

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 33
2023



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 33

12+

Екатеринбург
2023

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 33

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 музыковедения (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 33

Yekaterinburg 2023

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

Chief editor
Anna S. MESHKOVA, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (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 МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

- 7 *Субботина Н. М.* «Таинство пленения мечты» (О философско-эстетических основаниях творчества А. Н. Скрябина)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 20 *Мальцева А. А.* *Figurenlehre* и «больше, чем *Figurenlehre*» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко
- 35 *Пылаев М. Е.* К вопросу о гармоническом четырёхголосии и его роли в музыке Нового времени

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 47 *Кадочников В. П.* Судьба хора Страстной Пятницы «O Haupt voll Blut und Wunden»
- 61 *Любимов Д. В.* Лючия и Жизель: безумные героини в музыкальном театре XIX века
- 70 *Клочкова Е. В.* «Симфонический музыкальный Апокалипсис» Алемдара Караманова
- 78 *Чаквадзе Н. В.* Мифопоэтические и ритуальные мотивы как способ отражения национального в творчестве русских композиторов, работавших в Узбекистане
- 87 *Карташова Т. В.* Музыкальная культура Северной Индии в свете влияния ислама

ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

- 97 *Евдокимова Н. К.* Акустический подход к процессу голосообразования в научных трудах Е. Е. Егорова

CONTENTS



ISSUES OF MUSICAL AESTHETICS

- 7 *Natalia Subbotina.* “The Mystery of Dream Captivity” (On the philosophical and aesthetic foundations of the work of A. N. Scriabin)

MODERN PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 20 *Anastasiya Maltseva.* Figurenlehre and “more than Figurenlehre” in the analysis of musical figures Baroque
- 35 *Mikhail Pylaev.* On the Question of Harmonic Four-Voice Texture and its Role in the Music of Modern Times

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 47 *Viktor Kadochnikov.* The Fate of the Good Friday Chorale “O Haupt voll Blut und Wunden”
- 61 *Dmitry Lyubimov.* Lucia and Giselle: mad heroines in the musical theater of the XIX century
- 70 *Elena Klochkova.* “Symphonic Musical Apocalypse” by Alemdar Karamanov
- 78 *Natella Chakhvadze.* Mythopoetic and Ritual Motifs as a Way of Reflecting the National in the Works of Russian Composers who Worked in Uzbekistan
- 87 *Tatyana Kartashova.* The Musical Culture of North India in the Light of the Influence of Islam

FIGURES OF MUSICAL CULTURE OF RUSSIAN REGIONS

- 97 *Nina Evdokimova.* Acoustic Approach to the Process of Voice Formation in the Scientific Works of E. E. Egorov

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ



УДК 78.01

DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-7-19

Наталья Михайловна Субботина

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: natalja_subbotina@mail.ru. ORCID: 0000-0003-3145-1237. SPIN-код: 3173-5772

«ТАИНСТВО ПЛЕНЕНИЯ МЕЧТЫ»

(О философско-эстетических основаниях творчества А. Н. Скрябина)

В статье рассматриваются некоторые аспекты философско-эстетических взглядов уникального русского композитора Александра Николаевича Скрябина, внимание к музыкальному и теоретическому наследию которого не ослабевает более столетия, его творчество продолжает оказывать значительное влияние на развитие современного искусства. На материале Записей А. Н. Скрябина, вышедших в «Русских пропилеях» в 1919 году, делается попытка провести определённые параллели творческих исканий композитора с художественными и философскими тенденциями развития зарубежной и отечественной культуры того времени. Указывается, что в анализе мировоззрения А. Н. Скрябина наряду с работами Б. Асафьева и других авторов особое место занимают труды А. Ф. Лосева, выступающие и сегодня фундаментом для исследования творчества композитора.

Ключевые слова: Александр Николаевич Скрябин, Алексей Фёдорович Лосев, философские взгляды, сознание, творчество, индивидуализм

Для цитирования: Субботина Н. М. «Таинство пленения мечты» (о философско-эстетических основаниях творчества А. Н. Скрябина). DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-7-19 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 7–19.

Предисловие к изданию Записей А. Н. Скрябина в «Русских пропилеях» начинается знаменательными словами: «Кто видел в Скрябине гениально композитора, должен был а priori предполагать, что он – и глубокий мыслитель»* [1, 97]. Конечно, после исчерпывающей статьи А. Ф. Лосева с анализом мировоззрения композитора [см.: 4, 733–779] трудно добавить что-либо принципиально новое. По меткому замечанию В. В. Бычкова, сравниться с Лосевым «в точности, ёмкости и лаконизме

словесного выражения сегодня вряд ли кто способен» [цит. по: 4, 890]. Но с момента написания статьи Лосева прошло столетие, и, как отмечают современные исследователи, «в силу длительного идеологического запрета работы, в которых рассматривалась философско-эстетическая подоплёка сочинений Скрябина», в том числе воспоминания близкого друга композитора Б. Ф. Шлёцера, оказались «выкинуты из музыковедческого дискурса» [8, 12]. Мы попытаемся выявить некоторые

* Тексты цитат приведены в соответствии с правилами и нормами современной орфографии и пунктуации. – *Авт.*

аспекты философских воззрений композитора, которые, на наш взгляд, представляются значимыми и для сегодняшнего этапа развития культуры, руководствуясь тезисом: нас объединяет «не культ мёртвого», а дело жизни, «ценность живая, которую необходимо ещё раскрыть, чтобы к ней приобщиться и воплотить в мир» [11, 160]. Кроме того, по мысли Ю. Н. Холопова, «постижение» музыки, в отличие от простого восприятия связано с тем, что её заветная конечная задача оказывается лежащей в области философской науки [4, 925]. Думается, с этим утверждением современного музыковеда мог согласиться и Скрябин, для которого была характерна «постоянная вдумчивая работа над собственным миросозерцанием», тесно связано было «творчество музыкальное с философским обоснованием его» [2, 15]. Б. Асафьев всегда подчёркивал, что Скрябин – не только музыкант, он музыкант-поэт, музыкант-философ и связывает своё дело композитора с чистой мыслью и мышлением в образах [см.: 2, 21–22].

Как известно, при жизни композитор скрывал свои философские размышления «от чужого взора». Он никогда никому не показывал своих записных книжек и тетрадей, прятал их, чтобы кто-нибудь случайно не смог в них заглянуть, открывая записи лишь немногим близким людям, в числе которых была его жена Татьяна Фёдоровна Шлёцер-Скрябина. С её разрешения, после определённых сомнений и колебаний, данные записи и были опубликованы. Однако зафиксированные в них идеи остались не систематизированными, часто отрывочными, что затрудняет их анализ.

Скрябин всегда интересовался философскими и психологическими теориями, был знаком с сочинениями Фихте, Шопенгауэра, читал книги из серии «Новые идеи в философии», где его особо привлекла концепция Вильгельма Шуппе. Отметим, что этот немецкий философ был извест-

ным представителем имманентной школы, берущей начало в теории Беркли и тесно примыкающей к Канту (к ней относились также М. Кауфман, Р. Шуберт-Зольдерн, И. Ремке и др.). В этой системе «Я» выступает как основание философии и неразложимый, конечный элемент, обладающий сознанием, содержание которого есть познаваемая реальность («действительность»). Сама действительность конструируется сознанием, а объект познания выступает его внутренним (имманентным) содержанием. Познаваемая реальность отождествляется с содержанием сознания. В своём дневнике Скрябин писал: «познать – значит пережить, познать – значит отождествиться с познаваемым» [цит. по: 2, 21]. Но философским построениям Шуппе (как и на определённом этапе следовавшим его теории Скрябину) в итоге удается избежать солипсизма признанием сознания не единичным, а «всеобщим», сообщающим действительности объективный характер. В своём интересе к данной философской системе Скрябин был не одинок. Идеи интуитивного, внеинтеллектуального познания как сферы иррационального опыта к этому времени захватили философскую мысль. Рассмотрению взглядов Шуппе и других представителей этого направления немалое место уделяли многие отечественные учёные, например, В. Ф. Эрн [см.: 13]. При этом «отвлечённая рассудочность» («познать – значит пережить») была чужда не только Скрябину, но и традиции всей русской философской мысли и культуре в целом.

Многие философские идеи композитора были связаны с замыслом его Мистерии, так и не получившей воплощения, и сохранились в Записках о «Предварительном действии» к ней. «Уже отроком он носил в себе, как завязь плода, зародыш той мирообъемлющей идеи – идеи-чувства, идеи-хотения, – которую в последние два года жизни он считал в себе созревшей и которую хотел выразить в своей гран-

диозной Мистерии» [1, 97]. Б. Ф. Шлёцер, брат Татьяны Федоровны, вспоминает, что композитор «с радостной решительностью», «с особенно радостным, свободным чувством, словно из протеста против условностей земного бытия», приступил к сочинению Мистерии и «всцело погрузился в богатый, таинственный мир любимых им образов, мыслей и чувств». И эта работа стала смыслом его жизни, «единой внутренней целью его творчества». Летом 1913 года желание скорейшего воплощения этой идеи «овладело им до боли» [1, 101, 105–106]. Действительно, творчество Скрябина было всегда устремлено к одной цели, «как бы спаяно одной мыслью». Поэтому, прочитав биографию Рихарда Вагнера в переводе Каппа, Скрябин, по его собственному признанию, был удивлён отсутствием «абсолютной цельности» у немецкого композитора: «мне казалось, что в замысле его было больше сознательной воли». Современники отмечали, что при всей противоречивости своих теоретических построений Скрябин всегда ценил «осознанную планомерность творчества», и окружающие «поражались уверенностью его в себе или, точнее, верой его в свою призванность» [1, 100–102, 106]. При этом колебания и сомнения, которые часто посещали композитора, он умел скрывать.

В этот период в искусстве во всех странах «образованного мира» стремительно распространялись «мистериозные начала», символизм и декадентство, обнаруживая общие условия и подготовленную почву. По замечанию современников композитора, «в зародыше все эти течения существовали во все века, ибо они заложены в самой природе человеческого духа» [7, 148]. Отсюда все страсти и огненная стихия как некие сакральные атрибуты творчества в теоретических построениях композитора и в его музыке. Вспомним, что данные понятия сопровождали трактовку сущностных характеристик художественной деятельности на протяжении всей

истории культуры: от античности до романтизма и искусства, современного Скрябину [см., напр.: 3]. Вдохновенное описание стихии огня мы находим у А. Ф. Лосева и других русских мыслителей. «„Аз есмь огонь поедающий“ (Бог о себе в Библии)... талант нарастает, когда нарастает страсть. Талант есть страсть. Таинственно через них и „оргии“ действительно проглядывает „жизнь будущего века“, – заключает Розанов [5, 499, 561]. Именно «жизнь будущего века» проглядывает и через философско-эстетические размышления Скрябина.

Одна из основных тенденций музыкального и философского творчества Скрябина, названная Лосевым «эротическим историзмом», включает, наряду со стихией огня, и стихию эроса как скрытую причину, движущую силу и «вожделенную цель» Вселенной: «Имя ей – эротический экстаз и безумие» [4, 735]. В этот период многие теории тяготели к эротизму, причём нередко в «форме изуродованной и странной, в форме бесстыдно обнажённой», где «эрос не одет более поэзией, не затуманен, не скрыт» [5, 268, 269]. Многочисленные примеры этого можно найти и в русской культуре XIX–XX веков. Так, А. Н. Емельянов-Кохановский в поэтическом цикле «Монолог маньяка» воспекает «эротическое буйство», порок, смерть и самоубийство. Другой характерный пример – из прозы А. Добролюбова: «Я дам тебе тело девственное, бесстыдное, смелые ноги, уста опьяняющие... Сплетутся руки змеистые... Светлый! Мне уютно... Мне больно, Светлый! ..Словно вдова, грустит ночь... Словно вопленица, плачен она. Плачет она о кладбищенском утре. Мне страшно... Светлый!» [цит. по: 5, 270, 571]. Это «эротическое переосмысление» сюжета Евангелия о непорочном зачатии, где Светлый – метафора Бога.

По сравнению с опусом представителя революционных демократов, «эротические» идеи Скрябина, за которые он неоднократно подвергался критике, пред-

ставляются достаточно целомудренными. Наряду с признанием, что «статические созерцательные моменты музыки Скрябина проникнуты... веянием сладострастного любовного томления», уместно вспомнить и другое высказывание Б. Асафьева: «...природа Скрябина настолько чиста и кристальна, что принимает соблазны жизни, как нечто естественное и должное, хотя не без любопытства» [2, 24, 13]. Скрябин преодолевает «искушение сладострастием», которое в его творчестве преобразуется в «хрустальную музыку – мечту: музыку влечения к звёздам» [2, 34]. Экстаз в рассуждениях композитора – феномен не столько физического, чувственного, сколько духовного порядка, к которому приводит прежде всего творчество, творческий порыв. «Слабый изнемогает и погибает, растворяя своё я в стихии сладострастия, сильный же почерпает там знание истоков жизни – воду живую...», – отмечал Асафьев [2, 36–37]. «Экстаз есть *высший подъём деятельности*, *экстаз есть вершина*», – писал сам Скрябин [1, 162]. То есть в итоге происходит несомненное одухотворение чувственного начала, являющегося не целью, а определённой творческой ступенью, и в конечном счёте средством достижения высшей духовной цели – слияния «Духа со Вселенной».

Об этом композитор неоднократно упоминал в своих Записях. Экстаз – завершение страстного порыва, его «последний момент», который Скрябин видел в «абсолютной дифференциации» и одновременно «абсолютном единстве». (Интересно, что схожие термины «координированная раздельность» и «неделимая целостность» применяет и Лосев в работах, посвящённых анализу художественной формы.) При этом понятию абсолюта Скрябин придавал особое, исключительное значение: «дух хочет абсолютного бытия, экстаза», «формула творчества» в его интерпретации состоит в «абсолютной оригинальности и абсолютной простоте» [1, 162, 181]. В определённом

смысле и творческие искания Скрябина в различных сферах теоретической и музыкальной деятельности, его постоянные попытки вырваться за пределы возможного являли собой это бесконечное стремление к абсолюту, когда в экстастическом порыве творчества происходит «изживание» себя – самопревышение творческой личности.

Если вернуться к Добролюбову, то для нас интересен образ экстастического состояния, «змеистых» рук, встречающийся и в его поэтическом творчестве: «Обезумею, обессилею / За собольчатым поломом... / Заплету я руки змеистые...» [5, 270]. «Змеиная» тематика вместе с идеями иступлённого наслаждения, экстаза, греха, страдания и смерти – лейтмотив и в эстетических рассуждениях А. Н. Скрябина. (Сравним это с образом славы как змеи в сочинениях В. В. Розанова: «Слава – змея. Да не коснётся никогда меня её укус» [5, 517].) И здесь, на наш взгляд, можно провести определённую культурно-историческую параллель теоретических исканий Скрябина с воззрениями его современников, в частности с Розановым, чья «неуёмная, еретичная личность» так же ярко запечатлелась в истории русской культуры рубежа XIX–XX веков. Обе фигуры «предстают как порождение и уникальное выражение духовной и умственной смуты, охватившей значительную часть российской интеллигенции в предреволюционные годы» [5, 7]. А. Ф. Лосев справедливо говорит об отрывочных и весьма непоследовательных теоретических суждениях Скрябина. Но эти черты были присущи многим представителям искусства и общественной мысли того времени. Так, В. Розанов, характеризуя своё поколение, пишет: «Неполнота знания, при его верности, отсутствие в этом знании самых глубоких и значительных частей – это было самое важное, чего сходящее с исторической сцены поколение не заметило в себе» [5, 8].

Подобно Розанову, Скрябин понимает творчество как «несовместимые кон-

трасты жития»: звуков и теорий, идеалов и грёз, мистических видений и эротических фантазий, христианства и язычества, ценности творческой индивидуальности и вселенского единства. Б. Шлёцер отмечал: «С первых встреч моих со Скрябиным я поразила антиномичности... его мышления» [11, 161]. Сила скрябинской мысли, как и музыкального языка, постигается только в динамическом развитии, в сочетании различных идей. И «характернейшая» черта музыки Скрябина, отмечавшаяся многими исследователями, – вечное «сочетание противоупреждений», то разновременное, то одновременное [12, 156], – является также и характерной особенностью его философских взглядов, представляющих собой и «обнажённый хаос» процесса творчества, и эволюцию Духа, и «божественную игру». В присущем скрябинскому мироощущению антиномичном восприятии бытия как вечного и мучительного наслаждения, взаимопроникновении скорби и радости, синтеза «ликований и ужасов» можно увидеть сближение Скрябина и с Лосевым. Думается, что их мог бы объединить тезис из работы Лосева «Музыка как предмет логики»: «Жить музыкально – значит в скорби быть тайно светлым и радостным, а среди ликования таить вечную скорбь мира и неизбывную тоску и стенания Мировой Души» [4, 912, 476].

Таким образом, в «смраде мазохизма» и садизма, «всякого рода изнасилований, в эротическом хаосе», где Скрябин, по словам Лосева, «берёт мир как женщину и укусы змеи дарят ему неизъяснимое наслаждение» [4, 778], можно увидеть отражение общей тенденции социокультурного развития Европы и России этого времени. Особенности личности композитора как «психологической данности» не имели здесь основополагающего значения: «...на глазах волнующегося и часто восхищённого мира раздавались звуки тревог политических, религиозных, экономических, других», – замечает Розанов [5, 271].

Именно художественное творчество более чутко реагирует на все эти тревоги и изменения, устремляясь к будущему. Композитор «сниходит до интимных признаний», до «мучительного и сладостного эротизма» не с целью «исповедального самораскрытия», а для отражения различных стадий «мирового развития» и апокалиптичности, присущей, по мнению Лосева, «всякому эротическому томлению на его глубине». Именно в идее Мистерии и понимании мира как мистерии сходятся «все излучения напряжённого творчества» и «с предельной ясностью и осознанностью синтезируется всё диссонирующее многообразие этого апокалиптического мироощущения» [4, 735, 736]. Над этим размышляет и Асафьев: «Скрябин жил теми мечтами и теми видениями, какими охвачен был неведомый творец Апокалипсиса, но не вне человека мыслил Скрябин божественную силу, устрояющую новую землю, а могучий Дух человеческий сливался в его воображении с Божеством. Дерзновение гордое» [2, 18]. Вот почему творчество Скрябина, на наш взгляд, можно рассматривать как своего рода художественный и философский пролог к «Апокалипсису нашего времени» Розанова. Объединяет этих деятелей русской культуры и жанр оформления своих мыслей, «сущность которого в невозможном сочетании, основанном на контрапункте разноплановых и разноречивых „дневниковых“ записей» [5, 17, 14]. Эклектичность (особенно в кризисные, переломные периоды) свойственна многим сферам – от научных теорий и художественной практики до повседневности и различных уровней обыденного сознания.

Скрябин отразил крах культуры, основанной на индивидуалистических началах. При этом у композитора индивидуальное начало, действительно, достигает своего предельного выражения и крайнего напряжения, и тогда весь мир у него уже предстаёт, по его собственному признанию, как «мое творчество», «мой творческий

акт, единый, свободный, мое хотение» [1, 137, 147, 156]. По-видимому, это и дало основание Лосеву обозначить в качестве одной из основных тенденций музыки и философии Скрябина «крайне напряженный», «безудержный индивидуализм» и позволило ему назвать русского композитора индивидуалистом, перед которым меркнет Ницше. Вместе с тем мировоззрение Скрябина связано не только с опытом западноевропейской, но и отечественной мысли: русская философия «никогда не занималась чем-либо другим, помимо души, личности и внутреннего „подвига“» [4, 227]; проблема «актуальности личности» в художественном творчестве – главная тема трудов и самого Лосева. Но отметим отличительную черту отечественной традиции в рассмотрении индивидуального начала. Большинство ее представителей подчеркивает, прежде всего, духовный характер «внутреннего подвига», внутренних поисков личности, которые направлены не на достижение мелких эгоистических, узких «мещанских» индивидуалистических целей, часто за счет игнорирования интересов остальных людей, а на воплощение грандиозных творческих интенций и, в конечном счете, на слияние с другими людьми, с миром. В традиции русской философии спасение и возвышение лишь собственного Я – не самоцель. Так, В. Соловьёв, называя противоположный подход «псевдохристианским индивидуализмом», считал, что нельзя ограничивать дело спасения одной личной жизнью, поскольку в этом случае следовало бы отречься «не только от мира в тесном смысле слова – от общества, публичной жизни, но и от мира в широком смысле, от всей материальной природы» [9, 348].

Индивидуализм Скрябина также не требует отречения от мира. «Я хочу творить. Я хочу сознательно творить... Я хочу быть самым ярким светом», – пишет он, и при этом замечает: «Я хочу поглотить всё, включить (всё) в свою индивидуальность...

я хочу озарять (вселенную) своим светом» [1, 139]. Радость творчества он называл «божественной», и, исходя из такого понимания, обращался к людям, восклицая: «Я так счастлив, что если бы я мог одну крупницу счастья сообщить целому миру, то жизнь показалась бы людям прекрасной» [1, 132, 138, 143]. Данный тезис перекликается с розановским «желанием влияния», которое «втайне очень благородное чувство: *иметь себя другом всех и иметь себе другом целый мир*» [5, 519]. Поэтому не стоит, на наш взгляд, преувеличивать индивидуалистические тенденции в мировоззрении Скрябина и мрачные мотивы его мироощущения. Композитор действительно «превзошёл» Ницше, но превзошёл его с оптимистическим утверждением: «силён и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его». Смысл такого подхода – не только «брать», но и «отдавать». И здесь индивидуализм не тождественен эгоцентризму и, по сути дела, переходит в свою противоположность.

Это свидетельствует о динамическом характере, «полицентризме» противоречивого сознания композитора-мыслителя, о том, что «философия Скрябина – ряд преобразований» (Асафьев). В ней было и утверждение самоценности творческой личности, и в то же время мечта об уничтожении всякого частного «раздельного бытия в вихре мирового урагана», стремление к «полному объединению человечества». Это иногда принимало даже форму «политической мечты о создании единого, всечеловеческого организма, в котором слились бы все народы и государства земные», согласившись между собой «относительно разделяющих их убеждений, религиозных, нравственных, эстетических» [11, 163, 161]. Подобные мысли о новой эпохе, объединении человечества под общими эстетическими и религиозными идеалами, высказывали многие деятели культуры того времени, в том числе друг Скрябина Вяч. Иванов. Но это также демонстриро-

вало эволюцию взглядов Скрябина, преодоление его индивидуализма, поскольку причину всех противоречий и «несогласий людских», он, выдвигавший на первый план высшую ценность «самодержавного» личного творчества, видел теперь в «обособленности личности». «Освятив индивидуальность, преодолел индивидуализм», – метко напишет об этом Б. Шлёцер. Он вспоминает, как Скрябин однажды воскликнул: «Противоречия, война отнюдь не свойственны самой действительности; ...мы должны ожидать примирения противоречий, гармонии, объединения...». И сделанный вывод закономерен: «крайний индивидуалист Скрябин, таким образом, приходил к самоуничтожению» [11, 174, 161, 164].

Следует отметить, что «Записки» Скрябина первоначально не имели самостоятельного значения и носили, по признанию композитора, «воспитательный» характер, являясь «преддверием», связующим звеном между Мистерией и всем существующим. Однако затем, по словам Б. Ф. Шлёцера, «дитя поглотило мать»: «Предварительное действие» становится самоцелью и приобретает самостоятельное значение. Скрябин всё более обогащает и углубляет мистическое содержание своего сочинения. Композитор записывает в своём дневнике: «Я – миг, излучающий вечность. Я – играющая свобода. Я – играющая жизнь. Я чувств неизведанных бушующий поток. <...> Всё – моё творчество» [1, 140, 175]. Но, несмотря на то, что творческое Я расширяется здесь «до чудовищных размеров», этот «мистический солипсизм» с его отождествлением субъекта и объекта нельзя понимать односторонне, только «субъективистически и солипсически». Скрябин записывает: «Но дойдя до такого сознания, он (человек. – Н. С.) всё-таки не мог дерзнуть признать себя *причиной всего*» [1, 175]. Содержанием грандиозного замысла Мистерии являлась история Вселенной, она же – история человеческих

рас, она же – история индивидуального духа. По мнению самого автора, «Мистерия должна была действительно преобразить и завершить процесс макроскопический и микроскопический» [1, 104]. С могучей личностью, которая будет «знать всё, всё пережив», сольётся Вселенная, и тогда произойдёт «последнее свершение». Асафьев напишет об этом: «Мистерия, мысль о которой была путеводной звездой Скрябина... и должна была стать этим актом великого свершения всех судеб» [2, 18]. В этом сочинении, по собственному убеждению композитора, должна была воплотиться его идея о едином процессе «эволюции и инволюции миров», мысль о единстве отдельной личности и человечества.

В связи с этим интересны и размышления композитора о человеке как «ритмической фигуре» в пространстве и времени: «Я создал себя как единицу ритма во времени и пространстве» [1, 175]. Здесь можно провести аналогию с лосевской трактовкой сущности музыки, где речь идёт о «снятии» музыкой пространственно-временного плана бытия и сознания, «вскрытии» новых планов и восстановлении нарушенной полноты времён и переживаний, благодаря чему открывается «существенное и конкретное Всеединство». Всякое художественное произведение включает в себе необходимость, продиктованную законами, стоящими вне человека, выше него. Согласно Лосеву, художественная форма требует «над-форменной, вне-форменной» обусловленности и причинности. Таким образом, художественное творчество понимается и как акт сверхчеловеческой деятельности, где «художник – медиум сил, идущих через него и чуждых ему». Суть настоящего художественного впечатления и состоит в убеждении, что не Вагнер писал «Тристана» и не Скрябин «Прометея» [4, 86, 87]. В этом и «мистическое всемогущество» всего творчества композитора, включая размышления о так и не воплощённом своём сочинении.

Скрябин сознательно подчёркивал существующие технические трудности своей будущей Мистерии, произведения, названного им не только «грандиозным», но и «диспропорциональным», и отодвигал на второй план общую «несоизмеримость замысла с человеческими силами» [1, 103]. По замечанию Б. Ф. Шлёцера, «жило в нём, без сомнения, и сознание, что сам он не овладел ещё вполне свободно тем материалом, которым ему предстояло оперировать, и как философ, и как поэт, и даже – как музыкант» [1, 104]. Но самым «главным и несомненным» было то, что Скрябин считал и себя самого недостаточно «мистически подготовленным» для своего «последнего свершения». И здесь мы сталкиваемся с очень сложной проблемой, которую пытались осмыслить лучшие представители отечественной философии: с вопросом о соотношении «магического» и «художественного». Выдающийся русский мыслитель П. Флоренский, рассуждая о соотношении конструкции и композиции в произведении искусства, писал о недопустимости проявления магических сил в художественной деятельности человека. В качестве примера он приводит музыку Скрябина, который, «стремясь выйти за реальные пределы музыки в область магического воздействия, пришёл к разрушению устойчивых звуковых структур» [10, 418]. В письме к дочери Флоренский критикует «ирреализм» Скрябина, его активную, но «иллюзионистически магическую подстановку» вместо реальности своих мечтаний, которые не преобразуют жизнь, а подставляют вместо жизни «обманчивую декорацию». Он пишет: «Скрябин был в мечте. Он предполагал создать такое произведение, которое, будучи исполнено где-то в Гималаях, произведёт сотрясение человеческого организма, так что появится новое существо». И далее даёт жёсткую оценку: «Для своей миродробящей мистерии он написал либретто, довольно беспомощное. Но дело не в том, а в нежелании

считаться с реальностью музыкальной стихии как таковой, в желании выйти за её пределы...» [10, 418]. (Кстати, композитор и сам часто был не доволен стихотворной стороной своего либретто, делясь своими сомнениями с близкими друзьями, среди которых были и видные поэты, в частности, Ю. Балтрушайтис.) Вывод, сделанный Флоренским, хотя и с оговоркой, весьма категоричен: «Если несколько преувеличивать, то о скрябинских произведениях хочется сказать: поразительно, удивительно, жутко, выразительно, мощно, сокрушительно, но это – не музыка» [10, 418].

Игумен Андроник (Трубачёв) так комментирует данное высказывание философа: «Это наблюдение конкретного порядка выражает общий закон, на который неоднократно указывал Флоренский: магические, оккультные стихийные силы, присущие человеческой природе, перерастают в магизм и оккультизм тогда, когда человек, не считаясь с их тварной органической природой, а также с характером своей деятельности, хочет выйти за пределы положенных границ, вернуть господство Адама над миром незаконным, безблагодатным путём» [10, 418]. Схожего мнения относительно мистического характера мировоззрения Скрябина, как известно, придерживался и Лосев. Но при этом он отмечал, что данная особенность творчества композитора предвосхищала все кризисные явления новой эпохи, отражала разрушительные тенденции грядущих революционных потрясений, включая и «гибель богов», и гибель всей Европы. Композитор интуитивно ощущал разрушение всего «старого строя», «не политического, но гораздо более глубокого, гибель самого мистического существа Европы, её механического индивидуализма и мецанского самодовольства...» [4, 775]. И здесь, на наш взгляд, можно согласиться с тезисом Б. Асафьева: «Быть может, с вершин религиозной мысли, Скрябин – великий грешник, и будущее покажет, стоит ли новая Вавилонская башня, фундамент ко-

торой он заложил и которую человечество, кажется, взялось достроить» [2, 46]. Кроме того, следует помнить, что у Лосева, как и у Флоренского, мы имеем дело не просто с религиозным, а с глубинно-религиозным отношением к миру и, следовательно, ко всему искусству, в первую очередь к музыке как к сфере, наиболее близкой божественному. Они очень трепетно относились к православию и православному культу. Мироощущение самого Лосева, по его собственному признанию, «это православно понимаемый неоплатонизм». Отсюда и такое, часто нетерпимое, отношение к творческим исканиям композитора, желание совместить «тёмное, иррациональное звуко созерцание» и тяжёлое обилие пантеистического, мистического универсализма композитора «со светом и лаской итальянской и славянской мелодий» [см.: 4, 635, 636, 735].

Действительно, православие «в высшей степени отвечает гармоническому духу», но «в высшей степени не отвечает потревоженному духу». Наверное, поэтому «потревоженный», мятущийся дух Скрябина так же, как и розановский, искал «широты мысли» и «неизмеримости открывающихся горизонтов» [5, 518]. Поэтому в творчестве Скрябина уничтожается «Бог-Успокоение», а его место занимает человеческий дух, творческое Я, невидимыми нитями связанное с миром, со всей Вселенной. «Высшей примиренностью» в этой теории выступает Смерть, названная композитором в «Предварительном действии» Сестрой, перед которой уже нет страха. При всей философско-мистической направленности творческий путь композитора основан на слиянии эстетического и мифологического, и всё-таки этот путь больше «человечески-художнический», нежели теоретический. На наш взгляд, Скрябин из тех людей, на кого действует прежде всего «чувственная сторона предмета, и возбуждёнными в них эстетическими эффектами определяется уже и умственное

и нравственное их отношение к предмету» [9, 252]. Эту черту «жизнечувствия» Скрябина подчёркивает и Б. Шлёцер, которого сам композитор, как известно, очень любил за «преданность» и постоянное желание «объяснить» его творчество публике [см.: 6, 196–197]. «Позволительно вообще сомневаться, определяется ли философская позиция мыслителя исключительно рассудочными мотивами и не являются ли его ментальные построения рационализированным выражением его чувств, влечений, ощущений. Когда изучаешь духовный облик Скрябина, то тесная зависимость его идеологии от того, как он ощущал, как он чувствовал и как хотел, становится очевидной» [11, 166]. Это признавал и сам композитор. С этим связаны и элементы язычества Скрябина, которые, по нашему мнению, носят больше чувственно-эмоциональный, эстетический характер, чем религиозный. Ведь, и по убеждению Лосева, «художественная форма преобразует любую предметность в модусе мифа и тем самым наделяет её бесконечным богатством и многообразием самой жизни, притом жизни, пронизанной божественной энергией, вне которой немислима стихия мифа» [4, 901].

Такое понимание также было характерно для многих деятелей культуры той эпохи. Достаточно вспомнить высказывание Розанова о стихах Лермонтова («Когда волнуется желтеющая нива... То в небесах я вижу Бога»), в которых он прослеживает выражение «изначального и вечного в человеке язычески-пантеистического восприятия Божества», и задаётся вопросом: «Нет ли язычества сейчас во мне, и в вас, читатель, но чего мы не замечаем?» [5, 519, 593]. Тогда в отношении творчества Скрябина прояснится и позиция Лосева, утверждавшего, с одной стороны, что «христианину грешно слушать» его и «молиться за него – тоже грешно», но здесь же признававшего, что он «один из немногих гениев, которые дают возможность кон-

кретно пережить язычество и его какую-то ничем не уничтожимую правду» [4, 779]. Поэтому можно сказать, что, как некогда Лермонтов для А. Белого, Скрябин для нас также остаётся «ареной борьбы». В этом же русле лежат и рассуждения Лосева. Так, в работе «Два мироощущения» он пишет: «Скрябин весь мечется: порой любитесь своим мятением... Но чаще всего он самозабвенно воюет решительно со всей вселенной, упиваясь борьбой, наслаждаясь головолomными скачками через препятствия; он весь – гроза, вулкан, бушующее море, непрерывный грохот обваливающихся ледников. И едва ли для такого духа есть Бог и небеса». И далее следует вывод: «У Скрябина *нет* Бога. У него есть дух и вселенная, где этот дух мечется» [4, 629, 630]. По собственному признанию композитора, он понимал Бога как «всеобщую индивидуальность» и писал, что «гений – вечное отрицание (Бога)». Но здесь же добавлял: отрицание не как такового, а «в себе, в прошлом», потому что гений – «всегда жажда нового» [1, 143]. Такое понимание в различных вариантах неоднократно встречается в его теоретических рассуждениях, где жизнь – постоянная деятельность, стремление, борьба. Вероятно, поэтому «никогда в его композициях нет веяния холода, каменности, застылости – в них всегда движение, всегда жизнь», а «пассивной обречённости и жалким стонам нет места!» [2, 25, 35].

«О жизнь, о творческий порыв... Ты всё! – Воскликает Скрябин. – Ты блаженство скорби (страдания), как и блаженство радости, и я одинаково люблю вас. Ты океан страстей, то бушующий, то спокойный. Я люблю твои стоны, люблю твою радость (не люблю только отчаяния)» [1, 139]. Данный тезис композитора подтверждает размышления Асафьева о том, что музыка Скрябина – это мир «светлых созерцаний»: «Скрябин верит в Солнце, и как бы не затемняли тучи и туман светлых лучей, Скрябин знает путь к ним – путь к экстазу, путь

к опьяняющей разум радости и свободе духа. <...> В моменты д о с т и ж е н и й, в моменты экстаза, в миг победы его музыка героически светла, как светла она и в моменты долгих пристальных созерцаний» [2, 14].

Б. Шлёцер вспоминал: «Я помню, что меня с самого начала знакомства со Скрябиным поразила эта склонность его истолковывать в объективных терминах свои субъективные состояния и, обратно, превращать объективные явления в символы внутренних состояний». И далее делает вывод, что это было реальное единство, чувство «слиянности», которое можно назвать «космическим сознанием», но сочетаясь при этом с осознанием своей индивидуальности. Это и дало ему возможность «выйти за пределы субъекта и преодолеть индивидуализм, не через отрицание ценности и свободы личности, но через постижение глубочайшей сущности её во Вселенной» [11, 169, 171].

Данная тенденция также была характерной для того времени. В начале XX века Л. Саминский писал о новой музыкальной культуре, в основе которой должны лежать религиозно-философские переживания и индивидуально-религиозные интонации: «Религиозно-философский век приносит музыкальному искусству черты, соотносительные с сознанием единства вселенной и непрерывности и слитности космического процесса...» [7, 148]. Пример такого единства он видел в «Поэме экстаза» Скрябина, «Мистерия» которого также пронизана идеями движения к «всечеловеческому космическому всеединству» и именно через неё должно было осуществиться не только «духовное пробуждение человечества, но и заветное для символизма преображение мира путём синтетического соборного акта Всеискусства» [8, 14]. Как известно, эта идея синтеза искусств и должна была воплотиться в «Мистерии».

Итак, в своих теоретических рассуждениях Скрябин выходил за узкие рам-

ки западных концепций интуитивизма и субъективизма. Его идеи в большей мере оказались созвучны отечественным традициям: религиозно-мистической теории восточной ветви христианства и русского православного исихазма; философии Всеединства С. Булгакова и В. Соловьёва (учение о вселенском человечестве, воплощающем божественное единство космоса); персонализму Н. Бердяева (личность как источник и идеал космического единства), а также тесно связанной с этими теориями философии русского космизма. Именно в философии русского космизма деятельность человека как порождения эволюции, и вместе с тем обладающего самосознанием и способностью к самосовершенствованию, рассматривается в качестве неотъемлемого элемента космического процесса в целом. (Детальный анализ взаимосвязи идей Скрябина с этими учениями – предмет отдельного исследования.)

Завершая наши рассуждения, отметим, что всем своим творчеством, музыкальным и философским, Скрябин пытался ответить на самые трудные и неразрешимые вопросы, разгадать загадки творческого Я, раскрыть тайны мироздания:

Я пришёл поведать Вам
Тайну жизни,
Тайну смерти,
Тайну неба и земли! [1, 122].

С призывом «Вперёд стремительно и вечно!» он не уходил от мира, а шёл ему навстречу, пытаясь передать всем и «крупницу счастья» с частицей своей обнажённой души, выраженной в музыкальном искусстве и философско-эстетических исканиях:

Любимый и прекрасный мир!
Я отдаюсь тебе с блаженством.
Во всей душевной нагоде
Упейся мной [1, 131].

Многомерность теоретических построений композитора, как и его музыку, рвущуюся куда-то «в запредельность», постичь так же трудно, как охватить взором Вселенную. Скрябин «очарователен»,

но прежде всего «своей сложностью»: человеческий дух его «мечется по поднебесью», поэтому многоуровневые философско-эстетические построения композитора, осуществлённые или только задуманные музыкальные сочинения – это «невероятная сложность и сверхъестественные нервы» [4, 629]. Но, пожалуй, главное, чему учит всё его творчество, – это любовь как экзистенциальное основание жизни. Жизнь – есть «всесоздающее хотенье», творческий порыв, любовь к людям; «Я не грозное божество, а только любящее...», – утверждал композитор [1, 143, 145, 181]. Люби и борись – лейтмотив его рассуждений. Он был не одинок в этом убеждении. Эту уверенность разделяли практически все представители русской философской мысли. Так, Розанов уверен: «Всякая любовь прекрасна. И только она одна прекрасна. Потому что на земле единственное „в самом себе истинное“ – это любовь»; и перед смертью он страстно взывает к любви как к спасению: «Больше любви; больше любви, дайте любви...» [5, 517, 16]. В основе всего лежит любовь к жизни, любовь к деятельности, к познанию – таков вывод многих деятелей искусства и мыслителей начала прошлого века, не потерявший своей значимости и сегодня, как и призыв композитора:

Придите все народы мира,
Искусству славу воспоём!
Слава искусству,
Вовеки слава!

