



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 35

Екатеринбург
2023

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 35

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 Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОВОВА**, 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 35

Yekaterinburg 2023

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

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

Editorial board

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

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

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

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

ISSN 2658-7858

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

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 6 Пылаева Л. Д. К вопросу о принципах формообразования в пассакалиях
Ф. Куперена

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 20 Урванцева О. А. «Контрапункт стилей»
в творчестве Глинки
- 30 Чахвадзе Н. В. Новый взгляд на
симфоническую поэму А. Ф. Козловского
«Танавар»
- 41 Девятова О. Л. Музыкальная гофманиана
Сергея Слонимского в балете «Волшебный
орех»

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 49 Сорокина У. В. Православная
церковно-певческая жизнь Харбина
в свете периодической печати
1920–1940 годов

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 57 Хрулева И. Вопросы дыхания в трактате
«Метод пения» Парижской
консерватории: мифы и реальность

К ЮБИЛЕЮ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 66 Городилова М. В., Вялухина В. И. Кафедра
теории музыки Уральской консерватории
в XXI веке

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC THEORY

- 6 Larisa Pylaeva. To the Question of the
Principles of Musical Form Building
in F. Couperin's Passacaglia

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 20 Olga Urvantseva. "Counterpoint of styles"
in Glinka's works
- 30 Natella Chakhvadze. A new look
at A. F. Kozlovsky's symphonic
poem "Tanavar"
- 41 Olga Devyatova. Musical hoffmaniana
by Sergey Slonimskyin the ballet
"The Magic Nut"

MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 49 Uliana Sorokina. The Orthodox
Church-singing life of Harbin
in the light of the periodical press
of 1920–1940

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 57 Irina Khruleva. The problem of breathing
in the treatise "The Singing Method
of Paris Conservatory": myths and reality

FOR THE ANNIVERSARY OF THE URAL STATE CONSERVATORY

- 66 Marina Gorodilova, Vera Vyalukhina.
Department of Music Theory of the
Ural Conservatory in the 21st Century



УДК 781.5

DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-6-19

Лариса Дмитриевна Пылаева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки
Пермского государственного института культуры (Пермь, Россия).
E-mail: ldpylaeva@gmail.com. ORCID: 0009-0007-6947-2873

К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПАССАКАЛИЯХ Ф. КУПЕРЕНА¹

В статье раскрываются закономерности организации формы в инструментальных пьесах Ф. Куперена, именуемых пассакалиями. Осуществляется сопоставительный анализ Пассакалии си минор для клавирина, Пассакалии из сюиты «Испанская», входящей во 2-й цикл трио-сонат, а также клавириной пьесы «Амфибия», снабжённой указанием *Mouvement de Passacaille*. Выявление своеобразия композиции в анализируемых образцах пассакалии, принадлежащих Ф. Куперену, позволяет уточнить особенности композиторского мышления автора в области крупных форм и вместе с тем расширить научные представления о французской ветви пассакалий барокко. Новизна материалов статьи заключается в конкретизации способов взаимодействия различных формообразующих принципов в указанных сочинениях: строчности, вариантности, рондальности, репризности. Данные принципы разграничены по характеру их проявления (статичные и динамичные), по важности роли в форме целого. Больше внимание уделено принципу вариантности – как наиболее оригинальному и специфическому для композиторского мышления Ф. Куперена. Результаты, полученные в ходе анализа, могут способствовать углублению понимания процессов формообразования в инструментальной музыке XVII – первой половины XVIII веков.

Ключевые слова: инструментальная музыка французского барокко, Ф. Куперен, чакона, пассакалия, музыкальная композиция, принципы формообразования, функции разделов музыкальной формы

Для цитирования: Пылаева Л. Д. К вопросу о принципах формообразования в пассакалиях Ф. Куперена. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-6-19 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 6–19.

Композиторы французского барокко традиционно признаются мастерами прежде всего программных пьес и разнообразных танцев. Большинство сочинений такого рода представляют собой миниатюры. Однако их творцам нельзя отказать в способности создавать крупные композиции – в частности, в жанрах чакон и пассакалии. В творчестве французских авторов

XVII – первой половины XVIII века такого рода образцов в целом немного, но они достаточно примечательны: здесь в значительной мере раскрываются подходы к выстраиванию масштабных инструментальных форм, характерные для французской композиторской школы.

В историю пассакалии и чакон её представители вписали свои яркие стра-

ницы. Начало интереса к этим танцам во Франции исследователи датируют первой третью XVII века, когда «при Людовике XIII, в придворном балете появились гротескные „испанские шаконисты“ с гитарами и кастаньетами» [5, 14]. Характерный французский облик чаконны и пассакалии обретают в театральных постановках Ж.-Б. Люлли. Здесь они представляют собой достаточно продолжительные номера, которым свойственны пышное величие и грандиозность (в особенности в случаях с участием хора и певцов-солистов)².

Именно театральные чаконны и пассакалии стали истоками инструментальных пьес, созданных в данных жанрах представителями французской композиторской школы³. Среди авторов чакон и пассакалий для клавесина выделяются Ж. Ш. де Шамбоньер, Л. Куперен, Ж.-А. д'Англебер; для камерного инструментального ансамбля – М. Маре (сюиты для одной и двух виол с *basso continuo*).

В творчестве же столь выдающейся фигуры, как Ф. Куперен, произведения указанных жанров представлены и в клавесинных, и в камерно-ансамблевых опусах⁴. Чаконна включена в состав циклов трио-сонаты «L'Imperial», Королевских концертов № 3 и 13; Пассакалия – в 8-й *ordre* для клавесина и в сюиту из ансамблевого цикла «Испанская». В Первой сюите для двух виол и ансамблевым цикле «Французская» присутствуют номера с двойным жанровым наименованием – соответственно Пассакалия или Чаконна, Чаконна или Пассакалия⁵.

К этим произведениям примыкают две программные композиции для клавесина – пьеса «Амфибия» (завершающая 24-й *ordre*) и чрезвычайно оригинальная «сюита в сюите» «Французские Фолии, или Домино» (в составе 13-го *ordre*).

За исключением «Фолий» – единственного в клавесинном творчестве Куперена примера вариаций на *basso ostinato*⁶ с уникальным претворением программного принципа, во всех названных сочинениях

находит воплощение свойственная композиторской практике барокко тенденция к сближению обсуждаемых нами жанров⁷, в том числе на уровне действующих в них принципов формообразования.

Следует заметить, что авторы музыкально-ведческих работ, посвящённых феноменам чаконны и пассакалии, относительно собственных им особенностей композиции дают лишь общеизвестные указания, как правило, ограничиваясь краткой характеристикой её внешнего облика. Внутренние же процессы организации целого рассматриваются при исследовании взаимодействия музыки и хореографии [21], а также в связи с проекцией на композиторское творчество барокко законов красноречия⁸.

Собственно музыкальной составляющей формообразования в чаконнах и пассакалиях барокко целенаправленно посвящена статья Томаса Шмитта «Пассакалия – это, собственно говоря, чаконна. О различии двух принципов музыкальной композиции» [19]. Не отрицая тесного родства данных жанров⁹, учёный стремится выявить различия их композиционных принципов¹⁰, рассматривая характерные для чакон и пассакалий аккордово-гармонические модели. Сконцентрированность исследования только на этих феноменах, которые, скорее, являются важными композиционными *основами* сочинений в данных жанрах, значительно сужает понимание принципов музыкального формообразования, связанных со столь важными факторами, как тематическая организация и способы развития музыкального материала.

Рассмотрение различных формообразующих принципов (с включением в исследовательское поле указанных факторов) и способов их действия в трёх сочинениях Ф. Куперена, именуемых пассакалиями, составляет основную задачу настоящей статьи.

Учитывая безусловную тесную связь в творчестве композитора пассакалии и чаконны, мы ограничиваемся сочинениями

с авторскими указаниями только на пассакалию¹¹, что обусловлено следующими обстоятельствами.

Композиция в чаконах французских авторов XVII – начала XVIII века при всём разнообразии музыкального материала и «прихотливости его развития» [5] в целом достаточно типизирована: как правило, она опирается на принцип строфичности, исходящий из исторически сложившейся практики сопровождения танца пением на рифмованные стихи, или же представляет собой куплетное рондо, в чём опять-таки проявляются исторические связи с поэзией¹². Таким образом, выстраивание композиции во французской чаконе более или менее ожидаемо.

Композиторские же решения пассакалии – жанра, обращение к которому во Франции в XVII происходило несколько реже, чем к чаконе, – непредсказуемы, менее стабильны. Т. Шмитт указывает, что в музыкальной практике того времени пассакалия в том числе получила распространение «как инструментальная импровизация или вступление, предназначалась скорее для того, чтобы стать основой произведения более высокого (по сравнению с чаконной. – Л. П.) статуса» [19, 2; здесь и далее перевод наш. – Л. П.]. Таким образом, логично предположить, что композиторское мышление (не порывая с исторически сложившимися композиционными особенностями жанра) в достаточной степени могло опираться на чисто музыкальные закономерности формообразования. Их автономное действие, постепенно прогрессируя, способствовало дальнейшему развитию пассакалии в области инструментальной музыки вплоть до XX столетия.

Но и в эпоху барокко в плане композиционных решений пассакалия обладала преимуществами перед чаконной, являясь «идеальным полем для композиторских экспериментов» [19, 1]. Композиция пассакалии, по словам Т. Шмитта, явилась «моделью для создания крупного сочинения» [19, 1].

Французские авторы XVII – начала XVIII века предлагают в своих инструментальных опусах различные способы решения данной проблемы¹³. Если же иметь в виду столь выдающегося музыканта, как Ф. Куперен, то мы вправе ожидать от него особенно своеобразных и оригинальных вариантов¹⁴. К таковым, безусловно, принадлежат следующие сочинения, анализируемые в нашей работе: знаменитая Пассакалия си минор из для клавесина, Пассакалия из ансамблевого цикла «Испанская», а также клавесинная пьеса «Амфибия», снабжённая указанием *Mouvement de Passacaille* (в движении пассакалии).

В этих произведениях мы наблюдаем значительное разнообразие формообразующих принципов и в каждом случае индивидуальный характер их совместного действия.

Итак, в выстраивании композиции анализируемых нами пьес участвуют несколько формообразующих принципов: **строфичность**, **рондальность**, **вариантность**¹⁵, **вариационность**¹⁶, а также **репризность** и **контраст** как принципы более универсального плана.

Указанные принципы различаются по характеру их действия и образуют две группы. Репризность, строфичность, рондальность в целом проявляют себя как **статичные**; контраст и вариантность и вариационность – как **динамичные**. Первая группа принципов и примыкающий к ним контраст определяют внешние контуры формы. Они достаточно легко улавливаются как слухом, так и визуально, словно «лежат на поверхности». Внутреннее движение формы поддерживает достаточно сложно организуемая вариантность.

Соотношение обозначенных принципов иерархично: вероятно, самым простым из них следует считать **строфичность**, не являющуюся изначально музыкальным принципом формообразования. Его присутствие в чисто инструментальных образцах пассакалий говорит о сохранении связей с вокально-театральными истоками.

Строфичность выдерживается в большей части композиции в ансамблевой Пассакалии и «Амфибии», в особенности строго – в первом разделе клавишинной пьесы, который складывается из парных четырёх- и восьмитактов. После нарушения в последующих разделах строфичность восстанавливается в заключительной фазе формы, что придаёт ей замкнутость.

Несколько сложнее организуют целое **рондальность** и **репризность**, определённым образом связанные друг с другом. Следует заметить, что в «Амфибии» на этих принципах основывается не только выстраивание общей композиции, но и тональный план (как всего сочинения, так и некоторых разделов). В рамках всей композиции здесь наличествует тематическая и тональная реприза (начальная тема возвращается в завершении пьесы в главной тональности – Ля мажор). В центральном разделе последование тональностей подчиняется рондальному принципу: ля минор – До мажор – ля минор¹⁷ – Соль мажор – ля минор.

Использования подобного тонального плана (т. е. совпадающего со схемой рондо) логично ожидать в Пассакалии си минор. Однако Куперен отступает здесь от принципа чередования главной и побочных тональностей. В четырёх из восьми эпизодов (во 2-м, 4-м, 5-м, 6-м) осуществляется модуляция из си минора в параллельный мажор, который в 8-м эпизоде вместе с бурным движением шестнадцатыми создаёт заключительный контраст по отношению к рефрену. Единожды (в 3-м эпизоде) происходит модуляция в доминанту, отмечающая появление новой тональной краски в завершении первой фазы всей композиции. Самыми же примечательными, на наш взгляд, являются её два корреспондирующие однотональных блока, образуемые 1-м и 7-м эпизодами с обрамляющими их проведениями рефрена. Незыблемость позиций си минора в удалённых друг от друга участках формы рондо, по своей природе тяготеющей к дробности, вызывает в дан-

ном случае эффект укрупнения её внешних контуров. Этому способствует также примечательное соотношение музыкального материала эпизодов: 7-й эпизод воспринимается как своего рода динамизированная реприза 1-го. Звучащая в ответ на строгую и неумолимую реплику начального проведения рефрена сдержанная тихая «жалоба» (1-й эпизод) достигает скорбно-возвышенной патетики ораторской речи (7-й эпизод) (примеры 1а, 1б).

Ещё более интересно реализуется в композициях пассакалий принцип **вариантности**, который распространяется на мелодико-интонационное и гармоническое содержание построений, их ритмическую организацию, фактуру.

Оригинальная и разнообразная в своих проявлениях, вариантность непосредственно связана с основополагающими композиторскими интенциями Куперена. Демонстрируемое им высочайшее мастерство в создании различных вариантов музыкального материала, безусловно, могло бы стать предметом специального рассмотрения. Мы ограничимся лишь несколькими примерами из анализируемых сочинениях.

При отсутствии в них *basso ostinato* как такового вызывает интерес сама басовая партия – прежде всего в Пассакалии из «Испанской» и «Амфибии». В первой из них по мере продвижения композиции басовая основа построений становится всё более различной¹⁸. Сходными остаются только контуры её аккордово-гармонической основы, так или иначе вписывающейся в полный функциональный оборот. При этом в общем последовании басовых проведенных иногда возникают достаточно близкие начальному, соотносящиеся с ним по принципу «тема – вариация»¹⁹.

Весьма интересен пример обновления басовой партии за счёт включения в неё варианта начальной интонации верхнего голоса в самых первых тактах пьесы (пример 2).

