому изучение массово-бытового музыкального искусства открывает новые перспективы и в осмыслении музыки академической традиции. Автор подчёркивает необходимость междисциплинарного, общегуманитарного характера изучения массовой музыки и вместе с тем намечает точки приложения к указанному процессу традиционных музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин.

*Ключевые слова:* массовая музыка, академическое музыкальное образование, оппозиция «элитарное – массовое», звуковая среда, жанровый фонд, музыкально-исторические и музыкально-теоретические дисциплины

*Для цитирования:* Цукер А. М. Массовая музыка в системе академического музыкального образования // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 32. – С. 86–95.

Говоря о том месте, которое занимает массовая музыка в системе академического образования и которая должна была бы занимать мас- музыкального образования (мы остано-

вимся только на вузовском уровне), прежде всего, нужно ответить на несколько принципиальных вопросов:

Что изучать? (Вопрос закономерный, поскольку в справочных изданиях, включая шеститомную «Музыкальную энциклопедию», понятие «массовая музыка» отсутствует.)

Зачем изучать? (Если изначально не определить целеполагания, мотивы и потребности, процесс изучения не будет продуктивным.)

Каковы причины «неизучения»? (Нельзя же назвать сколько-нибудь системным изучением краткий односеместровый курс объёмом 36 часов «Массовая музыкальная культура», который к тому же ведётся на «избранных» факультетах.)

Как изучать? (До сегодняшнего дня сложившейся методологии и методик преподавания указанной дисциплины не существует.)

Конечно, в рамках одной статьи заведомо ограниченного объёма невозможно исчерпывающе ответить на все поставленные вопросы, но попытаться поразмышлять на названные темы в контексте общей проблемной ситуации, сложившейся вокруг массовой музыки и её места в учебном процессе, будет не лишним.

**Что изучать?** Дефиниция «массовая музыка» отличается такой же мобильностью и многовариантностью, как и сама массовая музыка. Столь же неопределёнными критерии, по которым мы включаем те или иные явления в её сферу. Тем более что помимо данного понятия существуют другие, внешне похожие, близкие к синонимическим, но по сути имеющие иной смысл, такие как «популярная», «лёгкая», «развлекательная», «эстрадная», «бытовая» или «обиходная», «поп-музыка»... Не будем сейчас вдаваться в теоретизирование о степени их близости и отличий. На интуитивном уровне мы ощущаем, что понятие «массовая музыка» объединяет все вышеназванные категории, что оно вбирает в себя всё,

что окружает нас в повседневной жизни, как говорится, «от колыбели до могилы» (от колыбельной до похоронного марша), от простенькой песенки до рок-оперы, всё, что звучит на улице, в транспорте, в местах отдыха, в СМИ, на эстраде, в легкомюзном театре, на дискотеках, в ресторанах, на спортивных состязаниях, в гаджетах... Надо заметить, что в отличие от музыкальных теоретиков, ломающих копыя в спорах о значении и пределах интересующей нас категории, широкий слушатель-потребитель легко решает этот вопрос путём нажатия кнопки телевизионного пульта, переключая вещание в случае звучания музыки «немассовой» на другой канал. Таким образом, определяющим критерием, при всей его условности и относительности, будет один – *степень общественной распространённости*, обращённость к широкой, массовой аудитории и восприимчивость ею, а весь вышеназванный сложный и пестрый, трудносистематизируемый конгломерат явлений может стать предметом изучения.

**Зачем изучать?** Отвечая на этот вопрос, укажу ряд факторов, должных инициировать серьёзное изучение массовой музыки (чего пока, к сожалению, не происходит). Все они были неоднократно зафиксированы современными учёными, на которых позволю себе и сослаться.

**Фактор первый.** «Кардинальной проблемой эпохи» назвал Г. Кнабе взаимоотношения традиционной, высокой культуры и альтернативной ей, низкой, подчеркнув при этом, что «сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята... лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни» [4, 37]. Особую важность данное взаимодействие приобретает в обрванной системе постмодернизма, который, разрушая границы между элитарным и массовым искусством, нивелирует деление культуры на «высокую» и «низкую». «Постмодернизм, – пишет Т. Сиднева, – практически стирает грани между различ-

ными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное типы сознания, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность. <...> Сегодня в изучении музыки особенно важно представление общей панорамы событий, происходящих в разных сферах музыкальной культуры» [8, 320, 337]. Здесь, казалось бы, самое время обратиться и к музыкальной науке, и к музыкальному образованию к массовой музыкальной продукции. Однако никакого «потепления отношений» не происходит, массовая музыка по-прежнему остаётся за пределами музыковедческого внимания (отдельные случаи личного энтузиазма не в счёт).