«В одном из прекрасных моментов текста к неосуществлённому в музыке „Предварительному действию“ Скрябин называет духовный путь, совершаемый человеком к последнему свершению, т. е. к высвобождению духа и полёту его навстречу высшему экстазу: „таинство пленения Мечты“. Такого рода таинством представляется мне вся его жизнь», – писал Б. Асафьев [2, 15]. «Материал мира – любовь и мечта», – утверждал сам композитор. Можно сказать, что его мечта осуществилась: «Сво-

им творящим взором я проник вечность и бесконечность» [1, 122, 154]. Эти слова Скрябина – «размышляющего», «доискивающегося», «угадывающего» – можно отнести ко всему его творчеству, а плоды его

«духовно-умственной» деятельности, его «духоведения», несомненно, имеют значение для более глубокого проникновения в сущность музыки, и обладают самостоятельной ценностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Н. Скрябин // Русские пропилеи / собрал и приготовил к печати М. Гершензон. Москва : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. С. 97–255.
2. Асафьев Б. Скрябин. 1871–1914. Петербург : Светозар, 1921. 54 с.
3. Бородин Б. Б. Многоликий романтизм // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 19. С. 6–12.
4. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
5. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития / сост., вступ. ст. В. В. Ерофеева ; коммент. О. Дарка. Москва : Искусство, 1990. 605 с.
6. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2003. 389 с.
7. Саминский Л. Оркестровый язык произведений Скрябина // «Агнец пламенный» : А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века : хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2021. С. 142–152.
8. Свиридовская Н. Д. Вступительная статья // «Агнец пламенный» : А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века : хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2021. С. 6–18.
9. Соловьёв В. С. Сочинения. В 2 т. Т. 2. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева ; примеч. С. Л. Кравца и др. 2-е изд. Москва : Мысль, 1990. 822 с.
10. Флоренский П. А. Сочинения. Т. 2. У водоразделов мысли. Москва : Правда, 1990. 446 с.
11. Шлёцер Б. Ф. От индивидуализма к всеединству // «Агнец пламенный» : А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века : хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2021. С. 160–178.
12. Энгель Ю. Музыка Скрябина // «Агнец пламенный» : А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века : хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2021. С. 153–159.
13. Эрн В. Ф. Сочинения / ред. Ю. П. Сенокосов. Москва : Правда, 1991. 576 с.

Natalia M. Subbotina

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: natalja_subbotina@mail.ru.
ORCID: 0000-0003-3145-1237. SPIN-код: 3173-5772

“THE MYSTERY OF DREAM CAPTIVITY”

(On the philosophical and aesthetic foundations of the work of A. N. Scriabin)

Abstract. The article deals with some aspects of philosophical and aesthetic views of the unique Russian composer Alexander Nikolayevich Scriabin. Attention to whose musical and theoretical heritage unabated for over a century. His work continues to provide significant influence on the development of contemporary art. On the material analysis of the Notes of A. N. Scriabin, published in the Russian Propylaei in 1919 year, an attempt is made to draw certain parallels of creative searches of the composer with artistic and philosophical tendencies development of foreign and domestic culture of that time. It is indicated that in the analysis of the worldview of A. N. Scriabin, a special place is occupied by the works A. F. Losev, who are still the foundation for research composer's work.

Keywords: Alexander Nikolayevich Scriabin; Alexey Fedorovich Losev; philosophical views; consciousness; creativity; individualism

For citation: Subbotina N. M. «Tainstvo plneniya mechty» (o filosofsko-esteticheskikh osnovaniyakh tvorchestva A. N. Skryabina) [“The Mystery of Dream Captivity” (on the Philosophical and Aesthetic Foundations of the Work of A. N. Scriabin)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 7–19. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-7-19 (in Russ.).

REFERENCES

1. A. N. Skryabin [A. N. Scriabin], M. Gershenzon (comp.) *Russkie propilei*, Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovykh, 1919, vol. 6, pp. 97–255. (in Russ.).
2. Asafyev B. *Skryabin. 1871–1914* [Scriabin. 1871–1914], Petersburg, Svetozar, 1921, 54 p. (in Russ.).
3. Borodin B. B. The Many Faces Romanticism Music, in the system of culture: *Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, iss. 19, pp. 6–12. (in Russ.).
4. Losev A. F. *Forma – Stil’ – Vyrazhenie* [Form – Style – Expression], Moscow, Mysl’, 1995, 944 p. (in Russ.).
5. Rozanov V. V. *Nesovmestimye kontrasty zhitiya* [Incompatible contrasts of life], Moscow, Iskusstvo, 1990, 605 p. (in Russ.).
6. Sabaneev L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 389 p. (in Russ.).
7. Saminsky L. *Orkestrovyy yazyk proizvedeniy Skryabina* [Orchestral language of Scriabin’s works], N. D. Sviridovskaya (comp.), «Agnets plamenny»: A. N. Skryabin v zerkale russkoy muzykal’noy pressy nachala XX veka: khrestomatiya, Moscow, Nauchno-izdatel’skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2021, pp. 142–152. (in Russ.).
8. Sviridovskaya N. D. *Vstupitel’naya stat’ya* [Introductory article], N. D. Sviridovskaya (comp.), «Agnets plamenny»: A. N. Skryabin v zerkale russkoy muzykal’noy pressy nachala XX veka: khrestomatiya, Moscow, Nauchno-izdatel’skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2021, pp. 6–18. (in Russ.).
9. Solovyov V. S. *Sochineniya. V 2 t. T. 2* [Works in 2 vols. Vol. 2], 2nd ed., Moscow, Mysl’, 1990, 822 p. (in Russ.).
10. Florensky P. A. *Sochineniya. T. 2. U vodorazdelov mysli* [Works. Vol. 2. At the watersheds of thought], Moscow, Pravda, 1990, 446 p. (in Russ.).
11. Shletser B. F. *Ot individualizma k vseedinstvu* [From individualism to unity], N. D. Sviridovskaya (comp.), «Agnets plamenny»: A. N. Skryabin v zerkale russkoy muzykal’noy pressy nachala XX veka: khrestomatiya, Moscow, Nauchno-izdatel’skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2021, pp. 160–178. (in Russ.).
12. Engel Yu. *Muzyka Skryabina* [Scriabin’s Music], N. D. Sviridovskaya (comp.), «Agnets plamenny»: A. N. Skryabin v zerkale russkoy muzykal’noy pressy nachala XX veka: khrestomatiya, Moscow, Nauchno-izdatel’skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2021, pp. 153–159. (in Russ.).
13. Ern V. F. *Sochineniya* [Works], Moscow, Pravda, 1991, 576 p. (in Russ.).

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ



УДК 781

DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-20-34

Анастасия Александровна Мальцева

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: aamaltseva@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-9265-1975. Researcher ID: AAE-6349-2022. SPIN-код: 5002-5216

FIGURENLEHRE И «БОЛЬШЕ, ЧЕМ FIGURENLEHRE» В АНАЛИТИКЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФИГУР ЭПОХИ БАРОККО

Цель статьи – представление некоторых подходов к анализу музыкальных фигур барокко в опоре на отечественные и зарубежные исследования прошлого и нынешнего столетий. Автор акцентирует внимание на герменевтическом подходе *Figurenlehre*, возникшем в немецкоязычном музыкознании первой половины XX века и оказавшем сильное влияние на отечественную музыкальную науку в 1980-е годы. В отношении терминологии представлен также «эkleктический» подход, где аутентичные наименования фигур применяются наряду с более поздними авторскими терминами А. Швейцера, Б. Л. Яворского и др. В дискуссионном ключе осмыслена тенденция составления списков фигур для учебных и научных целей. Далее речь идёт о пересмотре в зарубежном музыкознании конца XX века методологических позиций *Figurenlehre* – критике и оценке этого подхода как неприемлемого аналитического механизма. На примере ряда исследований показан комплексный подход, выходящий за пределы учения о фигурах, раскрыта модель анализа в опоре на труды античной риторики, обозначенная автором статьи как *direct*-подход, затронут вопрос трактовки фигур в области музыкознания, где востребованы методологические ресурсы семиотики, семантики и герменевтики. В завершение статьи отмечен потенциал исторически информированного подхода к анализу фигур, что составляет перспективы изучения данной темы.

Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, музыкальная риторика, барокко, *Figurenlehre*, методология анализа музыки

Для цитирования: Мальцева А. А. *Figurenlehre* и «больше, чем *Figurenlehre*» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-20-34 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральского консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 20–34.

Как будто нужна была терминологическая педантичность иезуитского ритора, чтобы сказать нам о том, что мы и так сами могли или не могли услышать в [музыке] Монтеверди!

П. Уильямс¹

Обзор современных подходов к анализу так называемых музыкально-риторических

фигур демонстрирует многообразие как в выборе терминологии, так и в задачах, которые ставят перед собой исследователи. Полное и исчерпывающее представление о тенденциях современной музыкально-риторической аналитики составить едва ли возможно, поскольку массив литературы, где исследуются фигуры, огромен. В данной статье мы остановимся на ряде тенден-

ций, которые наблюдаются в отечественном и зарубежном музыкознании.

Прежде чем говорить о подходах в аналитике, следует обратить внимание на существенную разницу между знанием о фигурах, которые содержит история теории музыки, и представлением о них как об аналитической «надстройке», получившей в немецком музыкознании прошлого столетия именование *Figurenlehre* (учение о фигурах). Этот подход опирается на анализ музыкальных фигур, заимствованных из трактатов и суммированных в единый список, при этом изрядно редуцированный как смыслово, так и количественно. В отечественном музыкознании данный подход широко известен как анализ в опоре на музыкальную риторику эпохи Барокко. Совокупность авторских версий аналогизации фигур вербальных и музыкальных теоретиками XVII – первой половины XVIII века образует скорее ризому, чем систему; в числе более чем 130 фигур, называемых авторами барокко, есть не только семантически значимые элементы и способы усиления выразительности, но и полифонические приёмы строгого стиля, а также приёмы диминуирования и так называемые *Manieren*. Эти качества аутентичных списков музыкальных фигур вступают в противоречие с устоявшимися, «общепринятыми» в многочисленной исследовательской и учебной литературе представлениями о совокупности фигур как об «интонационном словаре эпохи». Для анализа музыки в русле *Figurenlehre* нередко бывает достаточно не более десятка фигур, прошедших своего рода «естественный отбор» на предмет их потенциальной семантической и трактуемых как интонационные символы, эмблемы и формулы.

В различиях между аутентичным знанием и сложившимися герменевтическими установками скрыты методологические противоречия. В них, на наш взгляд, заключается основная суть изменений в методологии анализа фигур на протяжении прошлого и начала нынешнего столетий.

I

Герменевтический подход в опоре на редуцированный список фигур сформировался и получил развитие в исследованиях немецких музыковедов прошлого столетия (К. Гудевилля, В. Гурлитта, Р. Даммана, Г. Массенкайля, Г. Туссена, Г. Г. Унгера, В. С. Хубера, А. Шмитца, Г. Г. Эггебрехта, У. Мейера² и др.). Несмотря на изучение списков фигур отдельных авторов эпохи Барокко (Й. М. Мюллер-Блаттау (1926), А. Шмитц (1952), Х. Федерхофер (1953), М. Рунке (1955), Г. Г. Эггебрехт (1956), Ф. Фельдман (1958)³ и др.), обнаружения их терминологической пестроты и нередко противоречивости, произошло движение в сторону «универсализации» и «оптимизации» знания о фигурах в музыкально-герменевтических / музыкально-эзегетических целях. Большое влияние на развитие музыковедческой мысли в этом направлении оказали работы А. Шеринга о музыкальной символической (1941) и А. Шмитца об изобразительности вокальной музыки И. С. Баха (1950)⁴. На волне «радости узнавания» фигур в музыкальных текстах, стремления к накоплению «суммы знаний» о музыкальной практике складывалось представление о некоем едином универсальном и рационально организованном учении, достойном именоваться системой. Эта идея лежит в основе исследования Г. Г. Унгера «Связи музыки и риторики в XVI–XVIII веках» (1941) [38], где закладывается практика суммирования фигур из трактатов и составления «словаря»⁵. Как заключает Я. Классен, «в дальнейшей истории возникновения и применения учения о фигурах стало возможным рассматривать фигуры отдельно от их источников, сортировать по новым классификационным системам и числить в качестве самостоятельных музыкально-герменевтических носителей смысла» [31, 75]. Увлечение красотой и грандиозностью идеи всепоглощающей власти риторики над музыкой в эпоху Барокко не смогло удержать учёных первой

половины прошлого столетия от мифологизации и абсолютизации обнаруженных в единичных источниках наблюдений, постепенно возведённых в ранг метода композиции. Приписывание аутентичным терминам фигур новых значений (домысленных в интонационно-семантическом ключе) привели в итоге к доктрине о якобы очевидных соответствиях музыки и текста. Возникшие «фигуры-симулякры» новоизобретённого *Figurenlehre* обрели конвенциональность, утратив при этом свои изначальные смыслы (как правило, имеющие мало общего с музыкальной семантикой). Осознание того, что смысловое поле каждого перечня фигур барокко простирается не дальше музыкально-теоретических взглядов его автора, отошло на второй план. По мнению З. Оксле, «это учение производило впечатление, что оно фиксировало как фундаментальные, так и частные связи между риторическими и музыкальными категориями, гарантировало уверенные герменевтические перспективы шероховатым предпосылкам анализа формы всё выше к высотам музыкальной экзегезы» [33, 7]; «их (исследователей. – А. М.) манил аутентичный, не заражённый классико-романтическими представлениями подход к истории старинной музыки» [33, 8]. Триумфально пройдя апробацию на шютцевском и баховском материале, идея с успехом разрослась до универсального герменевтического подхода. Заметим, что с учётом актуальных для 1980-х годов зарубежных работ написано знаковое для отечественного музыкознания исследование О. И. Захаровой [7].

В отечественной музыкальной науке на анализ произведений эпохи Барокко, в особенности И. С. Баха, сильное влияние оказали **авторские интерпретационные подходы** А. Швейцера [19]⁶, А. Пирро [35], Б. Л. Яворского [20; см. об этом также: 2], Э. Бодки [3], в которых фиксировались «мотивы»⁷, «мелодические образования», «символы»⁸ и «живописные

приёмы»⁹. Любопытно то, что в исследованиях вышеназванных авторов аутентичные музыкально-риторические термины не встречаются¹⁰ (равно как и термин «музыкально-риторическая фигура»), чего нельзя сказать в отношении труда Р. Э. Берченко об интерпретационном подходе Б. Яворского: «Совокупность всех материалов, о которых сказано выше, выявляет стройную систему взглядов Яворского на клавирное творчество Баха, а применительно к „Хорошо темперированному клавиру“ обрисовывает несколько направлений научной аргументации исследователя. <...> Понять содержание баховских клавирных циклов помогают использованные в них музыкально-риторические фигуры, интонационные символы, исторически сложившиеся на протяжении нескольких столетий» [2, 35]¹¹. Отождествление и подмена понятий «интонационный символ» и «музыкально-риторическая фигура» привели в отечественном музыкознании на современном этапе к совмещению старой и новой терминологии. Такого рода «**эkleктический**» в терминологическом отношении **подход** и смешение названий баховских мотивов-символов с довольно скромным рядом фигур, почерпнутых в трактатах, благоприятно сказался на его популярности в отечественном музыкознании: подавляющее число статей на русском языке за период с 2019 по 2022 год, в которых упоминается термин «музыкально-риторическая фигура», демонстрирует применение этого подхода. Приведём некоторые примеры, где новоизобретённая терминология А. Швейцера и Б. Л. Яворского без особых помех встраивается в редуцированный список аутентичных наименований: «Рассмотрим набор музыкальных средств, репрезентирующих основные образные сферы. Важный арсенал здесь составляют музыкально-риторические фигуры, которые широко использовались композиторами барокко и, конечно же, И. С. Бахом при создании образа страда-

ний Христа Крестного пути (т. 1–64): *anabasis, catabasis, suspiratio, exclamatio, tmesis, passus duriusculus, circulatio* и прочие... Все они исторически обрели в музыкальной литературе устойчивое символическое значение. На них обращали внимание А. Швейцер, Б. Л. Яворский, Р. Э. Берченко, В. Б. Носина [5, 19]¹².

Герменевтический подход *Figurenlehre* в опоре на редуцированный список фигур активно продолжал свою жизнь в музыкознании последнего десятилетия прошлого столетия (например, работы Т. Альбрехта, М. Стефанидеса (1986), Л. Гофмана-Эрбрехта (1989), Х. Майстера (1995, 2009), К. Бартельс (1991), Г. Лаутервассера (1993) и др.¹³) и остаётся востребованным в нынешнем столетии (например, исследования Й. Гролик (2002), Я. Вильберса (2006), Х. Кронеса (2013)¹⁴ и др.)¹⁵. Сфера влияния *Figurenlehre* распространяется как на историко-теоретическое музыкознание, так и на область музыкального исполнительства. Например, Дж. Заступил в работе «Применение дирижёрами избранных музыкально-риторических фигур при изучении партитуры» (2014) [40] продолжает идущую от Г. Г. Унгера (1941) традицию суммирования фигур из трактатов в список и применения его в процессе анализа. Отмечая перспективность этого подхода для исполнительской интерпретации, Дж. Заступил составляет список из 21 фигуры и демонстрирует на практике регистрирование этих фигур в музыке различных авторов.

Идея составления удобных в применении списков фигур в аналитических и учебных целях остаётся востребованной даже после издания монографии Г. Г. Унгера и «Руководства по изучению музыкальных фигур» (1985) Д. Бартеля [21]. В отечественном музыкознании это, например, «Краткий словарь музыкально-риторических фигур» (1983) в исследовании О. И. Захаровой [7, 75–76], «Список музыкально-риторических фигур» (2014) в работе А. А. Мальцевой [10, 317–322], «Сводный словарь избранных

музыкально-риторических фигур» (2009) в статье Т. А. Найверт [14, 48–53]. В числе зарубежных опытов подобного рода назовём следующие: Т. Дюльманну (2009) принадлежит список избранных «Музыкально-риторических средств / мотивов (и не только) в Страстях по Матфею Баха» [26]; список «Музыкальные фигуры» (2020), суммирующий информацию из трактатов, приводит чешская исследовательница Я. Перуткова [34]; работу над «Кратким словарём музыкально-риторических фигур» (2021) ведёт М. Дингс [25] (словарь содержит не только информацию из трактатов, но и нотные примеры из произведений ренессанса и барокко).

Польза и вред такого рода списков фигур вызывает множество дискуссий, поскольку они одновременно и популяризируют аутентичные знания трактатов, и искажают их суть как объектов истории теории музыки. С распространением автосуммированных и при этом неполных списков продолжает оставаться открытым вопрос о целесообразности констатации замысловато (итальяно-греко-латински) названных элементов и приёмов, с успехом найденных в музыке. П. Уильямс ещё до появления знаменитого руководства Д. Бартеля вопрошал: «Что следует из такой аналитики? Полный перечень фигур итальянской и (следовательно) немецкой музыки от Монтеверди до И. С. Баха дал бы список элементов, из которых состоит музыка, точно так же, как словарь содержит слова, из которых составлена пьеса или стихотворение. Но пользуется ли драматург или поэт словарём, чтобы составить по нему своё произведение?» [39, 231]. Эти вопросы будут возникать каждый раз, когда мы будем пытаться представить себе великих мастеров эпохи Барокко, глядящими в трактаты при создании своих шедевров.

II

Наряду с увлечением идеей анализа старинной музыки с позиции *Figurenlehre*

в немецкоязычном музыкознании середины прошлого века были и те, кто высказывал сомнения в его эффективности: «...учение о музыкально-риторических фигурах, возведённое в ранг научного метода герменевтики почти никогда не подвергается сомнению в части его музыкально-теоретических предпосылок. Это в первую очередь проявление нового взгляда на музыку или отражение музыкально-теоретических проблем?» – вопрошал К. Дальхаус в статье по материалам конгресса в Бамберге (1953) [24, 135]¹⁶. Его ученик М. Хайнеман пишет: «...сообщение (К. Дальхауса. – А. М.) в 1953 году имело два аспекта: с одной стороны, он хотел выступить против идей Альберта Швейцера (прежде всего, его главы „живописная музыка“ (*malerische Musik*) в биографической книге о Бахе), воспринимавшихся в то время как неоспоримые, чтобы показать, что в теории музыки XVII века нет проявления этой идеи музыкальной герменевтики, но там всегда идёт речь о композиционной „проблеме“; с другой стороны, это, безусловно, был бунт и по отношению к корифеям („*alten Herren*“) науки (Фридриху Блюме, Вольфгангу Беттичеру и другим), поколению его учителей, которые мало думали о методологических предпосылках (но тем сильнее были связаны с национал-социализмом, о чём нельзя забывать, читая труды музыковедов этого поколения)»¹⁷. Таким образом, «остроумные возражения Дальхауса, например, по поводу учения о „фигурах“ в музыке, изложенные на музыковедческом конгрессе в Бамберге в 1953 году, встретили в авторитетной среде решительный отпор» [17, 16].

Критику в адрес применения *Figurenlehre* в музыкальной аналитике всё чаще обнаружить можно было на страницах исследований 1990-х годов. Приведём некоторые точки зрения. Е. Ф. Флиндел отмечает: «...читая теорию музыки XVII и XVIII веков (в частности, найденные там риторические отсылки), учёные мало нашли из того, что

можно было бы (систематически) использовать для прояснения дальнейших вопросов в произведениях соответствующего времени... Риторика как инструмент для дальнейшего исследования в конце концов стала казаться несколько изношенной, как будто она исчерпала свою прежнюю эффективность, даже актуальность» [29, 161]. Произошла своего рода девальвация найденных механизмов интерпретации музыки, поскольку с увеличением знаний о музыкальной теории искусственно изобретённый метод *Figurenlehre* не мог не вызывать сомнений, обнаруживая многочисленные домыслы и укоренившиеся заблуждения. Всё больше подчёркивалось преувеличенное значение музыкальных фигур (в действительности присутствующих лишь в небольшом количестве трактатов), возведение их в статус «всеобъемлющего знания о музыке барокко», тогда как по сути в них идёт речь лишь о субъективных представлениях того или иного автора: «Если фраза Маттезона о фа миноре является просто наблюдением теоретика над уже известной ему музыкой, а не законом для композиторов или платоновской истиной бесконечной значимости для исполнителей, тогда то же самое можно сказать и о списке музыкальных фигур любого из теоретиков» [39, 232]. Постепенно осознавался ряд допущений, которые нужно было принять, чтобы использовать учение о фигурах как эффективную аналитическую методологию. Я. Классен заключает: «...как известно, исторические источники не содержат никакого „учения о фигурах“ („*Figurenlehre*“), сравнимого с его сегодняшним обликом. Однако это не уменьшило его непреходящую привлекательность» [31, 77]¹⁸. Критика музыкально-риторического анализа в зарубежном музыкознании одно временно подталкивала исследователей к обходу «доктрины о фигурах» и стремлению широко осмыслить константные элементы и приёмы музыки эпохи Барокко, что отражалось, в частности, в заголовках

статей – *more on Figurenlehre, mehr als Figurenlehre*¹⁷ и др.

Одним из направлений зарубежной аналитики «пост-*Figurenlehre*» можно назвать стремление «выйти за границы» учения о фигурах, взглянув на музыкальную организацию в целом как на продукт риторической культуры. Ярким представителем такого **комплексного подхода** является М. Э. Бондс – автор исследования о риторической концепции музыкальной формы (1991): «Хотя и не может быть никаких сомнений в том, что применение фигур и „топосов“ дошло до эпохи Классицизма, очевидно, что эта практика, какой бы важной она ни была, составляет лишь одну грань более широкого представления о музыке как о риторическом искусстве» [22, 8]. Похожей точки зрения придерживается А. Либерт (1993). Он концентрирует внимание исключительно на «системе ценностей» (*Wertsystem*) риторики и поясняет: «...сознательно упускаю из внимания в целом хорошо задокументированное учение о фигурах. Без сомнения, оно является важной, но не единственной частью большой, масштабной системы риторического знания» [32, 27].

Признание неэффективности подхода *Figurenlehre* (в зарубежном музыковедении в большей степени опирающегося на музыкальные трактаты эпохи Барокко), способствовало развитию аналитического направления, для которого свойственно обращение напрямую к античной риторике. Такой подход условно можно обозначить как **direct-подход**; его применяет Урсула Киркендейл (1980), минуя учения о музыкальных фигурах XVII – первой половины XVIII века: в анализе «Музыкального приношения» И. С. Баха она исходит из текстов «Риторических наставлений» Марка Фабия Квинтилиана [30]¹⁸.

Ещё больше аргументации в пользу правомерности и эффективности рассмотрения музыки Великого Кантора по наставлениям римского учителя крас-

норечия приводит Е. Ф. Флиндел в исследовании «Баховские темпы и применение риторики» (1997). Согласно его точке зрения, важна опора на знания риторики, которые в ту пору транслировались в образовательном процессе и, соответственно, циркулировали как в книжном, так и в устном вариантах; он исходит из того, что аналогизация школьных знаний и приёмов музыкальной композиции передавалась устно: «Суть всего дела в том, что Бах знал риторическую теорию и практику непосредственно от Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана до такой степени, что интеллектуальные экскурсы теоретиков музыки барокко выглядят по сравнению с ними краткими и бледными» [29, 214]¹⁹. Исследователь вводит понятие «фигуры Баха» (*Bach's figures*), исходя из того, что «знание Баха о риторике, исключительное для музыканта и уникальное в отношении фигур, было почерпнуто как из греческой, так и из латинской традиций» [29, 203]²⁰. При этом Е. Ф. Флиндел не исключает знакомства Баха с *Praecepta der musikalischen Composition* И. Г. Вальтера: «Глубокие познания Вальтера в музыкально-риторической теории эпохи Барокко, должно быть, вдохновляли Баха и, возможно, были инструментом, побудившим его претворить своё готовое риторическое (но всё же академически ориентированное) понимание в непосредственную музыкальную практику» [29, 204].

В результате анализа музыки Е. Ф. Флиндел делает отбор десяти вербально-риторических фигур, которые Бах применял в музыке: *geminatio, reduplicatio, gradatio, reditio, anaphora, epiphora, complexio, isocolon, polyptoton, reflexio*. В приложении он приводит собственную версию музыкально-риторических фигур Баха в виде глоссария с пояснениями [29, 231–235], таким образом, изобретая в XX веке собственный перечень «баховских» фигур. Предупреждая вопрос о критериях выбора терминологии, в завершении своего перечня Е. Ф. Флиндел

констатирует: «...естественное желание спорить о точном употреблении терминов и их трансмогрификации может превратиться в упражнение в педантичной мелочности, но принцип остаётся тем же» [29, 236]²¹.

Похожий путь избирает А. Стрит в статье «Риторико-музыкальные структуры в „Гольдберг-вариациях“: *Clavier-Übung IV* Баха и *Institutio Oratoria* Квинтилиана» (1987) [37]. Он предлагает анализ каждой вариации, отражающий риторические принципы и фигуры Квинтилиана, проводя сложные параллели со структурой ораторской речи. Э. Сисман в исследовании «Гайдн и классические вариации» (1993) [36] исходит из концепции повторения, подробно рассмотренной в классической риторике. Автор тоже опирается на понятия и нормы античного ораторского искусства, чтобы выявить закономерности построения вариаций Й. Гайдна и В. А. Моцарта. К. Брауншвейг в статье «Риторические типы амплификации фраз в музыке И. С. Баха» (2004) [23] использует инструментарий риторики и концентрирует внимание на «фигурах амплификации», отмечая недостаточность оснований для анализа музыки в опоре на фигуры, перечисленные в музыкальных трактатах.

Терминологически нейтральным и одновременно академически допустимым является **отход от риторической и музыкально-риторической терминологии**, в котором для описания музыки в аспекте музыкальной риторики восхождение именуется восходящим движением, генеральная пауза – генеральной паузой и т. д. Сравним в качестве примера два высказывания:

Пример 1

Противопоставление подчёркивается в музыке членением на две структуры, различные по интонационному наполнению. Первая структура **основана на восходящем движении**, вторая – **на нисходящем**. Завершается фраза **паузой во всех голосах**, что

усиливает звучание текста, повествующего о вечности.

Пример 2

Фигура **antitheton** подчёркивается в музыке членением на две структуры, различные по интонационному наполнению. Первая структура основана на фигуре **anabasis**, вторая – на фигуре **catabasis**. Завершается фраза фигурой **aposiopesis**, что усиливает звучание текста, повествующего о вечности.

Сравнение примеров позволяет обнаружить, что за внешним упрощением и нивелированием барочных коннотаций (в том числе мифологизированных в исследовательской литературе), исходящих от названий фигур греческими, латинскими, итальянскими и немецкими терминами, скрывается полилингвистическая природа перечней музыкальных фигур [подробнее см.: 11], которая хотя и в неполном варианте, но переключалась в герменевтическую концепцию *Figurenlehre*.

Перевод аутентичных наименований в плоскость монолингвизма – языка, на котором ведётся музыкально-теоретический дискурс, – освобождает и от апелляции к текстам тех или иных трактатов, и от соблюдения «догмы» музыкознания, где анализ музыкально-риторических фигур барокко непременно предполагает «поверку» описываемых элементов и приёмов на предмет их выразительности и символичности.

Именованное музыкальных фигур, минуя барочную терминологию, одновременно обнаруживает сближение с областью музыкознания, в которой задействованы **методологические ресурсы семиотики, семантики и герменевтики**. Здесь представление о музыкальных фигурах барокко вступает в поле таких вневременных и универсальных значений, как музыкальные архетипы, знаки, идиомы, клише, константы, лексемы, модели, обороты, образцы, паттерны, символы, стереотипы, структуры, топосы,

формулы, шаблоны, элементы, и т. д., присутствие которых в «культуре готового слова» не может не ощущаться [см.: 13, 117–118]. Этот разомкнутый ряд свидетельствует о неисчерпаемости затронутой проблематики.

В зарубежном музыковедении заметную роль в этой области сыграли идеи Л. Майера о музыкальных архетипах – абстрактных представлениях о «паттернах, пронизывающих музыкальную ткань, например, об отрезках мелодии, оборотах гармонии, сегментах формы, сочетаниях инструментов» [6, 240]²² и так называемая теория схемы (*Schema Theory*)²³, активно разрабатываемая, в частности, при изучении партитменты²⁴ с позиции когнитивных паттернов, где в центре внимания находятся клишированные («стереотипные») мелодико-гармонические формулы, пронизывающие сочинения XVIII века²⁵.

Музыковедческих исследований, выполненных с привлечением вышеназванных гуманитарных наук, довольно много²⁶, и по ряду аспектов они пересекаются с проблематикой музыкальной риторики в целом и перечней музыкальных фигур в частности²⁷, но представляют собой самостоятельную научную область.

В завершение статьи следует подытожить, что фактором, определяющим существенное противоречие между большей частью рассмотренных подходов и аутентичным музыкально-теоретическим знанием, является «изъятие» фигур из трактатов и придание им статуса вневременного,

универсального явления. Наиболее очевидно отличие герменевтического подхода *Figurenlehre* от исторически информированной аналитики, которая предполагает максимальную хронологическую и локальную синхронизацию исследуемой музыки и положений теории, а также обращение в процессе анализа не только к списку фигур соответствующего автора, но и понимание природы фигур в его учении о композиции. Исторически информированное применение аутентичной терминологии музыкальных фигур, учитывающее музыкально-исторические и теоретические контексты, и привлечение в процессе анализа знаний из области истории теории музыки видится наиболее перспективным и методологически оправданным, однако этот аспект заслуживает отдельного рассмотрения.

В данной статье были представлены лишь некоторые подходы, существующие в многообразной картине современной музыкально-риторической аналитики, где наряду с инертным и одновременно безрезультатным герменевтическим подходом *Figurenlehre*, опирающимся на редуцированный список фигур, присутствует ряд направлений, тяготеющих к выходу за пределы *Figurenlehre*, целостному пониманию законов вербальной и музыкальной риторики, привлечению «Риторических наставлений» Марка Фабия Квинтилиана, а также осмыслению фигур с позиций современных семиотики, семантики и герменевтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [39, 231]. Здесь и далее перевод автора данной статьи.

² Например: *Gudewill K.* Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650: Diss. Hamburg, 1935; *Gurlitt W.* Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit // *Gurlitt W.* Musikgeschichte und Gegenwart / Hrsg. von H. H. Eggebrecht. Teil 1. Wiesbaden, 1966; *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967; *Massenkeil G.* Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis. Diss. Mainz, 1952; *Massenkeil G.* Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis // *Archiv für Musikwissenschaft.* 1956. Jg. 13. H. 1. *Toussaint G.* Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in die Werke von Heinrich Schütz. Diss. Mainz, 1949; *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert. Hildesheim–Zürich–New York, 1992. [Repr. 1941]; *Huber W. S.* Motivsym-

bolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer Morphologischen Systematik der schützischen Melodik. Basel, 1961; Schmitz A. Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen // Kongreßbericht Lüneburg 1950 / Hrsg. von H. Albrecht, H. Osthoff und W. Wiora. Kassel–Basel, O. J.; Eggebrecht H. H. Zum Wort-Ton-Verhältnis in der “Musica poetica” von J. A. Herbst // Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Kassel–Basel, 1957; Meyer U. Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs Magnificat // Musik und Kirche. 1973. Jg. 43. и др.

³ Например, Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926; Schmitz A. Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers // Archiv für Musikwissenschaft. 1952. Jg. 9. H. 2; Federhofer H. Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von Heinrich Schütz // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg / Hrsg. von Wilfried Brennecke. Kassel–Basel, 1954; Ruhnke M. Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel, 1955; Eggebrecht H. H. Zum Wort-Ton-Verhältnis in der “Musica poetica” von J. A. Herbst // Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Kassel–Basel, 1957; Feldmann F. Das “Opusculum bipartitum” des Joachim Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613) // Archiv für Musikwissenschaft. 1958. Jg. 15. и др.

⁴ Речь идёт об исследованиях: Schering A. Das Symbol in der Musik / Hrsg. von W. Gurlitt. Leipzig, 1941; Schmitz A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1950.

⁵ В полной мере замысел словаря был реализован в 1985 году его научным «внуком» Д. Бартелем (под рук. Г. Г. Эггебрехта), см.: [21].

⁶ Первое издание: Schweizer A. J. S. Bach, le musicien-poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 494 p. В 1908 году книга в существенно дополненной редакции была опубликована на немецком языке: Schweizer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 843 S. В зарубежном музыкознании интерпретационные подходы А. Швейцера и А. Пирро нашли продолжение в области исполнительского баховедения. Например, во Франции эти идеи были подхвачены М. – К. Аленом и Ж. Фишером (см. пособие «Выразительные константы [в творчестве] Баха» [28]).

⁷ А. Швейцер пишет следующее: «В качестве примера чётко отграниченных групп приведём следующие: уже упомянутые *мотивы* (курсив наш. – А. М.) шага для выражения уверенности, нерешительности, колебания; синкопированные мотивы томления; ...чарующе оживлённые мотивы, появляющиеся, когда речь идёт об ангелах; мотивы просветлённой, наивной оживлённой радости; мотивы мучительной и благодарной скорби» [19, 344].

⁸ Б. Яворский писал: «При рассмотрении сочинений И. С. Баха сразу становится заметным, что через все его произведения красной нитью проходят *мелодические образования* (здесь и далее в цитате курсив наш. – А. М.), которые у ряда исследователей баховского творчества получили названия *символов* [...] Громадное количество баховских сочинений объединяется в одно стройное творческое целое сравнительно небольшим количеством таких символов [...]» (Яворский Б. Л. О символах И. С. Баха // ГЦММК. Ф. 146. Ед. хр. 7359. С. 1. Цит. по: [2, 83]).

⁹ Как указывает Э. Бодки, «поскольку ключом к постижению баховской вокальной музыки почти всегда является понимание смысла „живописных“ элементов (курсив наш. – А. М.), то будет вполне оправданным отыскать аналогичные приёмы в клавирной музыке» [3, 222].

¹⁰ Б. Яворский и А. Швейцер не знали о теориях музыкальных фигур, содержащихся в трудах эпохи Барокко [подробнее см.: 9].

¹¹ Также автор пишет: «Едва ли не основным выразительным средством, с помощью которого композитор мог донести до слушателей свой образный замысел, была система музыкально-риторических фигур» [2, 82].

¹² Приведем ещё некоторые примеры соседства аутентичной и новой терминологии: «Многие музыкально-риторические фигуры, которые применяет композитор в данном номере, связаны с аффектом страдания, скорби: *parrhesia* (вольность) – олицетворение неприятных чувств, страдание Христа на слова „Господь, наш повелитель“ (т. 9–11), *passus duriusculus* – то же (т. 54–57). Также композитор использует мотив „преклонения“ (т. 1–3), выражающий идею страдания, и мотив “креста” (т. 56)» [8, 255]; «Верхний голос заполняется восходящими секстами и септимами – интонациями восклицания (фигура *exclamatio*) в сочетании с ритмическими мотивами радости (по определению Швейцера – непосредственной наивной радости)» [15, 20]; «Множественно повторяемые в теме, мотивные символы искупления преобразуются во вращающиеся фигуры *circulatio*, в евангельских сюжетах часто символизирующие „чашу страдания и искупления“» [16, 5] и др.

¹³ Например: *Albrecht T.* Musical Rhetoric in J. S. Bach's Organ Toccata BWV 565 // *The Organ Yearbook*. 1980. № 11; *Stephanides M.* Heinrich Schütz als Musicus poeticus: Musikalisch-rhetorischen Figuren in den Kleinen Geistlichen Konzerten // *Musik und Kirche*. 1986. Jg. 65; *Hoffmann-Erbrecht L.* Vom Weiterleben der Figurenlehre im Liedschaffen Schuberts und Schumanns // *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* / Hrsg. von F. Krautwurst. Tutzing, 1989; *Майстер X.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. М., 2009 (Оригинальное издание 1995 года); *Bartels K.* Musikalisch-rhetorische Figuren in deutschen Evangelienmotetten um 1600: Diss. Göttingen, 1991; *Lauterwasser H.* Musikalisch-rhetorische Figuren an den Parallelvertonungen von Psalm 116 aus Burkhardt Grossmans Motetten-Sammelwerk // *Musik und Kirche*. 1993. Jg. 63. и др.

¹⁴ Например: *Grolík Y.* Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns. Frankfurt am Main, 2002; *Wilbers J.* Musikalisch Rhetorik in Bachs Matthäus-Passion. S.l., 2006; *Krones H.* Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache // *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* / Hrsg. von H. Loos. Beucha – Markleeberg, 2013 и др.

¹⁵ Об отечественных исследованиях, проведённых в опоре на редуцированный список фигур см.: [12].

¹⁶ Критикуя работы начала 1950-х годов (Г. Туссена, Г. Массенкайля, А. Шмитца), К. Дальхаус обращает внимание на следующее: «...в этой интерпретации фигуры Бернхарда выступают в качестве риторических образований и трактуются как музыкальные аллегории, при условии, что фигуры понимаются как тропы, допускают изобразительную [семантическую] интерпретацию и названия фигур передают смысл музыкальных явлений» [24, 137].

¹⁷ Из письма М. Хайнемана от 31.12.2022 автору данной статьи.

¹⁸ Д. Эрнст указывает: «Из-за того, что отдельные системы авторов сильно различаются, „теория фигур“ кажется не очень подходящей в качестве последовательного метода анализа» [27].

¹⁹ Например: *Williams P.* Encounters with the Chromatic Fourth, or More on Figurenlehre // *Musical Times*. 1985. May; *Williams P.* Encounters with the Chromatic Fourth or, More on Figurenlehre // *Musical Times*. 1985. June; *Menke J.* Mehr als «Figurenlehre». Giacomo Carissimi: Jonas und Jephte // *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* / Hrsg. von F. Diergarten. Laaber, 2014 и др.

²⁰ Точку зрения У. Киркендейл критикует П. Уильямс, сравнивая её обращение к Марку Фабию Квинтилиану с теорией мотивов А. Швейцера: «Это всего лишь обновлённый и модный Швейцер» [39, 237].