Пример 1а. Ф. Куперен. Пассакалия си минор. 1-й эпизод

1^{er} Couplet



Пример 1б. Ф. Куперен. Пассакалия си минор. 7-й эпизод

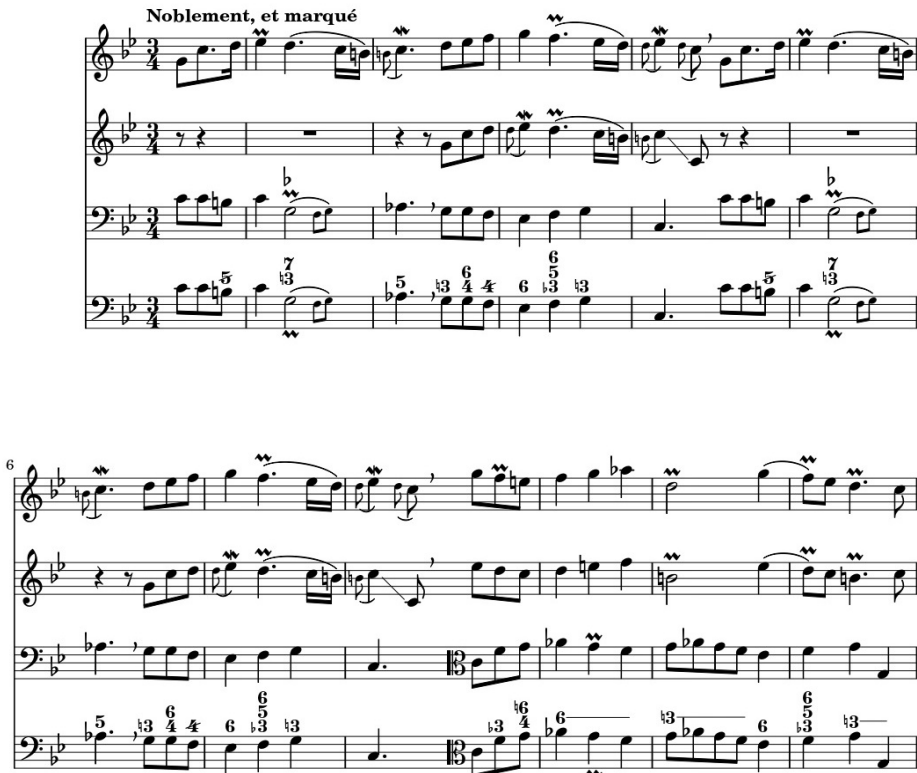
7^e Couplet



Пример 2. Ф. Куперен. Пассакалия из сюиты «Испанская»

Passacaille

Noblement, et marqué



В «Амфибии» находим не менее оригинальный случай, но уже обратного воздействия линии баса на партию мелодического голоса (ср. такты 17–20 и 37–40).

Наконец, хотим обратить внимание на исключительно тонкий вариант тонально-гармонического решения всего лишь

одного такта начальной темы в репризе данной пьесы. В предкаденционной зоне возникает лёгкое, но чрезвычайно выразительное отклонение в субдоминанту, тогда как ранее в аналогичном месте таковое отсутствует (примеры 3а и 3б).

Пример 3а. Ф. Куперен. «Амфибия». Начальное проведение основной темы



Пример 3б. Куперен. «Амфибия». Заключительное проведение основной темы



В каждой пьесе Куперен сочетает различные формообразующие принципы по-своему – между ними устанавливается зыбкая, изменчивая соподчиненность.

Так, в Пассакалии си минор основной принцип – рондальный²⁰. Он влечёт за со-

бой особого рода остинатность, которая заключается, по замечанию В. А. Цуккермана, «не в выдерживании нижнего голоса, а в упорстве неуклонного и неизменного прихода к теме» [11, 128]. Наряду с ярко реализуемым контрастом рефрена

и эпизодов присутствует вариантность, как бы рассеянная между разными эпизодами, образующими пары на расстоянии²¹. 1-й и 7-й эпизоды, о соотношении которых сказано выше, обнаруживают очевидную тематическую близость; для 2-го и 6-го эпизодов объединяющим моментом служит ритмический пунктир; 3-й и 5-й эпизоды имеют характерную жанровую основу – в частности, *plainte* – французские пьесы-жалобы, близкие итальянским *lamento*.

В «Амфибии» комплекс формообразующих принципов – иной: трёхчастность, репризность, а также контраст, проявляющие себя как внешние; а также строфичность и вариантность, действие которых имеет внутренний характер. При этом своеобразие композиции определяет прежде всего контраст, поддерживаемый на протяжении всей пьесы. Об этом свидетельствуют неоднократно сменяющиеся авторские ремарки²². Сопровождаемые ими разделы пьесы настолько отличны по характеру, темпу, жанру, ладу, фактуре, что могут быть расценены как самостоятельные миниатюры. В известной степени их можно представить как номера цикла, что даёт А. В. Булычёвой основание трактовать всю пьесу как «масштабную сомкнутую сюиту» [4].

В Пассакалии из «Испанской» сочетаются строфичность и вариантность. Здесь мы встречаемся с вариантно-остинатной формой (термин Ю. С. Бочарова), «где остинато басового голоса зачастую не является сплошным, а целое... строится из последования однотипных по синтаксической структуре секций, каждая из которых по сути есть вариант исходной» [2, 16]. Выделению разделов внутри масштабной композиции, насчитывающей 162 такта, способствуют неоднократные тембровые и фактурные контрасты, активно влияющие на формообразование в условиях ансамблевого исполнительского состава.

При всём разнообразии формообразующих принципов в обсуждаемых нами пьесах, как и в других масштабных компо-

зициях Куперена и его современников, главенствует идея «бесконечного» движения. Оно организуется как последовательное «инерционное нанизывание» (выражение А. В. Булычёвой) [4,] различных элементов формы.

Данный принцип отчётливо ощущается в «Амфибии» и Пассакалии из сюиты «Испанская». Масштабы построений типичны для большинства танцевальных жанров барокко: четырёхтакты либо восьмитакты. В «Амфибии» присутствуют также не вполне обычные шеститакты, а в самом завершении Пассакалии из «Испанской» образуется пара двенадцатитактов, что создаёт эффект заключительности.

Весьма разнообразны и оригинальны демонстрируемые Купереном способы нарушения инерции развёртывания формы. Главным среди них, пожалуй, является **увеличение** (своего рода аугментацию) либо **сокращение** (соответственно – диминуцию) масштабов построений. В первом случае имеется в виду замена двух (как правило, четырёхтактных) построений одним, равным им в совокупности. Во втором – переход от протяжённых построений к более кратким. Такой обратный порядок следования встречается в «Амфибии»: в 1 крупном разделе общей формы восьмитакты (т. 1–48) сменяются шеститактами (т. 50–62), к которым присоединяется заключительный четырёхтакт (т. 63–67).

Сам процесс выстраивания крупных композиций основывается на идее последовательного нанизывания различных построений (преимущественно не превышающих восьми тактов) – полностью идентичных, незначительно отличающихся или же совершенно разных – по принципу простого добавления элементов в некую легко обозримую конструкцию, присоединения друг к другу всё новых и новых «кубиков». Такая внешне простая формообразующая идея прекрасно согласуется с эстетикой художественного творчества мастеров французского барокко. Её важнейший принцип

заключается в лёгкости и непринуждённости восприятия, не требующего от зрителя и слушателя значительного эмоционального напряжения, повышенной концентрации душевных сил: музыкальное произведение должно прежде всего приятно ласкать слух, доставляя наслаждение.

Прерывать инерцию движения могут отказ от парности построений и нарушение квадратности их структуры. Так, в Пассакалии из «Испанской» в разделе, помеченном ремаркой *doix*, появляются одиночные проведения: двенадцатитакто-

вый дуэт солистов (т. 41–52; структура 7+5), за которым следуют одиночный четырёхтакт (т. 53–56); восьмитакт с тонико-доминантовым «вопросо-ответным» соотношением входящих в него четырёхтактов (т. 57–60 и т. 61–64).

Повторяющийся четырёхтакт рефрена в Пассакалии си минор в большинстве эпизодов сменяется неквадратными построениями либо квадратными, но лишёнными внутренней пропорциональности (мнимая квадратность 3-го и 8-го эпизодов) (см. схему).

1-й эпизод – 9 тактов (4+5)	5-й эпизод – 16 тактов (8 (4+4) + 8 (4+4))
2-й эпизод – 14 тактов (7+7)	6-й эпизод – 17 тактов (6+5+6)
3-й эпизод – 16 тактов (6+10 (4+6))	7-й эпизод – 8 тактов (2+2+2+2)
4-й эпизод – 14 тактов (4+10 (2+3+5))	8-й эпизод – 8 тактов (3+5)

Ф. Куперен. Пассакалия си минор. Структура эпизодов

Помимо отмеченных нами различных масштабных модификаций, в создании общего рельефа формы в рассматриваемых сочинениях значительную роль играют разного рода **корреспондирования построений, находящихся на расстоянии, и родство либо контраст смежных построений**. Эти качества могут проявляться при сравнении самых различных сторон и особенностей музыкального материала: мелодико-интонационного и гармонического содержания, жанровой основы, артикуляции (способа звукоизвлечения), темпа и типа движения, метроритмической организации, регистрового положения, типов фактуры и функций её голосов.

При этом соотношение соседних построений заслуживает внимания не в меньшей степени, чем корреспондирующих на расстоянии. Если говорить о контрастах, то они наиболее выражены на уровне фактуры, регистрового решения. Частые переключения с имитационно-полифонического склада (в том числе с участием басовой партии) на гомофонный наблюдаются

в обеих Пассакалиях. В ансамблевой пьесе смены разных типов фактуры осуществляются достаточно свободно, с участием двух или трёх голосов (при подключении басовой партии); в клавесинной же пассакалии в фактурных переключениях прослеживается следующая закономерность: все чётные эпизоды содержат имитации, нечётные же, напротив, тяготеют к аккордовому складу рефрена. Происходят яркие регистровые сопоставления (рефрен звучит в низком и среднем регистрах, эпизоды – чаще в среднем и высоком регистрах), которые сочетаются с разнонаправленностью движения: в рефрене – ступенчатый подъём, в эпизодах – такого же рода либо плавный (в эпизодах 2, 4, 6, 8), но осложнённый хроматическими полутонами (в эпизодах 1, 7) спуск.

Во всех трёх произведениях достаточно яркими бывают ритмические контрасты, однако в широко развернутом музыкальном пространстве Пассакалии си минор они создаются, в сущности, только дважды – в 3-м и 5-м эпизодах с выровненным

движением четвертными. Ритмическое оформление остальных эпизодов поддерживает и усиливает импульс к движению, заложенный в затактовом пунктире рефрена. Его напряжённая энергия находит окончательный выход в заключительном 8-м эпизоде рондо.

Нельзя не отметить ещё один композиторский приём – функциональные переключения голосов музыкальной ткани, прежде всего – басового. Выступая изначально как гармоническая основа, в некоторых случаях он приобретает несомненную мелодическую функцию. Так, в начале 2-го эпизода Пассакалии си минор бас вторит верхнему голосу, становясь далее ведущим; остальные голоса составляют аккордовый аккомпанемент. Функциональное непостоянство

в особенности свойственно второму голосу в партии правой руки. Он может проявлять себя как нижний мелодический голос (т. 49–56, или т. 57–62), уходить на положение подголоска (т. 103–107, 112–115), а также довольно часто включаться в аккордовую вертикаль, полностью становясь, таким образом, аккомпанирующим голосом (т. 17–20).

В Пассакалии из «Испанской» смены фактурных функций голосов происходят гораздо чаще, что обусловлено (помимо прочего) ансамблевым исполнительским составом. Так, басовая партия в целом ряде построений является мелодическим голосом – в данном качестве она особенно ярко выступает в начале второго раздела, изложенного преимущественно имитационно (пример 4).

Пример 4. Ф. Куперен. Пассакалия из сюиты «Испанская» (начало 2-го раздела)

Завершая обсуждение принципов формообразования в рассмотренных нами пьесах Ф. Куперена, необходимо отметить, что все они действуют в условиях двух важнейших тенденций. Одна из них заключается

в неодинаковой степени выраженности основных формообразующих функций: наиболее ярко проявляется экспозиционная функция, чуть уступает ей завершающая; развивающая же функция действует достаточно слабо.

Из дополнительных функций заслуживают внимания переходы, придающие композиции внутреннюю гибкость, нарушающие простое сочленение её элементов.

Другая тенденция состоит в тесной связи музыкального мышления барокко с принципом последовательного развёртывания, своего рода «бесконечного» движения. В пассакалиях и чаконах оно находит своё самое яркое воплощение: по словам В. А. Цуккермана, в них «открывается словно уходящая вдаль по прямой анфилада построений – подобных, но не тождественных. Равномерная нескончаемость её так же мало раздражает или притупляет внимание, как аналогичные явления в архитектуре или же длительное повторение фигуры танца» [10, 121].

В заключение хотим ещё раз подчеркнуть своеобразие композиции в рассмотренных нами сочинениях Ф. Куперена.

Пассакалия из цикла «Испанская» привлекает внимание масштабностью, поразительным богатством и разнообразием мотивной техники, присутствием черт концертности в соотношении разделов формы – то сольных, то «туттийных».

Композицию «Амфибии» следует считать подчёркнуто индивидуальной, возможно, даже уникальной среди инструментальных сочинений Куперена. Такую характеристику обуславливают оригинальная система контрастов, гибкая структурная изменчивость, согласующиеся с более чем двойственной природой музыкального образа.

Пассакалия си минор с необычной для рондо внутренней напряжённостью – пример того, как, по словам Ванды Ландовской, «гений может обратить простейшую форму в мощное оружие». «В богатом наследии Куперена она – „королева“ всех его пьес», – замечала известная польская клавесинистка [8, 250].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья является расширенным вариантом доклада, прочитанного на Международной научно-практической конференции «Западноевропейская доклассическая музыка: вопросы теории, истории и практики» (ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки», Новосибирск, 28.04.2023).

Выдающийся мастер французского барокко трактует жанр и композицию пассакалии по-разному, раскрывая её богатые возможности для воплощения оригинального композиторского замысла. Своеобразие подхода композитора к организации целого можно усматривать в гибком следовании структуры за развитием образа.

В рассмотренных нами масштабных сочинениях Ф. Куперена общая композиция внешне выглядит достаточно просто, в известном смысле – даже схематично. Однако слушательский (а также исследовательский) интерес здесь постоянно поддерживается достаточно своеобразным способом – прихотливым взаимодействием и сменами нескольких формообразующих принципов, обнаруживаемых внутри замкнутых структур. Наиболее явно они проявляются на уровне фактуры и мотивной техники и связаны с возникновением сходных, но характеризующихся значительным разнообразием мелодических и ритмических элементов.

В пассакалиях и чаконах, принадлежащих Ф. Куперену, а также другим французским мастерам (М. Маре, Ж. Шамбоньеру, Л. Куперену), обращает на себя внимание прежде всего изысканная вариантная техника в развитии музыкального материала, отмеченная богатством композиторских приёмов. Однако вариантность обнаруживает себя не только в этом: таковая состоит и в разнообразии сочетаний принципов, участвующих в формообразовании. Их действие в известном смысле не лежит на поверхности: с одной стороны, оно становится понятным лишь при специальном анализе, с другой – осуществляется с особой, типично французской лёгкостью, непринужденностью.

² Театральные пассакалии и чаканы, созданные французскими композиторами во второй половине XVII века, становились предметом изучения в работах таких исследователей, как А. Булычева [5], Х. Шнайдер [20], Р. Легран [14].

³ Чаканы и пассакалии из спектаклей Люлли привлекали внимание некоторых представителей школы французских клавесинистов. Самым известным и показательным подтверждением тому являются транскрипции танцев указанных жанров из музыкально-сценических сочинений Люлли, принадлежащие Ж.-А. д'Англеберу: пассакалии из «Армиды» в клавесинной сюите соль минор; чаканы из «Галатеи» в составе клавесинной сюиты Ре мажор и чаканы из «Фазетона» в составе сюиты Соль мажор. Несомненно, относясь с глубоким пиететом по отношению к мэтру придворной сцены, композитор нередко включал в свои циклы клавесинных пьес танцы, увертюры и другие номера, а порой даже целые сцены из музыкально-театральных опусов Люлли – например, *Les songs agréables* из «Атиса», *Ritournelle des fees* из «Роланда», *air* Аполлона из «Триумфа любви».

⁴ Целостное представление о трактовке жанров чаканы и пассакалии в сочинениях Ф. Куперена в музыкознании пока что не сложилось.

⁵ Такая ситуация была достаточно характерна для инструментальной музыки барокко [см. об этом: 1, 7].