*Фактор второй.* В статье А. Сохора «О массовой музыке», написанной полвека тому назад, находим следующее наблюдение, носящее как будто бы сугубо частный характер: «В наимоднейших, получивших в Европе в 20-е годы широкое распространение танцевальных жанрах, таких, как танго, фокстрот, шимми, румба, вальс-бостон, вызывающих в своё время резкую критику за их грубую чувственность, бездушную механистичность, вместе с тем была ярко запечатлена духовная атмосфера эпохи, наполненная смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги, что таились под покровом бездумной жажды развлечений» [9, 24]. Проанализируем, однако, это суждение, высказанное по конкретному поводу и вместе с тем (как это часто бывает в трудах выдающегося учёного) несущее несравненно более широкий, обобщающий смысл. Исследователь говорит о чрезвычайно важном качестве массовой музыки в целом, о том, что она, оставаясь не более чем средством обслуживания мест досугового времяпрепровождения, дансингов и танцплощадок, в то же время может стать выразителем духовной атмосферы эпохи, осуществлять связь искусства и жизни,

становиться своеобразным портретом времени, его барометром. Из этого следует закономерный вывод: изучение массовой музыки как своего рода исторического документа способно расширить наши представления о породившем её социокультурном контексте. Ярким подтверждением тому может служить легендарный фильм Эторе Скола «Бал», где без единого слова диалога, практически без сюжета, без героев (в фильме действуют лишь безымянные посетители дансинга), средствами только музыки и танца, причём танца обыденного, бытового, раскрывается полувековая история Франции XX столетия: её нравы, настроения, характеры, отношения, её счастливые и трагические страницы.

*Фактор третий.* «Массовая музыкальная культура, – пишет Т. Кузуб, – к рубежу XX–XXI веков выступает не только как антиномия элитарной музыкальной культуре, но входит в непримиримую конфронтацию с ней (в особенности с академической культурой и классической музыкой), вызывая множество дискуссий и спорных мнений среди музыкантов, музыковедов и культурологов» [6, 256]. Наблюдение справедливое, но требует уточнения. Отмеченная конфронтация, вернее, антагонизм, обострившийся на рубеже веков, был «диагностирован» в нашей стране ещё несколькими десятилетиями раньше указанного срока, в 60–70-е годы прошлого столетия, когда, с одной стороны, произошла вспышка «второго авангарда» с его ультрасовременными средствами музыкальной выразительности, а с другой – мощным потоком хлынула с Запада новейшая, доселе неизвестная нам массовая музыка. Приведу только одно характерное высказывание, принадлежащее И. Нестьеву: «Обозревая сегодняшнюю музыкальную практику, иной раз удивляешься тому, как соседствуют в ней абсолютно автономные „музыкальные цеха“, производящие продукцию различного назначения (либо „серьёзную“, либо „популярную“). Эти цеха существуют

в большей части в полной изоляции, точно дальние планеты одной галактики. Они исповедуют разные, порой взаимоисключающие эстетические каноны. Не страдают ли от этого неоправданного разрыва оба цеха?» [7, 20].

Выскажу ещё одно, куда более существенное дополнение. Хорошо известна устойчивая точка зрения, согласно которой оппозиция «элитарное (академическое) – массовое (бытовое)» является достоянием музыки XX столетия, что в прошлые времена эти виды мирно сосуществовали, взаимно обогащая друг друга. Полагаю, это глубокое заблуждение. Очаги антагонизма возникали и в исторически отдалённые времена, и примеров тому немало. Вот лишь один из них. На рубеже XVI–XVII веков в европейском музыкальном искусстве заявило о себе противостояние «высокого – низкого» (или «профессионального – бытового»), типологически близкое современной дихотомии «элитарное – массовое». Идеологом флорентийской «могучей кучки» – знаменитой камераты графа Барди – Винченцо Галилеем, а вслед за ним и Клаудио Монтеверди это противостояние было определено как «две методики» или, иначе, «две музыкальные практики». Монтеверди так и назвал свою книгу «Мелодия, или Вторая музыкальная практика», имея в виду под ней доминирование монодийного начала, идущего от разнообразных форм бытового музицирования, в противовес «первой практике» – изощрённой полифонической технике, являющейся продуктом высочайшего профессионализма. Думается, ценителей мотетов Жоскена Депре или месс Палестрины, наслаждавшихся их сложной многоголосной вязью, не меньше коробило от засилья вульгарных и легкомысленных канцон и вилланелл, чем поклонников Веберна или Губайдулиной – от экспансии современной коммерческой музыки.