²¹ Также Е. Ф. Флиндел пишет, что И. С. Бах «избегал аннотаций и часто педантичных описаний и предписаний, которые можно найти во многих музыкально-риторических трактатах» [29, 177].

²² Е. Ф. Флиндел отмечает: «Бах всю жизнь работал с древним корпусом *praescripti*. Он просто сохранил эти концепции, а не те риторико-музыкальные производные, которые анализировались, обсуждались и развивались в эпоху Барокко. Вероятно, именно Вальтер... помог ему в его решении выбрать этот курс» [29, 233].

²³ Под трансмографией исследователь, вероятно, понимает многообразие описаний при изменности сути самого явления.

²⁴ З. З. Загидуллина пишет: «Такие элементы полученной информации или опыта (условно говоря, формулы) активно „кодируются“ – категоризируются в памяти человека с учётом всего сопутствующего контекста... Данная теория отражает комплексное представление структурных элементов музыкального произведения в памяти человека» [6, 240]. Речь идёт об исследовании: *Meyer L.* Style and Music: Theory, History, and Ideology. Philadelphia, 1989. Среди других его крупнейших работ: *The Rhythmic Structure of Music* (1960), *Explaining Music* (1973). (Примеч. З. З. Загидуллиной) [6, 240].

²⁵ О теории схемы см., например: *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Cary, 2007; *Gjerdingen R., Bourne J.* Schema Theory on a Construction Grammar // *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, № 2. URL: https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html (дата обращения: 25.01.2023); *Rabinovitch G. C. P. E. Bach's 'Art' and 'Craft'? Galant Schemata and the Rule of the Octave as Makers of Convention in Selected Keyboard Sonatas and in the Versuch* // *Musicologica Brunensia*. 2017. Vol. 52, № 1; *Rice J.* The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block // *Eighteenth-Century Music*. 2015. Vol. 12, iss. 2. и др.

²⁶ Партименти – итальянская практика сольной импровизационной клавирной игры, представляющая собой «басовые построения, скомпонованные из отдельных сегментов и служившие нижним „абрисом“ для выстраивания полнофактурной клавирной импровизации» [6, 243].

²⁷ З. З. Загидуллина указывает также в связи с партименти на оперирование Дж. Сангинетти (*Sanguinetti G. The Art of Partimento: History, Theory and Practice. New York; Oxford, 2012*) такими понятиями как *idiom, pattern, model* [6, 241].

²⁸ Например, В. Чжу приводит следующие наблюдения: «На рубеже XX и XXI веков появляется значительный ряд исследований, которые... изучают приёмы артикуляции, объясняемые как особые фигуры музыкальной риторики, и действие музыкально-риторических приёмов на возможности исполнения; указывают на происхождение музыкально-риторических фигур от мигрирующих интонационных формул, которые в свою очередь обусловлены интонациями обычной речи и т. п. Среди них работы И. Розановой, А. Александрова, М. Аркадьева, В. Носиной, Л. Шаймухаметовой, С. Шипа и многих других» [18, 356].

²⁹ Восприятие музыкально-риторических фигур как типовых структур описывает М. Г. Арановский, подчёркивая «их [музыкально-риторических фигур] „впитывание“ в интонационную плоть музыки, в процессе чего сознательно применяемые значения тех или иных фигур выветривались, теряли свою откровенную знаковую функцию и превращались в имманентные музыке „выразительные элементы“, которые воспринимались в качестве органически присущих её природе» [1, 334]. С. А. Давыдова в свою очередь отмечает: «Знаковую функцию музыкального текста выполняют музыкально-риторические фигуры, лейтмотивы, различные элементы музыкального языка – ритмические конструкции, ладоинтонационные, гармонические комплексы, тембры, каденционные обороты и т. д. Сохраняя своё смысловое структурное постоянство, они узнаваемы в любом контексте» [4, 62–63].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Москва : Классика–XXI, 2005. 370 с.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. и вступ. ст. А. Майкапара. Москва : Музыка, 1989. 388 с.
4. Давыдова С. А. Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики : дис. ... канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2011. 204 с.
5. Домбраускене Г. Н. Музыкальное воплощение иконографического сценария храмового пространства в цикле «Три хорала для большого органа» Сезара Франка // *Philharmonica. International Music Journal*. 2019. № 4. С. 11–30. DOI 10.7256/2453-613X.2019.4.30635.
6. Загидуллина З. З. Вопросы терминологии в анализе партименти: теория схемы и методы ответственного музыкознания // Термины, понятия и категории в музыковедении : IV Междунар. конгресса О-ва теории музыки. Казань, 2–5 окт. 2019 г. : материалы конгресса / отв. ред. Наумова Н. И. Казань, 2021. С. 240–249. DOI 10.48201/9785854012843_240.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
8. Кириенко И. В. «Страсти по Иоанну» И. С. Баха: анализ музыкального произведения в контексте синтеза искусств // *Манускрипт*. 2019. № 12. С. 253–257. DOI 10.30853/manuscript.2019.12.50.
9. Мальцева А. А. Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко // *Вестник музыкальной науки*. 2019. № 1 (23). С. 13–19.
10. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века) : монография. Новосибирск : Новосибир. гос. тех. ун-т, 2014. 324 с.
11. Мальцева А. А. Риторические наименования музыкальных фигур эпохи барокко в аспекте терминологического полилингвизма // *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2022. № 3 (39). С. 9–18. DOI 10.48201/22263330_2022_39_9.
12. Мальцева А. А. Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2020. № 40. С. 146–155. DOI 10.17223/22220836/40/12.
13. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. Москва : Языки рус. культуры, 1997. С. 112–175.
14. Найверт Т. А. К вопросу о классификации музыкально-риторических фигур и символов эпохи барокко // *Культура и искусство: поиски и открытия : сборник ст. по материалам межрегион. студ. науч.-практ. конф. (г. Кемерово, 23 апр. 2009 г.) / отв. ред. В. И. Марков. Кемерово, 2009. С. 40–53.*

Мальцева А. А. *Figurenlehre* и «больше, чем *Figurenlehre*» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко

15. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Прелюдия и fuga (токатта) E-dur (C-dur) для органа BWV 566 погружение в духовные смыслы // *The Scientific Heritage*. 2020. Т. 4, № 43(43). С. 15–22.
16. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Прелюдия и fuga (токатта) E-Dur (C-Dur) для органа BWV 566. «Missa Brevis» // *Polish Journal of Science*. 2020. № 25-4 (25). С. 3–13.
17. Хайнеман М. Произведение музыкального искусства. Теория и метод музыковедения у Карла Дальхауса // Дальхаус К. *Избранные труды по истории и теории музыки* / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 14–25.
18. Чжу В. Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики // *Музичне мистецтво і культура*. 2016. Вип. 23. С. 356–368.
19. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Классика–XXI, 2002. 816 с.
20. Яворский Б. Сюиты И. С. Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва : Классика–XXI, 2002. 156 с.
21. Bartel D. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber : Laaber, 1985. 307 S.
22. Bonds M. E. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge ; London : Harvard Univ. Press, 1991. 231 p.
23. Braunschweig K. Rhetorical Types of Phrase Expansion in the Music of J. S. Bach // *Intégral*. 2004. № 18/19. P. 71–111.
24. Dahlhaus C. Die *Figurae superficiales* in den Traktaten von Christoph Bernhard // *Gesellschaft für Musikwissenschaft Kongressbericht: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*. Kassel : Bärenreiter, 1954. S. 135–138.
25. Dings M. *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*. Hochschule für Musik Saar [ms], 2021. 42 p.
26. Düllmann Th. *Musikalisch-rhetorische Mittel / Motive (nicht nur) in Bachs Matthäuspassion*. URL: https://www.ulmer-kantorei.de/Kritiken/2009_Bach_MP_Duellmann_Figurentabelle.pdf (дата обращения: 23.01.2023).
27. Ernst D. Spiess M. *Tractatus musicus compositorio-practicus (1745 / 46) / Ed. und Kommentar*, hrsg. von D. Ernst. Leipzig, 2018. (Schriften Online: Musikwissenschaft – 9). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf> (дата обращения: 04.08.2022).
28. Fischer J. *Les constants expressives chez Bach*. URL: <http://musique.baroque.free.fr/constantes.html> (дата обращения: 14.09.2022).
29. Flindell E. F. *Bach's Tempos And Rhetorical Applications* // *Bach*. 1997. Vol. 28, № 1/2. P. 151–236.
30. Kirkendale U. *The Source for Bach's Musical Offering: The Institut Oratoria of Quintilian* // *Journal of the American Musicological Society*. 1980. № 33/1. P. 88–141.
31. Klassen J. *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* / Hrsg. von G. Wagner. Stuttgart : Metzler, 2001. S. 73–83.
32. Liebert A. *Die Bedeutung des Wertsystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Peter Lang, 1993. 342 S.
33. Oechsle S. *Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard* // *Schütz-Jahrbuch*. 1998. Jg. 20. S. 7–24.
34. Perutková J. *Musikalische Figuren*. URL: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2020/ASH22b/Hudebne_retoricke_figury_MUSIKALISCHE_FIGUREN_1.pdf (дата обращения: 23.01.2023).
35. Pirro A. *L'esthétique de Jean-Sebastien Bach*. Paris : Fischbacher, 1907. 538 p.
36. Sisman E. R. *Haydn and the Classical Variation*. Harvard : Harvard Univ. Press, 1993. 328 p.
37. Street A. *The Rhetorico-Musical Structure of the 'Goldberg' Variations: Bach's 'Clavier-Übung' IV and the 'Institutio Oratoria' of Quintilian* // *Music Analysis*. 1987. Vol. 6, № 1/2. P. 89–131.
38. Unger H. H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms, 1992. [Repr. 1941]. 173 S.
39. Williams P. *The snares and delusions of musical rhetoric: some examples from recent writings on J. S. Bach* // *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*. 1983. Jg. 7, H. 2: *Alte Musik: Praxis und Reflexion*. S. 230–240.
40. Zastoupil J. P. *The Application of Select Musical Rhetorical Figures for Conductors in Score Study*. Evanston : Northwestern Univ., 2014. 103 p.

**FIGURENLEHRE AND “MORE THAN FIGURENLEHRE”
IN THE ANALYSIS OF MUSICAL FIGURES BAROQUE**

Abstract. The purpose of this article is to present some approaches to the analysis of baroque musical figures in Russian and foreign science of the past and this century. The author writes about the hermeneutic approach of *Figurenlehre*, which appeared in German musicology in the first half of the 20th century. In the 1980s, he had a strong influence on Russian musicology. The article presents a terminologically “eclectic” approach, where the authentic names of the figures are used along with the later author’s terminology of A. Schweitzer, B. L. Javorskij and others. In a discussion vein, the trend of compiling lists of figures for educational and scientific purposes is comprehended. Further, the article deals with the revision of methodological positions in relation to *Figurenlehre* in foreign musicology at the end of the 20th century – criticism and evaluation of this approach as an unacceptable analytical mechanism. On the example of research, the author shows an integrated approach that goes beyond the doctrine of figures; model of analysis based on the works of ancient rhetoric (*direct* approach) is disclosed; the question of the interpretation of figures in the field of musicology is considered, where the methodological resources of semiotics, semantics and hermeneutics are in demand. At the end of the article, the author notes the potential of a historically informed approach to the analysis of figures, which constitutes the prospects for studying this theme.

Keywords: musical-rhetorical figures; musical rhetoric; Baroque; Figurenlehre; methodology of music analysis

For citation: Maltseva A. A. Figurenlehre i «bol'she, chem Figurenlehre» v analitike muzykal'nykh figur epokhi Barokko [Figurenlehre and “more than Figurenlehre” in the analysis of musical figures Baroque], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 20–34. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-20-34 (in Russ.).

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical text: structure and properties], Moscow, Kompozitor, 1998, 344 p. (in Russ.).
2. Berchenko R. *V poiskakh utrachennogo smysla* [In search of lost meaning], Moscow, Klassika–XXI, 2005, 370 p. (in Russ.).
3. Bodky E. *Interpretation of Bach's Keyboard Music*, Moscow, Muzyka, 1989, 388 p. (in Russ.).
4. Davydova S. A. *Predmet «Muzykal'noe sodержanie» v aspekte germeneytiki: dis. ... kand. ped. nauk* [Subject “Musical content” in the aspect of hermeneutics: dissertation], St. Petersburg, 2011, 204 p. (in Russ.).
5. Dombrasuskene G. N. Music Embodiment of Iconographic Scenario of Temple Space in the Cycle “Three Chorales for Organ” by Cesar Franck, *Philharmonica. International Music Journal*, 2019, no. 4, pp. 11–30. DOI 10.7256/2453-613X.2019.4.30635 (in Russ.).
6. Zagidullina Z. Z. The Terminological Problems in Analyzing Partimenti: the Schema Theory and the Methods of Russian Musicology, N. I. Naumova (resp. ed.) *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: IV Mezhdunar. kongressa O-va teorii muzyki. Kazan', 2–5 okt. 2019 g.: materialy kongressa*, Kazan, 2021, pp. 240–249. DOI 10.48201/9785854012843_240 (in Russ.).
7. Zakharova O. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetoric and western European music of the 17th – first half of the 18th centuries: principles, techniques], Moscow, Muzyka, 1983, 77 p. (in Russ.).
8. Kirienko I. V. J. S. Bach's “St John Passion”: Analysis of Musical Composition in the Context of Synthesis of Arts, *Manuscript*, 2019, no. 12, pp. 253–257. DOI 10.30853/manuscript.2019.12.50 (in Russ.).

Мальцева А. А. *Figurenlehre* и «больше, чем *Figurenlehre*» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко

9. Maltseva A. A. Arnold Schering and Musical Rhetoric of the Baroque, *Journal of Musical Science*, 2019, no. 1 (23), pp. 13–19. (in Russ.).

10. Maltseva A. A. *Muzykal'no-ritoricheskie figury Barokko: problemy metodologii analiza (na materiale lyuteranskikh magnifikatov XVII veka): monografiya* [Musical and rhetorical figures of the baroque: problems of the methodology of analysis (based on lutheran magnificats of the 17th century)], Novosibirsk, Novosibirskiy gosudarstvennyy tekhnicheskii universitet, 2014, 324 p. (in Russ.).

11. Maltseva A. A. Rhetorical Names of Musical Figures of the Baroque Era in the Aspect of Terminological Multilingualism, *Music. Art, research, practice*, 2022, no. 3 (39), pp. 9–18. DOI 10.48201/22263330_2022_39_9 (in Russ.).

12. Maltseva A. A. Some Observations of the Contemporary Musical and Rhetoric Analytics, *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, no. 40, pp. 146–155. DOI 10.17223/22220836/40/12 (in Russ.).

13. Mikhaylov A. V. *Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epokhi* [Baroque poetics: the end of the rhetorical era], Mikhaylov A. V. *Yazyki kul'tury: ucheb. posobie po kul'turologii*, Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 1997, pp. 112–175. (in Russ.).

14. Nayvert T. A. *K voprosu o klassifikatsii muzykal'no-ritoricheskikh figur i simvolov epokhi barokko* [To the question of the classification of musical-rhetorical figures and symbols of the Baroque era], V. I. Markov (resp. ed.) *Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya: sbornik st. po materialam mezhregion. stud. nauch.-prakt. konf. (g. Kemerovo, 23 apr. 2009 g.)*, Kemerovo, 2009, pp. 40–53. (in Russ.).

15. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Prelude and Fugue (Toccata) E-dur (C-dur) for organ BWV 566 immersion in spiritual meanings, *The Scientific Heritage*, 2020, vol. 4, no. 43(43), pp. 15–22. (in Russ.).

16. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Prelude and Fugue (Toccata) of E-Dur (C-Dur) for Organ Bwv 566. “Missa Brevis”, *Polish Journal of Science*, 2020, no. 25–4 (25), pp. 3–13. (in Russ.).

17. Heinemann M. *Proizvedenie muzykal'nogo iskusstva. Teoriya i metod muzykoznavaniya u Karla Dal'khausa* [A work of musical art. Theory and Method of Musicology by Karl Dahlhaus], *Dal'khaus K. Izbrannyye trudy po istorii i teorii muzyki*, St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N. I. Novikova, 2019, pp. 14–25. (in Russ.).

18. Chzhu V. *Aktual'nye muzykovedcheskie podkhody k yavleniyu muzykal'noy ritoriki* [Actual musicological approaches to the phenomenon of musical rhetoric], *Muzichne mistetstvo i kul'tura*, 2016, iss. 23. pp. 356–368. (in Ukrain.).

19. Schweitzer A. *Johann Sebast'jan Bah* [Johann Sebastian Bach], Moscow, Klassika–XXI, 2002, 802 p. (in Russ.).

20. Yavorsky B. *Syuity I. S. Bakha dlya klavira* [J. S. Bach suites for piano]. Nosina V. *O simvolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha* [About the symbolism of “French Suites” by J. S. Bach], Moscow, Klassika–XXI, 2002, 156 p. (in Russ.).

21. Bartel D. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* [Handbook of musical figure theory], Laaber, Laaber, 1985, 307 p. (in German).

22. Bonds M. E. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, London, Harvard Univ. Press, 1991, 231 p.

23. Braunschweig K. Rhetorical Types of Phrase Expansion in the Music of J. S. Bach, *Intégral*, 2004, no. 18/19, pp. 71–111.

24. Dahlhaus C. *Die Figurae superficiales in den Traktaten von Christoph Bernhard* [The figurae superficiales in the treatises of Christoph Bernhard], *Gesellschaft für Musikwissenschaft Kongressbericht: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, Kassel, Bärenreiter, 1954, pp. 135–138. (in German).

25. Dings M. *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren* [Small dictionary of musical-rhetorical figures], Hochschule für Musik Saar [ms], 2021, 42 p. (in German).

26. Düllmann Th. *Musikalisch-rhetorische Mittel / Motive (nicht nur) in Bachs Matthäuspasion* [Musical-rhetorical means / motifs (not only) in Bach's St. Matthew Passion], available at: https://www.ulmer-kantorei.de/Kritiken/2009_Bach_MP_Duellmann_Figurentabelle.pdf (accessed January 23, 2023). (in German).

27. Ernst D. (ed.) Spiess M. *Tractatus musicus compositorio-practicus (1745 / 46)* [A treatise on musical composition-practice (1745 / 46)], Leipzig, 2018, (Schriften Online: Musikwissenschaft – 9), available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf> (accessed August 04, 2022). (in Latin).

28. Fischer J. *Les constants expressives chez Bach* [The expressive constants in Bach], available at: <http://musique.baroque.free.fr/constantes.html> (accessed September 14, 2022). (in French).

29. Flindell E. F. Bach's Tempos And Rhetorical Applications, *Bach*, 1997, vol. 28, no. ½, pp. 151–236.

30. Kirkendale U. The Source for Bach's Musical Offering: The Institut Oratoria of Quintilian, *Journal of the American Musicological Society*, 1980, no. 33/1, pp. 88–141.

31. Klassen J. *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* [Musica poetica and musical figure theory – a productive misunderstanding], G. Wagner (ed.) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart, Metzler, 2001, pp. 73–83. (in German).
32. Liebert A. *Die Bedeutung des Wertsystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert* [The importance of the value system of rhetoric for German musical thinking in the 18th and 19th centuries], Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1993, 342 p. (in German).
33. Oechsle S. *Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard* [Musica poetica and counterpoint. On the music-theoretical functions of figure theory in Burmeister and Bernhard], *Schütz-Jahrbuch*, 1998, 20th year, pp. 7–24. (in German).
34. Perutková J. *Musikalische Figuren* [Musical figures], available at: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2020/ASH22b/Hudebne_retoricke_figury_MUSIKALISCHE_FIGUREN_1.pdf (accessed January 23, 2023). (in German).
35. Pirro A. *L'esthétique de Jean-Sebastien Bach* [The aesthetics of Johann Sebastian Bach], Paris, Fischbacher, 1907, 538 p. (in French).
36. Sisman E. R. *Haydn and the Classical Variation*, Harvard, Harvard Univ. Press, 1993, 328 p.
37. Street A. The Rhetorico-Musical Structure of the 'Goldberg' Variations: Bach's 'Clavier-Übung' IV and the 'Institutio Oratoria' of Quintilian, *Music Analysis*, 1987, vol. 6, no. ½, pp. 89–131.
38. Unger H. H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert* [The relationships between music and rhetoric in the 16th – 18th centuries], Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms, 1992, [repr. 1941], 173 p. (in German).
39. Williams P. The snares and delusions of musical rhetoric: some examples from recent writings on J. S. Bach, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 1983, 7th year, bk. 2, pp. 230–240.
40. Zastoupil J. P. *The Application of Select Musical Rhetorical Figures for Conductors in Score Study*, Evanston, Northwestern Univ., 2014, 103 p.

Михаил Евгеньевич Пылаев

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия). E-mail: pylaevm@mail.ru. ORCID: 0000-0002-3312-6748.
SPIN-код: 6473-5839

**К ВОПРОСУ О ГАРМОНИЧЕСКОМ ЧЕТЫРЁХГОЛОСИИ
И ЕГО РОЛИ В МУЗЫКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

В статье рассматривается гармоническое четырёхголосие, сложившееся в период Ренессанса и ставшее одним из важных типов фактуры в европейской академической музыке. Имея вокальное происхождение, данная музыкальная ткань получила распространение и в инструментальных сочинениях. Приводятся характеристики четырёхголосия, принадлежащие ярким представителям европейской культуры разных стран и эпох: Дж. Царлино, И. Кеплера, В. Одоевского, П. Чайковского, А. Шёнберга. Сделана попытка раскрыть причины предпочтения именно данного числа голосов, среди которых – способность обеспечить полноту гармонии при опоре на трезвучия и септаккорды, возможность относительно свободного голосоведения, ясность соотношения основного вида и обращений аккордов, богатство смысловых оттенков (не случайна попытка Ю. Н. Тюлина обучать гармонии на основе хоралов И. С. Баха). Будучи приметой прежде всего европейской музыки, гармоническое четырёхголосие не отвечало творческим потребностям таких русских композиторов, как М. Глинка (создавший, по словам Г. Лароша, своё индивидуальное русское голосоведение), М. Мусоргский, И. Стравинский, хотя и нередко применялось П. Чайковским, А. Лядовым, А. Скрябиным. Сказанное позволяет понимать гармоническое четырёхголосие в творчестве авторов XVI–XIX веков как важный атрибут европейской академической музыки, свидетельство принадлежности к её традициям.

Ключевые слова: гармония, голосоведение, четырёхголосие, европейская академическая музыка

Для цитирования: Пылаев М. Е. К вопросу о гармоническом четырёхголосии и его роли в музыке Нового времени. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-35-46 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 35–46.

В последние столетия в европейской академической музыке прочно утвердилась четырёхголосная ткань, в которой объединяются отличные друг от друга аккордовый склад и гомофония. Поиски её особенностей и закономерностей, а также причин, по которым данный тип фактуры получил широкое распространение в композиторском творчестве и учебной практике, и стали задачами настоящей статьи.

Как известно, четырёхголосие сложилось в период Ренессанса. Именно музыка эпохи Возрождения отличается гораздо большей теплотой, насыщенно-

стью, самым естественным образом предполагающими гедонистический аспект, в то время как звучность сочинений Средних веков отмечена жёсткостью, мрачной суровостью, аскетизмом. Укажем в данной связи на высказывание Франкино Гафори из его трактата «De harmonia musicorum» (1518), где ясно ощущается предпочтение полнозвучной гармонической вертикали: «Те, кто отождествляет консонанс и гармонию, ошибаются, ибо если гармония есть консонанс, то не всякий консонанс даёт гармонию: консонанс ведь образуется из высокого и низкого звуков, гармо-

ния же из высокого, низкого и среднего» [цит. по: 17, 58].

Ещё более интересно теоретическое осознание гармонического четырёхголосия в знаменитом трактате Дж. Царлино «Гармонические установления» (1588).

Джозеффо Царлино (1517–1590) – монах-францисканец, теолог, капельмейстер собора св. Марка в Венеции, создатель ряда музыкальных сочинений. Однако прежде всего он известен как выдающийся учёный, теоретик музыки, автор ряда трактатов, из которых широкую заслуженную известность получили именно «Гармонические установления». Среди заслуг и достижений Царлино – признание мажорного трезвучия консонансом и добавление к нему равноценного по благозвучности, но контрастного по выразительности минорного. Двенадцать известных в XVI столетии ладов Царлино разделил на мажорные и минорные, фактически введя тем самым понятие ладового наклона. Важно также, что Царлино предпочитал не пифагоров, а чистый строй, обеспечивавший консонантность трезвучий.

Будучи одним из самых просвещённых музыкантов своей эпохи, Царлино в то же время опирался на практический опыт живого исполнения и восприятия. В названных «Гармонических установлениях» содержатся интереснейшие рассуждения, касающиеся гармонического четырёхголосия. В третьей части, в главе 58 читаем: «Музыканты большей частью предпочитают писать на 4 голоса, в которых, по их словам, содержится всё совершенство гармонии» [14, 371]. По мнению Царлино, данный способ сочинять – «естественный», что доказывается связью, аналогией с четырьмя стихиями, первоэлементами мира. Четыре голоса музыкальной ткани – бас, тенор, альт и сопрано – Царлино сравнивает соответственно с землёй (как опорой и фундаментом), водой, воздухом и огнём. Здесь важна разная скорость из движения – иными словами, подразумевается

не аккордовый склад, но гомофония с относительной самостоятельностью голосов и опорой на консонансы. Наиболее слышимый голос – сопрано, который должен иметь «красивую и изящную манеру движения, которая бы питала и насыщала слушателей»¹.

Несомненно, что Царлино прежде всего имеет в виду вокальную музыку, предполагавшую естественное деление человеческих голосов на четыре – не случайно в своих трактатах он рассматривает голоса смешанного хора.

Музыку мастеров Ренессанса правомерно рассматривать с точки зрения не только полифонии, но и гармонии. И. К. Кузнецов в статье о музыке Дж. Палестрины и О. Лассо пишет о возможности её восприятия и подхода к её анализу с позиций как контрапункта, так и гармонии [6]. Ю. Н. Холопов, рассматривая категории лада и тоналности у Дж. Палестрины, приходит к выводу, что у великого представителя итальянского Возрождения уже есть тоналность (пусть и рыхлая, обнаруживающая тяготение к устью только в каденциях) [13, 70]. В обоих случаях предполагается ясное ощущение вертикали, складывающейся в недрах полифонии.

Итак, уже в XVI веке четырёхголосие ощущалось как оптимальное – несмотря на то, что в композиторской практике данного периода оно вряд ли преобладало количественно: пяти- и шестиголосных произведений (месс, мотетов, мадригалов) было достаточно много. Один из любопытных образцов, где уже есть чёткое гармоническое четырёхголосие – знаменитая шансон О. Лассо «Эхо» (пример 1).

Перед нами удивительный пример сочетания гомофонного и полифонического принципов организации музыкальной ткани: точный канон, в котором и пропоста, и респоста изложены четырёхголосно (ритмическое единообразие голосов нарушается лишь однажды). Соединение аккордов – безусловно правильное с точ-

ки зрения позднейших норм, а допущенные противоположные квинты, очевидно, не считались запретными.

Пример 1

Escho

The musical score is titled "Escho" and is arranged for eight parts. The top four parts are vocal: Canto (Soprano), 2° Alto (Alto), 2° Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The bottom four parts are instrumental: 2° Canto (Soprano), Alto (Alto), Tenore (Tenor), and 2° Basso (Bass). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "O la, o che bon eccho! Piglia.mo ci pia. ce.re!". The vocal parts feature a prominent fifth interval between the soprano and alto parts, which is noted in the text as a characteristic of the style.

Чрезвычайно широкое распространение четырёхголосие получает в эпоху Барокко – в инструментальной музыке различных стран Европы. Так, в музыкальной ткани множества сочинений Дж. Фрескобальди (1583–1643) интересным образом взаимодействуют и дополняют друг друга полифоническая горизонталь и гармоническая вертикаль. Вспомним полное название его знаменитого сборника «*Fiori musicali*»: «Музыкальные цветы, [состоящие из] различных сочинений, токкат, Курье, канцон, каприччио и ричеркаров в виде четырёхголосной партитуры, полезные для музыкантов; автор Джироламо Фрескобальди, органист [собора] св. Петра в Риме... <...> В Венеции, отпечатано у Алессандро Винченци. 1635». Уточнение относительно четырёхголосного изложения в партитуре – весьма знаменательно и говорит само за себя [5, 10]².

Другой показательный пример – творчество С. Шайдта (1587–1654), немецкого современника Дж. Фрескобальди, жившего столетием раньше И. С. Баха. В его

клавирных сочинениях достаточно часто встречается строгое четырёхголосие и ритмическое единообразие голосов, подчёркивающее аккорды, как, например, в Вариациях на нидерландскую народную песню «Вей, ветерок, вей» для органа (пример 2).

Приведём любопытное упоминание гармонического четырёхголосия в одном из известных западноевропейских трактатов Нового времени – «Гармония мира» И. Кеплера (1619) [4].

В восьмой главе книги V автор уподобляет планеты в «небесных конкорданциях» дисканту, альту, тенору и басу. Недвусмысленно признавая умозрительность и условность приводимого сравнения, Кеплер тем не менее пишет о наличии у Сатурна и Юпитера свойств баса, у Марса – свойств тенора, у Земли и Венеры – альты и у Меркурия – свойств дисканта (имеется в виду различная скорость движения планет, ассоциирующаяся с неодинаковой подвижностью голосов). Астроном добавляет к этому аналогии с расположением голосов в ткани, интервалами движений:

Земля – чуть больше полутона, а Венера – меньше диеза, Марс может давать квинту, а Сатурн и Юпитер делают большие скачки – от октавы до дуодецимы [4, 185–186]³.

Пример 2

Cantio Belgica
Allegretto (♩ = 144)
p e leggiero

1. Variatio
(♩ = 120)

В итоге новейшие астрономические наблюдения Кеплера, самые точные и тонкие математические выкладки парадоксально сочетаются с умозрительностью и схоластикой, с отголосками пифагорейской гармонии сфер.

После ренессансной хоровой полифонии *a cappella* четырёхголосный склад получил, как известно, широкое и активное развитие в европейском инструментализме – в практике цифрованного баса, где важнейшим требованием к органисту и клавесинисту было умение быстро строить и плавно соединять аккорды (именно в данном контексте, как мы помним, сформировалась употребительная по сей день система обозначений аккордов, отражающая восприятие и понимание их как суммы интервалов; таковые интервалы строились внизу вверх – от басового голоса как фундамента гармонии).

Внимания заслуживает также следующее соображение: вплоть до начала XIX столетия гармония в европейской музыке опиралась на семиступенный диато-

нический звукоряд, и голоса музыкальной такни в количестве не более чем четырёх использовали таковой звукоряд примерно наполовину, что давало возможность их относительно свободного движения с минимальными дублировками звуков друг друга (принципиально иная ситуация сложится в музыке XX столетия с её опорой на 12-тоновую хроматику, романтическая же гармония в данном случае представляет собой переходное явление). В свою очередь, количество ступеней диатоники, равное семи, во многом подсказано и предзадано законами колебания тел и свойствами натурального звукоряда, базирующегося на строжайших физических и математических закономерностях. Именно семиступенная диатоника отличается особой благозвучностью; она легко воспринимается слухом и воспроизводится голосом, из-за чего получила широчайшее распространение в музыкальном фольклоре самых разных стран и эпох. Четыре голоса, иногда дублирующие друг друга, обеспечивают значительную полноту гармонии, доста-

точную для барокко и венского классицизма⁴. Для четырёхголосия характерна ясность и чёткость соотношения основного вида и обращений аккордов, тогда как пятиголосие такого свойства не имеет. Обращения нонаккордов хотя и возможны практически, но употребляются крайне редко⁵. Не случайно для обращений нонаккордов даже не сложилось определённых названий.

Далее: если четыре голоса могут вполне свободно двигаться в пределах диапазонов человеческих голосов, то в пятиголосии возможностей для такого движения заметно меньше; здесь возникает множество дублировок. Можно вспомнить, что фуги И. С. Баха в основном не более чем четырёхголосны; в первом томе ХТК имеются лишь две пятиголосные фуги, во втором – ни одной, единственным же уникальным примером шестиголосной является ричеркар из «Музыкального приношения».

Боле позднее широчайшее распространение среди камерных составов струнного квартета (а не трио и не квинтета) – ещё один аргумент в пользу числа 4.

Авторы учебников по гармонии и пособий по композиции, как правило, ограничиваются констатацией того факта, что нормативным числом голосов в учебной практике является четыре. Аргументация при этом либо самая простая, либо отсутствует вовсе. Приведём лишь два примера.

П. И. Чайковский в «Кратком учебнике гармонии» писал, что «четырёхголосная гармония есть самая нормальная и встречающаяся без всякого сравнения чаще других как в духовной, так и в светской музыке» [16, 12]⁶. Е. Н. Абызова, словно раскрывая это указание, уточняет, что четырёхголосие является оптимальным и по охвату регистров, соответствующих возможностям исполнения и восприятия музыки человеческим голосом [1, 11].

Не являются исключением также иноязычные учебники и пособия по композиции. Так, в 3-м издании знаменитого

«Учения о гармонии» А. Шёнберга читаем: «Поскольку многообразие гармонических событий требует в среднем четырёх голосов, для демонстрации [Darstellung] последовательных аккордов пользуются комбинацией из четырёх основных разновидностей человеческих голосов – сопрано, альты, тенора и баса, с помощью которой образуется так называемый четырёхголосный склад.

Такое сочетание человеческих голосов... является столь же целесообразным, сколь и естественным. Оно обеспечивает не только звуковые различия, способствующие ясному подразделению голосов, но и то звуковое единство, которое легко позволяет воспринимать их как единое целое – аккорд» [18, 37–38].

Исключительно важные и тонкие замечания о некоторых особенностях гармонического четырёхголосия находим в «Учении о гармонии» Ю. Н. Тюлина [12]. Учёный пишет здесь о расслоении аккорда, являющегося результатом фонического различия между основным тоном и обертонами, что, в свою очередь, вытекает из акустической природы натурального звукоряда. Тюлин указывает, что в функциональной природе двух частей аккорда – баса и остальных голосов – существует противоречие: басу свойственны в основном кварто-квинтовые связи, порождающие основные и переменные гармонические функции аккордов, верхним же голосам свойственны преимущественно мелодические (секундовые) связи, мелодические тяготения. Такое различие относительно, но для баса более типично движение скачками, тогда как для верхних голосов – плавное голосоведение [12, 153].

Отсюда, по Тюлину, вытекает основная конструкция трезвучия – четырёхтоное построение по схеме 1+3: бас и верхние голоса. Этим же ниже объясняется строгое требование к расстояниям в средней и верхней парах голосов (не шире октавы), тогда как бас и тенор в данном отношении свободны.

В данной связи необходимо вспомнить об интереснейшей попытке Ю. Н. Тюлина обучать гармоническому анализу на основе четырёхголосных хоралов И. С. Баха. Так, в 1927 году в Ленинграде вышло его небольшое учебное руководство «Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха» [11]⁷. Уже здесь есть указание на соотношение голосов в четырёхголосной ткани по указанному выше принципу: бас и остальные мелодические голоса [11, 10, сноска 1].

В «Учении о гармонии» Тюлин оговаривает также возможности пяти-, шести- и семиголосного изложения, имея в виду старинные хоровые сочинения полифонического типа, где аккорды, однако, не выходят за пределы трезвучий.

Попытки использовать в учебной практике число голосов, превышающее 4, в нашей стране предпринимались и, видимо, неоднократно⁸.

В условиях учебного гармонического четырёхголосия сложилось огромное количество правил, требований, ограничений. Это, например, запрет удваивать бас в сектаккордах главных трезвучий, необходимость осторожного обращения с тоном септимы во всех сектаккордах, удобство использования D_2 и T_6 при гармонизации некоторых скачков в мелодии, важность соблюдения метрических условий при внезапной энгармонической модуляции – и т. д., и т. п. Иными словами, перед нами не что иное, как своего рода «четырёхголосие строгого стиля»!

С одной стороны, владение этим особенностями, способность применять их при гармонизации мелодий, воспринимать как рационально, так и на слух, безусловно, свидетельствует об определённом уровне музыкальной культуры: это даёт возможность, к примеру, лучше ощутить особую чистоту и ясность голосоведения в произведениях таких мастеров, как Ф. Шопен, А. Лядов, А. Скрябин, яснее осознать их музыкальное совершенство.

Однако, с другой стороны, приходится признать присущую условность и абстрактность данного свода правил, его известную оторванность от живой композиторской практики.

Исключительно интересное замечание о четырёхголосной гармонии находим в «Заметках об инструментовке» М. И. Глинки. Композитор пишет: «Дело гармонии (сколько можно реже четырёхголосной – всегда несколько тяжёлой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) дорисовать для слушателя те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии» [2, 350]. Характеристика обсуждаемой разновидности фактуры как «несколько тяжёлой» и «запутанной» убеждает в том, что величайший русский композитор предпочитал ей нечто иное.

Замечательная характеристика глинкинской трактовки многоголосной фактуры, получившей ярчайшее воплощение в «Камаринской», дана В. А. Цуккерманом. Разбирая фактуру начальных вариаций на тему первой (свадебной) народной песни «Из-за гор, гор высоких» в своей блестящей работе «„Камаринская“ Глинки и её традиции в русской музыке», исследователь отмечает несколько важных качеств: ясную подголосочность полифонии, тонкие связи мотивов и интонаций, разновременность вступления подголосков, а также тот факт, что реальное число одновременно слышимых звуков благодаря частичным слияниям голосов по большей части меньше, чем число партий [15, 268–270]. Сделанные выводы относятся прежде всего ко 2-му и 3-му проведением темы, представляющим собой 1-ю и 2-ю вариации (т. 16–28), однако во многом они справедливы и по отношению к дальнейшему изложению и развитию в оркестровом шедевре Глинки. Несколько далее учёный пишет о таком свойстве фактуры «Камаринской», как малый удельный вес немелодических голосов, уточняя, что «фактура носит, в основном, мелодико-полифонический характер,

в силу чего анализ мелодики и фактуры оказывается трудным отделить друг от друга» [15, 272].

Совершенно очевидно, что практическая реализация подобных тонкостей невозможна в условиях четырёхголосия европейского типа – оно не предоставляло Глинке необходимой свободы, не допускало переменности числа голосов (их свободного разветвления и слияния), препятствовало мелодико-полифоническому характеру фактуры, констатированному В. А. Цуккерманом. И глинкавская характеристика четырёхголосной ткани как «всегда несколько тяжёлой, запутанной» может быть понята как «недостаточно свободной».

Своеобразие и высокие достоинства голосоведения Глинки были освещены ещё во второй половине XIX столетия – в классической работе Г. А. Лароша «Глинка и его значение в истории музыки». Убедительно раскрыв значение Глинки как подлинно русского композитора, отметив, что «у Глинки впервые народность является... животворным духом, приносящим и согревающим мельчайшую техническую подробность» [7, 51], критик далее констатирует, что «как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение» [7, 67]. Здесь же Ларош пишет о свободе и независимости движения голосов, не нарушающих при этом стройности гармонии, в чём Глинка был примером для композиторов, работавших уже после него [7, 67, сноски 1]. Далее говорится, что именно мелодическая красота, яркость всех голосов ткани и есть качества, составляющие особенности русского голосоведения и отличающие его от итальянского или немецкого [7, 73–74].

Таким образом, мы видим, что мысли В. Цуккермана выступают как подтверждение и развитие сказанного выдающимся русским критиком XIX века.