⁶ При этом идея *basso ostinato* трактована композитором достаточно свободно – сохраняются лишь основные опорные в гармоническом отношении звуки основной темы, что в целом характерно для техники письма Куперена в жанрах пассакалии и чаканы. Однако «*Les Folies Françaises, ou les Dominos*» можно считать, так сказать, «наиболее строгим среди свободных» вариантов применения техники варьирования басовой темы, в связи с чем В. Н. Брянцева определяет общую форму пьесы как «двенадцать свободных вариаций на остинатный бас» [3, 169]. Использование же вариационного принципа как такового в данном случае может быть связано с созданием Купереном изящной музыкальной пародии на снижавшую в то время во Франции (как и в других странах Европы) широкую популярность «Испанскую Фолию», композиция которой основывается на указанном принципе. Мелодия, известная прежде всего по скрипичным вариациям А. Корелли, использовалась французскими музыкантами «в качестве устойчивого напева пародийных куплетов Ярмарки и в качестве темы инструментальных вариаций» [6, 199]. Ф. Куперен тоже не обошёл её своим вниманием, в чём убеждает приводимое в исследовании В. Н. Брянцевой сравнение основной темы «*Les Folies Françaises, ou les Dominos*» и испанского оригинала [3, 172].

⁷ Соотношение пассакалии и чаканы в контексте барочной идеи *in mixto genere* неоднократно привлекало внимание исследователей – главным образом, в связи с эволюцией названных жанров, исторические пути которых в XVII–XVIII веках тесно переплетались.

⁸ Действие законов риторики в пассакалиях барокко исследуется в работах современных зарубежных музыковедов – С. Р. Бакмана [12], К. Окамото [17], а также автора настоящей статьи [9].

⁹ В связи с этим Т. Шмитт приводит интересную мысль А. Зильбергера: «...пассакалия и чакана чётче различались в том случае, если образовывали пару внутри одного цикла и, кроме того, входили в один и тот же сборник. Но если они не создавали пару, то выбор названий пьес не соотносился с какими-либо отличительными признаками и, по-видимому, имел произвольный характер» [19, 5].

¹⁰ Такое следует из самого названия статьи «Пассакалия – это, собственно говоря, чакана. О различии двух музыкальных композиционных принципов» (*Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien*) [19].

¹¹ Сочинения, именуемые чаканами, произведения с двойным жанровым наименованием (Пассакалия, или чакана либо Чакана, или пассакалия), а также «Французские фолии» без уточняющих ремарок композитора относительно жанра остались вне пределов нашего внимания – с целью достичь большей «чистоты эксперимента».

¹² Основные закономерности организации композиционного и синтаксического уровней целого во французских чаканах, основанных на строфическом принципе, характеризуются А. В. Булычёвой [5], Л. К. Макивинг [15, 22–45].

¹³ Особенности трактовки чакан и пассакалий в произведениях, принадлежащих представителям французской композиторской школы, специально рассматриваются в работах М. Макнабни [16], Р. Леграна [14].

¹⁴ В зарубежном музыкознании наблюдается неослабевающий исследовательский интерес к образцам чакан и пассакалий Ф. Куперена, о чём свидетельствуют публикации С. Г. Себаллос [13], М. Парка [18], А. Зильбигера [22].

¹⁵ Являющаяся одним из способов развития музыкального материала вариантность рассматривается нами в том числе и как формообразующий принцип.

¹⁶ Оговоримся, что вариационность в её традиционном понимании в анализируемых нами пассакалиях Куперена проявляет себя в наименьшей степени.

¹⁷ Несмотря на то, что в данном случае происходит краткое отклонение (а не модуляция), оно не может не учитываться в тональном плане среднего раздела – в том числе в связи с изменением мелодико-ритмического облика фактуры в тактах 90–97.

¹⁸ Близкая ситуация наблюдается в пассакалиях для инструментального трио, принадлежащих М. Маре: после точного повтора начальная басовая тема также дважды звучит в обновлённом варианте. Далее при сохранении парности проведений их музыкальный материал продолжает подвергаться тонким изменениям.

¹⁹ В итоге можно говорить о гибком сочетании в процессе развития вариантности и вариационности.

²⁰ В. Н. Брянцевой описываются оригинальные примеры инструментальных сочинений, выдержанных в «специфически французской форме шакон-рондо» [3, 160], а также случаи более структурно сложного взаимопроникновения рондообразности и остинатной вариационности в клавишинных пьесах Л. Куперена.

²¹ С большой долей вероятности можно утверждать, что сочетание в композиции Пассакалии си-минор двух формообразующих принципов воспринято Ф. Купереном от Л. Куперена – из его единственной Пассакалии До мажор, включённой в Пятую сюиту пьес для клавесина. Здесь рондальность (основной принцип) взаимодействует с вариационностью (дополнительный принцип). Вариационность, возникающая в этой интереснейшей пьесе на уровне эпизодов (в си-минорной пассакалии Ф. Куперена – вариантность), реализуется следующим образом: все эпизоды представляют собой вариации на тему *basso ostinato*, заявленную в рефрене, которая также варьируется, но сохраняет свои мелодико-ритмические контуры. Таким образом, на протяжении всей композиции происходит регулярное чередование темы (рефрен) и вариаций (эпизоды).

²² При всём разнообразии авторских ремарок образ «Амфибии» определяет указание *Noblement*, которое возвращается в завершении пьесы вместе с начальной темой. Аккордово-гармонический склад, размеренность движения сообщают ей строгий возвышенно-сдержанный характер. Эти качества, а также опора на ритмоформулу «четверть – четверть с точкой – восьмая» обнаруживают со всей очевидностью жанровую основу сарабанды. В данном случае можно вспомнить о замечательной мысли М. М. Бахтина относительно роли жанров как «ведущих героев» в «больших и существенных судьбах литературы и языка», приводимой в статье А. Г. Коробовой. Развивая эту идею, музыковед полагает, что «жанры можно назвать *субъектами* исторического существования того или иного вида искусства» [7, 7]. По нашему мнению, в такой ипостаси можно рассматривать и жанры в музыке барокко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века // Старинная музыка. 2016. № 2 (72). С. 5–10.
2. Бочаров Ю. С. На пути к систематизации форм инструментальной музыки барокко // Старинная музыка. 2018. № 2 (80). С. 11–20.
3. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. 379 с.
4. Булычёва А. В. Воображаемый театр Франсуа Куперена // Старинная музыка. 2000. № 2 (8). С. 10–14. URL: https://www.mmv.ru/sm/arta/15-10-2000_kuperen.htm (дата обращения: 15.09.2023).
5. Булычёва А. В. Жизнь после жизни. Театральные чаканы и пассакальи в эпоху Просвещения // Старинная музыка. 2003. № 1. С. 14–20.
6. Булычёва А. В. Обманчивая ясность: Поэтика рококо в клавишинных пьесах Франсуа Куперена // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 193–210.
7. Коробова А. Г. Проблематика жанрового статуса пасторали в теоретических представлениях XVI–XVIII веков и её отражение в музыкальном театре // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 30. С. 7–18.
8. Ландовска В. О музыке / пер. с англ., послесл. А. Е. Майкапара. Москва : Радуга, 1991. 438 с.
9. Пылаева Л. Д. Пассакалии и чаканы французского Grande Siècle сквозь призму риторической традиции эпохи // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 142–151.
10. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва : Музыка, 1974. 243 с.
11. Цуккерман В. А. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. Москва : Музыка, 1988. 175 с.

12. Backman S. R. Primary rhetoric and the structure of a passacaglia : D.M.A. thesis. University of Oklahoma, 2020. 88 p.
13. Ceballos S. G. François Couperin, Moraliste? // Eighteenth-Century Music. 2014. Vol. 11, iss. 1. P. 79–110.
14. Legrand R. Chaconnes et passacailles en France au XVIIe siècle // Marc-Antoine Charpentier: Un musicien retrouvé / textes reunis par C. Cessac. Liège : Mardaga, 2005. P. 297–306.
15. McEwing L. K. Is the Dance Still in the Music? Chaconne Compositions from the Seventeenth to the Twentieth Century : D.M.A. thesis. University of Wellington, 2008. 330 p.
16. McNabney M. Thoroughbass Realization Inspired by the French Harpsichord Repertoire : D.M.A. thesis. McGill University, Montréal, 2017. 89 p.
17. Okamoto K. The «Passacaille of Armide» Revisited: Rhetorical Aspects of Quinault's / Lully's tragedie en musique // Historical Dance. 2012. Vol. 4, № 2. P. 11–18.
18. Park M. Chaconnes and Passacaglias in the Keyboard Music of François Couperin (1668–1733) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665–1746) : D.M.A. thesis. University of Texas at Austin, 2003. 86 p.
19. Schmitt Th. Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzip // European Journal of Musicology. 2010. Vol. 13, № 1. S. 1–18.
20. Schneider H. Chaconne and Passacaille by Lully // Studi corelliani IV: atti del quarto congresso (Fusignano, 4–7 settembre 1986) / a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri ; Società Italiana di Musicologia. Firenze : L. S. Olschki, 1990. P. 319–334.
21. Schwartz J. L. The Passacaille in Lully's Armide: Phrase Structure in the Choreography and the Music // Early Music. 1998. № 26. P. 300–320.
22. Silbiger A. Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin // Journal of Seventeenth-Century Music. 1996. Vol. 2, № 1 (December). URL: <https://web.archive.org/web/20060519034738/http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v2/no1/Silbiger.html> (дата обращения: 15.09.2023).

Larisa D. Pylaeva

Perm State Institute of Culture, Perm, Russia. E-mail: ldpylaeva@gmail.com.

ORCID: 0009-0007-6947-2873

TO THE QUESTION OF THE PRINCIPLES OF MUSICAL FORM BUILDING IN F. COUPERIN'S PASSACAGLIA

Abstract. The article attempts to reveal the regularities of the form organization in Couperin's pieces called passacaglia. A comparative analysis of the Passacaglia in B minor for harpsichord, the Passacaglia from the suite "Spanish", included in the 2nd cycle of trio sonatas, as well as the harpsichord piece "Amphibia", provided with the indication *Mouvement de Passacaille*. The identification of the uniqueness of the composition in the analyzed samples of the passacaglia belonging to F. Couperin will clarify the features of the author's compositional thinking in the field of large forms for harpsichord and chamber ensemble, and at the same time expand scientific comprehensions about the French branch of the Baroque passacaglia. The novelty of the materials of the article lies in the concretization of the ways of interaction of various form-building principles in these works derived from phenomena such as stanza, variation, variant, rondo, reprise. The greatest attention is paid to the principle of variation as the most original and specific one for F. Couperin's compositional thinking. The results obtained during the analysis can contribute to a deeper understanding of the form-building processes in instrumental music of the XVIIth – first half of the XVIIIth centuries.

Keywords: instrumental music of the French Baroque; F. Couperin; chaconne; passacaglia; musical composition; principles of musical form building; functions of sections of musical form

For citation: Pylaeva L. D. *K voprosu o printsipakh formobrazovaniya v passakaliyakh F. Kuperena* [To the Question of the Principles of Musical Form Building in F. Couperin's Passacaglia], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 6–19. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-6-19 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bocharov Yu. S. *K voprosu o zhanrovyykh naimenovaniyakh instrumental'nykh sochineniy XVII – pervoy poloviny XVIII veka* [On the question of genre names of instrumental compositions of the XVII – first half of the XVIII century], *Starinnaya muzyka*, 2016, no. 2 (72), pp. 5–10. (in Russ.).
2. Bocharov Yu. S. *O the Systematization of Musical Forms in Baroque Instrumental Music*, *Starinnaya muzyka*, 2018, no. 2 (80), pp. 11–20. (in Russ.).
3. Bryantseva V. N. *Frantsuzskiy klavesinizm* [French Harpsichordism], St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2000, 379 p. (in Russ.).
4. Bulycheva A. V. *Voobrazhaemyy teatr Fransua Kuperena* [The Imaginary Theater of Francois Couperin], *Starinnaya muzyka*, 2000, no. 2 (8), pp. 10–14, available at: https://www.mmv.ru/sm/arta/15-10-2000_kuperen.htm (accessed September 15, 2023). (in Russ.).
5. Bulycheva A. V. *Zhizn' posle zhizni. Teatral'nye chakony i passakal'i v epokhu Prosveshcheniya* [Life after life. Theatrical chacons and passacaglias in the Age of Enlightenment], *Starinnaya muzyka*, 2003, no. 1, pp. 14–20. (in Russ.).
6. Bulycheva A. V. *Obmanchivaya yasnost': Poetika rokoko v klavesinnykh p'sakh Fransua Kuperena* [Deceptive Clarity: Rococo Poetics in Francois Couperin's Harpsichord Pieces], *Music Academy*, 2001, no. 3, pp. 193–210. (in Russ.).
7. Korobova A. G. *The problematic of the genre status of pastoral in the theoretical concepts of the XVI–XVIII centuries and its reflection in the musical theater*, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 30, pp. 7–18. (in Russ.).
8. Landovska V. *O muzyke* [About music], Moscow, Raduga, 1991, 438 p. (in Russ.).
9. Pylaeva L. D. *Passakalii i chakony frantsuzskogo Grande Siècle skvoz' prizmu ritoricheskoy traditsii epokhi* [Passacaglia and chacons of the French Grande Siècle through the prism of the rhetorical tradition of the epoch], *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 2013, no. 1, pp. 142–151. (in Russ.).
10. Zuckerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of musical compositions. Variation form], Moscow, Muzyka, 1974, 243 p. (in Russ.).
11. Zuckerman V. A. *Rondo v ego istoricheskom razvitii. Ch. 1* [Rondo in its historical development. Pt. 1], Moscow, Muzyka, 1988, 175 p. (in Russ.).
12. Backman S. R. *Primary rhetoric and the structure of a passacaglia: D.M.A. thesis*, University of Oklahoma 2020, 88 p.
13. Ceballos S. G. *François Couperin, Moraliste? Eighteenth-Century Music*, 2014, vol. 11, iss. 1, pp. 79–110.
14. Legrand R. *Chaconnes et passacailles en France au XVIIe siècle, Marc-Antoine Charpentier: Un musicien retrouvé / textes réunis par C. Cessac* [Chaconnes and passacailles in France in the seventeenth century, Marc-Antoine Charpentier: A musician found, texts reunited by C. Cessac] Liège, Mardaga, 2005, pp. 297–306. (in French).
15. McEwing L. K. *Is the Dance Still in the Music? Chaconne Compositions from the Seventeenth to the Twentieth Century: D.M.A. thesis*, University of Wellington, 2008, 330 p.
16. McNabney M. *Thoroughbass Realization Inspired by the French Harpsichord Repertoire: D.M.A. thesis*, McGill University, Montréal, 2017, 89 p.
17. Okamoto K. *The «Passacaille of Armide» Revisited: Rhetorical Aspects of Quinault's / Lully's tragedie en musique*, *Historical Dance*, 2012, vol. 4, no. 2, pp. 11–18.
18. Park M. *Chaconnes and Passacaglias in the Keyboard Music of François Couperin (1668–1733) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665–1746): D.M.A. thesis*, University of Texas at Austin, 2003, 86 p.
19. Schmitt Th. *Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzip* [Passacaglio is actually a chaconne. To distinguish two musical composition principles], *European Journal of Musicology*, 2010, vol. 13, no. 1, pp. 1–18. (in German).
20. Schneider H. *Chaconne and Passacaille by Lully, P. Petrobelli, G. Staffieri (eds.) Studi corelliani IV: atti del quarto congresso (Fusignano, 4–7 settembre 1986)*, *Società Italiana di Musicologia*, Firenze, L. S. Olschki, 1990, pp. 319–334.
21. Schwartz J. L. *The Passacaille in Lully's Armide: Phrase Structure in the Choreography and the Music*, *Early Music*, 1998, no. 26, pp. 300–320.
22. Silbiger A. *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, *Journal of Seventeenth-Century Music*, 1996, vol. 2, no. 1 (December), available at: <https://web.archive.org/web/20060519034738/http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v2/no1/Silbiger.html> (accessed September 15, 2023).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 78.03(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-20-29

Ольга Александровна Урванцева

Доктор искусствоведения, доцент, профессор Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия).
E-mail: postik2006@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2200-2600

«КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ ГЛИНКИ

Статья нацелена на выявление стилевого контекста музыкального искусства александровской эпохи, который на начальном этапе творчества Глинки оказал воздействие на становление авторского стиля композитора. Для достижения поставленной цели рассматриваются некоторые особенности досуговой усадебной культуры. На раннем этапе формирования творческой индивидуальности Глинки в условиях усадебного и салонного искусства наряду с эстетическими установками классицизма и романтизма распространилось влияние стилевого направления *бидермайер*, признаки которого проявляются в произведениях композитора. Освоение стилевых модусов современной Глинке европейской и российской музыки создало основу для создания национального музыкального языка и стиля.