Но важнее всего оказался итог указанного «состояния». Какая практика вышла

из него «победителем», во всяком случае, на том этапе? Приходится признать, что таковой оказалась вторая практика, «низкое» искусство. Именно на его основе родились жанры «нового времени» – опера, а затем и симфония, определившие пути развития музыки на последующие столетия. Не служит ли это возможным прогнозом на будущее или, как минимум, определённым предостережением для нас сегодняшних?

Анализируя подобные переломные ситуации, периодически складывающиеся в ходе музыкально-исторического процесса, мной в одной из статей была сформулирована устойчивая закономерность, которую в связи со сказанным имеет смысл напомнить: «В определённые, рубежные периоды происходит стремительное изменение звуковой среды, жанрового фонда музыкального искусства, форм и способов его функционирования, нарождаются и актуализируются многочисленные разновидности музыкального обихода, творческая активность перемещается в область любительства, массового производства и потребления музыки. Этот тип творчества расширяет сферу своего влияния, повышает свой социокультурный статус и начинает интенсивно воздействовать на жанры «элитарного», индивидуально-авторского искусства. Последнее, в свою очередь, реагируя на эти процессы, особенно поначалу, весьма болезненно, уязвлено, зачастую нетерпимо, в конечном счете, отнюдь не гибнет под напором неуправляемого потока массовой музыкальной продукции (как это с паническим ужасом сегодня представляют иные критики), но обнаруживает удивительные ассимиляционные способности, избирательную восприимчивость, вступает в сложные контакты и взаимодействия с окружающей его звуковой средой, расширяя тем самым свои выразительные возможности, содержательность и лексику» [12, 120]. Мы переживаем сегодня один из таких периодов. Нужно ли говорить, что осмысление всех происходя-

щих в нём процессов немислимо без пристального внимания к тому, что происходит в сфере массово-бытовой музыки, без её глубинного изучения?

Из всего вышесказанного следует *фактор четвертый*. Мы видим, что между верхним и нижним «этажами» музыкальной культуры, сколь бы конфликтно ни складывались их отношения, всегда существовала связь, происходил активный взаимообмен. Массово-бытовая музыка снабжала академические жанры (включая самые интеллектуально-сложные, такие как симфония) стилевой и содержательной информацией, предлагала им новые смыслы, новую экспрессию, строй чувствования, новые приёмы общения и эмоционального воздействия на слушателя. Представим себе, к примеру, что из инструментальных драм Чайковского, исчезло бы всё, что было продиктовано звуками окружающего быта, улицы. В них возникли бы зияющие музыкальные и концептуальные пустоты. «Отвлечённая» симфония потеряла бы многое в своей драматургической полифоничности, а главное, в способности отражать дыхание реального мира.

Как протекал процесс вхождение элементов низовой культуры на территорию высоких, «элитарных» жанров? Сегодня он представляется нам чем-то само собой разумеющимся, абсолютно естественным и бесконфликтным. Но был ли он таким на самом деле? Не срывает ли здесь эффект исторической дистанции, выпрямляющий путь, сглаживающий драматизм борений, остроту «сопротивления материала»? А о том, что такие борения имели место, говорят нередко звучавшие нелестные оценки современниками великих творений прошлого, например ирония по поводу раздражающего критиков претворения Шубертом бытового, песенно-танцевального материала в его инструментальных циклах, или упрёки в адрес Чайковского в банальности, издержках вкуса, облегчённости эмоций. «Чайковский „шокировал“

тем, что не боялся брать в качестве мелодического материала, почти „сырьем“, самые доходчивые, бытовавшие тогда... и бывшие у всех на слуху интонации», – писал Б. Асафьев [1, 189].

Эти и многие другие процессы, происходившие в прошлом и происходящие в наши дни, связанные с ассимиляцией на почве академической музыки массово-бытовых жанров, можно частично реконструировать и постичь, только включив последние в орбиту научного знания и музыкального образования.