Итак, четырёхголосие можно понимать как атрибут именно академической музыки европейского типа – музыки «правильной», предполагающей профессиональную

выучку. В этом контексте уместно привести высказывание из замечательного трактата В. Ф. Одоевского «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (1825): «Соответствие 4-х голосов музыки четырём возрастам очевидно: дитя – дискант, юноша – альт, муж – тенор, старец – бас. Развернём эту мысль: младенец и дискант соответствуют воображению и фантазии, юноша и альт – чувствительности, тенор и муж – полной жизни, бас и старец – спокойствию. То же отношение к темпераментам: дискант имеет характер сангвиника, альт – меланхолика, тенор – холерика, бас – флегматика. То же отношение, следовательно, с временем года и расположением дня. Дискант есть весна и утро, альт – вечер и осень, тенор – полдень и лето, бас – ночь и зима. Доказательства тому – характер различных животных, поющих в разные времена года и дня. В отношении к полу: альт есть женский бас, тенор – мужской дискант. То же отношение встречаем в отношении с странами света. Дисканту отвечает восток, страна сангвиников, колыбель фантазии, где младенчествовал род человеческий, альту – запад, страна меланхолии, осень – время любви; тенору – полдень, страна холериков, страна холерической деятельности. Басу – север, ночь, флегматическая власть рассудка. Отсюда правила для расположения сочинения; причина развитых непременимых характеров каждого музыкального голоса» [9, 161].

Помимо тонких замечаний о свойствах каждого голоса и интереснейших художественно-поэтических ассоциаций, здесь, конечно, налицо апологетическое отношение к четырёхголосию.

Кроме В. Ф. Одоевского, упоминания заслуживает ещё один выдающийся представитель российской музыкальной науки XIX столетия, чрезвычайно много сделавший для становления её аналитической методологии – А. Н. Серов. В ряде своих статей он неутомимо доказывал и необходимость пропаганды музыкально-теоретических

знаний, причём усвоение таковых должно предшествовать знакомству с философией музыки и её историей. Излагая свои соображения, Серов недвусмысленно ориентировался на европейскую науку в лице таких её представителей, как А. Рейха, Г. Вебер, А. Б. Маркс, И. Кр. Лобе. Так, в статье «Музыка и толки о ней» (1856) критик пишет, что музыкальная педагогика «коснётся и науки гармонии в её главных чертах»⁹. И хотя Серов не вдавался в подробности того, как именно он планировал обучать гармонию публику, посещавшую петербургские концерты, несомненно, что он предполагал делать это с опорой именно на четырёхголосие европейского типа.

Однако о гармоническом четырёхголосии можно говорить и в противоположном тоне: такая точка зрения намечена в приведённом выше высказывании Глинки. Некоторыми крупнейшими русскими композиторами четырёхголосие могло восприниматься как примета академизма в плохом смысле – как нечто фальшиво-приглаженное, неживое, олицетворение консерватизма и рутины (в том числе как атрибут немецкой композиторской школы, неприемлемый для новой русской музыки).

Явную неприязнь к такой манере письма чувствовал М. П. Мусоргский – он сатирически высмеял её в своей музыкальной пародии «Классик» (1870), объектом которой был, как известно, консервативный критик, яростный противник кучкистов А. С. Фаминцын. В трёхчастной форме песни Мусоргского ярко контрастирует фактура «правильных» крайних частей, с одной стороны, и средней части – с другой: последняя содержит «новейшие ухищрения» и «страшный беспорядок», упоминаемые в тексте (пример 3). И хотя музыкальная ткань крайних частей не является строго четырёхголосной, намерения композитора не вызывают здесь никаких сомнений.

Ещё более показательный пример – написанная в начале XX столетия миниатюра одного из корифеев новой американ-

ской музыки, смелого новатора и последовательного нонконформиста Ч. Айвза «Плохие решения – и хорошее» (из цикла «Карикатуры», 1906). Внешний облик и характер звучания двух разительно отличающихся друг от друга разделов пьесы говорят сами за себя (отметим лишь вопиюще неправильное написание английского „Good WAN“, остроумно соответствующее по смыслу двум последним тактам музыки).

Итак, четырёхголосие, как мы стремились показать, есть атрибут академической выучки, результат прохождения курса европейской гармонии. В этом контексте можно констатировать, что многие композиторы – выпускники консерваторий (П. И. Чайковский, А. К. Лядов, А. Н. Скрябин и др.) нередко мыслили четырёхголосно, чувствовали себя свободно и естественно в данных рамках. Встречавшееся вначале в качестве учебного требования и неукоснительно требовавшее привыкания, освоения, письмо с названным числом голосов позже превратилось в одну из черт стиля, вошло в плоть и кровь композиторского сознания: обращение к нему в высокохудожественных произведениях было пусть и не частым, но симптоматичным. Из многочисленных примеров назовём тему вариаций Фа мажор ор. 19 № 6 П. Чайковского и «Утреннюю молитву» из «Детского альбома», тему медленной части концерта для фортепиано с оркестром А. Скрябина (написанной также в форме вариаций) и его же прелюдию ор. 74 № 4. Четырёхголосие здесь почти не нарушается и, конечно, во многом восходит к академическим учебным курсам¹⁰.

С другой стороны, можно назвать авторов, принципиально не желавших писать в указанной манере и предпочитавших ей изобретение всё новых и новых типов фактуры, принципиально несводимых к ткани, состоящей из сопрано, альты, тенора и баса. К числу таковых, несомненно, относятся М. П. Мусоргский и И. Ф. Стравинский как представители русской музыки, Ч. Айвз – как представитель американской.

Пример 3

Не скоро, спокойно *p*

Я прост, я я - сен, я

окро - мен, веж - лив, я пре.кра - сен. Я пла - вен,

ва - жен, я в ме - ру стра - стей. Я чи - стый клас - сик,

Пример 4

Плохие решения - и хорошее

Bad Resolutions and Good WAN

Adagio

rit.

Известно, что композиторов можно условно подразделять на основе довольно большого числа принципов – в частности, делить их на «экспозиционистов» (тяготеющих к сочинению всё новых и новых тем) и «разработчиков» (предпочитающих извлекать все явные и скрытые ресурсы к развитию в уже показанных тематических элементах). Встречаются авторы, мыслящие театрально, образно-конкретно либо наоборот – обобщённо-инструментально. Кто-то предпочитает неустанно прокладывать новые пути, увлекается композиционно-техническими новшествами, а кто-то придерживается проверенных временем традиций. Можно активно откликаться на события окружающей жизни или же замыкаться, условно говоря, в башне из слоновой кости – и т. д.

Гармоническое четырёхголосие, о котором шла речь в нашей статье, также выступает как достаточно интересный критерий, позволяющий глубже проникнуть в творческую лабораторию композитора. Установив симпатию или антипатию к данному складу письма и изложения материала, можно с достаточной степенью уверенности сделать вывод о наличии либо отсутствии у автора музыки академического образования, о склонности писать «по-европейски» или придерживаться иных типов фактуры.

Разумеется, что речь о гармоническом четырёхголосии можно продолжать и далее. Представляется, однако, что выбранный нами ракурс вполне правомерен и может стать поводом для плодотворных научных дискуссий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интересно, что наименее значимый голос из всех четырёх – альт: его, согласно Царлино, даже можно сочинять в последнюю очередь.

² Дополнения в квадратных скобках принадлежат Н. Копчевскому.

³ Указание, сделанное Кеплером в отношении Венеры, содержит неясность, возможно, связанную с неточным переводом.

⁴ Как известно, в период барокко и венского классицизма в композиторской практике употреблялись почти исключительно трезвучия и септаккорды, ноаккорды же представляли собой редчайшее явление.

⁵ И. Способин в «Лекциях по гармонии» приводит пример из фантазии Моцарта до минор К. 475 [10, 164]; здесь же в квадратных скобках упоминается реприза I части 32-й сонаты Бетховена – видимо, имелись в виду т. 121–122 с ремаркой *Adagio*.

⁶ Чайковский говорит здесь же об опоре на русское церковное пение.

⁷ Об этом упоминается в сходной по тематике статье В. Л. Майского [8].

⁸ Напомним о вышедшей в 1970 году интересной и содержательной книге И. Дубовского «Пяти – девятиголосие в курсе гармонии» (М., Музыка, 1970). Однако эта работа, имеющая чисто научную и инструктивную направленность, вряд ли может получить активное практическое применение: не случайно, что она ни разу не переиздавалась и сегодня остаётся малоизвестной.

⁹ Данную цитату, важную в контексте наших рассуждений, приводит К. В. Зенкин, см.: [3, 11].

¹⁰ Не являются ли имеющиеся во 2-м (и повторенные в 14-м) такте темы вариаций Чайковского крамольные, «вызывающие» параллельные квинты в нижней паре голосов некой ироничной улыбкой композитора по поводу сухих школьных правил? Не напоминают ли они не менее демонстративное многократное применение запрещённого гармонического последования D–S в прелюдии Ре мажор ор. 11 № 5 А. Скрябина?

ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Гармония : учебник. Москва : Музыка, 2004. 381 с.
2. Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Глинка М. И. Литературное наследие. Ленинград ; Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. Т. 1. С. 341–352.
3. Зенкин К. В. У истоков русского музыковедения : А. Н. Серов (к 200-летию со дня рождения) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 23. С. 7–14.

4. Кеплер И. Гармония мира // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 174–189.
5. Копчевский Н. Вступительная статья // Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения. Москва : Музыка, 1983. С. 4–12.
6. Кузнецов И. О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / сост. Т. Н. Дубравская. Москва, 2002. Сб. 33: Русская книга о Палестрине. С. 70–86.
7. Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки // Ларош Г. Избранные статьи. Ленинград ; Музыка, 1974. Вып. 1: М. И. Глинка. С. 33–157.
8. Майский В. Л. Особенности голосоведения И. С. Баха (на материале его хоралов) // Вопросы теории музыки. Москва : Музыка, 1970. Вып. 2. С. 229–246.
9. Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. : в 2 т. / сост. вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. Москва : Искусство, 1974. Т. 2. С. 156–168.
10. Способин И. Лекции по курсу гармонии / предисл. Ю. Холопова. Москва : Музыка, 1969. 242 с.
11. Тюлин Ю. Н. Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Ленинград : Ленингр. гос. консерватория, 1927. 78 с.
12. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва : Музыка, 1966. 223 с.
13. Холопов Ю. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / сост. Т. Н. Дубравская. Москва, 2002. Сб. 33: Русская книга о Палестрине. С. 54–70.
14. Царлино Дж. Гармонические установления // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения : учеб. пособие для вузов / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Юрайт, 2021. С. 332–393.
15. Цуккерман В. «Камаринская» Глинка и её традиции в русской музыке. Москва : Гос. муз. изд-во, 1957. 496 с.
16. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии : учебник. Москва : П. Юргенсон, 1897. VI, 5–153 с.
17. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения (вступительная статья) // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения : учеб. пособие для вузов / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Юрайт, 2021. С. 9–74.
18. Schönberg A. Harmonielehre. Dritte Auflage. Wien : Universal Edition, 1922. 529 S.

Mikhail E. Pylaev

Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm, Russia. ORCID: 0000-0002-3312-6748.

E-mail: pylaevm@mail.ru. SPIN-код: 6473-5839

ON THE QUESTION OF HARMONIC FOUR-VOICE TEXTURE AND ITS ROLE IN THE MUSIC OF MODERN TIMES

Abstract. The article deals with the harmonic four-voice texture, which formed during the Renaissance and became one of the important types of texture in European academic music. Having a vocal origin, this type of musical texture has become widespread in instrumental compositions. The characteristics of the four-voice texture belonging to prominent representatives of European culture of different countries and epochs are given: G. Zarlino, J. Kepler, Vl. Odoevsky, P. Tchaikovsky, A. Schoenberg. Here is also made an attempt to reveal the reasons for the preference of this given number of voices, among which are the ability to ensure the completeness of harmony based on triads and seventh chords, the possibility of relatively free voice leading, clarity of the relationship of the root position and all chord inversions, the richness of semantic shades (Yuri Tyulin's attempt to teach harmony based on the chorales of J. S. Bach is noteworthy). Being a feature primarily of European music, harmonic four-voice texture did not meet the creative needs of such Russian composers as M. Glinka (who, according to the critic Herman Laroche, has created his own individual Russian manner of voice leading), M. Mussorgsky, I. Stravinsky, although it was often used by P. Tchaikovsky, A. Lyadov, A. Scriabin. This makes it possible to understand the har-

monic four-voice texture in the works of the authors of the XVI–XIX centuries as an important attribute of European academic music and the evidence of belonging to its traditions.

Keywords: harmony; voice leading; four-voice texture; European academic music

For citation: Pylaev M. E. *K voprosu o garmonicheskom chetyrekhgolosii i ego roli v muzyke Novogo vremeni* [On the Question of Harmonic Four-Voice Texture and its Role in the Music of Modern Times], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 35–46. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-35-46 (in Russ.).

REFERENCES

1. Abyzova E. N. *Garmoniya: uchebnik* [Harmony: Textbook], Moscow, Muzyka, 2004, 381 p. (in Russ.).
2. Glinka M. I. *Zametki ob instrumentovke* [Notes on instrumentation], Glinka M. I. *Literaturnoe nasledie*, Leningrad, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952, vol. 1, pp. 341–352. (in Russ.).
3. Zenkin K. V. *U istokov russkogo muzykovedeniya: A. N. Serov (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya)* [At the origins of Russian musicology: A. N. Serov (on the 200th anniversary of his birth)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2020, iss. 23, pp. 7–14. (in Russ.).
4. Kepler I. *Garmoniya mira* [Harmony of the world], V. P. Shestakov (comp.) *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 174–189. (in Russ.).
5. Kopchevsky N. *Vstupitel'naya stat'ya* [Introductory article], *Freskobal'di Dzh. Izbrannye klavirnye sochineniya*, Moscow, Muzyka, 1983, pp. 4–12. (in Russ.).
6. Kuznetsov I. *O vzaimodeystvii printsipov kontrapunkta i garmonii v muzyke Palestriny i Lasso* [On the interaction of the principles of counterpoint and harmony in the music of Palestrina and Lasso], T. N. *Dubravskaya (comp.) Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo*, Moscow, 2002, coll. 33, pp. 70–86. (in Russ.).
7. Laroshe H. *Glinka i ego znachenie v istorii muzyki* [Glinka and his significance in the history of music], G. Larosh. *Izbrannye stat'i*, Leningrad, Muzyka, 1974, iss. 1, pp. 33–157. (in Russ.).
8. Maysky V. L. *Osobennosti golosovedeniya I. S. Bakha (na materiale ego khoralov)* [Features of J. S. Bach's voice leading (based on the material of his chorales)], *Voprosy teorii muzyki*, Moscow, Muzyka, 1970, iss. 2, pp. 229–246. (in Russ.).
9. Odоеvsky V. F. *Opyt teorii izyashchnykh iskusstv s osobennym primeneniem onoy k muzyke* [The essay of the theory of fine arts with its special application to music], Z. A. Kamensky (comp.) *Russkie esteticheskie traktaty pervoy treti XIX v.: v 2 t.*, Moscow, Iskusstvo, 1974, vol. 2, pp. 156–168. (in Russ.).
10. Sposobin I. *Lektzii po kursu garmonii* [Lectures on the course of harmony], Moscow, Muzyka, 1969, 242 p. (in Russ.).
11. Tyulin Yu. N. *Prakticheskoe posobie po vvedeniyu v garmonicheskiy analiz na osnove khoralov Bakha* [A practical guide to introduction to harmonic analysis based on Bach's chorales], Leningrad, Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1927, 78 p. (in Russ.).
12. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii* [Theory of harmony], Moscow, Muzyka, 1966, 223 p. (in Russ.).
13. Kholopov Yu. *Kategorii tonal'nosti i lada v muzyke Palestriny* [The category of tonality and mode in Palestrina's music], T. N. *Dubravskaya (comp.) Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo*, Moscow, 2002, coll. 33, pp. 54–70. (in Russ.).
14. Zarlino G. *Garmonicheskie ustanovleniya* [Musical aesthetics of the Middle Ages and Renaissance (introductory article)], V. P. Shestakov (comp.) *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya i Vozrozhdeniya: ucheb. posobie dlya vuzov*, Moscow, Yurayt, 2021, pp. 332–393. (in Russ.).
15. Tsukerman V. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoy muzyke [“Kamarinskaya” Glinka and its traditions in Russian music], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957, 496 p. (in Russ.).
16. Tchaikovsky P. I. *Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu garmonii: uchebnik* [A guide to the practical study of harmony. Textbook], Moscow, P. Yurgenson, 1897, VI, 5–153 p.
17. Shestakov V. P. *Muzykal'naya estetika srednevekov'ya i Vozrozhdeniya (vstupitel'naya stat'ya)* [Musical aesthetics of the Middle Ages and Renaissance (introductory article)], V. P. Shestakov (comp.) *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya i Vozrozhdeniya: ucheb. posobie dlya vuzov*, Moscow, Yurayt, 2021, pp. 9–74. (in Russ.).
18. Schönberg A. *Harmonielehre* [Theory of Harmony], 3rd ed., Wien, Universal Edition, 1922, 529 p. (in German).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 783

DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-47-60

Виктор Павлович Кадочников

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
SPIN-код: 7648-4845

СУДЬБА ХОРАЛА СТРАСТНОЙ ПЯТНИЦЫ «O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN»

Предлагаемая статья имеет целью проследить развитие трактовок мелодии Х. Л. Хасслера от любовной песни до хора со словами о страданиях Иисуса Христа. Студенты и церковные служители снабдили эту развлекательную мелодию духовными стихами различных поэтов. Члены протестантских церквей и церкви члены католической церкви поют её и сегодня в богослужениях во многих странах мира. В статье говорится о темах самых распространённых текстов, используемых для пения мелодии Хасслера. А также приведены примеры различных художественных обработок этого церковного песнопения. В статье прослеживается зависимость его трактовок от смены художественных стилей и некоторых событий мировой истории от XVII столетия до нашего времени.

Ключевые слова: хорал, церковь, хоральная прелюдия, кантата, балет, Хасслер, Кнолль, Герхардт, Рамлер, Бах, Мендельсон, Лист, Регер, Фальк, Ноймайер

Для цитирования: Кадочников В. П. Судьба хора Страстной Пятницы «O Haupt voll Blut und Wunden». DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-47-60 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 47–60.

В Пятницу Страстной недели, когда вспоминают о страданиях и крестной смерти Иисуса Христа, в Евангелическо-лютеранской церкви России поют хорал, начинающийся словами «О лик, залитый кровью». В сборнике песнопений этой церкви о нём сообщается: «O Haupt voll Blut und Wunden; П. Герхардт, 1656... комбинация переводов, в том числе Л. Гинзбурга и А. Тихомирова». Автор музыки указан так: «Г. Л. Гасслер, 1601» [22, 130]. В тот же день хорал звучит в католической церкви и во многих протестантских, хотя и с другими словами.

Но поющие его обычно не знают, как богата судьба хора неожиданными поворотами, так или иначе связанными со сменой явлений в культурно-исторической обстановке Европы.

Литература мало помогает в прояснении вопроса о такой связи. Ни протестант Эндью Уилсон-Диксон в своей «Истории христианской музыки» [8], ни католик Экхард Яшинский в книге с похожим названием [38] не уделяют внимания истории данного песнопения. Раннюю историю хора Страстной Пятницы кратко, в од-

ном абзаце, упомянул Альберт Швейцер в своей знаменитой книге об Иоганне Себастьяне Бахе [19, 17–18], и ненамного подробнее описал Эльмар Зайдель в статье о баховских Страхях [15, 66]. Вопросы литургического применения рассмотрены в сборнике статей о немецкой духовной песне [11, 275–290], богословский комментарий содержится в работе Эльке Аксмахер [10, 40–52]. В нашей статье мы не ставим целью охватить все сведения о хорале

Страстной Пятницы, предлагаем читателю обзор важнейших событий в его судьбе.

Впервые его мелодия появилась в сборнике развлекательных песнопений и танцев Ханса Лео Хасслера, изданном в виде отдельных партий в 1601 году [35, 39–40]. В соответствии с модой того времени, сборник имел длинное название «Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Balletti, Galliard...» что можно перевести как «Цветник новых немецких песен, балетто, гальярд...»



Титульный лист сборника песен и танцев Х. Л. Хасслера

Мелодия, о которой мы пишем, изложена там в синкопированном танцевальном ритме. Ради удобства чтения приводим песню Хасслера из более позднего, парти-

турного издания в современном нотном изложении [36, 24]. Мелодия поручена верхнему голосу:

XXIV.

Mein Gmüth ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jungk_frau zart, bin
gantz vnd gar ver - jr - ret, mein Hertz das kränckt sich

1.
2.
hart, hab tag vnd nacht kein ruh, führ all - zeit gro - sse klag,

1. 2.
thu stets seuff - tzen vnd wei - nen, in trau - ren schier ver - zag, zag.

Mein Gmüth ist mir verwirret,
Das macht ein Jungkfrau zart,
Bin gantz vnd gar verirret,
Mein Hertz das kränckt sich hart.
Hab tag vnd nacht kein ruh,
Führ allzeit grosse klag.
Thu stets seufftzen vnd weinen,
In trauren schier verzag.

Ach dass sie mich thät fragen,
Was doch die vrsach sey
Warumb ich führ solch klagen,
Ich wolt jrs sagen frei,
Dass sie allein die ist.
Die mich so sehr verwundt,
Köndt ich jr Hertz erweichen,
Würd ich bald wider gesund.

Reichlich ist sie gezieret
Mit schön thugend ohn ziel,
Höflich wie sich gebüret,
Ihrs gleichen ist nicht viel,
Für andern Jungkfrau zart
Führt sie allzeit den preis,
Wann ichs anschau, vermeine
Ich sey im Paradeiss.

Ich kan nicht gnug erzehlen,
Ihr schön vnd thugend vil,
Für alln wolt ichs erwählen,
Wer es nur auch jr will,
Dass sie jr Hertz vnd Lieb
Gegn mir wendet allzeit,
So würd mein schmerz vnd klagen
Verkehrt in grosse freud.

Aber ich muss auffgeben
Vnd allzeit traurig sein,
Solts mir gleich kosten sLeben
Das ist mein grösste pein,
Dann ich bin jhr zu schlecht,
Darumb sie mein nicht acht,
Gott wülls für leid bewaren
Durch sein Göttliche macht.

Страница сборника Хасслера. Переиздание 1887 года

В стихах же говорится о милой девушке, смутившей покой и заставившей страдать сердце. Текст сочинён неизвестным автором в форме акростиха: первые буквы его строф образуют имя Марии – почитаемой в христианстве матери Иисуса. Но может быть, автор имел в виду совсем другую девушку и совсем другие переживания? Так или иначе, но как говорил Мартин Лютер, «дьяволу не надо отдавать все прекрасные мелодии» [цит. по: 9, 17]. И любовной песенке Х. Л. Хасслера оказалась суждена долгая жизнь в христианской среде, хотя и с другими словами.

Примерно в те же годы среди северо-немецких протестантов получили распространение стихи Кристофа Кнолля, дьякона в Спроттау [см. о нём: 13]. Из четырёх дошедших до нас его трудов, богословских и астрономических, только один представляет собой маленький поэтический сборник, выпущенный без указания времени и места издания, предположительно в Силезии около 1610 года. Широкое распространение получило первое стихотворение, помещённое в этом издании – «Hertzlich thut mich verlangen». Оно сочинено во время чумы 1599 года и в его тексте говорится

о душе, жаждущей расстаться с миром для радостной встречи с Иисусом [39, 1–3]. Как это часто делалось и позже, стихотворение сопровождалось указанием, на какой известный напев его следует петь. С этой целью был рекомендован мотив песнопения «Der Tag hat sich geneiget».

Но уже в 1613 году в гимназии, где когда-то учился К. Кнолль, его слова «Hertzlich thut mich verlangen» оказались приспособленным к названной выше мелодии Хасслера [12, 269]. Так песнопение стало церковным и было напечатано в школьном сборнике хоралов. Сборник получил длинное латинское название «Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur» («Священные гармонии различных песен латинского и германского происхождения, работа над которыми начата и закончена учащимися гимназии в Гёрлице: различные молитвы, погребальные служения, совершавшиеся святой грегорианикой») [34]. Со словами К. Кнолля и, заметим, всё с тем же что у Х. Л. Хасслера синкопированным ритмом этот хорал и сегодня поют лютеране в церквях Германии, Австрии, Швейцарии и Люксембурга [28, 650].

Через пять лет после выхода в свет «Harmoniae sacrae» в Европе началась Тридцатилетняя война. Лишения, перенесённые в её годы, заметно изменили мировосприятие жителей Германии. Даже с наступлением мирной жизни новые произведения искусства в этой стране всё чаще оказывались окрашенными в трагические тона. Именно тогда жил и творил замечательный немецкий поэт и проповедник Пауль Герхардт. За время войны он утратил родителей и брата, испытал бедствия шведского нашествия и чумы. Неудивительно, что стихи его часто полны чувств боли и сострадания. Писать их Герхардт начал в 1642 году, вскоре после окончания учёбы

в Виттенбергском университете. В годы службы в роли старшего пастора в Миттенвальде близ Берлина и позже, будучи дьяконом лютеранской церкви св. Николая в Берлине, П. Герхардт сочинил много вероисповедальных стихотворений.

В 1643 на его стихи обратил внимание другой бывший виттембергский студент, кантор той же церкви св. Николая Иоганн Крюгер [см. о нём: 14]. Он многие годы издавал и, дополняя, переиздавал собрание текстов «Praxis pietatis melica» («Практика благочестия в песнях»), предназначенное для богослужений и для домашней молитвы. Иногда он помещал в сборник и мелодии для этих текстов [см., напр.: 43]. Начиная с 1647 года, почти в каждом новом выпуске сборника Крюгер публиковал новые стихи Герхарда.

Для многих составителей церковно-певческих сборников выпуски «Praxis pietatis melica» стали источником текстов для хоралов. Как отметила Э. Аксмахер, на одну только мелодию Х. Л. Хасслера в разное время пели по меньшей мере четыре стихотворения П. Герхардта [10, 40]. Из них два – «Befiehl du deine Wege» и «O Haupt voll Blut und Wunden» – имеют продолжительную историю в богослужебной практике.

Первое из этих стихотворений получило широкое распространение во второй половине XVII века, когда «почти повсеместно... на бывших лютеранских территориях» усилилось влияние кальвинизма [1, 141]. Вместе с этой так называемой Второй Реформацией распространилось учение, получившее затем название «пие-тизм», особо призывавшее к личному благочестию. Вероятно, в связи с этим к мелодиям лютеранских хоралов стали чаще прилагать назидательные стихи о подведении итогов жизненного пути. Так начали петь мелодию Хасслера с текстом «Befiehl du deine Wege». Это стихотворение вдохновлено пятым стихом 37-го Псалма в Библии Лютера: «Befiehl dem Herren deine Wege und hoffe auf ihn, er wird's wohlma-

chen» (в Синодальном переводе «Предай Господу путь твой и уповай на Него, и Он совершит» (Пс. 36:5)).

В оглавлении сборника песен, который составил для церквей города Гамбурга Георг Филипп Телеман, указаны две мелодии, на которые рекомендуется петь «Befiehl du deine Wege». Одна из них – мелодия Х. Л. Хасслера, авторство которой установить пока не удалось [46, 70, 117]. Сегодня, тем же стихотворением в переводе Шарля Домба – «Confie à Dieu ta route» – мелодия Х. Л. Хасслера снабжена на официальном интернет-сайте французских протестантов [27]. В польском католическом песеннике ей приданы стихи В. Бонка «To ja Twym sędzią byłem» [29, 153]. В них автор свободно пересказывает содержание стихотворения «Befiehl du deine Wege». Такая традиция получила продолжение и в нашем отечественном репертуаре. В богослужбной книге Евангелическо-лютеранской Церкви России всё тот же мотив помещён со словами анонимного перевода с немецкого языка: «Предай своё хождение» [16, 282]. Но часто это стихотворение поют и с другой мелодией – с изменённым мотивом пятой строфы 128-го Псалма «Bien-heureux est quiconques» из Женевской псалтыри [42, 116]. Так оно звучит в немецкой лютеранской [28, 368] и католической церкви [31, 478]. А в переводе на нидерландский язык – в церквях голландских кальвинистов [40, 628].

Другое стихотворение Герхардта «O Haupt voll Blut und Wunden» Крюгер впервые поместил в VI выпуске «Praxis pietatis melica» в 1656 году [10, 40]. Это издание ныне утрачено, и потому неясным остаётся вопрос о том, кто первым предложил петь данное стихотворение с мелодией Хасслера. Но именно в таком виде хорал Герхардта–Хасслера начал шествие от одной поместной церкви к другой, из одной страны в другую, от одной религиозной конфессии к другой. Он включён в реформатские церковно-песенные сборники Швейцарии

[30, 142], в католические немецкие и австрийские книги песен и молитв [31, 370] и т.д.

Такой популярности хорал обязан не в последнюю очередь искренности и поэтическому совершенству стихотворения П. Герхарда, имеющего и свою собственную предысторию. Известно, что основе стиха лежит гимн Бернарда Клервосского, сочинённый в связи с традицией молитвенного размышления о ранах на теле распятого Иисуса. Лютеранская церковь унаследовала обычай такой медитации и оставила нам не только хорал «O Haupt voll Blut und Wunden», но и цикл кантат Дитриха Букстехуде «Membra Jesu nostri» («Части тела нашего Иисуса») вдохновлённый этим обычаем (Вух WV 75).

В Страстную Пятницу мелодия хораля Герхардта–Хасслера ныне звучит с текстом также и на других языках. На английском: «O Sacred Head Now Wounded» (перевод Дж. У. Александера) [24, 231], «O Sacred Head, Surrounded» (перевод О. Олстотта) [25, 334]. На шведском: «O huvud, blodigt, sårat» (в переводе К. А. Торена) [26, 357]. На нидерландском: «O hoofd vol bloed en wonden» (в переводе Й. У. Шульте-Нордхолта) [40, 280]. На польском: «Cerniami uweńczoną» (в переводе Я. Серославского) [29, 262]. На украинском: «О неміч, о недужість» (переводчик не указан) [17, 161]. На финском: «Oi rakkain Jeesuskeni» (в переводе Й. Крона) [45, 63].

А также и на русском языке. В начале статьи мы упоминали текст «О лик, залитый кровью». В некоторых лютеранских церквях России до сегодняшнего дня сохранилась традиция пения со стихами дореволюционного анонимного перевода «О, кровью обгаренный, изъязвленный Ты лик» [19, 87]. Однако в нашей стране с утратой обычая медитировать над ранами Иисуса, переводы стихотворения Герхардта всё более удаляются от содержания подлинника. В сборниках духовных песен Союза Еван-

гельских Христиан-Баптистов значатся следующие первые слова этого хораля: «На древо вознесённый» (автор перевода не указан) [21, 339–340]. В таком же виде он содержится в песенных сборниках российских методистов [20, 475]. В конце XX века католики России пели хорал [см. об этом: 5] со стихами Пауля Герхарда в переводе-пересказе Льва Владимировича Гинзбурга: «О слабость, о недужность, безмерных мук тоска» [23, 187]. В начале XXI столетия такой перевод был заменён на стихи Елизаветы Сергеевны Перегудовой «О лик святой печальный» [18, 255].

И конечно, на протяжении более чем четырёх столетий мелодия Ханса Лео Хасслера неоднократно подвергалась различным художественным обработкам. В XVII веке до публикации текстов Герхарда и вскоре после того её аранжировки обычно обозначались словами Кристиана Кнолля «Herzlich tut mich verlangen». Они поставлены, например, под партией сопрано в «Гёрлицкой табулатуре» (SSWV 517), которая создавалась «для игры и пения» в 1650 году незадолго до смерти её составителя Самуэля Шейдта [44, 101]. Более поздний пример – те же слова К. Кнолля предписанные Хоралу с семью вариациям Йоганна Пахельбеля (Р. 378; Т. 83). Они помещены в органном сборнике «Musicalische Sterbens-Gedancken» («Музыкальные размышления о смерти»), изданном в Эрфурте, в чумном 1683 году.

В 1711 году Г. Ф. Телеман сочинил кантату, начинающуюся с хораля «Herzlich tut mich verlangen» с упомянутой мелодией Х. Л. Хасслера (кантата включена в сборник «Geistliches Singen und Spielen», TWV 1: 784). В 1721 году Кристоф Граупнер написал кантату с таким же хоралом (GWV 1165/21). Ещё позднее кантаты с хоралом «Herzlich mich verlangen» писали Г. Ф. Телеман (TWV 1:784) и К. Граупнер (GWV 1165/21). В те же годы органные прелюдии под таким названием сочинили И. С. Бах (BWV 727), Иоганн Петер Кельнер (FecK 8.2), позже Йоганн Фи-

липп Кирнбергер (EngK 205), а в 1896 году Иоганнес Брамс (op. 122, № 9, 10).

Ту же мелодию, но с упомянутыми стихами Герхарда «Befiehl du deine Wege», мы слышим в мотете баховского ученика Иоганна Кристофа Альтникола (IJA 1) и в одной из кантат К. Граупнера (GWV 1156/27). Так же обозначены и некоторые органные прелюдии И. С. Баха (BWV 270–272). В его «Страстях по Матфею» (BWV 244) одно из проведений хораля Страстной Пятницы тоже звучит со словами «Befiehl du deine Wege».

Слова «O Haupt voll Blut und Wunden» указаны на первом листе партии континуо в сонате da camera op. IV соль минор, сочинённой в 1720 году Иоганном Готлибом Яничем (мелодия Хасслера использована в третьей части этой сонаты) [37]. Примерно в 1730 хорал «O Haupt voll Blut und Wunden» прозвучал в кантате Карла Генриха Грауна «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld» (GraunWV B: VII:4), в 1731 – в кантате Граупнера «Mein Gott warum hast du mich verlassen» (GWV 1127/31), в 1773–1774 – в «Страстях по Марку» Карла Филиппа Эммануэля Баха (H.787).

Все эти варианты скорбных духовных стихов активно использовались для пения мелодии Хасслера в первые десятилетия XVIII столетия. Но наступал Век Просвещения, отношение верующих к миру менялось, и выбор слов становился всё более разнообразным. Так, например, в финальном номере Рождественской оратории Иоганна Себастьяна Баха эта мелодия прозвучала с текстом Георга Вернера о победе над вражьиими силами (BWV 248 VI). Начало особой традиции положила инициатива принцессы Анны Амалии Прусской. В 1754 году она начала писать кантату на стихи Карла Вильгельма Рамлера «Der Tod Jesu» («Смерть Иисуса»). Первые строки этой поэмы «Du dessen Augen flössen sobald sie Zion sah'n» («Ты, чьи глаза плакали, увидев Сион») Анна Амалия обозначила как «Хорал» [47, 72]. Но сочинение

она не закончила и передала текст Рамлера придворному композитору Карлу Генриху Грауну. Слова, обозначенные принцессой как «Хорал», Граун соединил с мелодией Хасслера [33, 1–2]. Так же затем начинали свои кантаты, написанные на эти стихи, Георг Филипп Телеман (TWV 5:6), Кристиан Эрнст Грааф [32] и другие.

Но именно с текстом «O Haupt voll Blut und Wunden» хоралу Герхардта–Хасслера было суждено стать в следующем, XIX веке едва ли не главным символом страданий Иисуса. Поворотным моментом к тому, вероятно, стало исполнение «Страстей по Матфею» И. С. Баха, предпринятое молодым Феликсом Мендельсоном в 1829 году. Это событие пришлось на время подъёма общенемецкого национального духа. Теперь кантора И. С. Баха, никогда не выезжавшего за пределы Германии, стали воспринимать как главного композитора в истории всего немецкого музыкального искусства, а «Страсти по Матфею» – как важнейшее его сочинение. Согласно Джону Элиоту Гардинеру, «Именно эти пассионы стали одним из эталонов баховского гения и получили всеобщее признание, граничащее с благоговейным трепетом» [3, 533]. Самые напряжённые моменты повествования в этих «Страстях» предварены пением хора Герхардта–Хасслера [4, 82–83]. После исполнения баховского сочинения Ф. Мендельсон и сам написал кантату «O Haupt voll Blut und Wunden» (MWV A8).

Ещё более интересен другой пример «художественной экспансии» этого хора в музыке Романтизма. В 1878 году французский аббат и великий музыкант Ференц Лист закончил сочинение для хора, солистов и органа, назвав его «Via Crucis» (LW J33). В этой музыке он по-своему воспроизвёл традиционный обряд Страстной Пятницы – Крестный путь (Via Crucis). Текст написан на латинском языке, обязательном в то время для католической церкви. Музыкальная ткань произведения

пронизана интонациями грегорианского гимна «Vexilla regis» («Знамена царские»), обычного для такого обряда. Однако «романтизм... изначально антиномичен» [2, 7], и в кульминационную зону своего сочинения композитор ввёл хорал Герхардта–Хасслера с немецким текстом. Несомненно, это стало данью почтения гению Иоганна Себастьяна Баха. В «Via Crucis» хорал изложен Листом в строгой четырёхголосной хоровой фактуре и вызывает прямые ассоциации с торжественными и возвышенными разделами баховских «Страстей».

Иной ролью наделяли этот хорал в XX веке, во времена мировых катаклизмов или предчувствия их. Например, в 1904 году Макс Регер написал кантату «O Haupt voll Blut und Wunden» (WoO V/4 № 3). На протяжении всего этого произведения звучит голос сопрано-соло, сопровождаемый ансамблем инструментов и репликами хора. В таком изложении хорал Страстной Пятницы явственно выражает чувство одиночества, как и сочинение «Der Einsiedler» («Отшельник») этого же композитора, созданное в военном 1915 году. По этому поводу Вячеслав Гаврилович Каратыгин писал: «Регер – дитя современности, его манят все современные терзания и дерзания. Но он и боится их и в то же время ищет противоядий против мерещащегося ему на путях дальнейших дерзаний разложения музыкально-творческой психики; и он находит это противоядие в искусстве старых мастеров» [6, 114].

Не более оптимистичны «Хоральные медитации» («Koraalimeditatsioon») на тему Хасслера, написанные эстонским композитором Х. Розенвальдом в 1985 году. А в опубликованных уже в 2001 году «Impresje organowe» («Органные впечатления») польского монаха-сезианца Збигнева Малиновского начальный мотив хора «O Haupt voll Blut und Wunden» появляется в изложении параллельными малыми секундами [41, 14], что вызывает почти физическое ощущение боли.

В XXI веке в искусстве постмодернизма границы понимания хорала Герхарда–Хасслера ещё более расширяются и размываются. В фортепианной композиции «O Haupt voll Blut und Wunden» дармштадтского профессора Дитера Фалька тот же хорал прерывается джазовым брейком. Далее он звучит торжественно, но замолкает на полуслове. Что это, напоминание о том, что «Свершилось» (Ин. 19:30) или это рисует отступление от Иисуса?

Ещё более экзотическое прочтение хорала слышим и видим в балетной поста-

новке. В 2005 году немецкое телевидение выпустило фильм-балет на музыку «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. В фильме под пение первой строфы хорала Герхарда–Хасслера натуралистически изображается истязание Христа (роль Иисуса исполняет сам постановщик балета Джон Ноймайер). При звучании других строф артисты танцуют, отражая трагизм содержания средствами пластики их тел. В таком виде сочинение Хасслера парадоксально вернулось к своим танцевальным истокам.