Ключевые слова: М. И. Глинка, салонная и усадебная культура, стилевое направление «бидермайер» (Biedermeier), А. М. Михайлов, теория «обратного перевода»

Для цитирования: Урванцева О. А. «Контрапункт стилей» в творчестве Глинки. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-20-29 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 20–29.

Основополагающее значение творчества Глинки для развития русской музыки общеизвестно. Подобно Пушкину в литературе, Глинка стал родоначальником в области создания национального музыкального языка и стиля. В фундаментальных трудах Б. Асафьева, О. Левашёвой, Л. Мазеля, Вл. Протопопова, В. Цуккермана раскрываются истоки и природа стиля композитора, отмечается формирование национального тезауруса в процессе освоения норм западноевропейского искусства и песенных традиций русского народа.

Развёрнутую характеристику стилевых направлений и жанров, в русле которых

формировался индивидуальный стиль Глинки, предложила О. Левашёва: «К искусству Глинки ведут и русский монументальный хоровой стиль а саpелла, и ранняя русская опера, и бытовая песня-романс, и народно-песенная традиция в жанрах инструментальной музыки XVIII века» [7, 394]. В то же время, исследователь соотносит историко-стилевой контекст эпохи с эстетическими установками композитора: «При всей „классичности“ мышления, он остаётся, по существу, далёким от нормативной эстетики классицизма» [7, 399]. Связь композитора с эстетикой музыкального романтизма проявилась в стремлении

к воплощению «национальной характеристики музыкального выражения» [7, 399]. Исследователь делает вывод: «...национальное искусство Глинки не принадлежит ни классицизму, ни романтизму... он выработал свою систему эстетических взглядов, опирающуюся на принципы русского художественного реализма пушкинской эпохи. Этой системе и подчинён стиль Глинки» [7, 400].

Кроме того, среди стилей, питавших творческое воображение композитора, Б. Асафьев указывает на классиков: «Моцарт, а у французов Керубини в увертюрах выработали <...> стиль драматизированной „театрализованной“ сонатности. Этот стиль (вспомним, например, упруго-стремительный ритм, лаконизм и вместе с тем образность моцартовской увертюры „Свадьба Фигаро“) гениально освоил Глинка» [1, 11].

Также в исследованиях учёных советского периода (Т. Ливановой, Ю. Келдыша, Е. Орловой, А. Кандинского) выдвигается тезис о том, что Глинка, с одной стороны, выступает как продолжатель традиций русских опер предшествующего периода, связанных как со стилистическими особенностями общеевропейского музыкального языка эпохи классицизма [13, 178], так и с фольклорными истоками. С другой стороны, отталкиваясь от унаследованного «двуязычия», Глинка проявляет себя как новатор, осваивающий новые «иноязычные» интонационные пласты.

В трудах В. Медушевского, Т. Чередниченко выявляется ещё одна важная грань в сложном художественно-стилевом синтезе, характеризующем суть оперной поэтики Глинки: связи с традициями музыкальной культуры Православия.

Таким образом, наследие М. И. Глинки было осмыслено с точки зрения синтетичности художественного стиля композитора. В то же время, в исследованиях последних десятилетий выявляются новые подходы к определению истоков интонационного сплава, который отличает индивидуаль-

ный музыкальный язык Глинки, а также отчётливо проявляется тенденция к более дифференцированному выделению составляющих авторского стиля композитора. В работах Е. Смагиной творчество Глинки рассматривается в контексте современного ему искусства 20–30-х годов XIX века, в котором в силу переходного характера данного периода одновременно сосуществовали различные жанровые и стиливые модусы в сфере оперного искусства [18; 19].

В диссертации Р. Нагина [11] выявляются стиливые особенности западноевропейской оперы рубежа XVIII–XIX веков, послужившие для Глинки моделями при создании русской оперы как в плане выбора образов для типовых персонажей, так и в плане адаптации приёмов создания драматургии на основе конфликта антагонистических образов.

Казалось бы, при столь всестороннем охвате стиливых влияний на творчество Глинки трудно найти новые подходы к выявлению источников его музыкального языка. Тем не менее, в опоре на хронологию творческого становления Глинки можно заполнить некоторые пробелы в плане поиска истоков его самобытного стиля.

Данная статья нацелена на выявление некоторых стиливых направлений, оказавших воздействие на становление авторского стиля Глинки в контексте современного композитору искусства александровской/ николаевской эпохи. В соответствии с поставленной целью необходимо, во-первых, рассмотреть ранний этап формирования творческой индивидуальности Глинки в усадебном и салонном локусах в рамках стиливого направления *бидермайер* во-вторых, уточнить проявление образно-смысловых моделей европейской музыки в произведениях Глинки; в-третьих, выявить присутствие стиливых модусов разного стиливого и жанрового происхождения внутри авторского стиля композитора.

Для более детального выявления механизма претворения иностиливых влияний

в сочетании с национальными фольклорными традициями, необходимо исходить из современных Глинке реалий в области отечественного музыкального искусства. В связи с этим нужно обратиться к методологии, которая позволит более объективно изучить стилевую структуру искусства пушкинской эпохи. Такая методология применительно к филологии разработана в трудах А. В. Михайлова, Д. С. Лихачёва и их последователей.

По А. Михайлову, «точность... исследования – в конкретно-историческом подходе к изучаемому явлению, в осмыслении его как некоторой духовной целостности и постижении его изменчивости» [цит. по: 14, 121]. Идеи А. Михайлова развивает Л. И. Сазонова: «Не отменяя традиционной последовательности сменяющих друг друга историко-культурных эпох, концепция Михайлова подразумевает более широкую систему координат, где, наряду с разделяющими эпохи границами, принимаются во внимание линии связующей эти эпохи общности, а также сложность и противоречивость переходов» [цит. по: 23].

Михайлов выдвигает теорию «обратного перевода», обосновывая необходимость изучения произведения искусства в его начальном историко-культурном контексте. Метод учёного в качестве инструмента исследования применил А. Афанасьев: «...если мы не овладеем языком источника и не заговорим с ним на его собственном языке (т. е. не осуществим „обратный перевод“⁴¹, мы лишь получим подогнанный под наши готовые суждения материал» [2].

Исследование истории искусства с позиции «возвратно-поступательного ритма» соответствует действительному положению дел, при котором, наряду со стадийно-линейным подходом, функционирует динамика развития искусства и культуры, обусловленная её «принципиально многомерной (многослойной), немонолитной, нестатичной целостности» [12, 198].

Подобный подход (с позиции принципа «обратного перевода») позволяет проследить происхождение различных стилевых пластов и модусов, через которые в процессе музыкального созревания и развития проходил Глинка, и даёт возможность уточнить некоторые особенности контекста его профессионального становления.

Несколько в другом ключе, но подобную идею одномоментного совмещения различных стилей высказывает Д. Лихачёв, который обосновывает концепцию «контрапункта стилей», то есть совокупности двух и более стилей, образующей новое качество как «сплавленном» виде, так и в механическом (эклетичном) соединении. «Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метанимии» [8, 75].

В процессе творческого роста Глинка осваивал стилистику тех произведений, которые звучали в окружающей его среде – сначала в условиях домашнего, а затем профессионального музицирования. При этом в ходе музыкального филогенеза, с одной стороны, композитор проходил путь линейно-поэтапного изучения стилей, а с другой стороны, ранее освоенные стилевые модусы «оседали» в качестве компонента в органическом сплаве элементов индивидуального стиля Глинки². Интонационный словарь Глинки складывался поэтапно, на начальном этапе в условиях усадебной культуры, где практиковалось домашнее музицирование, связанное в основном с бытовыми жанрами (танцевальной и песенно-романсовой музыкой), а также с народно-песенным искусством.

Прежде чем выяснять особенности музыки Глинки, нужно рассмотреть специфику музыкально-стилевой среды в России 20-х годов XIX века и особенности бытования музыкального искусства в разных локациях – от столичных салонов и театров до усадебного пространства. Для этого необходимо рассмотреть некоторые черты стиля *бидермайер* (Biedermeier).

Усадебное музицирование в русской культуре XIX столетия, связанное с досуговым времяпровождением, унаследовало признаки стиливого направления *бидермайер*, зародившегося в Европе в период после наполеоновских войн (1815) и перед чередой революций 1848 года. Однако признаки этого стиля и его эстетических установок продолжали бытовать в Европе и России и далее, во второй половине XIX века. Бидермайер впитал в себя признаки сентиментализма, ампира, романтизма, реализма – что объясняет его эклектизм.

В искусствоведении термин *Biedermeier* впервые появился в 1894 году в одной из немецких статей, посвящённых декоративно-прикладному искусству. Данный термин употреблялся авторами в память о вымышленном герое стихотворных пародий середины XIX века Готлибе Бидермайере³ (фамилия переводится как «добропорядочный господин Майер») и подразумевал искусство «естественного, честного бюргерства» эпохи Реставрации – в противовес «мишурным, претенциозным идеалам» аристократии [16, 14].

С 1913 года в Германии стали выходить книги и статьи, где бидермайер характеризовался в двух аспектах: как стиль мебели и как мироощущение эпохи. С 60-х годов XX века выходят исследовательские работы крупных зарубежных специалистов Ф. Новотны, В. Гайсмайера, Ф. Зенгле, Г. Фродля, Х. Оттомайера. С 1990-х годов в России появляется ряд публикаций, затрагивающих тему бидермайера. В российском музыкознании, по словам Ю. Н. Холопова [20, 570], проблему бидермайера в музыке впервые поставил А. В. Михайлов⁴.

Художественный словарь Гроува (*The Grove Dictionary of Art*) связывает бидермайер с искусством и жизнью буржуазии в Европе. В географическом плане, помимо немецкоязычных государств, влияние бидермайера распространилось на скандинавские страны, Чехию, Францию и Россию.

Зарубежные и российские исследователи в целом определяют мирозерцание бидермайера как создание частного пространства, связанного с поэтизацией мира домашней жизни. Применительно к России данное стиливое направление понимается как комплекс, построенный на взаимосвязи стиля искусства, культуры и образа жизни.

В основе бидермайеровского мировоззрения лежит патриархально-бюргерский идеал, который рождается в начале XIX века как стремление в мире политических и социальных потрясений удержать душевное равновесие и гармонию, сосредоточенную в камерном пространстве дома и семьи. Умея радоваться повседневной жизни, бюргеры не конфликтовали с властью. Такой позиции придерживался И. В. Гёте: «Мне никогда не было свойственно ратовать против общественных институтов: это всегда казалось мне высокомерием» [цит. по: 16].

Патриархальный идеал и сентиментализм как воплощение общечеловеческих, классических ценностей характеризовал как Германию, так и Россию в первой половине XIX века. Но в отличие от Германии, в России эстетизировалась не бюргерская, а усадебная культура. В провинциальных русских усадьбах патриархальный уклад был исконным, укоренённым образом жизни. Для русской культуры этого периода в целом характерно обращение к традициям *Biedermeier*. Усадебная жизнь обеспечивала глубокую связь европейской культуры с исконными народными традициями, а также сближала дворянство с народом. При этом «бытовая демократия» [9, 416], по мнению Д. С. Лихачёва, всегда была более сильна в России, чем на Западе.

В русском варианте (особенно на раннем этапе) приволье русской усадьбы с её спокойной, мирной жизнью, где камерность воспринималась как способ мирозерцания человека, стилю *Biedermeier* свойственна поэтизация окружающей среды и бытовых вещей⁵.

Усадьба была синкретичным явлением, ибо в ней сошлись векторы культуры города и деревни, европеизированной столичной жизни и подчинённого природным циклам деревенского быта, секуляризованной светской культуры и православной культуры деревни с сохранившимися в ней отголосками языческих традиций.

Особенности музыкального контента в усадебной досуговой культуре 20–30-х годов XIX века раскрыты в трудах М. Долгушиной [5], В. Юдиной [22], а также в статьях А. Греча [4], О. Сгибневой [15] и других.

В диссертации В. И. Юдиной «Музыкальная культура российской провинции (от зарождения до начала XX века)» отмечается роль усадьбы как проводника столичного художественного опыта на провинциальную почву (музыкального театра, любительского музицирования, отдельных форм концертной практики).

В фундаментальном исследовании М. Г. Долгушиной «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой» [6] рассматриваются рукописные нотные альбомы с точки зрения национальной специфики камерно-вокального репертуара. Национальная «многоукладность» считается одной из специфических примет музыкальной культуры России пушкинского/глинкинского времени. Анализ нотных альбомов первой половины XIX в. позволил М. Долгушиной выявить соотношение русского и европейского песенного репертуара в повседневном быту и в салонах русской аристократии, и представить «европейский контекст формирующейся в этот период русской камерно-вокальной лирики» [6, 160]. В альбомы, как правило, записывалась модная современная музыка: романсы Э. Мегюля, Ф. Пэра, А. Буальдье, П. Гара, Ш. Ф. Лафона, Э. Брюгиера, Ф. Берá, Ф. Мазини, Л. Пюже. В репертуар усадебной музыки также входили романсы М. Виельгорского, Варламова, Гурилёва,

арии из опер Моцарта, инструментальные пьесы Шуберта и Шопена.

Также в исследованиях об усадебной культуре часто присутствует упоминание о народных песнях и авторских музыкальных произведениях. Интересно, что Юдина, исследуя усадебный быт, очень точно передаёт ту особенность музыкальной помещной культуры, когда «народная музыка, попадая в пласт более высокой европейской культуры, приобретала демонстративно театрализованные черты». Подчеркнём тезис о синтезе «столично-европейского музыкального профессионализма и изначально сельско-крестьянской русской фольклорной традиции» [22, 109].

Влияние усадьбы сыграло огромную роль в возрождении народного искусства. Многие художники XIX века (живописцы, поэты, писатели, композиторы) получали первые впечатления от народного искусства именно в усадебной среде – в их числе и Глинка. По свидетельству композитора, он «в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы» [3, 60]. В столичной среде Глинка осваивает другие жанрово-стилевые пласты, среди которых он отдаёт дань салонному музицированию (и первые любительские опыты сочинения связаны с салоном) [см.: 3, 17].