**Каковы причины «неизучения»?** Я уже говорил, что скромный, лаконичный курс «Массовая музыкальная культура» не решает проблему, не соответствует масштабам явления и не отвечает социокультурным реалиям. И ни в каких иных музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплинах не предусмотрено изучение массовой музыки как целостного феномена или отдельных её образцов и, насколько мне известно, не практикуется, хотя вполне могло бы иметь место. Поэтому ответить на поставленный вопрос принципиально важно. Для того чтобы ситуацию изменить, нужно сначала её диагностировать, понять её природу.

Было бы неверным объяснять сложившуюся ситуацию исключительно недостаточной продуманностью образовательной модели или безынициативностью педагогов-практиков, осуществляющих её реализацию. Очевидно, что существуют две группы причин, и достаточно серьёзных. Причины первой группы можно отнести к разряду субъективных. Музыкальное образование представляет собой столь сложный, многолетний и трудоёмкий процесс, что в сознании профессионалов, исполнителей ли, музыковедов предмет изучения по уровню своей значительности должен соответствовать затраченным усилиям, и таковым, разумеется, не может быть массовая музыка. Сказывается открытый или исподволь действующий эстетический



снобизм, когда все явления, находящиеся за пределами академической музыки, воспринимаются как тотально второсортные, периферийные. А коммерциализация массовой музыки, её вовлечённость в огромную, пугающую своими масштабами поп-индустрию, её агрессивность и экспансия в мир высокого искусства только усиливают подобное отношение.

Но ещё более труднопреодолимыми являются причины объективного порядка, особенно в области историко-теоретического образования. Ведь оно по сути является отражением и адаптацией к учебным целям «взрослого» музыкознания, большой науки, а в ней как раз и наблюдается индифферентность, или скажем мягче, осторожность в отношении к интересующему нас объекту.

И. Баранова в воспоминаниях об известном музыковед-теоретике, учёном и педагоге Ю. Конне пишет: «Первую лекцию по истории музыкально-теоретических систем Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) начинал словами: „Какова музыка – такова и теория. Нельзя ожидать, что исследования по додекафонии появились бы в XIII веке, так как этого явления не было в музыкальной практике. Теория всегда отражает состояние практики и даже отстаёт от неё“» [2]. Приведённое меткое замечание помогает понять, почему исследовательский аппарат академического музыкознания на территории массовой музыки пробуксовывает. Казалось бы, музыковедение обладает уникальным по своей всеохватности, изошрённости и дифференцированности аналитическим аппаратом: наукой о форме, наукой о контрапункте, наукой о гармонии. Такого нет ни в одной из смежных областей искусствоведения. И тем ни менее, это вовсе не означает, что данному инструментарию доступны операции с любым видом музыки. «Какова музыка – такова и теория». А музыкальная теория оказалась «заточенной» исключительно под музыку академической традиции, вместе

с ней она развивалась и совершенствовалась. Но как мы понимаем, это не единственная разновидность музыкального искусства, существуют и другие. В. Конен называет их «музыкально-творческими видами» и выделяет пять таковых: профессиональное композиторское творчество европейской традиции, внеевропейские жанры, авангард, фольклор и легкожанровая (в нашем определении – массовая) музыка [см.: 5]. Можно заметить, что в каждом из этих видов (за исключением последнего) был разработан свой научный аппарат, своя методология анализа. В их создании принимали коллективное участие в одном случае учёные-фольклористы, совмещавшие теоретические изыскания с полевой практикой, в другом – композиторы-авангардисты (О. Мессиа́н, К. Штокхаузена, П. Булез, Дж. Кейдж, А. Шнитке, Э. Денисова), являясь в свою очередь тоже практиками, обогатившими теорию современной композиции, описавшими новые подходы к способам организации звуковой материи.

В сфере массовой музыки подобного процесса по понятным причинам не случилось. Практики, работающие в этой области, озабочены решением сугубо прагматических задач, и им не до создания научной теории или методологии изучения данного музыкально-творческого вида. А музыковеды-теоретики редко спускаются с Олимпа высокого академического искусства на изрядно загрязнённую почву массового музыкального творчества, не утруждают себя анализом его содержательных и жанрово-стилевых особенностей, законов его жизни в социуме, форм его бытования и функционирования. Тем более, что все эти особенности, законы и формы радикально отличаются от академической музыки, то есть того творческого вида, которым музыковеды традиционно занимаются.