У распятия. Сцена из балета Дж. Ноймаера «Страсти по Матфею»

Как видим, опубликованная в начале XVII века мелодия любовной песенки Ханса Лео Хасслера превратилась в текст, допускающий толкования, значительно отличающиеся одно от другого. Но как ни различались бы его трактовки, в восприятии этой мелодии навсегда закрепился высокий этический тон пассионного хорала, передающийся любой новой художественной обработке этого многоликого музыкально-поэтического текста. Что же

касается переложений его стихов по-русски, приходится признать правоту пастора Антона Владимировича Тихомирова, писавшего: «Ни один из переводов не даёт сколько-нибудь адекватного представления о мощи и красоте поэзии Герхардта» [7, 313]. Нам же, в наше время, остаётся только надеяться, что найдутся отечественные переводчики, конгениальные художественному и религиозному дару автора слов хорала Страстной Пятницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев М. П. Вторая Реформация в Бранденбурге // Политическая жизнь Западной Европы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Е. В. Кузнецов. Арзамас : Арзамас. филиал Нижегород. гос. ун-та, 2017. Вып. 12. С. 141–154.

2. Бородин Б. Б. Многоликий романтизм // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 19. С. 6–12.
3. Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха. Москва : Rosenbund Publishing, 2019. 927 с.
4. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Ленинград : Музыка, 1976. 383 с.
5. Кадочников В. П. Протестантские песнопения в богослужбной практике римско-католической церкви в России // Политическая жизнь Западной Европы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Е. В. Кузнецов. Арзамас : Арзамас. филиал Нижегород. гос. ун-та, 2017. Вып. 12. С. 205–209.
6. Каратыгин В. Новейшие течения в западноевропейской музыке // Каратыгин В. Избранные статьи. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 352 с.
7. Тихомиров А. В. Поддельный жемчуг: Песнопения Пауля Герхардта в русских переводах // Религия. Церковь. Общество: исследования и публикации по теологии и религии. 2016. Вып. 5. С. 298–312.
8. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 427 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Классика–XXI, 2002. 802 с.
10. Axmacher E. O Haupt voll Blut und Wunden // Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 10. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. S. 40–52.
11. Becker H. Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder. München : Verlag C.H. Beck, 2009. 559 S.
12. Blume F. Sintagma musicolorum: gesammelte Reden und Schriften. Bd. 2. Kassel ; Basel : Bärenreiter, 1963. 420 S.
13. Grünewald J. Christoph Knoll. Ein Beitrag zu seiner Biographie // Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte. Leipzig : Unser Weg, 1962. Bd. 41–44. S. 7–24.
14. Nummert D. Mit 24 schon Musikdirektor – Kantor und Lehrer Johann Crüger // Berlinische Monatschrift (Luisenstädtischer Bildungsverein). 1998. H. 4. S. 64–68.
15. Seidel E. Hans Leo Haßlers «Mein gmüth ist mir verwirret» und Paul Gerhardts «O Haupt voll Blut und Wunden» in Bachs Werk // Archiv für Musikwissenschaft. 2001. 58. Jahrg, N. 1. S. 61–89.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

16. Агенда. Ординарий на русском и немецком языках. Санкт-Петербург : Евангелическо-лютеранская церковь, 1999. 77 с.
17. Вгору серця. Церковний спевник Римсько-католицької Церкви. Київ : 2001. 601 с.
18. Воспойте Господу : Литургические песнопения Католической Церкви в России. Москва : Искусство добра, 2005. 703 с.
19. Гимны для христиан евангелическо-лютеранского вероисповедания. Изд. 3-е, доп. Санкт-Петербург : Тип. Императ. Акад. Наук, 1903. 95 с.
20. Мир вам! : Сборник гимнов Российской Объединённой Методистской церкви. Москва : РОМЦ, 2002. 293 с.
21. Сборник духовных песен. Москва : Всесоюзный Совет Евангельских Христиан – Баптистов, 1984. 402 с.
22. Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской Церкви. Санкт-Петербург : Евангелическо-лютеранская Церковь, 2005. 740 с.
23. Сборник церковных песнопений. Рим ; Люблин : Изд-во Святого Креста, 1994. 533 с.
24. Baptist Hymnal. Nashville, Tennessee : LifeWay Worship, 2003. 896 p.
25. Choral Praise: Comprehensive Edition. Portland OR : OCP Publ., 1997. 704 p.
26. Den svenska psalmboken av konungen gillard och stadfast år 1819, och Nya psalmer av konungen år 1921 medgivna att anveändast tillsammans med 1819 års psalmbok med fullständigt versregiszer och korta biografiska uppsatser om psalmförfattarna jämte alfabetiskt sakregister. Stockholm : aktiebolaget P. Herzog & söner ; Göteborg : Gustaf Melins aktiebolag, 1932. 536 s.
27. Eglise Protestante Unie De Nîmes. URL: <https://nimes-eglise-protestante-unie.fr/priere-du-jeudi-confie-a-dieu-ta-route/> (дата обращения: 11.06.2020).
28. Evangelisches Kirchengesangbuch. Stuttgart : Verlagskontor des Evangelischen Gesangbuchs. Württemberg, 1965. 686 S. + Anh. 505 S.
29. Exultate Deo. Śpewnik mszalny. Katowice : Fundacja «Światło Życie», 1998. 677 s.
30. Gesangbuch für die Evangelisch-Reformirte Kirche des Kantons Zürich. Stereotypirt von Fr. Graberg. Zürich : Druck von Bürcher und Furrer, 1853. 450 S.

31. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die Erzdiözese Freiburg. Gemeinsamer Eigenteil mit der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Herausgegeben von den (Erz-) Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bosen-Brixen. Freiburg : Verlag Herder K. G., 2013. 1368 S.
32. Graaf Ch. E. Der Tod Jesu voor solistenkwartet, gemengt koor en orkest // Schatten van de Nederlandse kormusiek. Amsterdam : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 2006. 138 p.
33. Graun C. H. Der Tod Jesu. Madison : A-R Editions, INC, 1975. 195 p.
34. Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur. Görlitz : Rhambau, 1613. 465 S. URL: [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037?ti-fy={%22pages%22:\[477\],%22panX%22:0.42,%22panY%22:0.544,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.439}](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037?ti-fy={%22pages%22:[477],%22panX%22:0.42,%22panY%22:0.544,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.439}) (дата обращения: 09.05.2023).
35. Haßler H. L. Mein gmüth ist mir verwirret // [Haßler H. L.] Cantus. Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliardn und Intraden / mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen. Componiert durch Hanns Leo Haßler von Nürnberg. Nürnberg : Paul Kauffmann. MDCL. 75 S.
36. Haßler H. L. Mein Gmüth ist mir verwirret // [Haßler H. L.] Lustgarten. Eine Sammlung deutsche Lieder zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen, nebst elf Instrumentalsätzen komponiert von Hans Leo Hassler 1601. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1887. IX, 76 S.
37. [Janitsch J. G.] Sonata da camera in G minor a Quatuor col Melodia O Haupt voll ec. Viola da Braccio Ima, Viola da Braccio IIma, Flauto Traverso e Basso Continuo Violoncello del Sign. Janitsch opera IVta. In Memoria Filii chariss. ea Die difinito. Continuo 7 S. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Janitsch%2C_Johann_Gottlieb (дата обращения: 11.06.2020).
38. Jaschinski E. Kleine Geschichte der Kirchenmusik. Freiburg ; Basel ; Wien : Verlag Herder, 2004. 143 S.
39. Knoll Ch. Hertzlich thut mich verlangen // [Knoll Ch.] Drey Schöne Christliche Lieder: Das Erste / Hertzlich thut mich verlangen / nach einem seeligen End. Im Thon / Der Tag hat sich geneiget / [et]c. Das Ander / Hertzlich lieb hab ich dich O Herr / Im Thon / Es sind doch seelich alle die / [et]c. Das Dritte / Mit Lust nach Adams Falle / dem Sathan kam in Sinn. Im Thon / Mit Lust vor wenig Tagen / [et c.] [s. l.], [s. a.]. 5 S. URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000153FE00000000> (дата обращения: 09.05.2023).
40. Liedboek voor de kerken. Gravenhage : Jongbloed-Zetka Leeuwarden, 1973. 797 p.
41. Malinowski Z. Impresje organowe. 25 utworów organowych. № 11. Plock : Hejnał, 2001. 14 s.
42. Pidoux P. Le psautier hugenot du XVIIe siècle. Mélodies et Documents. Premier volume. Les mélodies. Kassel : Édition Baerenreiter Bâle, 1961. 271 p.
43. Praxis pietatis melica: Das ist Übung Der Gottseligkeit In Christlichen und Trostreichen Gesängen. Herren Doct. Martini Lutheri vornehmlich, wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger, und seiner Evangelischer Lehre Bekenner, ordentlich zusammengebracht; Und jetzo mit den neuesten, schönsten und Trostreichsten Liedern bis 1316 vermehret. Auch zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes die nötigsten mit beigesetzten bishero gebräuchlichen und vielen schönen Melodien angeordnet von Johann Crüger, Gub. Lut. Didect. Music. in Berlin ad Div. Nic. Nebst Johann Habermanns vermehrtem Gebet-Buche. Mit Königlich Preußischer Freyheit in seiner Edition nachzudrucken, noch in Dero Landen einzuführen. Ed. XLIV. Berlin, gedrückt und verlegt von Johann Lorentz hinterlassenen Witwe. 125 S. URL: https://books.google.ru/books?id=OEрFAAAAcAAJ&pg=PP11&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 09.05.2023).
44. [Scheidt S.] Tabulatur-Buch / Hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doktoris Martini Lutheri und anderer gottseligen Männer / Für die Herren Organisten / mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel / desgleichen auch zu Hause / zu spielen und zu singen / Auff alle Fest- und Sonntage / durch ganze Jahr / mit 4 Stimmen componirt von Samuel Scheidt C. Gedruckt zu Görlitz durch Martin Herman / im 1650 Jahr. 132 S. URL: [https://imslp.org/wiki/Das_G%C3%B6rlitzer_Tabulaturbuch%2C_SSWV_441-540_\(Scheidt%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Das_G%C3%B6rlitzer_Tabulaturbuch%2C_SSWV_441-540_(Scheidt%2C_Samuel)) (дата обращения: 09.05.2023).
45. Suomen evankelisluterilaisen kirkon virsikiria. Porvoo ; Helsinki : Werner Söderström osakeyhtio, 1939. 979 s.
46. [Telemann G. Ph.] Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch. Hamburg : Philip Ludwig Stromer, 1730. 188 S. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11140547?page=122> (дата обращения: 09.05.2023).
47. Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Horsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend, gnädigst verordnet. Nebst einer zweckmäßigen Anleitung; in zehen

Rubriken angetheiltem Register; u. einem mit diesem Werke eng verbundenen Anhang herausgegeben von Christmann und Knecht. Mit einem landesherrlichen, gnädigst ertheilten Privilegio. Stuttgart : im Gebrüder Mäntler'schen Verlage, 1799. 321 S.

Viktor P. Kadochnikov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. SPIN-код: 7648-4845

THE FATE OF THE GOOD FRIDAY CHORALE “O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN”

Abstract: This article aims to trace the developing of treatments of tune H. L. Hassler's from the love song to a choral about the Passion of Jesus Christ. Students and clericals provided this entertaining melody with the spiritual words of various poets. Members of Protestant churches and members of the Catholic Church still sing it today in divine services in many countries of the world. The article talks about the themes of the most common texts used to sing Hassler's melody. We also give examples of various artistic treatments of this choral. The article traces the dependence of his interpretations on the change of artistic styles and some events in world history from the XVII century to our time.

Keywords: choral; church; chorale prelude; cantata; ballet; Hassler; Knoll; Gerhardt; Ramler; Bach; Mendelssohn; Liszt; Reger; Falk; Neumeier

For citation: Kadochnikov V. P. Sud'ba khorala Strastnoy Pyatnitsy «O Haupt voll Blut und Wunden» [The Fate of the Good Friday Chorale “O Haupt voll Blut und Wunden”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 47–60. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-47-60 (in Russ.).

REFERENCES

1. Beljaev M. P. *Vtoraja Reformacija v Brandenburge* [The Second Reformation in Brandenburg], E. V. Kuznecov (ed.) *Politicheskaja zhizn' Zapadnoj Evropy: mezhvuz. sb. nauch. tr.*, Arzamas, Arzamasskij filial Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017, iss. 12, pp. 141–154. (in Russ.).
2. Borodin B. B. *Mnogolikiy romantizm* [The Many Faces Romanticism], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, iss. 19, pp. 6–12. (in Russ.).
3. Gardiner J. E. *Muzyka v Nebesnom Grade. Portret Ioganna Sebast'jana Bakha* [Music in the Heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach], Moscow, Rosenbund Publishing, 2019, 927 p. (in Russ.).
4. Druskin M. S. *Passiony i messy I. S. Baha* [Passions and Masses by J. S. Bach], Leningrad, Muzyka, 1976, 383 p. (in Russ.).
5. Kadochnikov V. P. *Protestantskie pesnopenija v bogoslužebnoj praktike rimsko-katolicheskoj cerkvi v Rossii* [Protestant Hymns in the Liturgical Practice of the Roman Catholic Church in Russia], E. V. Kuznecov (ed.) *Politicheskaja zhizn' Zapadnoj Evropy: mezhvuz. sb. nauch. tr.*, Arzamas, Arzamasskij filial Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017, iss. 12, pp. 205–209. (in Russ.).
6. Karatygin V. *Novejšie techenija v zapadnoevropejskoj muzyke* [The latest trends in Western European music], *Karatygin V. Izbrannye stat'i*, Moscow, Leningrad, Muzyka, 1965, 352 p. (in Russ.).
7. Tihomirov A. V. *Poddel'nyy zhemchug: Pesnopenija Paulya Gerkhardta v russkikh perevodakh* [Fake Pearl: Chants of Paul Gerhardt in Russian Translation], *Religion. Church. Society*, 2016, iss. 5, pp. 298–312. (in Russ.).
8. Wilson-Dickson A. *A Brief History of Christian Music*, St.-Petersburg, Mirt, 2001, 427 p. (in Russ.).
9. Schweitzer A. *Iogann Sebast'jan Bah* [Johann Sebastian Bach], Moscow, Klassika–XXI, 2002, 802 p. (in Russ.).
10. Axmacher E. *O Haupt voll Blut und Wunden, Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. H. 10*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, pp. 40–52. (in German).

11. Becker H. *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder* [Spiritual miracle Horn. Great German church songs], München, Verlag C. H. Beck, 2009, 559 p. (in German).
12. Blume F. *Sintagma musicolorum: gesammelte Reden und Schriften, Bd. 2* [Sintagma musicolorum: collected speeches and writings, vol. 2], Kassel, Basel, Bärenreiter, 1963, 420 p. (in German).
13. Grünewald J. *Christoph Knoll. Ein Beitrag zu seiner Biographie* [Christoph Knoll. A contribution to his biography], *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte*, Leipzig, Unser Weg, 1962, vols. 41–44, pp. 7–24. (in German).
14. Nummert D. *Mit 24 schon Musikdirektor – Kantor und Lehrer Johann Crüger* [Already music director at 24 – cantor and teacher Johann Crüger], *Berlinische Monatsschrift (Luisenstädtischer Bildungsverein)*, 1998, copybook 4, pp. 64–68. (in German).
15. Seidel E. *Hans Leo Haßlers “Mein gmüth ist mir verwirret” und Paul Gerhardts “O Haupt voll Blut und Wunder” in Bachs Werk* [Hans Leo Haßlers “Mein gmüth ist mir verwirret” and Paul Gerhardts “O Haupt voll Blut und Wunder” in Bachs works], *Archiv für Musikwissenschaft*, 2001, 58 year's iss., b. 1, pp. 61–89. (in German).

MUSIC PUBLICATIONS

16. *Agenda. Ordinarij na ruskom i nemeckom jazykah* [Agenda. Ordinary in Russian and German], St. Petersburg, Evangelicheskio-ljuteranskaja cerkov', 1999, 77 p. (in Russ. and German).
17. *Vgoru sercja. Cerkovnij spevnik Rims'ko-katolickoi Cerkvi* [Offer up hearts. The church songbook of the Roman Catholic Church], Kyiv, 2001, 601 p. (in Ukrain.).
18. *Vospojte Gospodu. Liturgicheskie pesnopenija Katolicheskoi Cerkvi v Rossii* [Sing to the Lord: Liturgical Hymns of the Catholic Church in Russia], Moscow, Iskusstvo dobra, 2005, 703 p. (in Russ.).
19. *Gimny dlja hristian evangelicheskio-ljuteranskogo veroispovedanija* [Hymns for Christians of the Evangelical Lutheran Faith], 3rd ed., augm., St. Petersburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1903, 95 p. (in Russ.).
20. *Mir vam!: Sbornik gimnov Rossijskoj Ob#edinjonnoj Metodistskoj cerkvi* [Peace be upon you!: Collection of Hymns of the Russian United Methodist Church], Moscow, ROMC, 2002, 293 p. (in Russ.).
21. *Sbornik duhovnyh pesen* [Collection of spiritual songs], Moscow, Vsesojuznyj Sovet Evangel'skih Hristian – Baptistov, 1984, 402 p. (in Russ.).
22. *Sbornik pesnopenij Evangelicheskio-ljuteranskoi Cerkvi* [Collection of Hymns of the Evangelical Lutheran Church], St.-Petersburg, Evangelicheskio-ljuteranskaja Cerkov', 2005, 740 p. (in Russ.).
23. *Sbornik cerkovnyh pesnopenij* [Collection of church hymns], Rome, Lublin, Izdatel'stvo Svjatogo Kresta, 1994, 533 p. (in Russ.).
24. *Baptist Hymnal*, Nashville, Tennessee, LifeWay Worship, 2003, 896 p.
25. *Choral Praise: Comprehensive Edition*, Portland OR, OCP Publ., 1997, 704 p.
26. *Den svenska psalmboken av konungen gillard och stadfast år 1819, och Nya psalmer av konungen år 1921 medgivna att anveändast tillsammans med 1819 års psalmbok med fullständigt versregiszer och korta biografiska uppsatser om psalmförfattarna jämte alfabetiskt sakregister* [The Swedish psalter of the King gillard and confirmed in 1819, and New Psalms of the king in 1921 were allowed to be used together with the 1819 Hymnal with full verse regiszer and short biographical essays on the hymn writers along with an alphabetical index], Stockholm, aktiebolaget P. Herzog & söner, Göteborg, Gustaf Melins aktiebolag, 1932, 536 p. (in Swedish).
27. *Eglise Protestante Unie De Nîmes* [United Protestant Church Of Nîmes], available at: <https://nimes-eglise-protestante-unie.fr/priere-du-jeudi-confie-a-dieu-ta-route/> (accessed June 11, 2020). (in French).
28. *Evangelisches Kirchengesangbuch. Stuttgart: Verlagskontor des Evangelischen Gesangbuchs* [Protestant Church Hymnal], Württemberg, 1965, 686 p. + supp., 505 p. (in German).
29. *Exultate Deo. Śpewnik mszalny* [Exultate Deo Church Hymnal], Katowice, Fundacja “Światło Życie”, 1998, 677 p. (in Polish).
30. *Gesangbuch für die Evangelisch-Reformirte Kirche des Kantons Zürich. Stereotypirt von Fr. Graberg* [Hymnal for the Evangelical Reformed Church of the Canton of Zurich. Stereotyped Fr. Graberg], Zürich, Druck von Bürcher und Furrer, 1853, 450 p. (in German).
31. *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die Erzdiözese Freiburg. Gemeinsamer Eigenteil mit der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Herausgegeben von den (Erz-) Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bosen-Brixen* [Praise to God. Catholic prayer and hymn book. Edition for the Archdiocese of Freiburg. Shared property with the Diocese of Rottenburg-Stuttgart. Published by the (arch) bishops of Germany and Austria and the bishop von Bosen-Brixen], Freiburg, Verlag Herder K. G., 2013, 1368 p. (in German).

32. Graaf Ch. E. *Der Tod Jesu voor solistenkwartet, gemengt koor en orkest* [The death of Jesus for soloist quartet, mixed choir and orchestra], *Schatten van de Nederlandse kormusiek*, Amsterdam, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 2006, 138 p. (in Dutch).

33. Graun C. H. *Der Tod Jesu* [The Death of Jesus], Madison: A-R Editions, INC, 1975. 195 p. (in German).

34. *Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur* [Sacred harmonies, with a variety of Latin and German songs, with which the Scholastic Works begin and close in the Gymnasium of Gorlicense: various prayers, solemn funerals, and Gregorian rites are celebrated], Görliz, Rhambau, 1613, 465 p., available at: [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037?tidy={%22pages%22:\[477\],%22panX%22:0.42,%22panY%22:0.544,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.439}](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037?tidy={%22pages%22:[477],%22panX%22:0.42,%22panY%22:0.544,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.439}) (accessed May 09, 2023). (in Latin).

35. Haßler H. L. *Mein gmüth ist mir verwirret* [My mind is bewildered], [Haßler H. L.] *Cantus. Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliarden und Intradn / mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen. Componiert durch Hanns Leo Haßler von Nürnberg*, Nürnberg, Paul Kauffmann. MDCI, 75 p. (in German).

36. Haßler H. L. *Mein Gmüth ist mir verwirret* [My mind is bewildered], [Haßler H. L.] *Lustgarten. Eine Sammlung deutsche Lieder zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen, nebst elf Instrumentalsätzen komponiert von Hans Leo Hassler 1601*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887, ix, 76 p. (in German).

37. [Janitsch J. G.] *Sonata da camera in G minor a Quatuor col Melodia O Haupt voll ec. Viola da Braccio Ima, Viola da Braccio Ima, Flauto Traverso e Basso Continuo Violoncello del Sign. Janitsch opera IVta. In Memoria Filii chariss. ea Die difnito. Continuo 7 S.* [Sonata da camera in G minor to Quatuor with Melodia O Haupt voll ec. Viola da Braccio I, Viola da Braccio II, Transverse flute e Basso Continuo Violoncello by Mr. Janitsch Work IV. In memory Dearest children. them day defined. Continuo 7 p.], available at: https://imslp.org/wiki/Category:Janitsch%2C_Johann_Gottlieb (accessed June 11, 2020). (in Italian).

38. Jaschinski E. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik* [A little history of church music], Freiburg, Basel, Wien, Verlag Herder, 2004, 143 p. (in German).

39. Knoll Ch. *Hertzlich thut mich verlangen* [Hertzlich thut mich verlangen], [Knoll Ch.] *Drey Schöne Christliche Lieder: Das Erste / Hertzlich thut mich verlangen / nach einem seeligen End. Im Thon / Der Tag hat sich geneiget / [et]c. Das Ander / Hertzlich lieb hab ich dich O Herr / Im Thon / Es sind doch seelich alle die / [et]c. Das Dritte / Mit Lust nach Adams Falle / dem Sathan kam in Sinn. Im Thon / Mit Lust vor wenig Tagen / [et c.]* [s. l.], [s. a.], 5 p., available at: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000153FE00000000> (accessed May 09, 2023). (in German).

40. *Liedboek voor de kerken* [Hymn Book for the Churches], Gravenhage, Jongbloed-Zetka Leeuwarden, 1973, 797 p. (in Dutch).

41. Malinowski Z. *Impresje organowe. 25 utworów organowych. № 11* [Organ impressions. 25 organ pieces. No. 11], Plock, Hejnał, 2001, 14 p. (in Polish).

42. Pidoux P. *Le psautier hugenot du XVIIe siècle. Mélodies et Documents. Premier volume. Les mélodies* [The Sixteenth Century Huguenot Psalter. Melodies and Documents. First volume. The melodies], Kassel, Édition Baerenreiter Bâle, 1961, 271 p. (in French).

43. *Praxis pietatis melica: Das ist Übung Der Gottseligkeit In Christlichen und Trostreichen Gesängen. Herren Doct. Martini Lutheri vornehmlich, wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger, und seiner Evangelischer Lehre Bekenner, ordentlich zusammengebracht; Und jetzo mit den neuesten, schönsten und Trostreichsten Liedern bis 1316 vermehret. Auch zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes die nötigsten mit beigesetzten bishero gebräuchlichen und vielen schönen Melodien angeordnet von Johann Crügeren, Gub. Lut. Didect. Music. in Berlin ad Div. Nic. Nebst Johann Habermanns vermehrtem Gebet-Buche. Mit Königlich Preußischer Freyheit in seiner Edition nachzudrucken, noch in Dero Landen einzuführen. Ed. XLIV* [Praxis pietatis melica: This is Exercise Of Godliness In Christian And Consoling Hymns. Mr. Doc. Martini Lutheri formally brought together, as well as other of his faithful successors and adherents of his evangelical teaching; And now increased with the newest, most beautiful and most comforting songs up to 1316. Also for the promotion of both church and private church services, the most necessary ones with buried hitherto customary and many beautiful melodies arranged by Johann Crügeren, Gub. Lut. Didect. Music. in Berlin ad div. Nick In addition to Johann Habermann's increased prayer book. To be reprinted with royal Prussian freedom in its edition, yet to be introduced in Your Landen. 44th ed.], Berlin, depressed and misplaced by the widow left by Johann Lorentz. 125 p., available at: https://books.google.ru/books?id=OEpFAAAACAAJ&pg=PP11&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed May 09, 2023). (in German).

44. [Scheidt S.] *Tabulatur-Buch / Hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doktoris Martini Lutheri und anderer gottseligen Männer / Für die Herren Organisten / mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel /*

desgleichen auch zu Hause / zu spielen und zu singen / Auff alle Fest- und Sonntage / durch ganze Jahr / mit 4 Stimmen componirt von Samuel Scheidt C. Gedruckt zu Görlitz durch Martin Herman / im 1650 Jahr. [Tablature book / Hundreds of spiritual songs and psalms by Doctor Martini Lutheri and other godly men / For the gentlemen organists / with the Christian churches and congregations on the organ / also at home / to play and sing / on all festivals and Sundays / throughout the year / with 4 voices composed by Samuel Scheidt C. Printed in Görlitz by Martin Herman / in 1650 year], 132 p., available at: [https://imslp.org/wiki/Das_G%C3%B6rlitzer_Tablaturbuch%2C_SSWV_441-540_\(Scheidt%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Das_G%C3%B6rlitzer_Tablaturbuch%2C_SSWV_441-540_(Scheidt%2C_Samuel)) (accessed May 09, 2023). (in German).

45. *Suomen evankelisluterilaisen kirkon virsikiria* [Hymnbook of the Evangelical Lutheran Church of Finland], Porvoo, Helsinki, Werner Söderström osakeyhtio, 1939, 979 p. (in Finnish).

46. [Telemann G. Ph.] *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch* [Almost universal evangelical musical song book], Hamburg, Philip Ludwig Stromer, 1730, 188 p., available at: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11140547?page=122> (accessed May 09, 2023). (in German).

47. *Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Horsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend, gnädigst verordnet. Nebst einer zwekmäßigen Anleitung; in zehen Rubriken angetheiltem Register; u. einem mit diesem Werke eng verbundnen Anhang herausgegeben von Christmann und Knecht. Mit einem landesherrlichen, gnädigst ertheilten Privilegio* [Complete collection of partly newly composed, partly improved four-part chorale melodies for the new Wirtembergisches Landgesangbuch. Banned from playing the organ and singing in all patriotic churches and schools, graciously decreed. In addition to an appropriate guide; register divided into ten rubrics; and an appendix closely related to this work, edited by Christmann and Knecht. With a sovereign, most graciously granted privilege], Stuttgart, im Gebrüder Mäntler'schen Verlage, 1799, 321 p. (in German).

Дмитрий Вадимович Любимов

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

ORCID: 0000-0002-8229-1563. SPIN-код: 4745-7950

**ЛЮЧИЯ И ЖИЗЕЛЬ:
БЕЗУМНЫЕ ГЕРОИНИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА**

Лючия и Жизель, «наследницы» шекспировской Офелии, являются символом страдающих и гибнущих героинь в романтическом музыкальном театре. Статья посвящена сопоставлению сцен безумия Лючии из оперы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (1835) и Жизели из одноимённого балета Адольфа Адана (1841). В произведениях итальянского и французского композиторов обнаруживаются общие принципы оформления сцен: сюжетные мотивы (влюбленные девушки, ставшие жертвами обмана и предательства и в результате сошедшие с ума); наличие аудитории (хор, кордебалет и другие действующие лица); использование музыкальных реминисценций. Безумие как психическое явление в опере Доницетти и балете Адана изображается не в реалистической, а в идеализированной, театрально-условной манере.

Ключевые слова: Г. Доницетти, А. Адан, опера «Лючия ди Ламмермур», балет «Жизель», сцена безумия Лючии, сцена безумия Жизели

Для цитирования: Любимов Д. В. Лючия и Жизель: безумные героини в музыкальном театре XIX века. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-61-69 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 61–69.

Безумие – один из трёх китов романтизма.

Дженнифер Хоманс¹

Что хотели от сопрано? – Какого-то сумасшествия.

Из интервью Ольги Перетяцько²

Традиция воплощения темы сумасшествия в музыкальном театре имеет давнюю историю и восходит к XVII столетию³. С этого времени и до конца XVIII века в итальянской опере преобладали сцены мужского помешательства, в которых неадекватное поведение и странные поступки персонажей нередко вызывали у публики смех⁴. Безумие в образе страдающей молодой девушки, потерявшей рассудок из-за несчастной любви, пришло в музыкальный театр романтизма с оперой «Нина, или Безумная от любви» французского ком-

позитора Николя Далеярака (1786). Мелодраматическая история хрупкой и ранимой героини, неспособной смириться с потерей возлюбленного, имела большой успех в Европе и в России. О культурном значении и влиянии «Нины» Далеярака свидетельствует создание одноимённых «адаптаций» – итальянской оперы Джованни Паизиелло (1789) и французского балета Луи Милона с музыкой Луи де Персюи (1813).

Во всех трёх произведениях безумная Нина, подобно шекспировской Офелии, предстаёт в белом одеянии с застывшим взглядом и растрёпанными волосами. Эти мгновенно узнаваемые визуальные признаки становятся основными в изображении душевнобольных героинь на сцене музыкального театра XIX века. Те же внешние приметы были перенесены на сомнамбул,

таких как Тереза (балет-пантомима «Сомнамбула, или Прибытие нового сеньора» Жан-Пьер Омера, 1827) и Амина (опера «Сомнамбула» Винченцо Беллини, 1831).

Оперы с наличием сюжетного мотива сумасшествия (преимущественно женского) вошли в моду с 1820-х годов и стали неотъемлемой частью романтического канона. Главным образом это относится к традициям итальянской и французской оперных школ (оперы Ф. Паэра, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, С. Меркаданте, Дж. Верди, А. Каталини, Д. Обера, Ш. Гуно, Дж. Мейербера, А. Тома, А. Бойто, Ж. Бизе, Ж. Массне)⁵. Нужно добавить, что сошедшие с ума персонажи появлялись и в произведениях других национальных школ: в Польше (Галька – титульная героиня оперы С. Монюшко, 1847), Венгрии (Мелинда – «Банк Бан», Ф. Эркеля, 1861), Германии (Асторга – главный герой оперы И. Й. Аберта, 1866; Ариндаль – «Феи» Р. Вагнера, 1888)⁶, России (Мельник – «Русалка» А. С. Даргомыжского, 1856; Вильям Ратклиф – герой одноимённой оперы Ц. А. Кюи, 1869; Мария – «Мазепа» П. И. Чайковского, 1884; Борис Годунов – титульный герой оперы М. П. Мусоргского, 1869, 1872; Князь – «Чародейка» П. И. Чайковского, 1887; Герман – «Пиковая дама» П. И. Чайковского, 1890; Марфа – «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, 1899).

Романтический балетный театр, ведущий отчёт от «Сильфиды» А. Бурнонвиля (1832; музыка Х. С. Левенхольда)⁷, реже включал сцены с участием безумных мужских и женских персонажей. Упомянутые ранее примеры можно дополнить балетами в постановках Филиппо Тальони («Дева Дуная», 1836; «Морской разбойник», 1840), Августа Бурнонвиля («Неаполь, или Рыбак и его невеста», 1842), Жана Коралли и Жюля Перро («Жизель», 1841), Жюля Перро («Фауст», 1848), Мариуса Петипа («Царь Кандавл», 1868).

В научных трудах, посвящённых теме оперного сумасшествия, наиболее часто

приводится опера «Лючия ди Ламмермур» Гаэтано Доницетти (1835). Говоря о балетном искусстве, при первом упоминании о безумии называют балет «Жизель» Адольфа Адана, созданный через шесть лет после оперы Доницетти, в 1841 году. Несмотря на жанровое различие двух шедевров романтического театра, принадлежащих итальянской и французской композиторским школам, в них обнаруживаются сюжетные и сценические параллели, сходные приёмы формообразования и музыкальной драматургии сцен безумия. Обратимся к сопоставлению этих сцен в названных аспектах.

В обоих произведениях героини сходят с ума из-за несчастной любви. Готический роман Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста» лежит в основе оперы Доницетти⁸. Лючия – жертва своего властного брата Энрико, который намерен выдать сестру замуж за Артуро, а для этого уверяет её в мнимой измене Эдгардо. Лючия подчиняется воле брата, но в припадке безумия убивает своего мужа⁹. Сцена безумия разворачивается в присутствии знатных гостей замка и заканчивается смертью героини¹⁰.

В основу балета Адана «Жизель» положена немецкая легенда о загадочных виллисах – призраках обманутых и умерших до замужества девушек, заставляющих встреченных в ночи путников танцевать до смерти. Крестьянская девушка Жизель – жертва обмана графа Альберта, выдающего себя за простолюдина. Открывшаяся правда о его знатном происхождении и обручении с невестой его круга лишает героиню разума и приводит к смерти¹¹.

И у Лючии, и у Жизели появляются ярко выраженные признаки безумия: спутанность сознания, нарушение восприятия действительности. Так, Лючия обращается к брату Энрико, называя его Эдгардо; Жизель не узнаёт мать и Альберта, гадает на воображаемой ромашке.

В рассматриваемых произведениях присутствие аудитории усиливает степень

психологической напряжённости сценического действия. Личная трагедия девушек разворачивается на глазах гостей свадебной церемонии в «Лючии ди Ламмермур», жителей деревни и свиты герцога в «Жизели».

Сцена безумия Лючии¹² – вершина оперного стиля Доницетти. «Чарующую красоту *bel canto* дополняет колоратура. Сумасшествие как будто освобождает голос Лючии от уз слова и даёт ему свободу полета. Текстовая фраза находится во власти фразы музыкальной» [6, 34]. Вокальная партия соткана из головокружительных гирлянд-колоратур в высоком регистре¹³. На премьере оперы (1835) эффект затуманенного сознания героини был усилен за счёт тембра стеклянной гармоник. Сегодня этот редкий инструмент чаще всего заменяется флейтой.

Сцена безумия Жизели – это гениальное сочетание пантомимы и танца¹⁴. В ней найдена мера соотношения выразительных, «говорящих» жестов и танцевальных комбинаций: чуть больше пантомимы – и мизансцена превратится в грубое изображение помешательства; чуть больше танца – и за хореографией пропадет весь драматический смысл сумасшествия¹⁵. Если голос безумной Лючии взлетает вверх с каждой последующей колоратурой и в кульминации достигает верхних пределов диапазона сопрано, то безумная Жизель не взлетает, все её движения привязаны к земле. Если сцена безумия Лючии – это мир романтических грёз о счастье с возлюбленным Эдгардо, то сцена безумия Жизели – это крушение надежд на личное счастье с Альбертом.

В сценах сумасшествия обеих героинь особую роль выполняют музыкальные реминисценции. В сцене безумия Лючии обнаруживаются три ранее звучавшие темы, две из которых интонационно изменены¹⁶. Наиболее узнаваема тема прощального дуэта Лючии и Эдгардо «*Verrando a te sull'aure*»¹⁷ из первого акта, звучащая здесь

не в вокальных партиях, а в оркестре, в тембре деревянных духовых инструментов. Краткий фрагмент этой мелодии – как миг воспоминания героини о счастливым времени, проведённом с Эдгардо (см. пример 1).

В сцене безумия Жизели имеются две музыкальные реминисценции. Их вполне можно именовать «темами любви», так как они появлялись ранее в моменты безмятежного счастья влюблённых¹⁸. Первая тема (*Andante, G-dur*) впервые звучит в пантомимной сцене любовного диалога, включающей эпизод гадания на ромашке (номер 3. *Любовь. Объяснение в любви*)¹⁹. Она звучит попеременно у флейты, дублируемой в октаву первыми скрипками, и первого кларнета на фоне легкого сопровождения струнных и духовых. В сцене сумасшествия композитор намеренно воспроизводит эту тему без каких-либо структурных, интонационных и тембровых изменений, что усиливает драматический эффект несоответствия светлой музыки и пошатнувшегося сознания героини²⁰ (см. пример 2).

Вторая тема ранее звучала в танце влюблённых (номер 4. *В кругу поселян. Танец Жизели, Альберта и девушек*). Тему танцевального характера (*Allegro un poco pesante, As-dur*) проводят в октаву флейта и кларнет с дублировкой первых скрипок на фоне аккордов струнных, духовых и «волыночной» квинты валторн (см. пример 3). В сцене сумасшествия тема сильно сокращена и дана исключительно в струнных тембрах. Её начальные фразы прерываются паузами, как будто героиня не может сосредоточиться и вспомнить мелодию. Далее в тему вторгается тревожный элемент – хроматические пассажи деревянных духовых, после чего она «растворяется» в жалобных интонациях солирующего гобоя (см. пример 4).

Подчеркнём, что темы любви – единственные светлые музыкальные фрагменты – перемежаются в финале первого акта с другими взволнованными темами²¹.

В отличие от оперы, сцена сумасшествия Жизели включает и пластические реминисценции. Так, первая тема любви сопровождает пантомимную сцену: Жизель вспоминает об обещании Альберта жениться на ней (указывает на кольцо), изображает фату, которую вскоре должны были надеть на неё, гадает на воображаемой ромашке. Во время звучания второй темы любви героиня пытается одна воспроизвести танец, который она ранее танцевала с возлюбленным²². Говоря о значении «танца-воспоминания о танце» в драматургии спектакля, балетовед П. М. Карп писал следующее: «Сквозь искажённое изображение зритель ощущает происходящее в душе Жизели, её неспособность примириться с утратой былого счастья. Но ведь без начального изображения этого былого счастья такая выразительность была бы недостижима. Недаром сцену сумасшествия, весьма эффектную в театре, не показывают на концертах...» [4, 208].

И в опере Доницетти, и в балете Адана сцены сумасшествия становятся кульминационными как в драматургии спектаклей, так и в развитии женских образов. Если Доницетти сценой безумия ставит точку в трагической судьбе Лючии, то в балете Адана история Жизели не заканчивается со смертью героини. Явившись во втором акте в образе виллисы, Жизель прощает виновника своей гибели Аль-

берта, спасает возлюбленного и навсегда покидает его.

Сцены женского сумасшествия в операх XIX столетия, как в случае с Лючией, безусловно, далеки от того реального (в некотором роде ужасающего) проявления помешательства, которое можно было наблюдать в «домах скорби» (психиатрических лечебницах) того времени²³. «Безумие в опере XIX века, – отмечает Зигарт Дёринг, – изображается как психическое явление в идеализированной, театрально-стилизованной манере» [13, 307]. Замечание немецкого музыковеда в равной степени можно отнести и к романтическому балету.