Таким образом, на раннем этапе камерно-вокальное и клавирное творчество Глинки в значительной степени сформировалось под влиянием стиля бидермайер. О проявлениях стиля можно судить по сюжетам литературных текстов вокальных сочинений композитора, которые включают лирические, природно-идиллические мотивы, а в музыкальном плане нужно отметить опору на бытовые жанры, регламентированную салоном эмоциональность, использование классической гармонии и форм⁶.

Другой источник вдохновения для Глинки связан с клавирными переложениями, среди которых находятся увертюры для фортепиано в 4 руки Керубини, Мегюля, Моцарта, Ригини, Спонтини, Паэра и Рос-

сини. И третий источник – западноевропейское музыкально-театральное искусство: «Я видел оперы „Водовоз“ Керубини, „Иосиф“ Мегюля, „Жоконд“ Николо Изуара, „Красная шапочка“ Буальдьё» [3, 16].

В 30-е годы в творчестве Глинки в большей степени проявляются особенности романтического стиля как в выборе тем и сюжетов – показателен интерес к национальной истории («Жизнь за царя»), к народно-песенному и инструментальному искусству («Комаринская»), внимание к ориентальной теме («Руслан и Людмила»), так в сфере музыкального языка. Композитор использует мажоро-минорную тональную систему, энгармонические модуляции через увеличенное трезвучие, параллельную переменность, симметричные лады, в области интонационных средств – внедрение народно-песенных интонаций и попевок в вокальную партию оперных персонажей.

Тема претворения в творчестве Глинки моделей итальянской оперной музыки (структуры, композиционных особенностей, драматургии, фактурных формул, мелодических рисунков) раскрывается в диссертации Р. Нагина [11, 13]. В частности, автор исследования находит близкие связи между трактовкой образа Сусанина у Глинки и образов национальных и религиозных лидеров, таких как Вильгельм Телль, Моисей в одноименных операх Россини. В то же время Сусанин близок персонажам «опер спасения», во-первых, по социальному статусу (как представитель более низкого сословия), во-вторых, по мотиву обмана ради благородной цели.

Таким образом, либретто «Жизни за царя» опирается на модели западноевропейской оперной либреттистики. В то же время, с точки зрения идеологического контекста 30-х годов XIX века, тернарная идеологема «Самодержавие, православие, народность», заявленная в качестве стратегического курса развития государства министром просвещения С. С. Уваровым в 1832 году, несомненно, оказала влияние

на мышление автора либретто и привнесла в трактовку образа Сусанина черты классического героя – носителя заданной идеи. Синтезируя западноевропейский опыт, Глинка создаёт трагический образ крестьянина-патриота.

Кроме того, специфически российской является идея Святой Руси, которая раскрывается через тему жертвенного подвига героя и Божьего знамения, венчания Царя-жениха и Святой Руси⁷ [цит. по: 19, 113] и соборного единства народа. Концептуальная сложность идейно-художественного замысла оперы обусловила привнесение Глинкой в жанрово-стилевую структуру оперы черт литургийности, одним из воплощений которых стал «лейткомплекс ектении» [цит. по: 17, 118].

В плане работы с источниками с целью адаптации западных техник и форм к русской музыке показателен подход Глинки к жанрам православной церковной музыки во время службы композитора в Придворной певческой капелле. С одной стороны, пожелание избавить церковную музыку православной традиции от итальянского влияния высказал Николай I: «Глинка, я имею к тебе просьбу, и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» [3, 74].

С другой стороны, хорошо известна доминантная установка самого Глинки на «приспособление» западноевропейских форм к русской музыке. Так, при создании «Херувимской» C-dur композитор ориентировался на стиль Палестрины (для шестиголосного хора, 1837). В то же время, цикл Ектений, послуживший образцом для российских композиторов следующих поколений, выполнен в хоральном четырёхголосном изложении.

Подведём итоги. Трудно оценивать стиль Глинки однозначно в категориях эпохальных стилей, сменяющих друг друга в стадиальной линейной последователь-

ности. В творчестве Глинки соединяются признаки многих стилей: классицизма, бидермайера и романтизма, европейского и русского, светского и православного.

Если исходить из сформулированного Лихачёвым определения стиля, обладающего «как бы кристаллической структу-

рой, – структурой, подчинённой какой-либо единой стилистической доминанте» [8, 74], то такой доминантой в музыке Глинки стал его оригинальный стиль, органично вобравший в себя всё богатство музыкальных идей прошлого и современного.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь А. Афанасьев делает отсылку на работу А. В. Михайлова: [10, 16].

² Специфика слуха Глинки такова, что он проявил себя как полиглот не только в плане знания языков (французский, немецкий, английский, персидский, итальянский, испанский), но и как музыкальный полиглот, осваивая интонационную лексику разных народов в языковой среде (в Испании, Италии, Варшаве, на Кавказе).

³ Бидермайер – вымышленный персонаж, придуманный баварскими поэтами Л. Айхродтом и А. Кусмаулем на рубеже 1840–1850 годов в качестве насмешки над консервативным немецким бюргерством, которому, как считали поэты, не место в современной активной действительности. Необходимо подчеркнуть, что сам по себе образ скромного, далёкого от политики бюргера Готлиба Бидермайера, как и его прообраз – реально существовавший школьный учитель Самуэль Заутер, – не содержал отрицательных черт, однако воспринимался в насмешливом ключе именно в контексте революционно-преобразовательных настроений.

⁴ Термин *бидермайер* для характеристики сниженного до бытовизма упрощённого стиля искусства используется в пародии Л. Эйхродта «Песенное приволье Бидермайера» («Biedermaiers Liederlust», 1869).

⁵ В живописи к этому стилю относят полотна А. Венецианова и В. Тропинина.

⁶ Примеры стиля *бидермайер* в европейском искусстве – «Песни без слов» Мендельсона, «Детский альбом» Шумана и др.

⁷ Идею трёх венчаний в опере (семейного, государственно-народного и церковного) развивает Т. Чередниченко [21, 105].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1978. 312 с.
2. Афанасьев А. Теория барокко А. В. Михайлова в его «науке о культуре». Запрет на «автоматические суждения»: фундаментальная филология в контексте модернистской парадигмы знания, 12.12.2016 // Гефтер. URL: <https://gefeter.ru/archive/20386?ysclid=lpds8hdcd9637432292> (дата обращения: 09.09.2023).
3. Глинка М. И. Записки. Москва : Музыка, 1988. 222 с.
4. Греч А. Музыка в русской усадьбе / публ. Л. В. Ивановой // Русская усадьба. Москва : Жираф, 1998. Вып. 4 (20). С. 171–179.
5. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. 534 с.
6. Долгушина М. Г. Камерно-вокальная музыка в рукописных нотных альбомах первой половины XIX века (к проблеме соотношения русского и европейского) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 146–163. DOI 10.17223/22220836/44/12
7. Левашёва О. М. И. Глинка : [Гл. 10] // История русской музыки / О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский. Москва : Музыка, 1972. Т. 1. С. 393–508.
8. Лихачёв Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность / отв. ред. Д. С. Лихачёв. Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. С. 74–90.
9. Лихачёв Д. С. Русская культура. Москва : Искусство, 2000. 440 с.
10. Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. Москва : Яз. рус. культуры, 2000. 852 с.
11. Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 27 с.
12. Надъярных М. Ф. Проблема культурной динамики в методе А. В. Михайлова // Жизнь в науке: Александр Викторович Михайлов – исследователь литературы и культуры / отв. ред. Л. И. Сазонова. Москва, 2018. С. 192–208.

13. Орлова Л. А. А. Н. Титов // История русской музыки: в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. Москва : Музыка, 1986. Т. 4. С. 168–183.
14. Сазонова Л. И. Метаморфозы и трансформации слова в историко-культурных эпохах: концепция А. В. Михайлова // Жизнь в науке: Александр Викторович Михайлов – исследователь литературы и культуры / отв. ред. Л. И. Сазонова. Москва, 2018. С. 110–126.
15. Сгибнева О. И. Традиции усадебной культуры в социокультурном пространстве России // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 7. Философия. 2012. № 2 (17). С. 37–41.
16. Сидорова Т. В. Бидермайер и русская живопись первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 29 с.
17. Смагина Е. В. Между «Святой Русью» и Западом: размышления о поэтике русского музыкального театра первой половины XIX века // Южно-российский музыкальный альманах. 2005. № 2. С. 115–122.
18. Смагина Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте жанрово-стилевых исканий русского музыкального театра первой половины XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 32–38.
19. Смагина Е. В. Русский музыкальный театр первой половины XIX века: к проблеме диалога культурных традиций // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2009. № 8 (42). С. 110–114.
20. Холопов Ю. Н. и др. Музыкально-теоретические системы / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюреган, Г. Лыжов, Р. Пospelова, В. Ценова. Москва : Композитор, 2006. 632 с. Глава IX, 3.1. Философия и эстетика.
21. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. В 2 вып. Вып. 2. Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. 174 с.
22. Юдина В. И. Музыкальная культура российской провинции (от зарождения до начала XX века) : дис. ... д-ра культуролог. наук. Санкт-Петербург, 2013. 425 с.
23. Юрченко Т. Г. Теоретические проблемы истории литературы в работах А. В. Михайлова. URL: http://inon.ru/site/assets/files/1546/iurchenko_teoreticheskie_problemy_istorii_literatury_v_rabotakh_mikhailova.pdf (дата обращения: 27.10.2023).

Olga A. Urvantseva

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Magnitogorsk, Russia.
E-mail: postik2006@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2200-2600

“COUNTERPOINT OF STYLES” IN M. I. GLINKA’S WORKS

Abstracts. The article examines the stylistic context of the musical art of the Alexander era, which at the initial stage of Glinka’s work influenced the formation of his author’s style. At the early stage of the formation of Glinka’s creative individuality in the conditions of estate and salon culture, along with the aesthetic attitudes of classicism and romanticism, the influence of the Biedermeier style movement spread, signs of which are manifested in the composer’s works. Glinka’s mastery of the stylistic modes of contemporary European and Russian music created the basis for the creation of a national musical language and style.

Keywords: M. I. Glinka; salon and estate culture; style direction of Biedermeier; A. M. Mikhailov; theory of “reverse translation”

For citation: Urvantseva O. A. «Kontrapunkt stiley» v tvorchestve Glinki [“Counterpoint of styles” in Glinka’s works], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 20–29. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-20-29 (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *M. I. Glinka* [M. I. Glinka], Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1978. 312 p. (in Russ.).

2. Afanasyev A. *Teoriya barokko* A. V. Mikhaylova v ego «nauke o kul'ture». *Zapret na «avtomaticheskie suzhdeniya»: fundamental'naya filologiya v kontekste modernistskoy paradigmy znaniya* [Theory of Baroque A. V. Mikhailov in his "science of culture". Ban on "automatic judgments": fundamental philology in the context of the modernist paradigm of knowledge], 12.12.2016, *Gefter*, available at: <https://gefter.ru/archive/20386?ysclid=lpds8hdcd9637432292> (accessed September 09, 2023). (in Russ.).
3. Glinka M. I. *Zapiski* [Notes], Moscow, Muzyka, 1988, 222 p. (in Russ.).
4. Grech A. *Muzyka v russkoy usad'be* [Music in a Russian estate], published by L. V. Ivanova, *Russkaya usad'ba*, Moscow, Zhiraf, 1998, iss. 4 (20), pp. 171–179. (in Russ.).
5. Dolgushina M. G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Chamber vocal music in Russia in the first half of the 19th century: to the problem of connections with European culture: dissertation], St. Petersburg, 2010, 534 p. (in Russ.).
6. Dolgushina M. G. *Kamerno-vokal'naya muzyka v rukopisnykh notnykh al'bomakh pervoy poloviny XIX veka (k probleme sootnosheniya russkogo i evropeyskogo)* [Russian and European Chamber Vocal Music in Amateur Handwritten Albums of the First Half of the 19th century], *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, no. 44, pp. 146–163. DOI 10.17223/22220836/44/12 (in Russ.).
7. Levasheva O. M. I. *Glinka: Gl. 10* [M. I. Glinka: ch. 10], O. Levashova, Yu. Keldysh, A. Kandinskiy, *Istoriya russkoy muzyki*, Moscow, Muzyka, 1972, vol. 1, pp. 393–508. (in Russ.).
8. Likhachev D. S. *Kontrapunkt stiley kak osobennost' iskusstv* [Counterpoint of styles as a feature of the arts], D. S. Likhachev (resp. ed.) *Klassicheskoe nasledie i sovremennost'*, Leningrad, Nauka, Leningradskoe otделение, 1981, pp. 74–90. (in Russ.).
9. Likhachev D. S. *Russkaya kul'tura* [Russian culture], Moscow, Iskusstvo, 2000, 440 p. (in Russ.).
10. Mikhaylov A. V. *Obratnyy perevod: Russkaya i zapadno-evropeyskaya kul'tura: problemy vzaimosvyazey* [Reverse translation: Russian and Western European culture: problems of interrelationships], Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 2000, 852 p. (in Russ.).
11. Nagin R. A. *Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzykal'nogo teatra XVIII – pervoy poloviny XIX vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Opera creativity of M. I. Glinka in the context of Western European musical theater of the 18th – first half of the 19th centuries: dissertation], Moscow, 2011, 27 p. (in Russ.).
12. Nadyarny M. F. *Problema kul'turnoy dinamiki v metode A. V. Mikhaylova* [The problem of cultural dynamics in the method of A. V. Mikhailova], L. I. Sazonova (resp. ed.) *Zhizn' v nauke: Aleksandr Viktorovich Mikhaylov – issledovatel' literatury i kul'tury*, Moscow, 2018, pp. 192–208. (in Russ.).
13. Orlova L. A. A. N. Titov [A. N. Titov], Yu. V. Keldysh, O. E. Levasheva, A. I. Kandinskiy (eds.) *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.*, Moscow, Muzyka, 1986, vol. 4, pp. 168–183. (in Russ.).
14. Sazonova L. I. *Metamorfozy i transformatsii slova v istoriko-kul'turnykh epokhakh: kontseptsiya* A. V. Mikhaylova [Metamorphoses and transformations of words in historical and cultural eras: concept by A. V. Mikhailova], L. I. Sazonova (resp. ed.) *Zhizn' v nauke: Aleksandr Viktorovich Mikhaylov – issledovatel' literatury i kul'tury*, Moscow, 2018, pp. 110–126. (in Russ.).
15. Sgibneva O. I. *Traditsii usadebnoy kul'tury v sotsiokul'turnom prostranstve Rossii* [Traditions of estate culture in the sociocultural space of Russia], *The Science Journal of Volgograd State University. Philosophy*, 2012, no. 2 (17), pp. 37–41. (in Russ.).
16. Sidorova T. V. *Bidermayer i russkaya zhivopis' pervoy poloviny XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Biedermeier and Russian painting of the first half of the 19th century: dissertation], Moscow, 2011, 29 p. (in Russ.).
17. Smagina E. V. *Mezhdru «Svyatoy Rus'yu» i Zapadom: razmyshleniya o poetike russkogo muzykal'nogo teatra pervoy poloviny XIX veka* [Between "Holy Russia" and the West: reflections on the Poetics of the Russian Musical theater of the first half of the XIX century], *South-Russian Musical Anthology*, 2005, no. 2, pp. 115–122. (in Russ.).
18. Smagina E. V. *Opernaya poetika Glinki v kontekste zhanrovo-stilevykh iskaniy russkogo muzykal'nogo teatra pervoy poloviny XIX veka* [Glinka's operatic poetics in the context of the genre and style searches of the Russian musical theater of the first half of the 19th century], *South-Russian Musical Anthology*, 2004, no. 1, pp. 32–38. (in Russ.).
19. Smagina E. V. *Russkiy muzykal'nyy teatr pervoy poloviny XIX veka: k probleme dialoga kul'turnykh traditsiy* [Russian musical theater of the first half of the 19th century: to the problem of dialogue of cultural traditions], *Izvestia Voronezh State Pedagogical University*, 2009, no. 8 (42), pp. 110–114. (in Russ.).
20. Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical-theoretical systems], Moscow, Kompozitor, 2006, 632 p. (in Russ.).