Не углубляясь сейчас в освещение указанных отличий и соответственно спец-

ифических качеств массовой музыки, обращу лишь внимание на то, что в ней всё происходит «не так, как положено». Уникальность, художественное совершенство – один из главных критериев в оценке академического творчества – в массовой музыке являются факультативными, а, напротив, банальность, стандартность – характеристики как будто бы негативные – оказываются в массовой продукции едва ли не обязательными, они только по-другому называются. Круг образов в условиях массового музыкального творчества заключён не только в тексте сочинений, на чём всегда концентрируется музыковедческое внимание, но в меньшей, а зачастую и в большей степени в породившем их социокультурном контексте, который становится элементом содержания произведений. Индивидуально-авторское начало, «законодательная» роль композитора, его всевластие по отношению к созданному им опусу в массовой музыке низводится, фигура автора не акцентируется, а то и полностью нивелируется, уступая место коллективному творческому акту. Нотный текст, закрепляющий композиторский замысел, делающий его обязательным для исполнителей и, кстати, являющийся основным материалом для музыковедческих операций, в музыке массовой сводится к приблизительному абрису, фиксирующему контуры сочинения, или вообще отсутствует. В результате устойчивая в академической музыке коммуникативная триада «композитор – исполнитель – слушатель» в массовой оказывается крайне нестабильной, подверженной постоянной миграции, взаимозаменяемости функций. Неудивительно, что в подобных условиях привычные способы анализа музыкальной ткани сочинений перестают работать.

**Как изучать?** Из всего вышесказанного следует очевидный вывод: массовая музыка требует комплексного, междисциплинарного подхода. А затем возникают сопутствующие вопросы: какие дисциплины та-

кой подход должен в себя включать, какое место в нём может занять собственно музыковедческая составляющая, и в рамках каких предметов историко-теоретического учебного цикла данный музыкально-творческий вид может изучаться?

Учитывая, что массовая музыка лишь одной своей гранью относится к сфере искусства, а другой проникает в сферу социума, жизни общества, к её изучению должна быть активно подключена *социология*. Именно такое направление её исследованию дал в своё время А. Сохор, посвятив этому целый ряд работ, которые и сегодня не утратили своей актуальности и могут составить фундамент подобного подхода. Помимо того массовая музыка требует *культурологического* освещения, выявляющего духовное назначение данного музыкального вида, рассматривающего его в контексте той культурной среды, в которой он рождается, бытует, воспринимается и которая порождает широчайший спектр дополнительных смыслов и ассоциаций.

Не следует забывать о той роли, которую в процессах преобразований, происходящих в современной массовой музыке, в рождении новых её видов сыграли экономический и технологический факторы. Без их участия невозможно себе представить ни поп-индустрию с её поточным производством, музыкальным конвейером («фабрикой звёзд»), ни возникновения дискотечных форм танцевальной культуры и соответствующей музыки, ни рождения, наконец, рок-музыки, изменившей весь мир не только массового музыкального искусства, но и академического. А потому многое в интересующем нас феномене и в формах его функционирования можно, помимо сказанного, понять только с привлечением определённых технических знаний, технологий продюсирования, *public relations*, законов рынка, данных арт-менеджмента.

Понятно, что все указанные аспекты находятся за границами музыковедческой

«компетенции», но в меру необходимости в определённых пределах они вполне могут быть задействованы, тем более, что современные молодые люди зачастую оказываются стихийно продвинутыми в данных направлениях.

Теперь о том, что приходится на долю музыковедения. Надо сказать, что при всей той ограниченности, о которой говорилось выше, поле его возможностей оказывается всё-таки достаточно широким. Курс «Массовая музыкальная культура» в образовательном процессе может стать лишь его частью, а изучение массовой музыки распространится между разными дисциплинами историко-теоретического цикла. Причём обращение к массовым жанрам могло бы обогатить их новыми методиками, позволило бы в чём-то по-иному взглянуть и на явления академической музыки.