Постановки «Лючии» и «Жизели» в России оказались знаковыми и для отечественного музыкального театра XIX–XX веков: от них тянется нить к образам Марии («Мазепа» П. И. Чайковского, 1884), Марфы («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, 1899)²⁴, Наташи («У перевоза» А. Ф. Гедике, 1933), Офелии («Гамлет» С. М. Слонимского, 1991), Авдотьи-Душеньки («Крепостная балерина» Ф. В. Лопухова, музыка К. А. Корчмарёва, 1927), Маргариты («Фауст» Н. Н. Боярчикова, музыка Ш. Э. Каллоша, 1999). Не будучи первыми произведениями в истории оперного и балетного жанра, затронувшими тему женского безумия, «Лючия ди Ламмермур» и «Жизель», тем не менее находились у истоков формирования традиции в изображении страдающих романтических героинь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дженнифер Хоманс – американская писательница, балерина, балетный критик. Слова приведены по изд.: [12, 179].

² Ольга Перетяtko – российская оперная певица. Слова приведены из интервью Радио Sputnik Беларусь, см.: [9].

³ Впервые сцена безумия появилась в опере Франческо Сакрати «La finta pazzo» («Мнимая безумная», 1641).

⁴ Подробнее об этом см.: [7, 187–188].

⁵ В научной литературе термин «сцена безумия» прочно закрепился за операми представителей итальянского *bel canto* В. Беллини и Г. Доницетти, а также их французских последователей Дж. Мейербера и А. Тома. Эти композиторы создали запоминающиеся женские образы (Имоджене, Амина, Эльвира, Анна Болейн, Лючия ди Ламмермур, Линда ди Шамуни, Екатерина, Динора, Офелия), безумное состояние которых выражено в ариях феноменальной сложности. Подробнее о термине см.: [8].

⁶ Более подробные сведения о зарубежных операх с безумными героями содержатся в диссертации литературоведа Эстер Хузер [14].

⁷ Об этом см.: [1, 7; 3, 22–25].

⁸ Сюжет оперы напоминает историю любви Ромео и Джульетты: атмосфера готического средневековья, два враждующих рода (Равенсвуд и Эштан), любовь и трагическая смерть главных героев – Лючии и Эдгардо.

⁹ Обратим внимание, что в романе В. Скотта Люси, литературный прототип Лючии, успевает лишь ранить нелюбимого супруга (глава XXXIV). Героиню находят, прячущуюся в камине. Сумасшествие Люси представлено Скоттом в самых жутких тонах: «Она сидела или, вернее, скорчилась, поджав ноги, словно заяц, волосы её были растрёпаны, ночная рубашка разодрана и забрызгана кровью, глаза дико блестели, лицо сводила судорога. Увидев, что её обнаружили, она что-то быстро и невнятно забормотала, затем принялась корчить гримасы и, растопырив окровавленные пальцы, торжествующе замахала руками» [10]. За время своего помешательства Люси произносит единственную фразу: «А! Где же ваш прекрасный женишок?» [10]. На следующее утро она умирает.

¹⁰ В России «Лючия ди Ламмермур» исполнялась с 1840 года (Императорская русская оперная труппа), позднее – с участием итальянских певцов (1843).

¹¹ Русскому зрителю, знакомому с балетом «Жизель» (в России балет был показан в 1842 году), подобный сюжет – гибель героини из-за предательства возлюбленного – был известен со времён «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (1792) и «Русалки» А. С. Пушкина (1837).

¹² Об особенностях формообразования сцены безумия Лючии см.: [6, 36–37].

¹³ Сцены женского сумасшествия в операх В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера и А. Тома отличались фантастическим уровнем вокальной виртуозности, которую немецкий музыковед З. Дёринг сравнивал с инструментальной виртуозностью Н. Паганини, Ф. Листа, С. Тальберга и Ш. В. Алькана [13, 299].

¹⁴ Историк театра и балетовед Ю. И. Слонимский справедливо писал: «Пантомима и танец нередко враждебны друг другу, когда первой поручается изложение действия, а второй – его украшение. В „Жизели“ они по-братски взаимодействуют. Чередование элементов того и другого, переходы от пантомимы к танцу незаметны. Сквозь любое танцевальное решение проступает пантомимное. Мимически трактуемая ситуация через несколько тактов начинает облекаться в танцевальную одежду, одно выливается из другого...» [11, 75].

¹⁵ О музыкально-хореографическом анализе сцены безумия Жизели см.: [3, 202–206].

¹⁶ О двух других реминисценциях см.: [6, 37–39].

¹⁷ «К тебе на крыльях ветра».

¹⁸ Музыковед А. П. Груцынова обозначает их как «тему любви» и «тему мечтаний» [2, 197–198].

¹⁹ Нумерация и названия сцен даются по клавиру [15], тональные и темповые обозначения – по партитуре [16].

²⁰ Та же тема звучит во вставной вариации Жизели из второго действия (оркестровка Л. Минкуса на материале А. Адана) [15, 144].

²¹ Известно, что в финале первого действия «Жизели» (номер 8. Трагическая развязка) использованы три темы драматического плана из написанного ранее балета А. Адана «Морской разбойник» (первый акт, номер 5, сцена похищения Марии Райдаг-Беем). Подробнее см.: [2, 218–222].

²² Важно отметить, что такой же драматургический приём – «танец-воспоминание о танце с возлюбленным» – встречался ранее в балете «Нина, или Безумная от любви» Л. Милона. Об этом писала балерина и балетовед В. М. Красовская: «Нетрудно заметить черты сходства в мизансценах безумия Нины и её младшей сестры – Жизели. Скользят и обрываются мысли. Мелькают, наслаиваясь, впечатления радости и печали. Наконец, совпадает ситуация трогательного бреда о танце с воображаемым возлюбленным. Только сцена безумия Жизели выстроена искусней, компактней и кончается догматической смертью героини» [5, 364].

²³ Известны примеры, когда артисты, работая над ролью безумных персонажей, посещали психиатрические больницы. Ранний пример встречи артиста и настоящего сумасшедшего относится к 1786 году: французская певица Луиза Дюгазон, первая исполнительница роли Нины, за несколько недель до премьеры оперы «Нина, или Безумная от любви» Николя Далейрака ездила в дом для душевнобольных в Париже. В 1848 году другая французская певица Элиза Массон посещала клинику Сальпетриер. Тогда она работала над главной партией в опере «Хуана Безумная» Луи Клапписона. В истории отечественного музыкального театра встречались подобные эксперименты. Так, в 1822 году, во время подготовки роли Лотарио из оперы «Агнесса» Фердинандо Паэра (в России спектакль значился под названием «Отец и дочь») Василий Михайлович Самойлов неоднократно навещался в Обуховскую

больницу в Санкт-Петербурге. В мире балета выделяется имя Ольги Александровны Спесивцевой. Разучивая роль Жизели, балерина навещала дом умалишённых (1919). Эта партия стала для неё роковой: на протяжении долгого времени Спесивцева страдала психическим расстройством, а впоследствии сама стала пациенткой психиатрической больницы в Америке. В XXI веке певица Ольга Перетяtko, вживаясь в образ Лючии, тоже специально посещала клинику для душевнобольных.

²⁴ Подробнее об этом см.: [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гагарина О. А. Столкновение Аркадии и Элизиума как основа драматургического конфликта в балете «Сильфида» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 7–14.
2. Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика : учебное пособие для СПО. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. 604 с.
3. Емельянова-Зубковская Г. Н. Жизель: Петербург. XX век. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 248 с.
4. Карп П. М. Балет и драма. 2-е изд. Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2021. 376 с.
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2008. 448 с.: ил. (Мир культуры, истории и философии).
6. Любимов Д. В. Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 3. С. 30–45. DOI 10.26156/OM.2022.14.3.002.
7. Любимов Д. В. Феномен безумия в европейской опере и его научное осмысление: к проблеме периодизации // Музыкальная академия. 2022. № 4 (780). С. 180–195. DOI 10.34690/278.
8. Любимов Д. В., Кром А. Е. «Сцена безумия» в опере: проблемы дефиниции // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2 (30). С. 60–74.
9. Перетяtko О. Перетяtko : сцены сумасшествия в опере прописаны для сопрано. URL: <https://sputnik.by/20190105/Peretyatko-stseny-sumasshestviya-v-opere-propisany-dlya-soprano-1039457758.html> (дата обращения: 18.04.2023).
10. Скотт В. Ламмермурская невеста / пер. с англ. В. А. Тимирязева. URL: <http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scottlam.txt> (дата обращения: 18.04.2023).
11. Слонимский Ю. И. Жизель : учебное пособие. 4-е изд. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. 212 с.: ил.
12. Хоманс Дж. История балета. Ангелы Аполлона / пер. О. Бухова. Москва : АСТ, 2020. 592 с.: ил. (Большой балет).
13. Döhning S. Die Wahnsinnsszene // Die “Couleur locale” in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg, 1976. S. 279–314.
14. Huser E. “Wahnsinn ergreift mich – ich rase!” Die Wahnsinnsszene im Operntext : Dissertation PhD. Freiburg, 2006. 240 S.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

15. Адан А. Жизель : балет-пантомима в двух действиях : перелож. для фортепиано [клавир]. Москва : Музыка, 1985. 184 с.
16. Adam A. Giselle : Ballett in 2 Akte. Partitur / Ed. Karl Paulson. 2014. 357 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример 1. Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Первая реминисценция

Moderato assai.

Ver-ran - noa te sul - l'a - u - re i miei so - spi-ri ar - den - ti

Allegretto
Fl. and Cl.

Пример 2. А. Адан «Жизель». Первая реминисценция

Andante
ppp

Пример 3. Танец Жизели и Альберта (вторая тема любви)

Allegro un poco pesante

The image shows a musical score for the second reminiscence from Adolphe Adolphe's ballet Giselle. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of three systems. The first system is marked 'Andantino' and 'pp'. The second system is marked 'Meno mosso' and 'ff'. The third system features a forte 'f' piano in the right hand and 'pp' in the left hand. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Dmitry V. Lyubimov

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

LUCIA AND GISELLE: MAD HEROINES IN THE MUSICAL THEATER OF THE XIX CENTURY

Abstract. Lucia and Giselle, “heiresses” of Shakespeare’s Ophelia, are symbols of suffering and dying heroines in romantic musical theater. The article is dedicated to comparison of madness scenes of two opera characters: Lucia from Gaetano Donizetti’s opera Lucia di Lammermoor (1835) and Giselle from Adolf Adan’s eponymous ballet (1841). The works of the Italian and French composers reveal the general principles of scene design: plot motifs (girls in love who have become victims of deception and betrayal and, as a result, have gone mad); the presence of an audience (chorus, corps de ballet and other actors); the use of musical reminiscences. Madness as a mental phenomenon in Donizetti’s opera and Adan’s ballet is depicted not in a realistic, but in an idealized, theatrically conditional manner.

Keywords: G. Donizetti; A. Adan; opera “Lucia di Lammermoor”; ballet “Giselle”; Lucia’s madness scene; Giselle’s madness scene

For citation: Lyubimov D. V. *Lyuchiya i Zhizel’: bezumnye geroini v muzykal’nom teatre XIX veka* [Lucia and Giselle: mad heroines in the musical theater of the XIX century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 61–69. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-61-69 (in Russ.).

REFERENCES

1. Gagarina O. A. The clash of Arcadia and Elysium as the basis of the drama conflict in the ballet “Sylphide”, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 27, pp. 7–14. (in Russ.).
2. Grutsynova A. P. *Zapadnoevropeyskiy romanticheskiy balet: libretto, muzyka, postanovka, kritika: ucheb. posobie dlya SPO* [Western European Romantic Ballet: libretto, music, staging, criticism: a textbook for SPO], St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2022, 604 p. (in Russ.).
3. Emelyanova-Zubkovskaya G. N. *Zhizel': Peterburg. XX vek* [Giselle: Petersburg. XX century], St. Petersburg, Kompozitor, 2007, 248 p. (in Russ.).
4. Karp P. M. *Balet i drama* [Ballet and drama], 2nd ed., St. Petersburg, Lan', Planeta Muzyki, 2021, 376 p. (in Russ.).
5. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Preromantizm* [Western European Ballet Theater. Essays on history. Pre – Romanticism], St. Petersburg, Lan', Planeta Muzyki, 2008, 448 p. (in Russ.).
6. Lyubimov D. V. *Lyuchiya i Marfa: bezumnye nevesty v opernom teatre XIX veka* [Lucia and Marfa: Mad Brides at the Opera House of the XIX Century], *Opera musicological*, 2022, vol. 14, no. 3, pp. 30–45. DOI 10.26156/OM.2022.14.3.002. (in Russ.).
7. Lyubimov D. V. *Fenomen bezumiya v evropeyskoy opere i ego nauchnoe osmyslenie: k probleme periodizatsii* [Studying the Phenomenon of Operatic Madness. The Problem of Periodization], *Music Academy*, 2022, no. 4 (780), pp. 180–195. (in Russ.).
8. Lyubimov D. V., Krom A. E. «Stsena bezumiya» v opere: problemy definitsii [“Mad Scene” in Opera: Definition Issues], *Music Journal of Northern Europe*, 2022, no. 2 (30), pp. 60–74. (in Russ.).
9. Peretyatko O. *Peretyat'ko: stseny sumasshestviya v opere propisany dlya soprano* [Peretyatko: scenes of madness in the opera are prescribed for sopranos], available at: <https://sputnik.by/20190105/Peretyatko-stseny-sumasshestviya-v-opere-propisany-dlya-soprano-1039457758.html> (accessed April 18, 2023). (in Russ.).
10. Scott V. *Lammermurskaya nevesta* [The Bride of Lammermoor], available at: <http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scottlam.txt> (accessed April 18, 2023). (in Russ.).
11. Slonimsky Yu. I. *Zhizel': uchebnoe posobie* [Giselle: Study guide], 4th ed., St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2021, 212 p. (in Russ.).
12. Homans J. *Istoriya baleta. Angely Apollona* [Apollo's Angels: A History of Ballet], Moscow, AST, 2020, 592 p. (in Russ.).
13. Döhring S. *Die Wahnsinnsszene* [Mad scene], v. H. Becker (ed.) *Die “Couleur locale” in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, 1976, pp. 279–314. (in German).
14. Huser E. “Wahnsinn ergreift mich – ich rase!” *Die Wahnsinnsszene im Operntext: Dissertation PhD* [“Madness seizes me – I'm racing!” The madness scene in the opera text: Dissertation], Freiburg, 2006, 240 p. (in German).

MUSIC PUBLICATIONS

15. Adam A. *Zhizel': balet-pantomima v dvukh deystviyakh: perelozh. dlya fortepiano [klavir]* [Giselle: Ballet-pantomime in two acts, arrangement for piano (clavier)], Moscow, Muzyka, 1985, 184 p. (in Russ.).
16. Adam A. *Giselle, Ballett in 2 Akte, Partitur*, Ed. Karl Paulson, 2014, 357 p.

Елена Викторовна Клочкова

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия). E-mail: l_klochkova@mail.ru.
ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613

**«СИМФОНИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АПОКАЛИПСИС»
АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА**

В данной статье представлен анализ цикла Алемдара Караманова из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису, базирующийся на принципах влияния разных видов искусств и их пересечении в пространстве музыкального произведения. Для определения принципов влияния данных параметров на музыкальный текст сочинения, автор статьи обращается, прежде всего, к композиторскому комментарию, полученному во время личных бесед и открывающему подлинный смысл концепции данного цикла, содержания и программы, связанной не только с текстом Откровения, но и другими литературными и визуальными источниками, на которые указывал Караманов. Выдвигается гипотеза, что симфонический цикл Караманова «Бысть» по Апокалипсису принадлежит к тем сочинениям, которые воплощают не только содержательный, но и структурный уровень литературного текста Апокалипсиса. Именно поэтому проблематика «взаимодействия искусств» в рассматриваемом опусе становится достаточно актуальной и обеспечивает более полное понимание концепции данного сочинения, особенностей музыкального текста, в котором за счет влияния принципов разных искусств значительно расширяется зона музыкальной содержательности.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, Апокалипсис, видение, композиторский комментарий, визуальные образы

Для цитирования: Клочкова Е. В. «Симфонический музыкальный Апокалипсис» Алемдара Караманова. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-70-77 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 70–77.

Цикл Алемдара Караманова из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису явился произведением, в котором на одном пространстве пересекаются и взаимодействуют принципы разных видов искусств. Это пересечение связано прежде всего со спецификой литературного текста Откровения Святого Иоанна Богослова, порождающего бесчисленное количество толкований и интерпретаций, и его индивидуальным прочтением композитором – религиозно-философским мыслителем и человеком, обладающим собственным мистическим опытом. Данные особенности личности Караманова превратили авторское про-

чтение религиозного текста в уникальный процесс перевоплощения и осмысления. Он вылился в своеобразное толкование, в некий апокриф, причём, как музыкальный, так и литературный, переданный в композиторских комментариях и программах.

Авторские программы симфоний цикла «Бысть», подробно рассказанные Карамановым во время наших встреч и бесед, состоявшихся в Симферополе в 1999, 2001 и 2003 годах, опубликованы в книге «Библейские симфонии Алемдара Караманова» [2]. Композитор уделял огромное внимание передаче подлинного содержания

симфоний, подробному разъяснению образов, событий, картин, хотя и не зафиксировал литературные программы в партитурах, ограничившись лишь названиями цикла и каждой симфонии. Хорошо известны слова Караманова, неоднократно произносимые им при встречах с музыковедами, корреспондентами и в наших личных беседах: «Для того чтобы знать и понимать мою музыку, надо изучать Священное Писание, так как она находится с ним в непосредственной связи»¹.

Религиозное творчество Караманова – это уникальное явление с точки зрения абстрагирования от насущных проблем жизни, погружения в мир вневременных истин, осмысленных глубоко верующим человеком. «Именно в музыке проявилось, прежде всего, моё мировоззрение, моя вера», – говорил композитор.

В 1980 году Караманов, проживая в Крыму, в родном Симферополе, завершил третий симфонический цикл на религиозные темы – «Бысть» по Апокалипсису. Первый цикл, состоящий из десяти частей, четырёх симфоний, закончен в 1966 году, был написан по четырём Евангелиям и носит название на церковнославянском языке «Совершишася»². В названии второго цикла, состоящего из двух симфоний, используется фраза из латинского канонического текста Мессы – «In amorem at vivificantem» («И во любовь животворящую»), он был завершён в 1974 году³. Третий симфонический цикл из шести одночастных симфоний получил название «Бысть», что с церковнославянского означает «Совершилось»⁴. Это сочинение, написанное по Откровению Святого Иоанна Богослова, представляет собой масштабный макроцикл, звучащий при целостном исполнении более трёх часов. Караманов называл его «симфоническим музыкальным Апокалипсисом».

Названные симфонические циклы помогают представить глубину значения и силу влияния религиозных текстов на музыкальное мышление композитора, осо-

бую вовлечённость в единственно важную для него тему, связанную с религиозным осмыслением мира, поиском истинности бытия, размышлениями на религиозно-философские и эстетические темы⁵.

Первый и третий симфонические циклы Караманова, написанные по Евангелиям и по Апокалипсису, в концептуальном плане являются неразрывным целым. Хорошо известно, что конечный смысл Евангелия раскрывается Апокалипсисом – прежде всего в описании Страшного суда и Вечного Царствия Божьего. Караманов, осмысляя текст Апокалипса именно с христианской точки зрения, наиболее ценным считал то, что идея уничтожения мира и гибели совсем не является самоцелью, остановкой, финальной точкой всего бытия. Его мысли совпадали со многими богословскими идеями относительно того, что «христианское эсхатологическое учение содержит в себе главную идею – идею духовного обновления, Преображения мира, воссоздания образа „обожженного человека“, восстановления разорванных связей со Всевышним Творцом» [7, 246].

Композитор на протяжении долгих лет тщательно изучал тексты разных религий. В его памяти, уникальной по своей природе, сохранялись практически наизусть солидные фрагменты из Библии, святоотеческой литературы, Корана, Упанишад, Бхагават Гиты и других религиозных источников. В своих беседах он постоянно цитировал фрагменты этих текстов, анализировал их, сопоставлял, проводил различные параллели. В конце жизни даже считал себя в большей степени религиозным мыслителем, нежели композитором. Всё это, безусловно, нашло отражение в его творчестве.

При анализе концепций симфоний цикла «Бысть» невозможно обойтись без изучения именно тех источников, на которые указывал автор. Композитор свидетельствовал, что в процессе создания симфонического цикла, на протяжении

четырёх с лишним лет, он непрерывно читал не только Откровение Святого Иоанна Богослова, но и труды Святых Отцов, Толкование на Апокалипсис Святого Андрея, архиепископа Кесарийского и книгу Николая Морозова «Откровение в грозе и буре»: «Я изучал много материалов, посвящённых этому документу. Бесценную услугу мне оказала книга „Откровение в грозе и буре“ нашего русского революционера и философа Морозова. Это замечательная книга с трактовкой Апокалипсиса, и самое главное – в ней приведена жизнь святителя Иоанна Златоуста» [6, 325].

Жизнь Святителя Иоанна Златоуста, его образ и значение в мировой истории интересовали Алемдара Сабитовича на протяжении длительного времени. В 2000-х годах им было создано либретто оперы «Иоанн Хризостом». Композитор до конца своих дней не переставал изучать документы, связанные с деятельностью Иоанна Златоуста и сделал много музыкальных набросков к своей опере. К сожалению, замысел так и остался незавершённым.

В связи с вышеприведённым высказыванием композитора требуется небольшое пояснение, касающееся книги Николая Морозова. Она представляет собой «Апокалипсис с астрономической точки зрения» (как было названо первое публичное выступление Морозова на эту тему, в 1906 году). Содержание книги сводится к тому, что символы Откровения Морозов отождествил с небесными явлениями, например, коней – с планетами, всадников – с созвездиями. Николай Александрович вычислил, что описанное в Апокалипсисе расположение планет, можно было наблюдать с острова Патмос только в ночь на 30 сентября 395 года. Из этого следовало, что Апокалипсис был создан в четвёртом веке, а не в первом, и его автором являлся не Евангелист Иоанн, а знаменитый проповедник Иоанн Златоуст. Как известно, данная теория была полностью

опровергнута профессиональными историками, философами и богословами. Для Караманова, однако, она явилась мощным импульсом, пробуждающим собственную творческую фантазию в осмыслении Апокалипсиса, порождая оригинальные визуальные художественные образы, воплощающиеся в образы музыкальные.

Большое внимание в книге «Откровение в грозе и буре» отведено наблюдениям за небом и разными небесными явлениями, особенно происходящими во время грозы: «Кое-что о типических формах, принимаемых облаками во время осенних гроз» – название одной из глав книги [3, 17]. Автор сопоставляет формы движущихся, появляющихся, исчезающих, принимающих разные экзотические очертания облаков с образами, описанными в Апокалипсисе: «...скажу прямо, весь он представляет сплошную смесь астрологических соображений с чрезвычайно поэтическими описаниями движений и форм различных туч, которые видел автор в грозе, разразившейся 30-го сентября 395 г. над островом Патмос в греческом Архипелаге» [3, 17]. Именно данное явление, как возможно предположить, имело очень последовательную реализацию в воображении Караманова. Композитор перевоплощал читаемый текст в визуальные образы, связанные с различными небесными и земными явлениями. Поэтому сам принцип сопоставления видимых на небе образов, складывающихся из движения туч, описанных в книге Морозова, имел непосредственную связь с возникновением зрительных образов Караманова. Сначала композитор изучал, анализировал тексты, связанные с Апокалипсисом, затем в его воображении появлялись визуальные образы, складывающиеся в его личные видения.

Остановимся более подробно на первых двух выявленных этапах, которые непосредственно повлияли на музыку создаваемых сочинений.

Первый этап взаимодействия музыкального текста симфоний с другими видами искусства, в частности, с литературой, основан на постижении композитором нескольких текстов, связанных с Апокалипсисом, из которых складывались авторские программы симфоний цикла «Быть». Они имеют ценность как авторский литературный источник, способствующий постижению подлинного смысла и содержания музыки. Довольно часто Караманов не только цитирует, но и интерпретирует фрагменты Апокалипсиса. Можно сказать, что к религиозным текстам, выбранным для программ симфоний, Караманов в большинстве случаев подходил как толкователь, создавая своеобразный апокриф.

Композитор зачастую свободно интерпретировал религиозный источник, не соблюдая точную последовательность событий, пропуская одни сюжетные мотивы, расширяя другие и предлагая собственные, показывая, что он переосмысливает прочитанные тексты, прежде всего, как исследователь и как мыслитель. Караманов говорил, что во многих эпизодах его музыки «идёт расширенное воспроизведение религиозного текста».

Программа большинства эпизодов симфоний «Быть» насыщается образами, которые отсутствуют в Апокалипсисе: яркие, захватывающие характеристики – плоды воображения Караманова и его особенность зрительно представлять и воссоздавать литературные образы. Приведём пример из программы Пятой симфонии цикла «Быть»: «Демон показывает страшное мучение тех, кто находится в аду. Он ввергает одного из воющих в ад, в кипящий, расплавленный металл, головой вниз три раза. Доносится крик ввергнутого в ад».

Причина такого активного творческого переосмысления образов, описанных в тексте, вероятно, кроется и в том, что Апокалипсис как религиозный источник проникнут сплошными «таинственными символами», «содержание Апокалипсиса, –

как пишет один из толкователей, – пророческое, изложенное в символических образах и картинах» [4, 3]. Композиторские пояснения содержания симфоний цикла раскрывают не только художественный образ, но и принцип рождения того или иного видения-образа. Становится очевидным, что Караманов прежде всего видел тот или иной образ своим внутренним зрением: картины и образы визуализировались в его сознании, поэтому и получали впоследствии такие яркие, изобилующие подробностями словесные и музыкальные характеристики. Механизм рождения музыкального образа разворачивался от интерпретации словесного текста Апокалипсиса к рождению собственных визуальных образов-картин, воссоздающих индивидуальные композиторские видения.

Данное преобразование возможно выделить во второй этап взаимодействия музыки симфонического цикла с другими видами искусства, в частности, с визуальными искусствами. Продолжим примеры, ярко подтверждающие сказанное о том, что композитор мыслил, прежде всего, визуальными образами, зачастую сверхъестественно-невероятными. В программе Четвёртой симфонии цикла «Град велий» находим следующие пояснения: «ниспадение в бездны наркотических наслаждений, Дьявол едет, здесь он изображён двурогим чёртом на бричке, пляска Дьявола на одной ноге». В программе Пятой симфонии «Быть» основным явилось «разрушение живого Вавилона». Караманов пояснял этот сюжетный мотив так: «В Апокалипсисе сказано: „Пал, пал Вавилон, град великий“ – всё! А я сделал громадное полотно, показывающее развитие, действенное начало этого разрушения». Программа изобилует такими завораживающе-интригующими подробностями, как «тема рогов зверя-сатаны», «псы идут по следам воинов и лизут кровь убитых», «идут римские когорты-черепahi, прикрывшиеся щитами, из ада исходит

воплъ блудницы, слышен её голос». Фактически всё, о чём в данном случае говорит композитор, представляет собой некие варианты движущихся визуальных объектов-форм, кинематографических кадров-картин, складывающихся в своеобразные видения. В музыке Караманова возникает эффект «чувственного зрения», зрительно видимых картин и образов.

Композитор видел своим внутренним зрением движущиеся образы-картины, которые сравнивал с балетами, называя их «великими балетами»: «Содержание здесь сплошь балетное. Балет хорошо может представить все образы. Балет может поднять эти символы на очень высоком уровне. Я думал сделать в балете всю эту вещь. Каждую секунду музыка что-то „говорит“ из Апокалипсиса. Но есть и такие вещи, которые мы не читали в Апокалипсисе, симфонизмом можно сказать намного больше, чем словами».

Ключевым при анализе цикла «Бысть», на наш взгляд, становится именно понятие видения. Оно требует некоторого пояснения относительно понимания смысла данного явления в тексте Апокалипсиса и в системе музыкального мышления композитора.

Как известно, Апокалипсису присуща особая форма изложения, которую исследователи определяют как форму видений. Это поясняют многие толкователи и, в частности, Андрей Кесарийский: «Апокалипсис есть такое откровение сокрытых тайн, бывающее тогда, когда владычественное в душе озаряется Божественным сиянием или через Божественное видение во сне, или в бодрственном состоянии» [1, 21]. Форма сообщения откровения не форма пророчества, но «форма видений и символов, доступных прежде всего чувственному зрению» [4, 28]. Книга представляет собой не одно, а множество различных видений, в ней есть своё внутреннее членение, не всегда совпадающее с делением на главы. Для нас важен факт этого деле-

ния, так как именно данный структурный принцип повлиял на строение анализируемого симфонического произведения. Караманов говорил: «Весь текст Апокалипсиса был разделён мною на определённые главы, узлы». Каждая симфония цикла воплощает какую-то группу видений, что частично отражает её программное название:

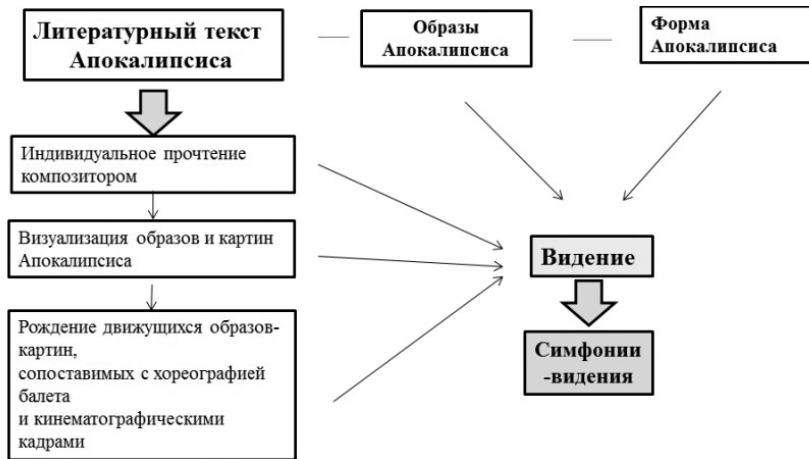
1. «Любящу ны»
2. «Кровию агнчею»
3. «Блажени мертвии»
4. «Град велий»
5. «Бысть»
6. «Аз Иисус»

В содержательном плане цикл симфоний «Бысть» охватывает весь Апокалипсис. Композитор высказывал некоторые парадоксальные мысли относительно формы своего сочинения, например: в его симфониях «нет никакой формы, кроме содержания»; он «читает свои симфонии как книги». Композиционные, структурные закономерности играют в симфониях значительную роль, но в общем плане они подчинены «книжно-событийному» содержанию и принципу визуально движущихся кинематографических картин-образов, видений. Из них складывается «драматургия видений», характеризующаяся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различным типом контрастов.

При анализе цикла «Бысть» как целостного произведения, состоящего из шести симфоний, было замечено ещё одно свойство, касающееся воплощения не только содержательного, но и структурного уровня литературного текста Апокалипсиса. Принцип композиции симфоний подчинён общему принципу построения, господствующему во всём Откровении Святого Иоанна Богослова. Исследователи пишут следующее: «...книга повторяет одно и то же так многократно, что кажется, будто она говорит все иное и иное, между тем как при исследовании обнаруживается, что говорится иначе и иначе то же са-

мое» [4, 23]. Этот принцип распространяется и на строение цикла «Быть», так как, по существу, во всех шести его симфониях звучит ведущий мотив Откровения – борьба Добра и Зла, но каждый раз со своим сюжетом, вносящим в этот мотив разные оттенки и дополнения. В каждой симфонии, как и в разных циклах видений Апокалипсиса, разыгрывается одна и та же драма: наступление тёмных сил, их временное торжество и последующее крушение.

Подведём некоторые итоги. Цикл из шести симфоний «Быть» по Апокалипсису является сочинением, которое воплотило содержательный уровень литературного текста, обогащённый собственными композиторскими визуальными образами, складывающимися в видения. На схеме изображён принцип взаимодействия литературного текста Апокалипсиса (проявляющийся в образах и форме) и рождение собственных авторских видений, воплощение их в музыке цикла:



Композиторские видения приобрели облик ритмизованных движущихся сцен, сопоставимых с хореографией балета, а также с кинематографическим искусством, где кадры объединяются по принципу монтажа. Таким образом, возможно говорить о сочетании разных «медиа» в пространстве единого музыкального произведения, что даёт основания считать симфонический цикл Караманова «интермедийным» сочинением. Т. В. Цареградская отмечает в одной из своих статей, что «интермедийность» унаследовала проблематику давно известного и широко

обсуждаемого концепта «взаимодействия искусств» [5, 8]. Трансформации визуального в музыкальные формы осуществились у Караманова через собственные видения, которые нашли воплощение в литературных программах симфоний цикла, определив музыкальные образы, тип тематизма, символику гармонического языка и драматургию симфоний. Сочинение воплотило не только содержательный уровень Апокалипсиса, но и структурный, вылившийся в создание симфоний, которые вполне могут быть определены как симфонии-видения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее по тексту – из бесед композитора с автором статьи в ноябре 1999 г., в мае и ноябре 2001 г., в ноябре 2003 г. в Симферополе. Из личного архива Е. В. Клочковой.

² Симфонии № 11, 12, 13, 14 (в общем списке симфоний А. Караманова).

³ Симфонии № 15 и 16 (в общем списке симфоний А. Караманова).

⁴ Симфонии с № 18 по 23 (в общем списке симфоний А. Караманова).

⁵ Помимо перечисленных симфонических произведений Караманова, созданных на религиозные темы, им написаны «Stabat Mater», Реквием, Месса (существует в дирекционе), Третий фортепианный концерт «Ave Maria» и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Кессарийский (архиеп. Кесарии Каппадокийской). Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова : в 24 словах и 72 главах / пер. с греч. В. Юрьева. Москва : Сибир. Благовонница, 2018. 347 с.
2. Клочкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова. Москва : Классика–XXI, 2010. 228 с.
3. Морозов Н. А. История возникновения Апокалипсиса. Откровение в грозе и буре : репр. 1907 г. Москва : АОН, 1991. 304 с.
4. Орлов Н. Д. Апокалипсис Святого Иоанна Богослова : Опыт толкования свящ. Николая Орлова. Санкт-Петербург : Воскресение, 1999. 578 с.
5. Цареградская Т. В. Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 3. С. 7–16. DOI 10.33779/2587-6341.2020.3.007-016.
6. Шаповалова О. В. Новое имя – композитор Алемдар Караманов. Программа «Музыка и музыканты», Radio Moscow World Service, 1989 // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. Москва : Издат. дом «Классика–XXI», 2005. С. 322–327.
7. Шунков А. В., Аристарх (митр. Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.)). Эсхатологические основы и истоки русской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 245–254. DOI 10.31773/2078-1768-2020-53-245-253.

Elena V. Klochkova

Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art),
Moscow, Russian, E-mail: l_klochkova@mail.ru. E-mail: l_klochkova@mail.ru.
ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613

“SYMPHONIC MUSICAL APOCALYPSE” BY ALEMDAR KARAMANOV

Abstract. This article presents an analysis of Alemdar Karamanov’s cycle of six symphonies “Byst” based on the Apocalypse, based on the principles of the influence of different types of art and their intersection in the space of a musical work. To determine the principles of the influence of these parameters on the musical text of the composition, the author of the article refers, first of all, to the composer’s commentary received during personal conversations and revealing the true meaning of the concept of this cycle, content and program, associated not only with the text of Revelation, but also with other literary and visual sources pointed out by Karamanov. A hypothesis is put forward that Karamanov’s symphonic cycle “Byst” on the Apocalypse belongs to those works that embody not only the content, but also the structural level of the literary text of the Apocalypse. That is why the issue of “interaction of the arts” in the opus under consideration becomes quite relevant and provides a more complete understanding of the concept of this composition, the features of the musical text, in which, due to the influence of the principles of different arts, the zone of musical content is significantly expanded.

Keywords: Alemdar Karamanov; Apocalypse; vision; composer’s commentary; visual images

For citation: Klochkova E. V. «Simfonicheskij muzykal’nyy Apokalipsis» Alemdara Karamanova [“Symphonic Musical Apocalypse” by Alemdar Karamanov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 70–77. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-70-77 (in Russ.).

REFERENCES

1. Andreas of Caesarea. *Tolkovanie na Apokalipsis svyatogo Apostola i Evangelista Ioanna Bogoslova: v 24 slovakh i 72 glavakh* [Interpretation of the Apocalypse of the Holy Apostle and Evangelist John the Theologian: In 24 words and 72 chapters], Moscow, Sibirskaya Blagozvonnitsa, 2018, 347 p. (in Russ.).
2. Klochkova E. V. *Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova* [Biblical symphonies by Alemdar Karamanov], Moscow, Klassika–XXI, 2010, 228 p. (in Russ.).
3. Morozov N. A. *Istoriya vozniknoveniya Apokalipsisa. Otkrovenie v groze i bure* [History of the Apocalypse. Revelation in thunder and storm], repr., Moscow, AON, 1991, 304 p. (in Russ.).
4. Orlov N. D. *Apokalipsis Svyatogo Ioanna Bogoslova: Opyt tolkovaniya svyashch. Nikolaya Orlova* [Apocalypse of St. John the Divine. Experience of Orthodox interpretation], St. Petersburg, Voskresenie, 1999, 578 p. (in Russ.).
5. Tsaregradskaya T. V. Musical Ekphrasis and the Prospects of Intermedial Research, *Music Scholarship*, 2020, no. 3, pp. 7–16. DOI 10.33779/2587-6341.2020.3.007–016. (in Russ.).
6. Shapovalova O. V. *Novoe imya – kompozitor Alemdar Karamanov. Programma «Muzyka i muzykanty»*, Radio Moscow World Service, 1989 [New name – composer Alemdar Karamanov. Program «Music and Musicians», Radio Moscow World Service, 1989], *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba: Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi*, Moscow, Izdatel'skiy dom «Klassika–XXI», 2005, pp. 322–327. (in Russ.).
7. Shunkov A. V., Aristarkh (Metropolitan of Kemerovo and Prokopiev (Smirnov V. A.)). Eschatological Bases and Origins of Russian Culture, *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 2020, no. 53, pp. 245–254. DOI 10.31773/2078-1768-2020-53-245-253. (in Russ.).

Натэлла Владимировна Чахвадзе

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия). E-mail: natella-artur@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8865-1067

**МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ И РИТУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ,
РАБОТАВШИХ В УЗБЕКИСТАНЕ**

Статья посвящена не попадавшим ранее в поле интереса музыковедения решениям проблемы отражения «чужой» художественной традиции в музыке. Цель статьи – найти и охарактеризовать несводимые к темам, сюжетам, цитированию способы отражения «национально-узбекского» в творчестве русских авторов, работавших в Узбекистане на этапе становления национальной композиторской школы (1920–1950) и показать, что найденное ими получило продолжение. Выявить причины, способствовавшие успеху лучших произведений В. А. Успенского, А. Ф. Козловского, Г. А. Мушеля у национальной аудитории, позволяет исторический культурно-художественный контекст, в том числе обращение к материалу смежных искусств. Контекст даёт возможность увидеть общность форм отражения национального в разных искусствах: это образы-символы, восходящие к мифологическим и суфийским мотивам и драматургические решения, обусловленные ритуальным действием, которые использовались в качестве кода, помогавшего слушателям, воспитанным на традиционной культуре, во внешне новом, чужом распознать не подверженное времени старое, своё. Сравнение опусов русских и узбекских авторов позволяет сделать вывод: способы отражения национально-константного у русских композиторов совпадают с аналогами у узбекских, работавших в пору зрелости национальной композиторской школы (1970–1990).

Ключевые слова: ритуал, мифопоэтическое, символы, композиторские школы

Для цитирования: Чахвадзе Н. В. Мифопоэтические и ритуальные мотивы как способ отражения национального в творчестве русских композиторов, работавших в Узбекистане. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-78-86 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 78–86.