21. Cherednichenko T. V. *Muzyka v istorii kul'tury. V 2 vyp. Vyp. 2* [Music in the history of culture. In 2 iss. Iss. 2], Dolgoprudny, Allegro-press, 1994, 174 p. (in Russ.).
22. Yudina V. I. *Muzykal'naya kul'tura rossiyskoy provintsii (ot zarozhdeniya do nachala XX veka): dis. ... d-ra kul'turolog. nauk* [Musical culture of the Russian province (from its origins to the beginning of the 20th century): dissertation], St. Petersburg, 2013, 425 p. (in Russ.).
23. Yurchenko T. G. *Teoreticheskie problemy istorii literatury v rabotakh A. V. Mikhaylova* [Theoretical problems of the history of literature in the works of A. V. Mikhailova], available at: http://inion.ru/site/assets/files/1546/iurchenko_teoreticheskie_problemy_istorii_literatury_v_rabotakh_mikhailova.pdf (accessed October 27, 2023). (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

**НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА СИМФОНИЧЕСКУЮ ПОЭМУ А. Ф. КОЗЛОВСКОГО
«ТАНАВАР»**

Статья посвящена анализу симфонической поэмы «Танавар» композитора А. Ф. Козловского. Цель работы – выявить не отмеченные ранее музыковедами способы воплощения национально-узбекского и предложить (впервые) возможный вариант трактовки содержания музыкального опуса. Для достижения поставленной цели автор ставит следующие задачи: обозначить методологическую базу исследования и обосновать выбор материала; дать краткую характеристику поэмы и того, как она представлена в музыковедческой литературе; определить причины, повлиявшие на выбор Козловским способа отражения национально-узбекского; проанализировать музыкальный материал и описать представленную в нём систему художественных образов. В опусе выявляются образы-символы и образы-знаки, восходящие к мифопоэтическим «концепциям пространства» и вскрывается их связь с образами «пути» и «пребывания», актуализируемыми в национальной среде. В результате анализа автор приходит к выводу, что способ воссоздания образа «узбекского Востока» в поэме «Танавар» вдохновлён идейно-эстетическими установками поэтов-символистов и мирискусников, и что не только изучение восточного искусства, но и принадлежность Козловского к русской культурной традиции сыграли ключевую роль в формировании его особого подхода к воплощению национального в поэме «Танавар».

Ключевые слова: А. Ф. Козловский, симфоническая поэма, символ в музыке, русская музыка и Восток, Танавар

Для цитирования: Чахвадзе Н. В. Новый взгляд на симфоническую поэму А. Ф. Козловского «Танавар». DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-30-40 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 30–40.

В наши дни, когда активизируются связи с Востоком, особое значение приобретает осмысление опыта истории взаимодействия русской и восточной музыкальных культур. Наиболее интересным представляется советский период, когда между участниками диалога существовали многообразные контактные связи. Ошибочно думать, что творческая деятельность вовлечённых в процесс русских композиторов и овеществлённые результаты их деятельности, художественные произведения, созданные в советское время, достаточно изучены. Смена идеологических ориентиров, временная дистанция и привлечение результатов исследований

из смежных областей науки позволяют увидеть в творчестве таких авторов новое, не замеченное учёными-предшественниками.

Один из феноменов, нуждающихся в изучении – лучшие произведения, созданные носителями русской музыкальной культуры на инациональном, восточном художественном материале. Примером может стать творческое наследие таких композиторов, как В. А. Успенский, А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель, чьи индивидуальные узнаваемые стили сложились на базе узбекской музыкальной традиции.

Недостаток внимания к произведениям этих авторов в настоящее время может объ-

яснить ряд обстоятельств. Назовём некоторые. Одно из них – степень художественной одарённости, заставляющая при сравнении с такими величинами, как М. И. Глинка или Кюкелы, оценивать упомянутых мастеров как фигуры «второго плана». Другое видится в том, что опусы В. А. Успенского, А. Ф. Козловского, Г. А. Мушеля всегда рассматривались с позиций культуры восточной: оценивался вклад, внесённый ими в процесс становления национальной композиторской школы, в данном случае узбекской. Вследствие этого творчество композиторов, воспитанных на традициях русской музыки, учеников А. К. Лядова (В. А. Успенский) и Н. Я. Мяковского (А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель) не рассматривалось как естественная составляющая русского музыкально-исторического процесса. А ведь возможно, именно факт причастности к двум традициям позволил русским мастерам на заре становления узбекской композиторской школы предвосхитить то, что в дальнейшем будет продолжено узбекскими авторами.

Сказанное обуславливает актуальность статьи, цель которой – показать не отмеченные музыковедами-предшественниками способы воплощения национально-узбекского в симфонической поэме «Танавар» А. Ф. Козловского, предложить вариант прочтения её содержания и обозначить линии, связывающие этот опус с русской культурой.

Но прежде необходимо выполнить ряд задач: представить методологические установки и обосновать выбор материала исследования; кратко охарактеризовать поэму, её репрезентации в музыковедческой литературе и способ отражения национально-узбекского, найденный Козловским; обозначить причины, этот способ обусловившие; проанализировать опус и реконструировать систему образов, созданную композитором.

Взглянув по-новому на, казалось бы, изученное произведение, позволили ре-

зультаты исследований литературоведов Б. Бройтмана, В. Топорова [1; 8], заложивших базу для изучения исторически-меняющихся типов мировосприятия, и труд А. Лосева, разработавшего теорию символа [7].

Выбор материала исследования неслучаен. Из всех произведений А. Ф. Козловского симфоническая поэма «Танавар»¹ представляется самым талантливым и ярким. Как видится сейчас, по мастерству воплощения восточной темы она может быть поставлена в один ряд с симфоническими опусами Бородина и Римского-Корсакова.

Впервые прозвучавшая в 1951 году поэма сразу завоевала признание узбекских слушателей, исполняется и пользуется неизменным успехом в наши дни. При этом, ни в одном исследовании содержание поэмы «Танавар» не рассматривается². Внимание фокусируется на отдельных выразительных средствах (в основном ладо-гармонических) и их соответствии характеру народной мелодии [2; 6].

И, наконец, это произведение в творчестве А. Ф. Козловского – наиболее впечатляющий результат особого, несводимого к цитированию и приёмам обработки фольклорного материала подхода к воплощению национально-узбекского³. Краткое можно охарактеризовать как отражение национально-константного[10] через образы-символы и образы-знаки, создаваемые композитором и узнаваемые слушателями.

Рождение образов такого типа в творчестве А. Ф. Козловского – следствие комплекса причин. Таких, как свободное владение европейской композиторской техникой, великолепное знание русской музыки, увлечение поэзией Серебряного века, наблюдение узбекского быта и нравов, огромная работа по изучению живого звучащего фольклора. Оказавшись в Узбекистане, А. Ф. Козловский не пропускал ни одного народного обряда, на котором мог присутствовать, записывал призывы муэдзинов, речитации чтецов Корана, ходил

по базарам, вслушивался в гомон толпы и нотировал крики продавцов, водоносов, рыночных зазывал, музыку, сопровождавшую выступления канатоходцев и масхарабозов-кукольников. Он учился играть на узбекских народных инструментах, активно изучал пронизанное символикой восточное музыкальное и поэтическое классическое наследие. Всё вместе помогло композитору постичь и отобразить сущностное, неизменное для узбекского мировосприятия и добиться признания национальной аудитории.

Система образов, созданная Козловским в «Танавар», не только позволяла, ориентируясь на знакомую фольклорную мелодию, услышать в новом многоголосном произведении «своё», узбекское, но и потенциально активизировала навык распознавания семантического тождества за многообразием форм [1, 148]. То есть, в симфонической поэме моделировалась ситуация, привычная для слушателя, воспитанного на образцах монодийного наследия и метафорически-символической поэзии Навои, Агахи, Фурката и других мастеров-классиков, тексты которых звучат в макамах.

Два из ряда символов, созданных А. Ф. Козловским в «Танавар», восходят к двум мифопоэтическим «концепциям пространства» [8, 342] и сходны с образами пространства-времени, отражёнными узбекским наследием [11]. Это музыкальные образы «пути» («линейная и динамическая форма пространства» [8, 341] и «пребывания» («статическое или радиальное пространство», серия «расходящихся от сакрального центра кругов» [8, 342]).

Первый образ, благодаря характеру оstinатного ритма, сразу заставляет вспомнить шествие каравана из 5 действия оперы Козловского «Улугбек» или «Караван» из симфонической сюиты В. А. Успенского «Муканна». Второй, образ «пребывания», ассоциируется с судьбой лирической героини народной песни «Танавар»⁴.

Знаком-символом, сразу «читаемым» узбекской аудиторией, была мелодия песни. Но А. Ф. Козловский отлично понимал, что слушатель не просто узнает знакомые интонации – они неизбежно породят цепь ассоциаций, далеко выходящих за рамки, очерченные текстом. Приведём его в переводе композитора⁵:

Нет волос моих черней; нет косы моей длинней;
Прядью чёрной, непокорной ниспадают до бровей.
Муки, горечи немало приняла я от тебя;
Не звала я, не искала то, что дал ты мне любя.
Разгораясь, пламенело это сердце, это тело.
Ты не близкий, ты чужой: предан сердцем ты другой.

Далеко твоя страна, я же здесь сотворена.
Разделяет нас река, быстроводна, глубока.
И реки той бег могучий; схлынул он, исчез, ушёл.
Ты меня, неверный, мучил, изменил и отошёл.
Поняла я: ты не мой, не был другом, был чужой.
«Душу я отдам тебе, сестра».

Симфонической поэме «Танавар» предшествовала одноименная обработка для женского голоса и симфонического оркестра – уже в ней использованные А. Козловским многоголосные средства способствовали пересемантизации фольклорного источника. Песня-символ трагической женской любви переросла в обобщённый образ трагической действительности.

В симфонической поэме композитор обогатил и усилил философски-символическое звучание. Партия голоса была заменена партией альты (слово больше не ограничивало фантазию слушателя) и появилось вступление, где экспонировался очень важный для содержания поэмы образ – картина рассвета. Символическое звучание «рассвет» получил в контексте музыкального целого, созданного А. Ф. Козловским. Прояснить семантическую функцию вступления позволяет узбекское искусство 1920–1980-х годов, в самых разных аспектах отразившее столкновение «нового» и «старого» в человеческом сознании и реальной жизни. Начальный фрагмент

опуса Козловского вносит в произведение символическую идею развития, позволяет дать контраст: настоящее (вступление) – прошлое (основная часть).

Сюжета в поэме нет, но чередующиеся картины и образы выстраиваются в определённую линейную последовательность, заданную первоисточником, но отражённую метафорически-символично.

Жанр опуса, название, народная тема были своего рода программой предельно обобщённого характера: нацеливали на повествовательность и историю любви, вплетённую в общий ход событий. Последний определялся не столько развёртыванием мелодии, сколько оркестровой партитурой – жизнью ритма, гармонии, фактуры, «героями» которых становились персонифицируемые тембры инструментов, вносившие элемент театральности или почти визуальной конкретности.

Знаком-символом, актуализируемым в национальной среде, была мелодия; выражением трёх других – «рассвета», «пути», «пребывания» – заданная мелодией форма поэмы: куплетно-вариационная со вступлением. Куплет, отчленённый от вступления знаком репризы, развёртывающийся по канонам, действующим в вокальных образцах макама и жанре ашула (так называемое «зонное развитие»⁶), звучал дважды (второй раз – без изменений). Вариационность реализовывалась на разных этапах его становления и охватывала интонационную, ритмическую, фактурную, тембровую, гармоническую сферы.

А. Козловский дал в «Танавар» настолько яркий образ «зримого» мифопоэтического пространства, «составного», «разнородного» [8, 341] что музыка вызывает не просто отдельные визуальные ассоциации, а заставляет вспомнить развёртывающуюся кинематографическую ленту и смену планов, характерную для киноискусства.

Вступление – чарующая музыкальная зарисовка ферганской природы. Первые высокие ноты гобоя создают эффект воздуш-

ного пространства: передаваемые от инструмента к инструменту мелодические попевки, предвосхищающие тему «Танавар», постепенно заполняют его. Струящиеся арпеджио арфы и фортепиано вызывают иллюзию бега журчащей воды, поблескивающей в лучах лунного света (флажолеты скрипок, флейты).

Сменяющая звуковой пейзаж переключка деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, английский рожок) и валторны, имитирующих разные птичьи голоса, перерастает в настоящий предрассветный концерт. И наконец, восход солнца (не сразу найденная и вдруг «расцветающая» у всего оркестра тоника) знаменует конец одной, и постепенное «явление» другой картины. С началом основной части образ природы как бы отступает на второй план, превращается в фон, на первый же выдвигается постепенно обретающая всё более чёткие контуры образ-картина караванного шествия (пример 1).

В основном разделе экспонируются совмещающиеся два музыкальных образа-символа – «путь» (караван) и «пребывание» (лирическое высказывание)⁷. Оба они не только отражают представления автора о национальном мире и узбекской ментальности, но связаны с содержанием народной песни.

Мотивы измены, разлуки, отождествляемые с «чуждостью» возлюбленного и его «далёкой страной» претворились в образ «караванного пути». А мотив зарождения и потери любви, вкупе с реальными зрительно-слуховыми впечатлениями композитора (Козловский ещё успел застать шествия последних караванов) обусловил конкретное музыкальное решение – создание звуковой картины почти кинематографического характера. Последовательное умножение голосов фактуры, подключение всё новых тембров, раздвижение музыкального пространства, сначала контурно намеченного (верх – флейты, гобои, кларнеты, низ – виолончели и контрабасы (см. при-

мер 1), потом уплотняющегося, заполняемого отпочковывающимися подголосками-имитациями (пример 2), а затем и каноническими проведениями темы, наконец, мощное звучание *tutti* (пример 3) создали эффект постепенного приближения каравана. Разрежение фактуры до отдельных нитей-голосов в кратком заключении (после повтора куплета) – его удаления.

В качестве главного изобразительно-го приёма выступает остиная фигура сопровождения, имитирующая мерно покачивающийся верблюжий шаг. Как своеобразные вехи, отмеряющие отрезки пройденного пути, воспринимаются повторяющиеся на расстоянии «звонящие» инструментальные отыгрыши (см. пример 1, такты 5–6). Подобно редифу⁸ в бейтах⁹, они замыкают рифменные окончания построений, отчленяя один от другого разнохарактерные эпизоды.

В симфонической поэме «Танавар» партия солирующего альты (в отличие от партии контральто в одноименной обработке) не всегда отождествляется с прямой речью героини: соло в начальном разделе куплета может вызвать ассоциации с голосом лирического героя или повествователя. Женственный образ всплывает позже – в связи с переходом к прозрачно-мерцающей фактуре (*pizzicato* у струнных – пример 4). Названным образам соответствуют две кульминации: первая – горестно страстная (см. пример 2); вторая – «тихая», трепетно-лирическая (пример 5). Последнюю сменяет раздел, вызывающий в памяти батальные сцены: усуль¹⁰, отбиваемый на литаврах ручьятками палок, схож с конским топотом, дробь нагоры¹¹, звон тарелок и мощные аккорды-«удары» струнных и деревянных духовых прорезает медный рёв тромбонов и труб – то ли бегут верблюды, то ли бряцает оружие... (см. пример 3). В контексте поэмы образ производит впечатление сокрушающей, неодолимой силы и заканчивается самой напряжённой, лирико-трагической кульминацией. Так, очевидно, в соответ-

ствии с собственным видением действительности был дан композитором один из образов первоисточника – «реки поток могучий», символ судьбы, обрекающей на горе. То есть, один из эпизодов «караванного пути» – отражение символического ряда «поток–судьба–жизненный путь–караван».