Прежде всего это относится к *музыкально-историческим дисциплинам*, изрядно мифологизированным. Содержанием их является исключительно профессиональное композиторское творчество, причём на деле изучаются одни шедевры. Исторический процесс, представляющий собой движение от гения к гению, от шедевра к шедевра, невольно предстаёт не в его многомерности, реальной противоречивости, а сглаженным, «выпрямленным» (читай, искажённым), демонстрируя результаты, закреплённые выдающимися художественными созданиями, а не реальную тернистость пути. Включение в его орбиту обширной сферы массового, бытового музицирования, того звукового тезауруса, в котором формировался композиторской слуховой опыт и который оказывал существенное влияние на самые разные жанры академического творчества, безусловно обогатил бы дисциплину.

Не менее уязвимыми в этом плане являются и музыкально-теоретические дисциплины. Начну с самой практической из них и самой базисной для музыкантов любой специальности – с *сольфеджио*. Помню, как

на одном из занятий по массовой музыкальной культуре в качестве иллюстрации я поставил репетиционные записи знаменитой ливерпульской четвёрки, исполняющей свои песни *a capella*. От изумительного по чистоте и выразительности четырёхголосия студенты были в восторге, а кто-то из них воскликнул: «Нам бы так на сольфеджио». Я подумал тогда, почему бы и нет, что этому мешает? Разве что отсутствие зафиксированного нотного текста. Но ведь сольфеджио для того и существует, чтобы развивать слуховую активность.

Свою лепту в изучение массовой музыки мог бы внести и курс *гармонии*. Как известно, специалистами разработана самостоятельная дисциплина «Джазовая гармония», и создан качественный дидактический материал. К сожалению, он применяется только на эстрадно-джазовых отделениях. Но по аналогии с джазовой гармонией вполне могла бы стать предметом изучения и гармония рока, содержащая немало открытий и экспериментов. Распространённое мнение о господстве в рок-музыке стереотипов и шаблонов глубоко ошибочно. Хорошим подспорьем здесь могли бы стать книги В. Сырова «Стилевые метаморфозы рока» [11] и «Музыка „третьего пласта“ в жанрово-стилевых диалогах» [10]. Даже песенная гармония остаётся пока по настоящему не познанной, за исключением замечательного труда В. Зака, посвящённого массовой песне [3]. На её основе ученый создал теоретическую концепцию «линии скрытого лада» («ЛСЛ»), открыв в песне новые для музыкальной теории выразительные возможности лада и распространив впоследствии данную концепцию на музыку академическую.

Курс *анализа музыкальной формы* также при общении с массовой музыкой мог бы обогатиться новыми данными. Таковые, например, могли бы привнести большие рок-композиции. Их остинатные структуры, мобильная комбинаторика, близкая репетитивной техника преоб-

разования кратких мотивов, вариантная работа с танцевально-пластическими ритмо-формулами – все эти особенности, вызывающие неожиданно прямые аналогии то с минимализмом, то с барочными композициями, могли бы стать интереснейшим материалом для аналитических операций.

Таким образом, разгерметизация академического образования, включение в орбиту его интересов массовой музыки не на правах «бесплатного приложения», а как достойного внимания объекта могло бы оказаться взаимопользным, а, возможно, привести к результатам, которых мы себе сегодня даже не представляем.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Об инструментальной музыке Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. С. 184–192.
2. Баранова И. Н. Ю. Г. Кон – человек, педагог, учёный. URL: <https://web.archive.org/web/20140817012808/http://www.21israel-music.com/Kon.htm> (дата обращения: 18.09.2022).
3. Зак В. И. О мелодике массовой песни: опыт анализа. Москва : Совет. композитор, 1979. 357 с.
4. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 26–46.
5. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века // Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1997. С. 489–519.
6. Кузуб Т. И. Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиаккультуры // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. № 5. С. 256–260.
7. Нестьев И. В. Поэзия горя и гнева // Советская музыка. 1982. № 7. С. 16–22.
8. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. Москва : АБСдизайн, 2014. 397 с.
9. Сохор А. Н. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1974. Вып. 13. С. 3–31.
10. Сыров В. Н. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. 288 с.
11. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 312 с.
12. Цукер А. М. Неромантические проблемы исторического музыкознания // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 115–123.