Переход от одной стадии художественного развития к другой, от эстетики рефлексивного традиционализма к эстетике антитрадиционализма для республик Центральной Азии¹ был этапом настолько сложным и противоречивым [8, 7–17], что споры об отдельных его реалиях не утихают до сих пор. Поэтому обращение к, казалось бы, уже исследованным феноменам, таким, как творчество русских композиторов, работавших в Узбекистане [см.: 3], обретает особую актуальность – с 90-х го-

дов XX века наметилась тенденция к отрицанию их возможности постичь и отразить «подлинно-узбекское» в музыке [1, 71; 18, 155].

Однако временная дистанция и новые научные подходы позволяют различить и осознать историческое значение того, что прежде не привлекало внимания и представлялось не получившим продолжения. Речь о творческих открытиях, совершённых русскими авторами на этапе становления национальной композитор-

ской школы. Только теперь в сочинениях В. Успенского, А. Козловского, Г. Мушеля обнаруживаются черты сходства с произведениями узбекских коллег, работавших в последние десятилетия XX века.

Увидеть в новом свете наследие русских художников, работавших в Узбекистане (не только композиторов, но и писателей и живописцев), позволили труды литературоведов, занимавшихся проблемами пространства и времени, философов, исследователей мифологии и ритуалов – О. Фрейденберг, А. Лосева, М. Бахтина, Г. Гачева, А. Гуревича, Е. Мелетинского, В. Топорова, А. Байбурина.

Рамки статьи не позволяют представить детальные анализы сочинений В. Успенского, А. Козловского, Г. Мушеля [образец такого анализа см. : 16] и вынуждают в контексте данного исследования лишь точно обозначить сущностные особенности опусов и моменты их сходства с произведениями представителей узбекской композиторской школы поры зрелости.

Когда музыковеды пишут о теме Востока в творчестве русских композиторов, в поле их зрения не попадает важная и ещё не изученная проблема восприятия таких произведений восточными слушателями². Но именно этот момент обуславливает кардинальное различие в трактовке темы русскими классиками и композиторами, работавшими в Узбекистане в 1920–1940-е годы. То, что едва ли занимало Глинку, Балакирева или Бородину, для В. Успенского, А. Козловского и Г. Мушеля было основополагающей задачей. Они работали для национальных слушателей. И судя по результатам, о которых свидетельствуют мемуарная, эпистолярная, искусствоведческая литература и живые воспоминания современников, задача была решена. Это смогло осуществиться благодаря тому, что Успенский, Козловский, Мушель в лучших своих произведениях сумели уловить и передать нечто сущностное и неизменное, свойственное узбекской культуре.

Что же обусловило эту возможность? Многие причины. Талант композитора, настойчивое и целеустремлённое изучение им узбекского музыкального и, шире, культурного наследия, постоянное общение с носителями музыкальной традиции и национальной аудиторией, наблюдение за жизнью народной музыки в естественных условиях, непосредственное соприкосновение с народным бытом, ядро которого, несмотря на все постановления и активно проводившиеся реформы, а также неприхотливый и нетерпеливый энтузиазм туземных и пришлых новаторов, по-прежнему составляли веками складывавшиеся обычаи. Неслучайно почти до конца XX века сквозной для узбекского искусства была тема борьбы «старого» и «нового» (или её вариант «старое-новое»).

Наконец, последнее и весьма существенное обстоятельство. Как представители «чужой» традиции, русские композиторы оценивали значение тех или иных музыкальных феноменов извне, с позиций сторонних наблюдателей. В то же время, открыв благодаря существующему сходству в местной традиции созвучное, что переживалось как «своё», они могли оценить эти же феномены изнутри. Совмещение двух точек зрения на восточную культуру во многом и обусловило особую перспективность видения, позволившую сквозь внешнее, изменяющееся пробиться к сущностному, неизменному. Судя по опусам, В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель много ранее большинства узбекских коллег и современников, увлечённых духом перемен и отдававших все силы освоению многоголосного опыта, поняли и приняли как установку: для того, чтобы звучащее произведение было эстетически пережито, то есть воспринято как объект искусства, а не любопытный звуковой феномен, новое в нём должно иметь константные и потому узнаваемые черты старого.

Перспективность видения привела русских авторов к осознанию того, что кон-

стантными составляющими узбекского мира были близкое мифопоэтическому, отражённому классическим наследием, ощущение пространства-времени, синкретическое восприятие действительности, особая приверженность сакрализуемым обычаям и обрядам. В их творчестве (что ускользало прежде от взгляда исследователей) названные феномены представили базовыми для отражаемой восточной реальности. Прихотливые узоры усулей, переливы ладовых красок, грубовато-архаические или необычно-изысканные тембровые звучания – всё, за что русских авторов упрекали в экзотичности, на самом деле воссоздавало подлинную звуковую среду современной им национальной жизни. Но это только поверхностный слой. В музыке В. Успенского, А. Козловского, Г. Мушеля обнаруживается и другое – то, что в лучших их опусах позволяло слушателям, воспитанным на традиционной культуре, во внешне новом, «чужом» распознать не подвластное времени – хорошо известное старое, «своё»: символическую образность, восходящую к ритуалу, структурные и драматургические особенности, им же обусловленные, образы, в которых присутствует освящённая мусульманской традицией мифологическая семантика. Всё вместе выполняло роль кода, который смягчал противоречия между старым и новым типами мышления, облегчал усвоение многоголосия и смыслового значения европейских жанров. Замечу, что только некоторые из рассматриваемых художественных текстов свидетельствуют об осознанной ориентации художников на ритуал, но в описываемой ситуации даже интуитивное стремление к отражению его составляющих в творчестве выглядит глубоко закономерным, ибо именно в ритуале «искусственно создаётся новая знаковая реальность взамен прежней, изжившей себя по тем или иным причинам» [2, 175].

Знаменательно, что очерченный подход к решению восточной темы в услови-

ях ускоренного развития не был прерогативой музыкантов. Первым к нему ещё в 1917–1920-х годах прибег А. Н. Волков в живописи; позже, в 1930–1940-е годы параллельно с композиторами В. Успенским и А. Козловским, – автор «Повести о Ходже Насреддине» Л. Соловьёв. Известно, что композиторы хорошо знали творчество А. Н. Волкова, но Л. Соловьёв с ним знаком не был. Естественным будет заключить, что представители разных искусств пришли к одному и тому же, изучая реальную жизнь и обращаясь к восточной художественной традиции в поисках способов её отображения. В разных видах искусства обнаруживается даже совпадение отдельных образов-символов, а также их ритуально-мифологическая укоренённость.


Приведённый факт заслуживает внимания, поскольку речь идёт не об использовании уже «готовых знаков», актуализируемых в народной среде, но о создании новых образов-символов, воскрешающих «старое» содержание и одновременно пересемантизирующих его (в музыке – таких как призывы муэдзинов к молитве, мелодии макомов, чаще всего «Сегох», или песни «Танавар»; многих усулей, в особенности сопровождающих народные танцы; тембров отдельных инструментов, карнаев и т. п.). Суть двух из них, ключевых в музыке, живописи, литературе может быть охарактеризована взаимодополняющими определениями А. Ф. Лосева: «Символ вещи есть её знак, не имеющий ничего общего с содержанием тех единичностей, которые тут обозначаются, но эти различные и противостоящие друг другу обозначенные единичности определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единоопределяющую цельность, определённым образом направленную.

...Символ вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей её идейной образности, но это

символическое тождество есть единораздельная цельность, определённая тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них предел» [10, 48].

Оба рассматриваемых здесь образа-символа восходят к мифопоэтическому мировосприятию и отражают пространственно-временной аспект ритуального действия. Дать им словесное обозначение отчасти помогают названия программных опусов русских композиторов, но в большей мере – предметный мир, отображённый в живописи А. Н. Волкова 1917–1930-х годов, и его же рукописный поэтический сборник, симптоматично озаглавленный «Караван и чай-ханэ». «Караван» и «чай-ханэ» – два воплощённых в звуковом, живописном и вербальном вариантах символа узбекского мира, его космоса. Они явно порождены пространственно-временными образами восточного наследия, в частности, музыкального (инструментальными и вокальными частями макамов, к примеру). Образы «караванов» в музыке В. Успенского (первая часть симфонической сюиты «Муканна»), А. Козловского (симфонический фрагмент в опере «Улугбек», один из музыкальных образов симфонической поэмы «Танавар»), Г. Мушеля (прелюдия из цикла «Прелюдия и fuga» № 7), их многочисленные разновидности в картинах А. Н. Волкова, образ «большой дороги» у Л. Соловьёва (аналог ритуальному шествию) – всё это образы мифопоэтического «пути», пролагаемого в космизуемом пространстве, и одновременно образы мира, разворачивающегося по мере продвижения в нём [13, 341].

Толчком к их появлению были непосредственные зрительные впечатления, порождённые одной из реалий уходящего туркестанского быта, а «единым принци-

пом», определяющим «единораздельную цельность», «взаимопронизанность означаемой вещи и означающей её идейной образности» в музыке и живописи стал остигатный ритм в постоянно обновляющемся контексте (у композиторов .

Описать другой образ-символ сложнее, поскольку в музыке нет пьес с названием «Чай-ханэ». В данном случае полотно А. Волкова, чьи чайханы предстают средоточием мира, сакральным центром, где наиболее прочна связь микро- и макрокосма, а также повесть и роман Л. Соловьёва, все ключевые моменты действия которых развёртываются в чайханах или за чаепитием³, могут быть привлечены как дающие «образ образа»: музыкального «лирического пребывания» – особого «погружения» в эмоцию, когда человек ощущает своё единство со вселенной. В музыке (В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель) и живописи (А. Волков) образ-символ «чай-ханэ» связан с формой-композицией, базирующейся на идее «круга», в литературе (Л. Соловьёв) – радиального пространства [13, 341].

К названным символам примыкает обретающий символическое звучание, но реже встречающийся образ Поэта, созданный композиторами («Лирическая поэма» для симфонического оркестра, народных инструментов и трёх катта-ашулачи В. Успенского, вокально-инструментальная поэма «О, Навои» А. Козловского). Аналоги ему – «Художник» в автопортретах А. Волкова, «Автор» в романе у Л. Соловьёва. Образ восходит к мусульманско-мифологической традиции, где Поэт мыслился как жрец-медиатор, связующий микро- и макрокосм [12, 327].

Исключительно музыкальным символом стал образ рассвета, предпосылки его возникновения можно усмотреть в отдельных эстетических установках поэтов-суфиев [7, 23]⁴ («Фрагмент» для фортепиано В. Успенского, вторая часть симфонической сюиты «Лола», вступление симфонической

поэмы «Танавар», поэма для голоса и фортепиано «О, Навои» А. Козловского, прелюдия из цикла «Прелюдия и fuga» № 11 Г. Мушеля). В ряду звуковых символов он выделяется большей ориентированностью на европейское восприятие. Хотя, как правило, ему сопутствуют «знаки», актуализируемые в контексте местной традиции – призыв муэдзина, сигналы карная, цитируемые и узнаваемые мелодии.

Опираясь на положения А. Ф. Лосева, гласящие, что «различие между знаком и символом определяется степенью значимости обозначаемого и символизируемого предмета», что знак может существовать «просто сам по себе» и «практически иметь вполне однозначное, вполне одномерное и начальное значение», а «может функционировать и более расширенно, более многопланово, неоднородно и неоднозначно» [10, 107], можно утверждать, что образы, обозначенные как «караван» и «чай-ханэ», относятся к классическому типу символов. Знаками-символами либо просто знаками назовём те, чья сущность и смысл связаны с ограниченно-определённой ассоциативно-порождающей функцией и способностью выполнить роль кода, актуализируемого в узбекской среде. Появляясь в многоголосном окружении, все они что-то безвозвратно теряли. Но композиторы, создавая пространственно-временной контекст, близкий тому, что формируется в музыкальных образцах узбекского наследия, сохраняли ядро образа. В таком качестве выступали цитируемые мелодии, используемые усугубленные, имитируемые характерные и узнаваемые тембры.

Воплощалось всё вышеназванное в разных жанрах.

Ритуально-мифологическое начало явно обнаруживается уже в музыкальной драме В. Успенского «Фархад и Ширин» (1933). Реализовывалось оно сознательно и обусловило избранное В. Успенским драматургическое решение, восходящее к ритуалу смерти (и воскресения) божества.

Особенности тематизма, избранного ладо-гармонического языка, форм сольных и хоровых номеров – всё убеждает в стремлении автора трактовать персонажи как узнаваемые мифологические образы-символы.

Так, главный герой Фархад – солнце, носитель идеи жертвенной смерти и воскресения⁵, его возлюбленная Ширин – богиня зари, неразрывно связанная с солнцем⁶. Неслучайно трагической кульминацией драмы стала ария-плач Ширин над телом мёртвого Фархада.

Антагонисты Фархада, шах Хосров и его воинство – олицетворение наступающего хаоса, «пришлые, чужие люди» [2, 131]. Хосров, как и его сообщница старуха Ясуман, музыкальная характеристика которой построена на интонациях плача-причета, – олицетворение смерти.

Всё, что отличало драматургию «Фархада» и придавало этой музыкальной драме сходство с греческой трагедией – совмещение двух планов, включающих собственно действие и «рассказ» (комментарий Байончи), ораториальность, статуарные образы или образы-символы, – продолжили узбекские композиторы в операх «Садокат» (Р. Абдуллаев, 1982), «Пробуждение» (Н. Закиров, 1983), «Сердце матери» (Х. Рахимов, 1987).

Сходные способы отражения национально-константного различимы в балете Г. Мушеля «Балерина» (1949–1951). Его музыкальная драматургия включает мотивы, вызывающие аналогии с ритуалом: экспозиция «традиционного» («старого») – разнохарактерные узбекские национальные танцы, исполняемые на осеннем празднике «День урожая». Прорастающее «новое» связано с образами главной героини, молодых артистов балета и классической хореографией.

Намечался в «Балерине» и агон «старого-нового»: конфликт между героиней и её отцом. Но, как в весеннем празднике цветов, где жертва заменялась символом, по-

беда нового осуществлялась «бескровно» – конфликт не углублялся, а «снялся».

Г. Мушель дал символически-обобщённые образы национального и классического танца (разных знаковых систем) и продемонстрировал возможность сосуществования двух традиций.

Идеи Г. Мушеля получили развитие в балете Т. Курбанова «Ширак». Он тоже «укладывается» в рамки ритуала (трагического) и в нём воссоздаются архаические обрядовые сцены. Персонажи узбекского композитора являют собой тот же сплав пластически-музыкального, что и у Г. Мушеля.

Опус А. Козловского «Лола» (Весенний праздник тюльпанов). Ферганская сюита для симфонического оркестра (1937), вдохновлён впечатлениями, связанными с одним из бытовавших в то время календарных обрядов. Картинно-изобразительное воспроизведение его основных опорных моментов стало в «Лоле» символическим выражением константных особенностей национального мироощущения, они раскрываются через образы-символы «пути» (ритуальные шествия первой и третьей части) и «лирического пребывания», «остановившегося» времени между смертью божества и его воскресением (вторая часть). Картина рассвета (вторая часть), впервые в узбекской музыке приобретающая символическое звучание, была инспирирована семантикой обряда и связана с выражением субъективно-личного начала.

А. Козловский предвосхитил появление опусов 1950–1960-х годов, явивших собою «осколки» обрядовых действий – музыкальных «шествий» и «празднеств»: «Молодость» Х. Рахимова, «Юность» А. Мухамедова, «Молодёжная увертюра» Г. Кадырова, «День праздника» С. Бабаева, «Празднество» У. Мусаева. В 1976 году прозвучало талантливейшее узбекское сочинение, «Свадебная» (прелюдия и фугетта) Т. Курбанова для симфонического оркестра, дойры и нагоры – музыкальная картина свадебного

обряда. Прелюдия представляла дом невесты и приготовления к встрече жениха: живописно-картинный образ «движения в статике», «пребывания». Фугетта живописала процесс шествия жениха к дому невесты (образ «пути»).

В симфонической поэме Козловского «Танавар» жанр, название, народная тема в качестве программы обобщённого характера нацеливали на повествовательность и историю любви, вплетавшуюся в общий ход событий.

Знаком-символом, актуализируемым в национальной среде была мелодия; выражением трёх других – «рассвета», «пути», «пребывания» – заданная ею форма: куплетно-вариационная со вступлением. В поэме обозначились грани: эмоционально – между музыкой светлой, с нотками печали (вступление) и скорбно-трагической (главный раздел), символически – между двумя мирами, новым и старым. В первом были возможны изменения – вступление экспонировало образ становления, приводящий к новому (восход солнца), в другом – нет. Повторенный точно куплет утверждал идею вечного круговращения.

Та же тенденция к воплощению в музыке обобщённо-символического образа Востока прослеживается в творчестве Т. Курбанова. В его Четвёртой симфонии музыкальные темы-знаки, актуализируемые в народной среде (горестный мотив макома «Сегох», призыв муэдзина к утренней молитве, тема, восходящая к плачу-причету) являются смыслообразующими. Здесь тоже возникает образ «пути», связанного с образом рассвета (призыв муэдзина у Курбанова).

Симфоническая сюита «Муканна» Успенского – опус, передавший духовную атмосферу, царящую в узбекском мире, оказавшемся на перепутье «старого» и «нового». Это символическое и глубоко трагическое произведение, показавшее настоящее через прошлое, воссоздавшее образ столкновения двух миров, и обречённость ещё живого и полнокровного «старого».

Последнее в «Муканне» вызывает ассоциации с безвозвратно уходящей узбекской классической культурой. В сюите представлен суммарно-обобщённый образ узбекской музыки – цитат нет, но корни авторского тематизма восходят к самым разным жанрам наследия, культовым в том числе (впервые использованы зикральные напевы), и сюита предстаёт своего рода антологией узбекского фольклора. В данном случае ритуал – ключ к решению проблемы отражения активного противостояния «старого» и «нового»: он обуславливает драматургию опуса.

Эту тему, также решённую в символическом ключе, подхватывает Т. Курбанов в Пятой симфонии, где в сходной ситуации создаёт образ дервишского зикра. Образ, перекликающийся со сценой культово-экстатического радения у Успенского («Моление огню», вторая часть «Мукан-

ны») и тоже с опорой на зикральные напевы, увидим в вокально-инструментальном концерте «Зикр-аль-хак» М. Бофоева.

Примеры могли бы умножить «Лирическая поэма» В. Успенского, связанная с суфийской символикой⁷ [о суфизме и музыке см.: 6, 23; 17, 107], экспонирующая образы «пути», «пребывания», символический образ Поэта и опусы продолживших её традиции Д. Закирова, М. Бурханова, М. Таджиева, М. Бофоева [см.: 16], сочинения русских и узбекских композиторов, однако этого не позволяют рамки статьи. Но представляется, что и уже сказанное заставит по-новому подойти к оценке вклада русских авторов в развитие музыкального искусства Узбекистана и признать, что В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель заложили традицию отражения национального в узбекском композиторском творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О стадийности, эстетике рефлексивного традиционализма или антитрадиционализма на разных стадиях развития музыкального искусства Узбекистана писала С. А. Закржевская, впервые в музыковедении применившая сравнительно-типологический метод исследования одного из аспектов композиторского творчества [8]. Подобных работ об узбекской музыке больше не было.

² О «трёхзвенной» цепи «художник – произведение искусства – публика» см.: Коробова Н. И. Параметры и специфика проявлений современной художественной культуры [9].

³ И у Волкова, и у Соловьёва «чайхана» выступает как аналог очага, а следовательно, как центр мира: «Высшей ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где и когда совершился акт творения, т. е. центр мира, отмечаемый разными символами центра – мировой осью... многочисленными вариантами мирового дерева... другими сакральными объектами (мировая гора, башня, врата /арка/, столп, трон, камень, алтарь, очаг и т. п.), всё то, что кратчайшим и надежнейшим образом связывает землю и человека с небом и творцом...» [11, 13].

⁴ «Предрасветное время в понимании Ясави, многих других суфиев, поэтов мусульманского Востока – это особое божественное время, когда можно воочию наблюдать красоту Бога» [7, 23].

⁵ И у Навои, и у В. Успенского Фархад отличается всеми качествами творца-демиурга, описанного О. Фрейденберг по греческим источникам [15, 446].

⁶ В индийской мифологии женское проявление солнца [14, 553].

⁷ Отражение суфийской символики находим и у современных азербайджанских [4] и таджикских [5] композиторов, что позволяет говорить о предвосхищении В. Успенским тенденции, наметившейся в различных республиках, продолживших традиции Исламской цивилизации [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимова А. Нить (Штрихи к двойному портрету) // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 71–74.
2. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 253 с.
3. Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. Москва : Музыка, 1970. 320 с.

4. Давлатова С. Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские и политические науки, культурология и искусствоведение. Теория и практика. 2018. № 3 (89). С. 115–122. DOI 10.30853/manuscript.2018-3.23.
5. Давлатова С. Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т. Шахи: поиск смысла и борьба с собой // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (23). С. 54–61.
6. Джани-Заде Т. Азербайджанский мугам в фокусе Исламской цивилизации // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. № 2 (7). С. 12–30. DOI 10.26176/MAETAM.2022.7.2.001.
7. Джумаев А. Зикр в теории и практике Яссави и яссавийя // Альманах «Тамыр». 2001. № 4, апрель-июль. С. 17–28.
8. Закржевская С. А. Освоение многоголосия восточными культурами (на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1989. 48 с.
9. Коробова Н. И. Параметры и специфика проявлений современной художественной культуры // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 16. С. 42–61.
10. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
11. Топоров В. Н. О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / сост. Л. Ш. Рожанский. Москва : Наука, 1988. С. 7–60.
12. Топоров В. Н. Поэт // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Совет. энцикл., 1997. Т. 2. С. 327–328.
13. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Совет. энцикл., 1997. Т. 2. С. 340–342.
14. Топоров В. Н. Ушас // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Совет. энцикл., 1997. Т. 2. С. 553.
15. Фрейденберг О. Миф и литература древности. 3-е изд., испр., доп. Екатеринбург : У-Фактория, 2008. 896 с.
16. Чаквадзе Н. В. О «Лирической поэме» В. А. Успенского и её роли в истории узбекской симфонической музыки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 12–17.
17. Шаяхметова А. К. Философское осмысление поэзии и музыки в суфизме // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 15, № 1. С. 103–114. DOI 10.17516/1997-1370-0880.
18. Янов-Яновская Н. Русская музыка в Узбекистане. Опыт постановки проблемы // Узбекская музыка и XX век. Работы разных лет. Ташкент : DEZA, 2007. С. 149–176.

Natella V. Chakhvadze

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Magnitogorsk, Russia.
E-mail: natella-artur@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8865-1067

MYTHOPOETIC AND RITUAL MOTIFS AS A WAY OF REFLECTING THE NATIONAL IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS WHO WORKED IN UZBEKISTAN

Abstract. The article is devoted to the solutions of the problem of reflection of the “foreign” artistic tradition in music that did not fall into the field of interest of musicology before. The purpose of the article is to find and characterize ways of reflecting the “national-Uzbek” in the work of Russian authors who worked in Uzbekistan at the stage of the formation of the national composer school (1920–1950), and to show that what they found was continued. To identify the reasons that contributed to the success of the best works of V. A. Uspensky, A. F. Kozlovsky, G. A. Muschel at the national audience allows the historical cultural and artistic context, including the appeal to the material of related arts. The context makes it possible to see the commonality of the forms of reflection of the national in different arts: these are images-symbols that go back to mythological and Sufi motifs and dramatic decisions due to ritual action, which were used as a code that helped listeners brought up on traditional culture in an outwardly new, alien to recognize the

timeless old, one's own. Comparison of the opuses of Russian and Uzbek authors allows us to conclude: the ways of reflecting the national-constant among Russian composers coincide with the analogues of the Uzbek ones, who worked at the time of maturity of the national composer school (1970–1990).

Keywords: Ritual; mythopoetic; symbols; composer schools

For citation: Chakhvadze N. V. *Mifopoeticheskie i ritual'nye motivy kak sposob otrazheniya natsional'nogo v tvorchestve russkikh kompozitorov, rabotavshikh v Uzbekistane* [Mythopoetic and Ritual Motifs as a Way of Reflecting the National in the Works of Russian Composers who Worked in Uzbekistan], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 78–86. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-78-86 (in Russ.).

REFERENCE

1. Azimova A. Nit' (*Shtrikhi k dvoynomu portretu*) [Thread (Strokes to a double portrait)], *Music Academy*, 1992, no. 3, pp. 71–74. (in Russ.).
2. Bayburin A. K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavyanskikh obryadov* [Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of East Slavic rites], St. Petersburg, Nauka, 1993, 253 p. (in Russ.).
3. Vyzgo T. S. *Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoy muzykoy* [The development of the musical art of Uzbekistan and its connection with Russian music], Moscow, Muzyka, 1970, 320 p. (in Russ.).
4. Davlatova S. D. Representation of the Sufi Ritual in Composers' Creative Work (On the Problem of Neo-Ritualism), *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, 2018, no. 3 (89), pp. 115–122. DOI 10.30853/manuscript.2018–3.23. (in Russ.).
5. Davlatova S. D. Sufi Theme in the Suite “The Conversation of Birds” by T. Shahidi: The Search for the Meaning of Life and the Struggle with Oneself, *Journal of Musical Science*, 2018, no. 1 (23), pp. 54–61. (in Russ.).
6. Djani-Zade T. Azerbaijani Mugham in the Focus of Islam Civilization, *Music of Eurasia. Tradition and the Present*, 2022, no. 2 (7), pp. 12–30. DOI 10.26176/MAETAM.2022.7.2.001. (in Russ.).
7. Dzhumaev A. *Zikr v teorii i praktike Yassavi i yassaviyya* [Dhikr in the theory and practice of Yassawi and Yassaviyya], *Al'manakh «Tamyr»*, 2001, no. 4, April–July, pp. 17–28. (in Russ.).
8. Zakrzhevskaya S. A. *Osvoenie mnogogolosiya vostochnymi kul'turami (na primere garmonii v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadjikistana i Turkmenii)* [The development of polyphony by Eastern cultures (on the example of harmony in the work of composers of Uzbekistan, Tajikistan and Turkmenistan)]: abstr. of diss., Moscow, 1989, 48 p. (in Russ.).
9. Korobova N. I. Parameters and Specific Traits of Some Phenomena of Contemporary Artistic Culture, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, iss. 16, pp. 42–61. (in Russ.).
10. Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art], 2nd ed., rev., Moscow, Iskusstvo, 1995, 320 p. (in Russ.).
11. Toporov V. N. *O rituale: vvedenie v problematiku* [About the ritual: an introduction to the problem], L. Sh. *Rozhanskiy (comp.) Arkhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh*, Moscow, Nauka, 1988, pp. 7–60. (in Russ.).
12. Toporov V. N. *Poet* [Poet], S. A. Tokarev (gen. ed.) *Mify narodov mira: entsikl.: v 2 t.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1997, vol. 2, pp. 327–328. (in Russ.).
13. Toporov V. N. *Prostranstvo* [Space], S. A. Tokarev (gen. ed.) *Mify narodov mira: entsikl.: v 2 t.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1997, vol. 2, pp. 340–342. (in Russ.).
14. Toporov V. N. *Ushas* [Ushas], S. A. Tokarev (gen. ed.) *Mify narodov mira: entsikl.: v 2 t.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1997, vol. 2, pp. 553. (in Russ.).
15. Freydenberg O. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity], 3rd ed., rev. and augm., Yekaterinburg, U-Faktoriya, 2008, 896 p. (in Russ.).
16. Chakhvadze N. V. V. A. Uspensky's “Lyrical Poem” in the History of Uzbek Orchestral Music, *Music Scholarship*, 2013, no. 2 (13), pp. 12–17. (in Russ.).
17. Shayakhmetova A. K. Philosophical Understanding of Music and Poetry in Sufism, *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2022, vol. 15, iss. 1, pp. 103–114. DOI 10.17516/1997-1370-0880. (in Russ.).
18. Yanov-Yanovskaya N. *Russkaya muzyka v Uzbekistane. Opyt postanovki problem* [Russian music in Uzbekistan. Problem Statement Experience], *Uzbecksкая muzyka i XX vek. Raboty raznykh let*, Tashkent, DEZA, 2007, pp. 149–176 (in Russ.).

Татьяна Викторовна Карташова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

E-mail: arun-rani@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-1239-3396. SPIN-код: 6213-5302

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕВЕРНОЙ ИНДИИ
В СВЕТЕ ВЛИЯНИЯ ИСЛАМА**

В статье рассматривается влияние религиозных концепций ислама на духовную культуру и художественную жизнь Индии. Его философия, этика, религиозные концепты оказали глубинное воздействие на разные сферы жизни многочисленных народов Южной Азии. Активные «волны» культурных веяний, пришедшие из арабо-иранского мира, Средней и Малой Азии, положили начало формированию нового характера индийской культуры – индомусульманского. Также автором отмечается, что мощное воздействие арабо-иранского мира и Средней Азии на всю культурную систему Южной Азии существенно расширило и преобразовало художественную палитру индийской музыки, поэзии, танцевально-театрального и других искусств. В XIII–XVIII веках новые смысловые и социокультурные элементы аккумулируются с музыкой «высокой» традиции, формируя комплекс придворного искусства – дарбари. В результате на индийской почве элементы культур исламского мира, вступив в мощное взаимодействие с локальными традициями, приобрели новые, симбиозные формы. Возникший «культурный симбиоз» вызвал к жизни не только новые вокальные жанры и инструментальные традиции, но и значительно обогатил художественную культуру южноазиатского субконтинента.

Ключевые слова: Индия, музыкальная культура, ислам, культурный симбиоз, дарбари, хайал, газал

Для цитирования: Карташова Т. В. Музыкальная культура Северной Индии в свете влияния ислама. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-87-96 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 87–96.

Вся эстетико-философская система индийской классической музыки теснейшим образом связана с религиозной мыслью. Великий скрипач Иегуди Менухин писал: «В Индии религиозный элемент неотделим от музыки, которая стремится создать такую атмосферу для человека, чтобы его разум и дух могли легко подняться к высшим сферам размышления и божественной гармонии» [7, 30; здесь и далее перевод наш. – Т. К.]. «Индия» – это всеохватное историко-культурное понятие. Под ней понимается целостный историко-цивилизационный феномен, а не только государство, начавшее свой отсчёт с 1947 года. Важнейшим фактором, характеризующим

специфику индийской цивилизации, являются полиэтничность, поликонфессиональность, полиязыковость. Исторически Индия простиралась во времени гораздо более объёмном, чем только эпоха XX века, и вмещала в себя практически всю территорию географического региона Южной Азии. Исследователь Е. Гороховик отмечает: «Важнейшим каналом распространения завоеваний индийской цивилизации явились религиозные и духовные учения, в частности – буддизм и индуизм, которые, попадая на обширные территории Центральной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, создали духовное и культурное пространство, составившее своего рода

Magna India („Большую Индию“). В свою очередь, ислам, христианство и иудаизм, придя в Индию в разные исторические периоды, стали неотъемлемой частью её культуры» [1, 3]. Такой мощный «сплав», ассимилировавшись на индийской почве, придав своеобразие и в тоже время цельность этой цивилизации, фундаментом общецивилизационного культурного менталитета которой, безусловно, служил индуизм. Цель данной статьи – проследить на разных уровнях культуры южноазиатского субконтинента взаимодействие индуизма и ислама, взаимовлияние их мировоззрений и религиозно-философских принципов. Обозначенная проблематика позволяет выявить огромное влияние ислама на духовную культуру и художественную жизнь Индии, повлекшую за собой кристаллизацию новых микстовых жанровых пластов в лоне музыкального искусства. Философия, этика, религиозные концепты ислама оказали глубинное воздействие на разные сферы бытия многочисленных народов северных территорий Индостана, не говоря уже о культуре таких государств, как Индия, Пакистан, Бангладеш.

VI век в предмусульманской истории Индостана может считаться «„золотым веком“ индийской, а точнее, – индуистской и буддийской культуры» [1, 68]. Но сто лет спустя его основы начинают постепенно расшатываться, испытывая мощный натиск культур молодого мусульманского мира. Исламские влияния в Индостане «начались с VII века н. э., когда вместе с торговцами и проповедниками-мусульманами, оседавшими в Кашмире, Мултане и других индийских регионах, а также благодаря непосредственным контактам населения в „буферных“ зонах (Синдх, Белуджистан, Пенджаб), происходило „мирное“ распространение ислама, особенно привлекавшего людей из низших каст своей идеей всеобщего равенства перед Аллахом» [3, 20]. Однако с укре-

плением военно-политических позиций ислама переход в эту религию стал сулить и определённые социальные привилегии, что ускорило процесс исламизации верхних слоёв индийского общества. В индийской, как и во многих других музыкальных культурах, наиболее интенсивное развитие новых тенденций наблюдалось именно в верхних слоях, более восприимчивых, динамичных, деятельных в плане культурных преобразований, по сравнению с нижними социокультурными слоями, которые более связаны с традиционными формами музыкального мышления. Именно «сверху», главным образом в касте кшатриев, началось и освоение индийцами культурных ценностей исламского мира: арабского и персидского языков, видов и жанров поэзии и литературы Ближнего и Среднего Востока, изысканных форм придворной жизни и т. д.

Окончательное установление мусульманского господства на территории северной части Индии осуществилось к концу XII столетия. По мнению историков, с течением времени ислам как религиозная и политическая система стал претерпевать существенные трансформации. Выдающийся политический деятель Дж. Неру в своей знаменитой книге «Открытие Индии» (1944) отмечает: «Прошло шестьсот лет, прежде чем ислам проник в сердце Индии, и к тому времени, когда его распространение закрепило его политическое завоевание, он успел претерпеть большие изменения, и его знаменосцы были уже иными» [4, 356]. Безусловно, в определённой степени это связано с самой природой ислама, постоянно видоизменявшегося и в процессе своего становления и развития, и в период экспансии на южноазиатский субконтинент. В результате на индийской почве элементы культур исламского мира, вступив в мощное взаимодействие с локальными традициями, приобрели «новые, симбиозные формы, во многом обновили свою суть, что,

как свидетельствуют исторические факты, поощрялось как представителями официальной индо-мусульманской администрации, так и индуистскими правителями» [1, 23]. Активные «волны» культурных веяний, пришедшие из арабо-иранского мира, Средней и Малой Азии, положили начало формированию нового характера индийской культуры – индомусульманского.

В XIII–XVII веках на южноазиатском субконтиненте сложилась культурная ситуация, которая обращает на себя особое внимание. Основной чертой, определяющей переломный характер данного этапа в истории Индии, является бурное и многостороннее развёртывание индомусульманского взаимовлияния¹: «В течение нескольких веков тюрки, иранцы, афганцы, арабы проникали с севера и северо-запада вглубь южноазиатского субконтинента, ассимилируясь в местной культурной среде и внося в неё в свою очередь новые, присущие своим цивилизациям черты» [3, 20].

Постепенное усвоение Индией элементов мусульманского менталитета стран Ближнего Востока, особенно Персии, способствовали окончательному разделению к XIII веку единой индийской музыкально-культурной системы на две взаимосвязанные и взаимодействующие, но имеющие ряд кардинальных различий, музыкально-культурные традиции: Северной Индии, получившей название Хиндустани, и южноиндийской – Карнатака. Размежевание на две музыкально-стилистические субсистемы подтверждается также старинными трактатами по индийской теории музыки, прежде всего «Сангитаратнакарой»² Шарнгадевы (XIII век). Автор ссылается и на Северную, и на Южную индийскую музыку; следовательно, различия между ними уже были обнаружены к этому времени³. Однако только с XVI века трактатная традиция начала отражать параллельное сосуществование двух фундаментальных стилистических систем – Северной и Южной Индии, музыкальная культура которых становится

предметом обсуждения в различных теоретических трудах.

Мощное воздействие арабо-иранского мира и Средней Азии на всю культурную систему Южной Азии существенно расширило и преобразовало художественную палитру индийской музыки, поэзии, танцевально-театрального и других искусств. Образование нового индомусульманского культурного синтеза особое значение имело для севера региона. Мусульманский мир со своим «новым ощущением звукового пространства и его выразительных качеств» [6, 25] привёл к формированию к началу XIII века и развитию в более поздние века нового индомусульманского облика звукотворчества Хиндустани⁴. Что касается юга региона, то он остался почти не затронутым иновлияниями в связи с минимальными контактами извне. Как справедливо отмечает Д. Ньюмен, «хотя южноиндийская культура также испытала влияния персидской и турецкой музыкальных систем, тем не менее она продолжала сохранять в чистом виде старые, домусульманские традиции музыки субконтинента, в то время как североиндийская музыка превратилась в своего рода гибрид» [12, 99].

В период XIII–XVIII веков новые смысловые и социокультурные элементы аккумулируются с музыкой «высокой» традиции, формируя комплекс искусств, названных *дарбари*⁵. В результате этого непрерывного и длительного историко-культурного синтеза сложился новый тип придворной музыки и новый тип музыканта, находящегося при дворе у местного правителя и пользующегося его покровительством. Эта система «патронажа, именуемая *джаджмани*» [9, 85], в значительной степени обеспечила развитие всего придворного искусства, включая музыку. Сохраняя свои духовно-ценностные ориентиры, музыка «высокой» традиции приобрела свой новый социокультурный статус. Помимо этого началась стабилизация жанрового репертуара североиндийской музыки, при-

чём данный процесс завершился к XVIII–XIX векам. Хотя, по сути, он продолжается в Индии и в XX, и XXI веках, когда классическая музыка Хиндустани получила выход на концертную сцену и к широкой зрительской аудитории. К 70–80-м годам прошлого века сложилось такое устойчивое понятие, как «современная концертная музыка», под которым подразумевается индийская классическая музыка.

Как отмечается исследователями, XIII–XV века в музыкальном искусстве Северной Индии связаны «с окончательным переключением творческих интересов и пристрастий в сторону эмоционально-чувственного начала, изначальный же космологизм оказался „сдвинутым“ в область религиозной символики и мифологии» [1, 58]. Вследствие этого художественное пространство индийского звукотворчества существенно «реформатировалось»: значительно расширился спектр выразительных оттенков североиндийской музыки, появились более утончённые градации эмоциональных состояний, стала манифестироваться открытая чувственность, культивируемая при индомусульманских дворах, что привело к формированию множества видов изысканного досугового музицирования⁶. Обозначенные факторы в совокупности с новыми эмоционально-экспрессивными качествами дали толчок новому этапу развития вокального, а в последующие эпохи и инструментального искусства.

Поскольку культура северной части субконтинента трансформировалась гораздо мобильнее, в отличие, как отмечалось ранее, от юга, сохранившего атмосферу первозданности и характер старых домусульманских цивилизационных завоеваний, в вокальную музыку Хиндустани «активно включаются традиции, родственные ей генетически и исторически (Непал, Пакистан, Бангладеш)» [13, 244], а также с граничащих территорий арабо-персидского мира. Таким образом, в сложных процес-

сах амальгамы старого и нового формировались жанры, сыгравшие в последующие века решающую роль в развитии певческой традиции Хиндустани. Знаковыми можно считать *дхрупад* и *хайал*.