Трагическую трактовку «пути» усиливал параллельно сосуществующий с ним образ «пребывания» – он вызывал ассоциации с личностным началом (повествователь, героиня). Моноинтонационность, квадратность построений (чередование 6–8 тактов), почти неизменный тонический органический пункт (сменялся только дважды, в момент кульминаций), рифменные окончания фраз, повторение одного и того же инструментального отыгрыша – всё рождало эффект полной погружённости в лирико-трагическое чувство. Возвращение куплета окончательно замыкало «линию судьбы» героини в кольцо безысходности.

Сопоставление двух различно эмоционально-окрашенных разделов поэмы – пейзажно-светлого, с оттенком элегичности, вступления и трагически-скорбной основной части – вызывало ассоциации с сопоставлением двух миров. В одном были возможны изменения – вступление, музыкальная картина восхода солнца, утверждало образ развития, приводящего к новому. В другом мире движение оказывалось мнимым – дважды повторенный куплет создавал эффект вращения в круге. Так возникало типичное для узбекского искусства этого времени противопоставление «нового-старого». В контексте же творчества А. Ф. Козловского и такое противопоставление, и симфоническая поэма в целом, воспринимаются как образ-символ узбекского Востока.

В 1952 году на страницах журнала «Советская музыка» композитору поставили в упрек, что «плениющая тонкими гармоническими и оркестровыми красками симфоническая поэма «Танавар» «чрезмерно изысканна» [3, 47] Московский критик был

прав – канонам «социалистического реализма» опус не отвечал. Не был он и прямым продолжением «кучкистской» традиции.

В известном смысле композиторы, работавшие в Узбекистане, пользовались несколько большей творческой свободой, чем их московские и ленинградские коллеги – здесь власть предрешающая не так активно стремились предать забвению отдельные страницы истории русского искусства, да и не знали его так хорошо, как ученик Мясковского А. Ф. Козловский.

Поэма «Танавар» была явным отражением эстетических установок того круга художников и поэтов, который был причастен к созданию первых выпусков журнала «Мир искусства». Композитор, знаток изобразительного искусства и поэзии Серебряного века был, как пишет Г. Л. Козловская, обладателем легендарного слуха и не менее уникальной музыкальной памяти: «Он помнил всё, что когда-нибудь слышал, и дирижировал всегда наизусть... мог читать наизусть целые главы любимой прозы и великое множество стихов. Но это была не только память. Это было необыкновенно тонкое и точное понимание сути искусства» [4, 387]. Козловский был увлечён и восточной поэзией, отлично её знал, сам писал изящные стилизации в духе народных или классических текстов (вспомним авторский перевод текста песни «Танавар»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В партитуре обработки для голоса с оркестром название мелодии А. Ф. Козловский обозначил следующим образом: «Танавар» (Чёрные волосы).

² Труды советских музыковедов, разрабатывавших проблему становления национальной композиторской школы в Узбекистане и освещавших творчество Козловского, не потеряли научной актуальности до настоящего времени. Многие же работы, появившиеся в последние годы, носят поверхностный, обзорно-информативный характер [см., напр.: 12].

³ Этот подход к отражению национального в творчестве русских композиторов, писателей и художников, работавших в Узбекистане, был подробно рассмотрен в статье автора, опубликованной в Научном вестнике Уральской консерватории «Музыка в системе культуры» [9].

⁴ «Танавар» относится к жанру «ашула», занимающему промежуточное положение между фольклорной и устно-профессиональной вокальной музыкой узбеков. По традиции песня исполнялась только женщинами.

⁵ Текст опубликован в издании: Козловский А. Ф. Танавар (Чёрные волосы) : Для голоса и симфонического оркестра : Партитура и переложение для фортепиано. Ташкент: УЗФИМГИЗ, 1940. 32 с.

⁶ Зонное развитие – последовательное освоение различных регистровых сфер-зон (двух, трёх, четырёх), каждая из которых вводится скачком (в восточной музыке чаще восходящим, отчего мелодия чётко

Его эстетизм, интеллектуализм, отношение к искусству разных времён и стран как источнику вдохновения и прекрасноволшебному миру, сосуществующему с действительностью, к творчеству как труду средневекового мастера, с особым тщанием отделяющему каждую деталь формы, роднит композитора с мирискусниками, поэтами-символистами и Стравинским. С последним А. Ф. Козловского сближает и особый интерес к мифу и ритуалу – неслучайно первым «узбекским» симфоническим произведением композитора была симфоническая сюита «Лола. Весенний праздник тюльпанов», вдохновлённая национальным обрядовым действием. Символическая образность, мифопоэтические и ритуальные мотивы присутствуют почти во всех произведениях композитора.

Всё сказанное позволяет сделать вывод: не только изучение восточного искусства, но принадлежность А. Ф. Козловского к русской традиции, открывшаяся возможность продолжить и развить идеи мастеров «Серебряного века» на узбекском материале (отношение к которому композитор, вполне в духе мирискусников и символистов, определял как «влюблённость»), привело композитора к открытию описанных в статье форм отражения национального и позволило создать такое художественно-совершенное произведение, как «Танавар».

членится). Характерной для узбекской народной музыки Ю. Г. Кон считал «зонность с последующим замыканием» [5, 21].

⁷ В процессе прослушивания сознание воспринимающего «переключается» с одного образа на другой.

⁸ Реди́ф (сидящий позади всадника – *араб.*) – слово, повторяющееся в каждом стихе («бейте»), после рифмы.

⁹ Бейт (дом – *араб.*) – стих, выражающий законченную мысль; каждый бейт состоит из двух полустиший.

¹⁰ Усиль – ости́нато повторяемая ритмоформула.

¹¹ Нагора – узбекский ударный народный инструмент, вид литавр – парные, отличающиеся по размеру керамические горшки, на которые натянута кожаная мембрана. Звук извлекается палочками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва, 2007. 2-е изд., испр. Т. 2. С. 4–368.

2. Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. Москва : Музыка, 1970. 320 с.

3. Долуханян А. Успехи узбекского симфонизма // Советская музыка. 1952. № 1. С. 45–48.

4. Козловская Г. Л. «Мангалочий дворик...» // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. Москва : Совет. писатель, 1991. С. 378–400.

5. Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Ташкент : ФАН, 1979. 99 с.

6. Красуцкая Л. У. Творчество А. Ф. Козловского в аспекте его взаимосвязей с восточным фольклором : дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент ; Ленинград, 1979. 173 с.

7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.

8. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. А. С. Токарев. Москва : Совет. энцикл., 1997. Т. 2. С. 340–342.

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

10. Чахвадзе Н. В. О константных чертах мировосприятия, отражённых музыкальным искусством Востока // Музыковедение. 2010. № 9. С. 24–28.

11. Чахвадзе Н. В. Образ остановленного времени в шёбе Шашмакома // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3 (43). С. 45–53. DOI 10.48201/22263330_2023_43_45

12. Эрназаров И. И. У. Теоретические взгляды на творчество А. Козловского // Проблемы современной науки и образования. 2022. № 7 (176). С. 83–87.

Пример 3

Симфоническая поэма "Танавар"

А. Козловский

Тырамон концами палок (рукоятками)

Пример 4

Симфоническая поэма "Танавар"

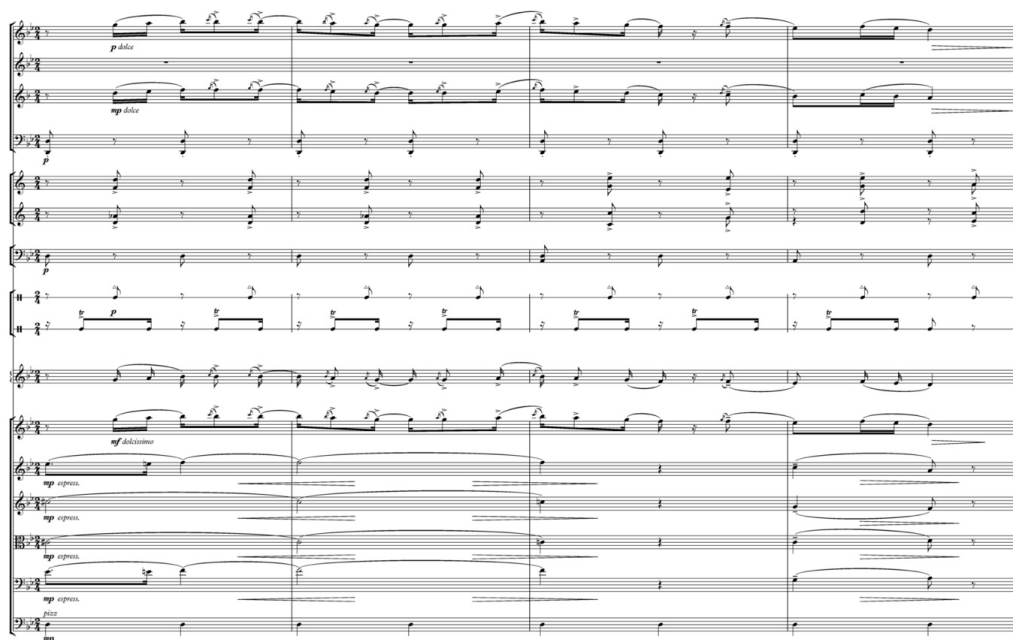
А. Козловский

1 SOLO

Пример 5

Симфоническая поэма "Танавар"

А. Козловский



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

A NEW LOOK AT A. F. KOZLOVSKY'S SYMPHONIC POEM "TANAVAR"

Abstract. The article is devoted to the analysis of the symphonic poem "Tanavar" by composer A. F. Kozlovsky. The purpose of the work is to identify ways of embodying the national Uzbek that have not been previously noted by musicologists and to offer (for the first time) a possible interpretation of the content of the musical opus. To achieve this goal, the author sets the following tasks: to outline the methodological basis of the study and justify the choice of material; give a brief description of the poem and how it is presented in musicological literature; determine the reasons that influenced Kozlovsky's choice of the method of reflecting the national Uzbek; analyze the musical material and describe the system of artistic images presented in it. The opus identifies image-symbols and image-signs that go back to the mythopoetic "concepts of space" and reveals their connection with the images of "path" and "stay", actualized in the national environment. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that the method of recreating the image of the "Uzbek East" in the poem "Tanavar" is inspired by the ideological and aesthetic attitudes of Symbolist poets and World of Arts artists, and that not only the study of Oriental art, but also Kozlovsky's belonging to the Russian cultural tradition played a key role in the formation of his special approach to the embodiment of the national in the poem "Tanavar".

Keywords: A. F. Kozlovsky; symphonic poem; symbol in music; Russian music and the East; Tanavar

For citation: Chakhvadze N. V. *Novyy vzglyad na simfonicheskuyu poemu A. F. Kozlovskogo «Tanavar»* [A new look at A. F. Kozlovsky's symphonic poem "Tanavar"], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 30–40. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-30-40 (in Russ.).

REFERENCE

1. Broytman S. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], N. D. Tamarchenko (ed.) *Teoriya literatury: ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedeniy: v 2 t.*, 2nd ed., rev., Moscow, 2007, vol. 2, pp. 4–368. (in Russ.).
2. 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.).
3. Dolukhanyan A. *Uspekhhi uzbekskogo simfonizma* [Successes of the Uzbek symphony], *Sovetskaya muzyka*, 1952, no. 1, pp. 45–48. (in Russ.).
4. Kozlovskaya G. L. «Mangalochiy dvorik...» [“Mangalochiy yard...”], V. Ya. Vilenkin, V. A. Chernykh (comp.) *Vospominaniya ob Anne Akhmatovoy*, Moscow, Sovetskiy pisatel', 1991, pp. 378–400. (in Russ.).
5. Kon Yu. G. *Nekotorye voprosy ladovogo stroeniya uzbekskoy narodnoy pesni i ee garmonizatsii* [Some issues of the modal structure of the Uzbek folk song and its harmonization], Tashkent, FAN, 1979, 99 p. (in Russ.).
6. Krasutskaya L. U. *Tvorchestvo A. F. Kozlovskogo v aspekte ego vzaimosvyazey s vostochnym fol'klorom: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The work of A. F. Kozlovsky in the aspect of its relationships with oriental folklore: dissertation], Tashkent, Leningrad, 1979, 173 p. (in Russ.).
7. Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art], 2nd, rev., Moscow, Iskusstvo, 1995, 320 p. (in Russ.).
8. Toporov V. N. *Prostranstvo* [Space], A. S. Tokarev (gen. ed.) *Mify narodov mira: entsikl.: v 2 t.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1997, vol. 2, pp. 340–342. (in Russ.).
9. Chakhvadze N. V. 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.).
10. Chakhvadze N. V. O konstantnykh chertakh mirovospriyatiya, otrazheniykh muzykal'nym iskusstvom Vostoka [On the constant features of worldview reflected in the musical art of the East], *Muzykovedenie*, 2010, no. 9, pp. 24–28. (in Russ.).
11. Chakhvadze N. V. The image of “stopped time” in the “Shashmaqom”, *Music. Art, research, practice*, 2023, no. 3 (43), pp. 45–53. DOI 10.48201/22263330_2023_43_45 (in Russ.).
12. Ernazarov I. I. Theoretical views on the work of A. Kozlovsky, *Problems of modern science and education*, 2022, no. 7 (176), pp. 83–87. (in Russ.).

Ольга Леонидовна Девятова

Доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета им. Первого Президента России
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: sonare-9@inbox.ru. SPIN-код: 8758–5138

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОФМАНИАНА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО
В БАЛЕТЕ «ВОЛШЕБНЫЙ ОРЕХ»**

Статья посвящена балетному театру выдающегося композитора XX–XXI веков Сергея Михайловича Слонимского, недостаточно исследованному в музыковедческой литературе. На примере балета «Волшебный орех» (в первой редакции – «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство») исследуются особенности музыкального гофманианства Слонимского, вдохновлённого замыслом известного художника Михаила Шемякина, взявшего его воплотить на сцене (в либретто, сценорафии и костюмах) содержание сказки о твёрдом орехе Э.-Т.-А. Гофмана (в новелле «Щелкунчик и Мышиный король»). В статье порицается несправедливая критика, которой подверглись в свое время премьерные спектакли обоих балетов, доказываясь высокий художественный уровень реализации смелого шемякинского замысла, которому в полной мере соответствует яркая музыка балета и её пластическое и хореографическое решение. В выводах подчёркивается идея синтеза искусств, типичная для эстетики романтизма и убедительно воссозданная в спектаклях Мариинского театра («Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» (2003), дирижёр В. Гергиев, хореограф К. Симонов; «Волшебный орех» (2005), дирижёр М. Синькевич, хореограф Д. Пандурски).

Ключевые слова: балет, гофманиана, композитор, Слонимский, художник, Шемякин, музыка, хореография, драматургия

Для цитирования: Девятова О. Л. Музыкальная гофманиана Сергея Слонимского в балете «Волшебный орех». DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-41-48 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 41–48.