### Anatoly M. Zucker

Rostov Rakhmaninov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.  
E-mail: amzucker@rambler.ru. ORCID: 0000-0002-9634-6203. SPIN-код: 2145-4299

### MASS MUSIC IN THE ACADEMIC MUSICAL EDUCATION

*Abstract.* Mass music takes a prominent place in the modern educational process of the academic musical establishment. It gives obvious inconsistency with the degree of its social prevalence as well as the function that it performs in society. Besides similar indifferent attitude to this kind of art creates one-way view of musical culture of the past and present time. In the given article the author tries to understand both the subjective and objective reasons of this situation. He seeks to answer the following questions: what could be the process of studying the phenomena of mass music, what may be the subject of the process, what is the urgent need in the study, in what academic subject it may be learned, and at last what are its possible theoretical consequences and practical results. The latter are due to the fact that mass music used to be a kind of historical document of the time when it appeared, that was and continues nowadays to be the marker of the spiritual atmosphere, its emotional and psychological barometer. Mass music brings this information to the field of high artistry providing academic genres with the real specificity, with its own expressiveness and lexis. That is why the study of mass music and every day art opens the new perspectives for the comprehension of the academic tradition. The author emphasizes the

necessity of interdisciplinary general humanitarian character of this study. At the same time he outlines application points of the traditional musical historical and musical theoretical disciplines.

*Keywords:* mass music; academic musical education; opposition “elite – mass”; sound environment; genre fund; musical – historical and musical – theoretical disciplines

*For citation:* Zucker A. M. *Massovaya muzyka v sisteme akademicheskogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Mass Music in the Academic Musical Education], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 86–95. (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Ob instrumental'noy muzyke Chaykovskogo* [On Tchaikovsky's Instrumental Music], *Asafyev B. V. Izbrannyye trudy. T. 2*, Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, 1954, pp. 184–192. (in Russ.).
2. Baranova I. N. Yu. G. *Kon – chelovek, pedagog, uchenyy* [Y. G. Khon: Personality, Teacher, Scientist], available at: <https://web.archive.org/web/20140817012808/http://www.21israel-music.com/Kon.htm> (accessed September 18, 2022). (in Russ.).
3. Zak V. I. *O melodike massovoy pesni: opyt analiza* [On the Melodica of Mass Song: Analysis Experience], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1979, 357 p. (in Russ.).
4. Knabe G. S. *Dialektika povsednevnosti* [Dialectics in Everyday Life], *Voprosy filosofii*, 1989, no. 5, pp. 26–46. (in Russ.).
5. Konen V. D. *Muzykal'no-tvorcheskie vidy XX veka* [Musical Creative Types of the XX century], *Konen V. D. Ocherki po istorii zarubezhnoy muzyki*, Moscow, Muzyka, 1997, pp. 489–519. (in Russ.).
6. Kuzub T. I. *Oppozitsiya i vzaimodeystvie massovoy i elitarnoy muzykal'nykh kul'tur v svete razvitiya mediakul'tury* [Opposition and Interpretation of Mass and Elite Cultures in the Development of Mediacculture], *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 2010, no. 5, pp. 256–260. (in Russ.).
7. Nestyev I. V. *Poeziya gorya i gneva* [Poetry of Grief and Anger], *Sovetskaya muzyka*, 1982, no. 7, pp. 16–22. (in Russ.).
8. Sidneva T. B. *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of Boundaries in Music], Moscow, ABSdizayn, 2014, 397 p. (in Russ.).
9. Sokhor A. N. *O massovoy muzyke* [Mass Music], *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, Leningrad, Muzyka, 1974, iss. 13, pp. 3–31. (in Russ.).
10. Syrov V. N. *Muzyka «tret'ego plasta» v zhanrovo-stilevykh dialogakh* [The Third Layer in the Genre Stylistic Dialogues], St. Petersburg, Planeta muzyki, 2020, 288 p. (in Russ.).
11. Syrov V. N. *Stilevye metamorfozy roka* [Stylistic Metamorphosis of Rock], St. Petersburg, Kompozitor, 2006, 312 p. (in Russ.).
12. Zucker A. M. *Neromanticheskie problemy istoricheskogo muzykoznaneya* [Non-romantic Aspects of the Historical Musicology], *Music Academy*, 2018, no. 1, pp. 115–123. (in Russ.).



*Научное издание*

**МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ**  
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 32

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.03.2023 г. Дата выхода в свет 17.04.2023 г. Формат 70×100/16  
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya, Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,74. Уч.-изд. л. 8,64  
Тираж 100 экз. Заказ № 16918

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского  
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»  
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж  
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: [mail@alfaprint24.ru](mailto:mail@alfaprint24.ru)