Становление и развитие *дхрупада* – «патриарха» в обширной панораме традиций, жанров и форм североиндийской музыкальной культуры – имело несколько периодов: первоначальный приходится на XIII–XIV века, когда на севере региона происходил процесс культурного аккумуляции новых выразительно-смысловых и музыкально-языковых элементов. Это самый древний жанр классической музыки, исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно: «Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в XV–XVI века, когда раджа Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 годы) представил жанр, названный дарбари (придворный) *дхрупад*» [3, 62]. О *дхрупаде* обычно пишут как о ярком проявлении духа эпохи Великих Моголов, её величия и монументальности. В своих текстах *дхрупад* обращён к духовно-мистическому началу: здесь используются и буддийские мантры, и средневековая лирика молитвенного содержания⁷ в честь индуистских богов, но с мощной «пропиткой» суфийского мироощущения. Носители традиции воспринимают *дхрупад* в значительной степени не как музыкальное явление: это особый способ духовной деятельности, требующей высокой концентрации психоэмоциональной энергии и носящей молитвенно-медитативный характер: «Центральным элементом выразительной системы *дхрупада* является звук, рассматриваемый в качестве особого средства интуитивного познания мира. От правильности воспроизведения каждого тона зависит полнота философско-мистического постижения истины, заложенной в пропеваемом слове, поэтому в процессе обучения искусству *дхрупада* основное внимание

уделяется освоению изощрённой техники культивирования свары (тона), дыхательному тренажу, доведения до совершенства владения вокальным аппаратом» [3, 66].

Расцвет жанра связан с XV–XVI веками – временем наивысшего подъёма индомусульманского искусства под покровительством империи Великих Моголов. *Дхрупад* связывают с эпохой величайшего преобразователя духовной и культурной жизни – Акбаром⁸, при правлении которого наступил пышный расцвет и «золотой век» индийской культуры. Император приложил огромные усилия для развития всех форм духовной жизни в стране и прумножения культурных богатств подвластной ему державы. Всё, что создавалось по повелению или под покровительством Акбара – религиозная доктрина, архитектурный ансамбль или новый вид музыки, – отличалось глубиной содержания, продуманностью деталей исполнения, монументальностью форм. При своём дворе великий правитель собрал выдающихся деятелей искусства, представителей разных этносов и конфессий – «девять жемчужин», среди которых блистал Миян⁹ Тансен (1532–1595) – полубогородительный музыкант, считающийся не только создателем *дхрупада*, но вплоть до наших дней отождествляемый со всей историей вокальной музыки традиции Хиндустани.

К XVII столетию зарождается *хайал* – несомненный «последователь» *дхрупада*, достигая в течение следующего века своего расцвета. По существующей традиции появление его, как и некоторых других явлений североиндийской музыкальной культуры, приписывают знаменитому поэту и музыканту Амиру Хусро, жившему в XIII веке и внёсшему грандиозный вклад в генезис индомусульманской культуры.

Как свидетельствуют многочисленные исторические документы, именно в творчестве Хусро переплелись и слились воедино элементы индийской и пришедшей извне арабо-персидской культуры. Амир

Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи, легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро также спорно: он был то ли перс, то ли турок, то ли индеец. Однако его собственное утверждение, что Индия – «это моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над „и“ [7, 48]. Его отец, Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Его духовным отцом считался Хазрат Низамуддин Аулия – святой суфий из Дели. Амиру Хусро приписывается изобретение *ситара*¹⁰, введение *табла*¹¹ и т. д. Не вдаваясь в подробности, подчеркнём, что многие предположения опровергаются документальными историческими свидетельствами. Отметим только, что в индийском музыкознании действительно признаются заслуги Амира Хусро в объединении индийской и персидской культур и в развитии классической музыки Хиндустани.

Хайалу присуща утончённость и любовно-романтический характер. В содержании текстов важную роль играют мотивы, связанные с суфийским пониманием духовно-мистического начала. Пение *хайала* погружает слушателя в атмосферу повышенного эмоционального напряжения, «фантазийности» – качества, определяемого самой этимологией слова: в переводе с фарси означает «фантазия», «вдохновение», «наваждение». Всё это стало выражением атмосферы *дарбаров* (дворов), принадлежащих как индомусульманским, так и индуистским правителям эпохи заката могольского могущества. Духовная утончённость, философско-мистическая погружённость и открыто культивируемый эротизм, суровый аскетизм и все оттенки чувственности – вот далеко не полная

номенклатура экспрессивного «словаря», развитого в таком своеобразном явлении, как *хайал*, получившем своё название, как гласит предание, из уст Амира Хусро. В современной концертной вокальной музыке Хиндустани *хайал* занял столь внушительное пространство, что практически всецело с ней ассоциируется, в то время как за *дхрупадом* до сих пор сохраняется положение значимой, но всё же раритетной, исторически и эстетически обособленной традиции. *Хайал* можно считать наивысшим достижением индийской вокальной музыки. В настоящее время это ведущий классический жанр Северной Индии.

К «продуктам» индомусульманского культурного синтеза относится ещё одна вокальная традиция – *газал*¹² – лирическое стихотворение (любовная песнь) на урду или фарси. Стихи передают историю любви или обрисовывают ряд эпизодов из жизни поэта, повествование традиционно ведётся от имени мужчины, «газал (газель)¹³ как стихотворная форма состоит из нескольких двустиший, каждое из которых логически завершено, с однозвучной рифмой через строку» [9, 105]. Хотелось бы отметить, что *газал* изучается во всех ведущих музыкальных учебных заведениях в штатах Северной Индии в классе «лёгкой классики»¹⁴.

Одним из рубежных для становления инструментальной музыки также следует считать этап мусульманских завоеваний. Ранее отмечалось, что историческим контекстом многих важнейших трансформационных процессов, происходивших в это время в культуре субконтинента, были (начиная с VII века) интенсивные набеги на северо-западные территории Индии войск различных среднеазиатских правителей. Вместе с тем Индия достаточно активно воспринимала инструментальные идеи других цивилизаций, приходившие вместе с духовными и религиозными течениями. Широкомасштабный процесс взаимодействия культур, начавшийся в этот

период и охвативший почти пять последующих веков, стал решающим и для инструментальной музыки региона. В результате длительного синтезирования местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций в инструментальной культуре субконтинента происходит своего рода мутационный процесс, выражающийся главным образом в кардинальной переориентации глубинных основ, идей и моделей звукового мышления, потребовавших изменения форм своего выражения. Так, в период индомусульманского средневековья XIII–XVIII веков особое значение в культуре приобрели инструменты лютневого семейства, заменившие арфы и в большинстве случаев соединившие конструктивные черты собственно индийских и ближневосточных или центральноазиатских инструментов. Так формируется особый тип южноазиатской лютни: без длинного грифа и полого корпуса-резонатора, но со специфическим набором резонирующих струн *тараб* (для создания эффекта призывков, особого звукового шлейфа), что отличает как конструктивно, так и в звуковом отношении североиндийские струнные от соответствующих инструментов любого другого региона мира. Также активно внедряется в практику индомусульманского музицирования среднеазиатский смычковый *ребаб*, укрепляя в культуре Хиндустани идею струнного смычкового инструмента. И как следствие этого масштабного процесса в современной концертной практике музыки Индии и других стран субконтинента закрепляется целый ряд инструментов, результирующих многовековой этап синтеза разнокультурных элементов. Все они по существу являются раговыми инструментами и участвуют непосредственно в процессе ладомелодического развёртывания звуковой ткани. Среди струнных важнейшее место заняли щипковые *ситар*, *сантур*, *сарод*¹⁵ и смычковый *саранги*¹⁶, среди ударных – парный ба-

рабан *табла* и *пакхавадж*¹⁷. В группе духовых инструментов широкую популярность получают флейта *бансури* и *шенай* (гобой), звучавший в составе оркестра *наубат*, озвучивавшего различные события в жизни индомусульманских дворов, – традиция, непосредственно связанная с культурами мусульманского мира¹⁸. Эти инструментальные традиции стали конкретным итогом и воплощением индомусульманского культурного синтеза, давшего столь яркие результаты не только в сфере вокальной, но также инструментальной музыки. В настоящее время вышеперечисленные инструменты являются своеобразными символами всей музыкальной культуры данного региона.

В целом, взаимодействие двух миров – индуистского и исламского – проявилось ещё в ранний период мусульманского владычества: исконно индийская культура в свою очередь также оказала мощное воздействие на искусство исламских правителей, включая архитектуру, живопись, литературу и т. д. В музыке это выразилось в использовании диалекта *браджа бхаша*¹⁹, а не персидского языка в музыкальных жанрах «могольского периода (например, в *дхрупаде*), а также в высоком положении индийских музыкантов, украшавших двор Акбара» [10, 55]. В целом, могольскую архитектуру и музыку средневекового периода можно охарактеризовать как синтез индо-исламских искусств с преобладающими мусульманскими покровителями и исполнителями, включая, конечно, большое количество индийцев, обращённых в новую веру²⁰. Правитель Акбар, проводивший политику веротерпимости и добивавшийся максимального сближения между представителями индуистских и мусульманских общин Индии, «не только собирал при своём дворе выдающихся поэтов и музыкантов, учёных и архитекторов, исповедовавших индуизм, но и привлекал к работам по убранству городов и строительству новых зданий ремесленников-индуистов»

[2, 11]. Именно в годы его правления в Северной Индии были воздвигнуты такие сооружения, как гробница Хумаюна в Дели, архитектурный сакральный комплекс Фатехпур-Сикри, а также усыпальница самого Акбара в Сикандре (пригород Агры). Он же попытался унифицировать одежду, «приказав пришивать низ кафтана к его верхней части в виде присборенной широкой юбки» [2, 51]. В этот период времени тесные контакты между индуистами и мусульманами способствовали такому интенсивному культурному взаимодействию, который, по выражению учёных, «является беспрецедентным» [11, 37] в могольской Индии. Интересен тот факт, что, с одной стороны, образованные индийцы «с огромным желанием овладевали персидским и языком урду, носили шервани²¹ и даже поклонялись шиитским Имам-бара» [8, 280]²². С другой – мусульманские музыканты принимали «индийские псевдонимы: Фаяз Хан – Прем Пия, Виляят Хуссаин Хан – Прана Пия, Тасаддук Хуссаин Хан – Винод Пия, Санад Пия – Таваккул Хуссейн, Дарас Пия – Мехбуб Хан» [5, 94].

В современной Индии существует одно понятие – индиец, и только по каким-то особым «опознавательным» штрихам можно сделать вывод о принадлежности к определённой конфессии. Так, одним из последствий мощного «плавильного котла» двух миров стало вошедшее в индийскую жизнь почтительное обращение к учителю: *гуру* – в индуистской традиции, *устад* – в мусульманской, сохраняющееся до настоящего времени. В период длительного пребывания в Нью-Дели, обращаясь с различными музыкантами и танцовщиками, нередко приходилось удивляться, как просто и органично сосуществуют в их мироощущении элементы различных культур. Причём, всё это многообразие разнокультурных компонентов принято и пережито индийцами как нечто своё, кровно близкое, прочно вошедшее в саму материю индийской цивилизации.

Интересно отметить, что государственными выходными в Индии являются и индуистские, и мусульманские²³ праздники, которые отмечаются всеми жителями северной части страны вне зависимости от их вероисповедания.

Подытоживая вышеизложенное, можно утверждать, что музыкальная культура Северной Индии, испытывая постоянный инокультурный прессинг и «вливания» инотрадиций, приблизительно с XIII века приняла на себя роль своеобразной «авангардной» культурной системы, способной активно воспринимать и ассимилировать разнородные внешние нововведения. Индия отдавала и принимала, создавая в процессе этого постоянного культурного взаимооб-

мена сложнейшую ткань своей цивилизационной общности. В этой связи можно говорить о факторах межцивилизационного общения региона со странами арабского иранского мира и, в частности, о взаимовлиянии мировоззрений, религиозно-философских принципов индуизма и ислама, который проникал на субконтинент и распространялся в разных своих проявлениях. Вследствие подобных сложнейших и многоплановых процессов на севере субконтинента сформировался уникальный индомусульманский «культурный симбиоз», ярко проявивший себя в различных областях культуры и искусства и обогативший художественную культуру Индии новыми идеями, образами, формами и стилями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1526 году Дели получил статус столицы обширной империи Великих Моголов – самых могущественных мусульманских правителей Индии. Начиная с этого времени и вплоть до позднегомогольского периода (первое десятилетие XVIII века), Дели оставался центром классического музыкального искусства.

² Сангита («музыка») + ратна («украшать драгоценными камнями») + акара («склад», «сокровище», «богатый источник»): «Сокровища драгоценностей музыки».

³ Согласно другим теориям, специфическая музыкальная традиция существовала на Юге Индии уже во времена «Натьяшастры» Муни Бхараты (II в. до н.э. – III в. н.э.), по крайней мере, в течение трёх прошедших тысячелетий: «Данная традиция, обусловленная выживанием доарийских языков и культур, сложилась под влиянием санскритских трактатов о музыке приблизительно в I тыс. до н.э., но вступила в силу в более поздний период развития южноиндийской музыки» [14, 18].

⁴ Один из ярчайших примеров индомусульманского архитектурного зодчества – великолепный дворец Тадж-Махал.

⁵ Происходит от персидского «дарбар» – двор, то есть придворное искусство.

⁶ Наступило время формирования и расцвета «полуклассики», представленной различными типами музыки.

⁷ На языке бражде со значительными вкраплениями санскрита.

⁸ Правил с 1556 года до конца своей жизни (1605).

⁹ Переводится как «возлюбленный»: уважительный индомусульманский титул.

¹⁰ Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

¹¹ Табла – парный мембранофон с регулируемой высотой звучания.

¹² В переводе с персидского – «разговор между влюблёнными».

¹³ По сложившейся традиции в русском переводе термин, относящийся к литературному творчеству, известен как «газель».

¹⁴ К примеру, институт Шрирам Бхаратия Кала Кендра (Нью-Дели), в котором автор статьи проходила научную стажировку в 2004–2006 и в 2009 годах.

¹⁵ Сарод – инструмент из семейства лютневых: имеет семь струн и две чикари (бурдонирующие); играют плектром; сантур – кашмирские цимбалы, играют парой изогнутых палочек.

¹⁶ Струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами.

¹⁷ Пакхавадж – двухмембранный барабан в форме бочонка.

¹⁸ Носителями традиции *шенай* являются до сих пор музыканты-мусульмане.

¹⁹ Западный диалект языка хинди.

²⁰ Сюда же относится *дхрупадия* Миян Тансен.

²¹ Удлиненная мужская верхняя одежда по типу пиджака, полупальто.

²² Параллельно с исконно индийской одеждой широкое распространение в регионе получил мусульманский *сальвар камиз* – шаровары и длинная блуза-туника – наряд, ставший в настоящее время традиционным.

²³ А также сикхские, джайнские и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии. Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2005. 229 с.
2. Гусева Н. Художественные ремесла Индии. Москва : Наука, 1982. 238 с.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. Москва : Композитор, 2010. 576 с.
4. Неру Дж. Открытие Индии. Кн. 1 / пер. с англ. В. В. Исакович, И. С. Кливанской, Д. Э. Куниной, В. Н. Павлова. Москва : Политиздат, 1989. 406 с.
5. Banerjee P. Dance in thumri. New Delhi : Abhinav publ., 1986. 115 p.
6. Bhatnagar M. L. Aesthetics of Indian Music. Mumbai : Jai Bharat, 2019. 253 p.
7. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi : Vikas Publ. house PVT LTD, 1990. 160 p.
8. Hussein S. Lucknow ki tanzibi miras. Lucknow : Urdu Publ., 1978. 296 p.
9. Khan Pir Zia Inayat. The Minqar-i Musiqar: Hazrat Inayat Khan's Classic 1912. Work on Indian Musical Theory and Practice / Translator by Allyn Miner. New Delhi : Omega Publications, 2016. 492 p.
10. Manuel P. Thumri in historical and stylistic perspectives. New Delhi : Motilal banarasidass, 1989. 233 p.
11. Metcalf T. Land, landlords, and the British Raj: Northern India in the Nineteenth Century. Berkeley : Univ. of California Press, 1979. 436 p.
12. Newman D. Indian Music as a Cultural System // Asian Music. 1985. Vol. 17, № 1. P. 98–110. DOI 10.2307/833743.
13. Saxena A. Basic concepts of North Indian classical music. Lucknow : AAS Publ., 2020. 349 p.
14. Thielemann S. The music of South Asia. New Delhi : A.P.H. Publ. corp., 1999. 690 p.

Tatyana V. Kartashova

Saratov State Sobinov Conservatory, Saratov, Russia. E-mail: arun-rani@yandex.ru.

ORCID: 0000-0002-1239-3396. SPIN-код: 6213-5302

THE MUSICAL CULTURE OF NORTH INDIA IN THE LIGHT OF THE INFLUENCE OF ISLAM

Abstract. The article examines the influence of religious concepts of Islam on the spiritual culture and artistic life of India. His philosophy, ethics, and religious concepts had a profound impact on various spheres of life of numerous peoples of South Asia. Active “waves” of cultural trends that came from the Arab-Iranian world, Central and Asia Minor, marked the beginning of the formation of a new character of Indian culture – Indo-Muslim. The author also notes that the powerful impact of the Arab-Iranian world and Central Asia on the entire cultural system of South Asia has significantly expanded and transformed the artistic palette of Indian music, poetry, dance, theater and other arts. In the XIII–XVIII centuries, new semantic and socio-cultural elements accumulate with the music of the “high” tradition, forming a complex of court arts – darbari. As a result, on Indian soil, elements of the cultures of the Islamic world, having entered into a powerful interaction with local traditions, acquired new, symbiotic forms. The resulting “cultural symbiosis” brought to life not only new vocal genres and instrumental traditions, but also significantly enriched the artistic culture of the South Asian subcontinent.

Keywords: India; musical culture; Islam; cultural symbiosis; darbari; khayal; ghazal

For citation: Kartashova T. V. *Muzykal'naya kul'tura Severnoy Indii v svete vliyaniya islama* [The Musical Culture of North India in the Light of the Influence of Islam], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 87–96. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-87-96 (in Russ.).

REFERENCES

1. Gorokhovik E. *Muzykal'naya kul'tura Indii* [Music Culture of India], Minsk, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2005, 229 p. (in Russ.).
2. Guseva N. *Khudozhestvennye remesla Indii* [Artistic Crafts of India], Moscow, Nauka, 1982, 238 p. (in Russ.).
3. Kartashova T. *Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noy kul'tury Severnoy i Yuzhnoy Indii* [Up-shastriya as a common sound space of the musical culture of North and South India], Moscow, Kompozitor, 2010, 576 p. (in Russ.).
4. Nehru J. *Otkrytie Indii. Kn. 1* [The discovery of India. B. 1], Moscow, Politizdat, 1989, 406 p. (in Russ.).
5. Banerjee P. *Dance in thumri*, New Delhi, Abhinav publ., 1986, 115 p.
6. Bhatnagar M. L. *Aesthetics of Indian Music*, Mumbai, Jai Bharat, 2019, 253 p.
7. Bose S. *Indian classical music. Essence and emotions*, New Delhi, Vikas Publ. house PVT LTD, 1990, 160 p.
8. Hussein S. *Lucknow ki tanzibi miras*, Lucknow, Urdu Publ., 1978, 296 p.
9. Khan Pir Zia Inayat. *The Minqar-i Musiqar: Hazrat Inayat Khan's Classic 1912. Work on Indian Musical Theory and Practice*, Translator by Allyn Miner, New Delhi, Omega Publications, 2016, 492 p.
10. Manuel P. *Thumri in historical and stylistic perspectives*, New Delhi, Motilal banarasidass, 1989, 233 p.
11. Metcalf T. *Land, landlords, and the British Raj: Northern India in the Nineteenth Century*, Berkeley, Univ. of California Press, 1979, 436 p.
12. Newman D. Indian Music as a Cultural System, *Asian Music*, 1985, vol. 17, no. 1, pp. 98–110. DOI 10.2307/833743.
13. Saxena A. *Basic concepts of North Indian classical music*, Lucknow, AAS Publ., 2020, 349 p.
14. Thielemann S. *The music of South Asia*, New Delhi, A.P.H. Publ. corp., 1999, 690 p.

ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ



УДК 784.9:78.071(470.5)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-97-103

Нина Кузьминична Евдокимова

Кандидат искусствоведения, доцент, начальник Центра дополнительного профессионального образования Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: nmc-dp02012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389

АКУСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРОЦЕССУ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ Е. Е. ЕГОРОВА

Целью настоящей работы является реконструкция истории формирования междисциплинарных направлений, сложившихся в Уральской (Свердловской) консерватории в 1930–1940-е годы в сфере вокального исполнительства. Предметом изучения избрана исследовательская и научно-методическая деятельность доктора искусствоведения, профессора Егора Егоровича Егорова. Источниковую базу исследования составили архивные документы Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского и Государственного архива Свердловской области: в научный оборот вводятся документы, в которых представлен фактический материал, открывающий новые страницы истории региональной музыкальной науки и профессиональной биографии Е. Е. Егорова.

Ключевые слова: Е. Е. Егоров, Уральская консерватория, история становления отечественной музыкальной науки в области вокального исполнительства, междисциплинарность

Для цитирования: Евдокимова Н. К. Акустический подход к процессу голосообразования в научных трудах Е. Е. Егорова. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-97-103 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 97–103.

Истоки региональной науки о музыке восходят к первому музыкальному вузу Урала и Сибири – Уральской (Свердловской) государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (УГК).

Представление об этапе становления музыкальной науки в Свердловской консерватории дают архивные данные: перспективные и текущие планы научно-исследовательской работы, практические меры по совершенствованию научной деятельности, нашедшие отражение в при-

казах вуза, информация о научной работе структурных подразделений (кафедр) и т. д.

Основы исследовательской и научно-методической деятельности в консерватории были заложены в 1930–1940-е годы. В этот период основной вектор научных работ в Свердловской консерватории был направлен на изучение исполнительского искусства в русле исследований междисциплинарного типа с опорой на методологию естественнонаучных дисциплин (физики и акустики, психологии и фи-

зиологии) и ориентирован на практику [см.: 3]. В Свердловской консерватории (СГК) были созданы научная секция, лаборатории акустики и экспериментальной фонетики, кабинет физиологии голоса.

Одно из ведущих научных направлений, получивших интенсивное развитие в СГК на начальном этапе, – проблемы акустики и физиологии певческого процесса. С точки зрения исследуемой темы интерес представляет ставшая важной вехой в становлении региональной музыкальной науки деятельность первого заведующего кафедрой сольного пения профессора Е. Е. Егорова (1877–1949)¹.

В Свердловске Егоров начал работать с 1933 года в музыкальном училище, а с 1934 – в консерватории. При этом в вузе он совмещал административную должность с педагогической деятельностью, о чём свидетельствует приказ по СГК № 8 от 19 октября 1934 года: «Зачислить профессора Егорова Е. Е. на должность временно исполняющего обязанности заместителя директора по учебной части»².

В Государственном архиве Свердловской области (ГАСО) сохранились документы, уточняющие данные биографии Е. Е. Егорова: «1910–1913 – педагог-вокалист Киевской музыкальной школы им. Лысенко; 1916–1919 – Киевской консерватории; 1919–1921 – Таганрогской консерватории; 1922–1931 – Московской консерватории; 1931–1933 – Московского Пролеткульта; 1934 – профессор вокальной кафедры Свердловской консерватории»³.

Егоров начал заниматься вокальной педагогикой с 1910 года, имея к этому времени большой практический опыт работы в оперных театрах России. «В 1902 дебютировал в Москве, с этого же года артист Московской частной русской оперы, с 1904 – Украинского театра оперы и балета, с 1906 – Большого театра, с 1908 – театров Одессы, Петербурга, Тифлиса» [5, 756].

В 1922 году он становится научным сотрудником вокально-методологической

секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН). С этого времени начинается разносторонний характер научно-исследовательской деятельности Егорова: он является постоянным членом Президиума вокальной секции, организатором и заведующим вокальных курсов в ГИМНе (1924–1928), лектором и создателем курса «Методика сольного пения» в Московской консерватории (МГК).

Первая научная работа «Певец и его учитель» оказалась результатом 12-летней практической работы Егорова как вокального педагога. Этот труд он посвятил своему педагогу В. М. Зарудной, у которой занимался в течение трёх лет в качестве вольнослушателя в Московской консерватории (1899–1902). Данная работа была заслушана и обсуждена на заседании Научной комиссии по вокальной методологии ГИМНа. «Так начался один из наиболее интересных периодов моей работы научным сотрудником в Комиссии, позднее переименованной в вокально-методологическую секцию ГИМН», – вспоминал Егоров [4, 287].

Темой следующей научной работы этого периода стала «Культура музыкального слуха певца и постановка голоса». Она была представлена автором учёному совету ГИМНа 13 октября 1924 года и позже опубликована в «Трудах ГИМНа» (1926).

В работе секции в этот период объективировалась проблематика «единого научно обоснованного метода постановки голоса и преподавания пения», изучением которой занимались Е. Е. Егоров и Ф. Ф. Заседателей.

В 1925 году на базе ГИМНа состоялась I Всесоюзная конференция вокальных учёных и педагогов, инициатором и организатором которой был Егоров. На конференции он выступил с докладом «Основы единого метода постановки голоса» (опубликован в «Трудах ГИМНа», 1926) [7, 327]. Главной задачей данной статьи стало стремление к унификации методиче-

ских аспектов с целью совершенствования процесса обучения, его принципов.

В музыкальной науке рассматриваемого времени актуализируются вопросы изучения процесса голосообразования с акустической точки зрения. Ю. Н. Рагс отмечает «интерес к акустике, к точным объективным данным, возникший в 20-х – начале 30-х годов» [9, 266].

Данная интенция нашла отражение в деятельности вокально-методологической секции ГИМНа и, в частности, Е. Е. Егорова [1]. «Для меня было ясно одно, что вокальная школа в своих методических установках не может ограничиваться только анатомо-физиологическими научными данными, не считаясь с акустической структурой голоса», – пишет учёный [4, 286]. Для него важен был «звук голоса певца, а не функции его голосового аппарата, что по существу было диаметрально противоположным большинству применявшихся тогда в вокальной школе методических установок» [там же].

В исследовании данной проблемы важную роль сыграло сотрудничество в ГИМНе Е. Е. Егорова с профессорами-физиками С. Н. Ржевкиным и В. С. Казанским, которые занимались разработкой темы «Исследование тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов» [1, 28]. По мнению Рагса, «в работах С. Н. Ржевкина и В. С. Казанского... применительно к вокалу была проанализирована певческая *форманта* – высокая и низкая; важно заметить, что в этих отечественных работах была чётко определена большая актуальность именно высокой *форманты*» [9, 101].

Егоров подчёркивает огромное значение изучаемой проблемы: «...в ней выявились исключительного интереса акустические подробности звука певческого голоса, о которых раньше даже не имелось и представления» [4, 289].

Учёный артикулирует ещё одно положение о существовании закономерностей формирования певческого голоса. Исходя

из имеющихся научных данных по изучению структуры звука, он утверждает, что известная закономерность в звуке голоса певцов имеется и наблюдается в элементах динамики. Результаты его изысканий были представлены в работах 1931 года: «Об измерении динамики голоса» и «Расположение динамических характеристик в голосах певцов в условиях радио». В этих статьях Егоров опирается на труды профессора В. Д. Зернова «Абсолютное измерение силы звука» (1909) и И. И. Левидова «Простейший способ измерения силы певческого голоса на разных регистрах» (1925).

Исследования, проведённые Егоровым в лаборатории ГИМНа и позже в Лаборатории звуко-техники при радиоцентре в Москве, показали следующее: «...в случаях пения певцов с хорошей голосовой техникой сила звука их голосов увеличивается параллельно высоте тона, чего не наблюдалось в случаях недостаточного технического совершенства певцов, даже при хороших природных их вокальных данных. <...> При соблюдении динамической закономерности увеличения силы голоса параллельно высоте тона „прикрывание“ звука голоса приходится на средние (то есть начало второй октавы каждого голоса) тоны, а не на верхние» [4, 290].

Таким образом, работа Егорова в Государственном институте музыкальной науки, который функционировал до 1931 года, стала базой для развития его научно-исследовательской деятельности в условиях вуза: сначала в Московской (1922–1931), а затем в Свердловской (1934–1949) консерваториях [1, 31].

В 1934 году, будучи профессором СГК, он завершает следующую работу – «Основные вопросы современной вокальной методики и педагогики». Фактически она является обобщением материалов, полученных им при исследованиях в предыдущих трудах. В 1937 году эта работа была представлена автором в Комитет по делам искусств. «На объединённом совещании

Государственного музыкального научно-исследовательского института и вокального факультета Ленинградской ордена Ленина консерватории эта работа была 27/X – 1938 г. рассмотрена. В выписке из протокола совещания имеется постановление: „Считать работу профессора Е. Е. Егорова представляющую безусловный интерес, а потому рекомендовать её к напечатанию“» [там же, 291]. Годом позже, на конкурсе научных работ Комитета по делам искусств, это исследование получило вторую премию (при неприсуждённой первой премии).

В 1938 году Егоров приступает к работе над самым значительным своим трудом «Методика сольного пения», который стал основой его докторской диссертации. Работа ставит вопрос о голосе певца как сложном акустическом явлении, указывая на комплексность функций голосового аппарата и их компенсаторные возможности. В этой работе впервые в вокально-теоретической литературе рассматриваются наиболее существенные вопросы: анализируются условия образования однородности тембра, закономерности динамики голоса, регистров, так называемые прикрывания голоса; выдвигается вопрос о примарном тоне как основе формирования голоса профессионального вокалиста; пение рассматривается как психоакустико-физиологический акт; анализируются условия практической работы педагога – вокалиста с певцом – учеником и индивидуализация приёмов и методов; представлен обзор методического материала существовавших национальных школ пения и методических установок современной русской вокальной школы⁴.

В период с 1942 по 1944 год на базе Свердловской консерватории функционировал Диссертационный совет [2]. В Государственном архиве Свердловской области сохранился ряд документов, отражающих его работу в годы Великой Отечественной войны. Исследование Е. Е. Егорова на соискание

учёной степени доктора искусствоведческих наук было представлено к защите 8 июня 1943 года.

В связи с этим в SGK был издан приказ № 578 от 20 мая 1942 года: «На основании разрешения Зам. Председателя Всесоюзного Комитета по делам Высшей школы при СНК Союза ССР тов. Бруевича допустить профессора Егорова Е. Е. к защите в Художественном Совете консерватории диссертации „Методика сольного пения“ на учёную степень доктора искусствоведения. Назначить официальными оппонентами по указанной диссертации Лауреата Сталинской премии Заслуженного артиста БССР А. В. Богатырёва, Заслуженного деятеля искусств профессора А. Б. Хессина и профессора В. Н. Трамбицкого. Директор SGK Луфер. Управделами SGK Смирнова»⁵.

Вокалист Д. Г. Евтушенко в отзыве на диссертацию подчеркнул, что автор выдвинул «на главенствующее место акустику как науку о звуке и вопрос о слухе и его участии в вопросах формирования голосов и определении качества их звучания»⁶.

А. В. Богатырёв в свою очередь отмечал: «...труд профессора Е. Е. Егорова „Методика сольного пения“ является первой научной работой, ставящей себе задачей организацию теоретической базы методики сольного пения для русской вокальной школы. <...> На основании последних научных исследований звук певческого голоса определяется присутствием в звуке разных частотных характеристик обертоновых сопровождений. <...> Труд профессора Егорова – это исследование, посвящённое проблеме научно-объективного обоснования вокально-педагогического метода»⁷.

Развернутый анализ научного труда соискателя был сделан профессором Московской консерватории А. Б. Хессином: «Настоящая работа представляет собой попытку изложить курс сольного пения в виде постановки целого ряда вопросов, затрагивающих основные темы методов обучения сольного пения. <...> Автор даёт

ясную, законченную систему, охватывающую почти все основные вопросы формирования голоса певца. Основанием методики должен быть звук, а затем функция, а не наоборот, т. е. основанием методики должна быть акустика, потом физиология. Привлекая акустику к решению вопроса оснований метода, профессор Егоров переключает методические установки в вокальной школе от физиологии к акустике. <...> Исследования методических установок ведутся комплексно, как вопросы, органически связанные друг с другом и обуславливающие друг друга.

В связи с вопросом о примарном тоне профессор Егоров исследует другой вопрос – о вибрации голоса певца. Этот сложный вопрос детально автором разработан и получает в настоящем труде новое освещение. О сущности тремоляции и вибрации писалось очень мало, причины образования этих явлений в звуке недостаточно выяснены ни в физиологических, ни в акустических исследованиях. <...> В своём исследовании природы вибрации профессор Егоров выдвигает новую гипотезу, объясняющую явления тремоляции и вибрации как результат борьбы двух взаимно противодействующих мышечных установок, то есть глотательного рефлекса и противоположного ему певческого положения гортани⁸.

В 1944 году ВАК утверждает Е. Е. Егорова в учёной степени доктора искусствоведческих наук.

К числу последних его работ относятся две статьи. Одна из них «Глотательный рефлекс и певческое голосообразование» (рукопись, 1942). Известно, что впервые

о влиянии глотательного рефлекса на певческое голосообразование Егоров писал ещё в 1924 году в указанной нами работе «Культура музыкального слуха певца». Вновь возвращаясь к этой теме, он указывает на необходимость знакомства с рефлексорными движениями, имеющими место в полости рта и глотки ввиду использования в целях голосообразования одной и той же мускулатуры рото-глоточной полости для диаметрально противоположных функций голосообразования и глотания, что часто создаёт препятствия для образования высотных характеристик (певческих формант) в звуке голоса [см: 4, 295].

В 1947 году Егоров пишет статью «Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса». Она «раскрывает процесс становления его мышления как педагога, учёного, исследователя, методиста» [6, 265]. Избранный ракурс работы – саморефлексия, осмысление пройденного пути в науке, артикуляция ведущих научных векторов в деятельности учёного.

Таким образом, аналитический срез трудов Е. Е. Егорова позволяет выделить в качестве ведущего исследовательского направления интеграцию музыкознания и естественных наук. Он приходит к мысли о необходимости междисциплинарного подхода к вопросам методики сольного пения. При этом доминирующей является установка на синтез вокального искусства и акустики как определяющего методологического аспекта, получившего последнее обоснование и развитие в трудах российских учёных второй половины XX – начала XXI столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Егоров Егор Егорович – оперный и камерный певец (бас) и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1948). Доктор искусствоведения (1944), диссертация «Методика сольного пения» [8, 176].

² Книга приказов по УГК за 1934 г. (Архив УГК).

³ Автобиография Е. Е. Егорова // ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 26.

⁴ Егоров Е. Е. Методика сольного пения. Рукопись. 1943 (Архив УГК).

⁵ Книга приказов по УГК за 1942 г. // ГАСО. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 30. Члены диссертационного совета (на защите Егорова Е. Е.): Луфер А. М., Пекелис М. С., Раввинов А. Г., Курковский Г. В., Трамбиц-

кий В. Н., Фролов М. П., Голубовская Н. И., Бакалейников Н. Р., Хессин А. Б., Маранц Б. С., Бендицкий С. С., Садовников В. И., Михно И. И., Шавин А. П., Богомаз М. Г.

⁶ ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 42–43.

⁷ ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 44–45.

⁸ ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 30–41.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Н. К. Государственный институт музыкальной науки (1921–1931): история, направления, перспективы // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 29. С. 25–34.

2. Евдокимова Н. К. Первый диссертационный совет на Урале по специальности «Музыкальное искусство» (1942–1944) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 4 (39). С. 95–104.

3. Евдокимова Н. К. Процесс интеграции наук в эволюции отечественного музыкознания XX века: к истории вопроса // Художественное образование и наука. 2022. № 1 (30). С. 61–69. DOI 10.36871/hon.202201007.

4. Егоров Е. Е. Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса // Научно-методические записки. Свердловск, 1963. Вып. 5. С. 284–296.

5. Егоров Егор Егорович // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Совет. энцикл. Т. 6. Стб. 756.

6. Егорова О. И. Егор Егорович Егоров // Научно-методические записки. Свердловск, 1963. Вып. 5. С. 251–283.

7. Ливанова Т. Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т. Н. Ливанова. Москва : Совет. композитор, 1975. С. 267–335.

8. Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006 : биограф. энцикл. словарь / науч. ред. М. В. Есипова. Москва : Моск. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 668 с.

9. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования : очерки. Рязань : Литера М, 2010. 336 с.

Nina K. Evdokimova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID 0000-0002-3065-93

ACOUSTIC APPROACH TO THE PROCESS OF VOICE FORMATION IN THE SCIENTIFIC WORKS OF E. E. EGOROV

Abstract. In 2022, 145 years have passed since the birth of the Doctor of Art History, Professor E. E. Egorov, whose activities in the Sverdlovsk Region/The Ural Conservatory (1934–1949) became an important milestone in the formation of regional music science. The purpose of this article is to reconstruct the history of the formation of interdisciplinary directions at the university, which makes it possible to identify the main trends in the formation of scientific research that developed at the conservatory in the 1930s and 1940s in the field of vocal performance. The main material of the article is the research and scientific-methodical activity of E. E. Egorov. The source base of the research was made up of archival documents of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky and the State Archive of the Sverdlovsk Region: documents are introduced into scientific circulation, which present factual material that opens new pages in the history of regional music.

Keywords: E. E. Egorov; Ural Conservatory; history of the formation of Russian musical science in the field of vocal performance; interdisciplinarity

For citation: Evdokimova N. K. *Akusticheskiy podkhod k protsessu golosoobrazovaniya v nauchnykh trudakh E. E. Egorova* [Acoustic Approach to the Process of Voice Formation in the Scientific Works of E. E. Egorov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 33, pp. 97–103. DOI 10.24412/2658-7858-2023-33-97-103 (in Russ.).

REFERENCES

1. Evdokimova N. K. State institute of music science (1921–1931): history, directions, prospects, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 25–34. (in Russ.).
2. Evdokimova N. K. *Pervyy dissertatsionnyy sovet na Urale po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» (1942–1944)* [The first dissertation council in the Urals in the specialty “Musical art” (1942–1944)], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2021, no. 4 (39), pp. 95–104. (in Russ.).
3. Evdokimova N. K. The Process of Science Integration in the Evolution of Russian Musicology of the XXth Century: To the History of the Issue, *Arts Education and Science*, 2022, no. 1 (30), pp. 61–69. (in Russ.).
4. Egorov E. E. *Moi nauchno-issledovatel'skie raboty v oblasti pevcheskogo golosa* [My research works in the field of singing voice], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1963, iss. 5, pp. 284–296. (in Russ.).
5. *Egorov Egor Egorovich* [Egorov Egor Egorovich], *Yu. V. Keldysh (gen. ed.) Muzykal'naya entsiklopediya*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, col. 756. (in Russ.).
6. Egorova O. I. *Egor Egorovich Egorov* [Egor Egorovich Egorov], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1963, iss. 5, pp. 251–283. (in Russ.).
7. Livanova T. N. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy nauki (GIMN v Moskve)* [From the past of Soviet Musical science (GIMN in Moscow)]. *T. N. Livanova (ed., comp.) Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975, pp. 267–335. (in Russ.).
8. Esipova M. V. (ed.) *Moskovskaya konservatoriya ot istokov do nashikh dney. 1866–2006: biogr. entsikl. slovar'* [Moscow Conservatory from its origins to the present day. 1866–2006. Biographical encyclopedic dictionary], Moscow, Moskovskaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2007, 668 p. (in Russ.).
9. Rags Yu. N. *Akusticheskie znaniya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya: ocherki* [Acoustic knowledge in the system of music education: essays], Ryazan, Litera M, 2010, 336 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 33

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.06.2023 г. Дата выхода в свет 14.07.2023 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya, Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,38. Уч.-изд. л. 9,85
Тираж 100 экз. Заказ № 17343

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