Введение. Музыкальный театр выдающегося композитора XX–XXI веков Сергея Слонимского (1932–2020) представляет собой сложный, многогранный феномен, состоящий из 9 опер, включая концертную монооперу «Смерть поэта», 3 балета и музыки к драматическим спектаклям. К настоящему времени многие из его творений достаточно основательно исследованы (особенно оперы), хотя ещё и открывают немало возможностей для дальнейших изысканий. В большей степени это касается балетного жанра, в развитие которого Слонимский внёс свой значительный вклад. Между тем, своеобразие его балетов исследовано явно недостаточно. К таким сочинени-

ям относятся два его балета «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» и «Волшебный орех». Эти балеты кратко упоминаются в целом ряде музыковедческих работ (Т. Гончаренко [1], Е. Долинской [6; 7; 8], А. Климовицкого [9], в том числе автора статьи [3; 4; 5] и др.), в которых учёные касаются в основном вопросов, связанных с постановкой балетов в Мариинском театре (в 2003 году – дирижёр В. Гергиев, хореограф К. Симонов; и в 2005 году – дирижёр М. Синькевич, хореограф Д. Пандурски). Поскольку оба балета были созданы в творческом сотрудничестве композитора с известным художником Михаилом Шемякиным, представляет интерес теа-

траведческая кандидатская диссертация С. В. Шабановой [13], где в анализе балетов делается акцент на живописном, пластическом решении и сценографии спектаклей, в то время как музыка остаётся почти вне поля внимания автора. Необходимость исследования балетов возникает и в связи с развернувшейся вокруг них негативной, резкой, несправедливой критикой, идущей, в основном, от балетоманов, театроведов, журналистов и других лиц, которая при этом шла вразрез с восторженным принятием этих балетов публикой. Наряду с нелюбимыми оценками сценографии и костюмов М. Шемякина, а также современной хореографии К. Симонова и Д. Пандурски жёсткой критике подверглась и музыка С. Слонимского, которую обвиняли в иллюстративности, механическом подражании Чайковскому и даже в антихудожественности. Такое мнение было высказано в статье о «Волшебном орехе» Д. Циликينا [см.: 12]. С подобными уничижительными оценками трудно согласиться, в предлагаемой статье дана характеристика и собственная оценка музыки балетов Сергея Слонимского, обусловленной оригинальным замыслом Михаила Шемякина.

Результаты исследования. Творческий союз и дружба Слонимского с Шемякиным, длящиеся многие десятилетия, возникли ещё в 1960-е годы, когда, по словам художника, «Сергей принимал активнейшее участие в реализации оперы Дмитрия Шостаковича „Нос“», которую Шемякин вместе с режиссёром В. С. Фиалковским ставил в Оперной студии Ленинградской консерватории [14, 87]. В 2000–2002 годах Слонимский и Шемякин стали вместе работать над постановкой в Мариинском театре балета «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» (по мотивам сказки Э.-Т.-А. Гофмана о твёрдом орехе в новелле «Щелкунчик и Мышиный король»). Шемякин увлёк Слонимского идеей создать своего рода Пролог к «Щелкунчику» Чайковско-

го, рассказав средствами живописи, музыки и танца предысторию судьбы молодого Дроссельмейера, превращённого злыми чарами Мышильды в уродливого Щелкунчика. В своём первоначальном варианте балет был одноактным, и его постановку Шемякин осуществлял вместе с хореографом Кириллом Симоновым, с которым он поставил в 2000 году «Щелкунчика» Чайковского (дирижёр В. Гергиев). Шемякин уже тогда высоко оценил написанную Слонимским музыку балета, отметив в интервью, что «прослушанные... музыкальные фрагменты... поражают утончённой изысканностью, безупречным вкусом и одновременно внутренней вулканической энергией и силой» [14, 87]. Уже в этой версии балета ярко проявилась типичная для Гофмана эстетика карнавала и карнавальности, воплощённая в сценографии и художественном оформлении Шемякина. «Гофмановский причудливо-фантастический, иронично-гротескный и метафорично заострённый мир, близкий по духу в равной мере и художнику, и композитору (напомним, что отец Слонимского был членом „гофмановской“ группы „Серрапионовы братья“), воплотился в ярком карнавале масок царства птиц» [5, 267]. М. Шемякину хотелось создать своеобразный фантастический птичий двор, где фигурируют люди-птицы, попугайчики, а также символика яйца Фаберже, из которого рождается Принцесса Пирлипат. Такой замысел обусловил поразительное буйство красок, неожиданных цветовых и фигурных решений в костюмах, масках, париках (длинные носы, хвосты, пёстрые перья, жёлтые высокие парики и т. д.). «„Неистощимые по фантазии эскизы Шемякина“, по словам Слонимского, вдохновили и его на создание „адекватных мелодий, звучаний“. Подобно тому, как Чайковский впервые ввёл в свой „Щелкунчик“ челесту, Слонимский ввёл в балет „Принцесса Пирлипат“ компьютерную музыку, соответствующую „злому колдовству, которое играет у Шемякина большую

роль». Контрастом ей явилось „звучание органа, воплотившего доброе колдовство Дроссельмейера“» [цит. по: 5, 267]. По словам Слонимского, «мелодии оркестра – это темы одиночества, любви, доброты и печальной участи благородного человека... оркестровые характеристики – это люди, а крысы – живут и в музыке полной жизнью»¹. Замысел и композитора, и художника был блестяще раскрыт в современной хореографии К. Симонова и дирижёрской интерпретации В. Тергиева. Однако на этом варианте балета творчески ищущие личности не остановились и решили создать новую редакцию уже двухактного балета, под названием «Волшебный орех». Возможно, причиной тому был тот факт, что, задумав балет как Пролог к «Щелкунчику» Чайковского, они сами вольно или невольно вступали в своеобразную «конкуренцию» с великим композитором и его основным либреттистом и сценографом М. Петипа² (первоначально оба балета шли в один день; из-за обрушившейся на «Принцессу Пирлипат...» резкой критики состоялось всего 4 спектакля). Да и зритель-слушатель, вероятно, невольно сравнивал эти сочинения, очень разные по всей своей стилистике: и музыкальному, и художественному оформлению, хотя и приближённое к шемакинской интерпретации творения Чайковского³. Между тем, по словам Слонимского, он не собирался соревноваться с гениальным балетом Чайковского, а стремился создать *свой балет*, соответствующий его представлениям о *гофмановском языке, претворённом в либретто, сценографии и костюмах М. Шемякина*, которые передают сущность тех или иных персонажей балета, их поведение, пластику, жесты, предполагающую соответствующую им хореографию, отличную от классической.

Драматургия балета «Волшебный орех» включает два действия, в которых все события сказки развиваются в быстрой смене контрастных картин и сцен и в целом соответствуют гофмановскому сюжету. Отличие

заключается во введении двух картин, в которых предстают странствия героев в поисках ореха кракатук, упомянутых в новелле Гофмана кратко, как «диковинные приключения» [2, 129].

Открывается балет Прологом.

Первое действие включает 4 картины.

1-я картина «Королевский сад» состоит из 4-х сцен:

1. «Рождение принцессы»;
2. «Королевская кладовая»;
3. «Королевский сад. Пир»;
4. «Темницы».

2-я картина «Спальня Пирлипат».

3-я картина «Подводное царство».

4-я картина «Царство веселья».

Второе действие включает 3 картины:

1-я картина «Крысиное царство»;

2-я картина «Королевский сад. Женихи Пирлипат»;

3-я картина «Мастерская Дроссельмейера».

Завершается балет Эпилогом.

«В яркой, образной музыке балета предстают выразительные оркестровые портреты гофмановско-шемякинских персонажей, которые вызывают вполне современные ассоциации. „Мощное, могучее царство крыс, уродов“ олицетворяет, как и в „Принцессе Пирлипат“, современный компьютерный мир, где властвуют холодные, жёсткие законы „техно“, машины, убивающие душу, человечность (таковы в балете танцы крыс под свистящие, механические темы-„роботы“)» [5, 267–268]. Но в сравнении с первой версией, *компьютерная музыка звучит* в «Волшебном орехе» ещё более ярко, уместно и неистощимо по изобретательности. Электроника используется не только в характеристике злобного мира крыс, но и впечатляюще создаёт волшебный фантастический мир подводного царства, который предстаёт во всем многообразии цветовых, декоративных эффектов, интересных костюмов, хореографических находок вкуче с великолепной завораживающей музыкой.

«Гофмановская причудливость выразилась в балете в поразительно уместном смешении музыкально-стилевых элементов электроники и джаза, романтических мотивов и классических форм, удивительном богатстве ритмоинтонаций, тембральной палитры, придающих партитуре свежее современное звучание (велика роль ударных инструментов – ксилофон, „уколов“, „битов“, пульсирующих ритмов и т. д.). Органная музыка Дроссельмейера и все нежные лирические темы балета воссоздают мир доброты и благородства, который разрушается и гибнет в царстве крыс» [5, 268]. Таков в балете мелодически распевный *лейтмотив любви молодого Дроссельмейера*, раскрывающий всю чистоту и глубину чувств героя. Лейтмотив впервые звучит в оркестровом вступлении, а затем симфонически развивается во всех последующих сценах.

Финал балета создан авторами, но по смыслу соответствует концу сказки Гофмана. Третья картина «Мастерская Дроссельмейера» воплощает всю глубину переживаний юноши: на фоне гудения оркестра, меди героя окружают крысы, увлекая в страшный хоровод, тема его любви звучит трагически у *tutti* оркестра. Крысёль и Крысильда торжествуют. Молодой Дроссельмейер постепенно превращается в деревянную куклу, его движения затормаживаются, сковываются, теряют естественность и гибкость. Однако в последней сцене балета словно перекидывается сюжетная арка ко второй части гофмановской истории о Щелкунчике. Появляется девочка Маша, которой Дроссельмейер дарит куклу-Щелкунчика, она ласково обнимает его. В оркестре последний раз гимнически торжественно звучит тема любви молодого Дроссельмейера. Такой финал вполне соответствует предсказаниям звездочёта в сказке Гофмана о твёрдом орехе, в которых он, согласно гороскопу, пророчил: «...юный Дроссельмейер отменно будет вести себя в новом звании и, несмотря на всё своё безобразие, сделается принцем и коро-

лём. Но его уродство исчезнет лишь в том случае, если семиголовый сын Мышильды, родившийся после смерти своих семи старших братьев и ставший мышиным королём, падёт от руки Щелкунчика и если, несмотря на уродливую наружность, юного Дроссельмейера полюбит прекрасная дама» [2, 133].

Новая (в сравнении с «Принцессой Пирлипат...») редакция балета более полно и многогранно, чем в первоначальном варианте, раскрывает сюжет «сказки в сказке» «Щелкунчик и Мышиный король», а симфонически развитая и богатая тематически-интонационно и тембрально музыка создает ещё более яркие картины и образы, представляющие романтический мир «русской гофманианы», продолжающий и очень оригинально и современно развивающий *традиции* великого П. И. Чайковского, а также, отчасти, – драматургии балетов и его предшественников и современников (А. Адана, Л. Минкуса, Л. Делиба и др.). Слонимский в соавторстве с М. Шемякиным и болгарским хореографом Донвеной Пандурски создал свой *романтический балет-феерию*, сюжетная коллизия которого (рождение принцессы и месть злой колдуньи) сближает «Волшебный орех» со «Спящей красавицей». Роднит «Волшебный орех» с балетами Чайковского и тема странствий во имя спасения героев или их преображения. Важными в драматургии балета в этой связи становятся танцы, представляющие разные страны и национальные традиции. В балете Слонимского это танцы турецких, польских, французских и венгерских женихов, ярко раскрывающие национальные особенности фольклора этих народов (2-я картина Второго действия). Однако при всём сходстве, сама *оригинальная, интересная и современная музыка* балета выдаёт почерк выдающегося мастера XX–XXI веков, владеющего сложнейшим арсеналом выразительных средств, накопленных в музыкальной культуре прошлого и органично адаптированных, как уже от-

мечалось, к эре медиакультуры и электронных технологий. Вполне уместно (в духе нашего времени) сохранён в новой версии балета применённый ранее в «Принцессе Пирлипат...» принцип автоцитирования, соответствующий эстетике карнавалов, перевоплощений и метаморфоз, который усиливает музыкально-театральные, игровые связи этого сочинения с творчеством Слонимского в других жанрах. Блестяще оркестрованные фортепианные пьесы (преимущественно из детской музыки) засверкали в балете новыми красками. Так, к примеру, «в танце Принцессы Пирлипат с котами (2-я картина Первого действия) удачно звучит у саксофона лениво-ласкающая тема пьесы „Колыбельная кошки“, а задорно-весёлый мотив пьесы „Чарли Чаплин насвистывает“ с колкими джазовыми ритмами остроумно и точно передаёт характер своенравной Принцессы (с кошачьей грацией и острыми коготками). По-новому звучит на балу испанистый, в духе болеро, зажигательный „Танец кота в сапогах“ (в танцах крыс в 1-й картине Второго действия)» [5, 268]. Этот танец, красочно оркестрованный, приобрёл в эффектной хореографии Д. Пандурски совершенно другой смысл. Художественно уместным стал в балете и джазово-ритмичный марш из пьесы «Шествие оленей», рисующий праздничную картину королевского бала (2-я картина Второго действия). В лирических сценах балета выразительно звучат изысканно инструментованные фортепианные вальсы Слонимского («Вальс Золушки и Принца» – во 2-й картине Первого действия в характеристике капризной и своенравной Пирлипат, «Романтический вальс» – в любовном дуэте Пирлипат и молодого Дроссельмейера во 2-й картине Второго действия). В обоих вальсах угадываются некие глинкинско-чайковские аллюзии, уводящие к романтической эпохе XIX века, хотя отдельные мелодико-гармонические, интонационные и ладо-тональные штрихи выдают *самобытный стиль Слонимского* с его склонностью

к «переченьям», «мерцающим» терциям и другим языковым элементам и оригинальным тембральным краскам (сопоставление струнных и духовых, соло инструментов (особенно гобоя) и т. д.). В другом художественном контексте и сценическом решении эти темы обрели в балете «Волшебный орех» новый смысл и иное содержание, которое искусно выразилось в симфонизации его музыкальной ткани. В этом Слонимский также продолжил традиции великого Чайковского, которые одновременно существенно *обновили* путём внедрения современных компьютерных технологий. Слонимский ввёл в новый балет и другие свои темы, которые украсили его музыку. В их числе изящный, нежный менуэт из фортепианной «Французской сюиты» (танец французских женихов во 2-й картине Второго действия), фанфары из фортепианной пьесы «Приказ Короля» из сказки о «Принцессе, не умевшей плакать» («Королевский бал» в 1-й картине Первого действия), изысканная пьеса для скрипки «Звезда Востока» в 4-й картине Первого действия («Царство веселья») и другие.

Заключение. Новая редакция балета, существенно отличная от первой, представляет собой, на наш взгляд, уже *самостоятельное произведение*, которое воспринимается как целостное музыкально-театральное действие, вдохновлённое новеллой Гофмана. Впечатляет в целом и весь спектакль Мариинского театра. Талантливое решение Шемякиным сценографии, костюмов и декораций балета, хореографические находки Донвены Пандурски (зажигательные танцы крыс, выразительные национальные танцы женихов, очаровательные детские танцы котят, танец лягушки и многое другое), а также прекрасные исполнители (Андрей Меркурьев – молодой Дроссельмейер, Антон Адашинский – Дроссельмейер (дядя), Майя Думченко – Принцесса Пирлипат и др.): всё это создаёт незабываемое впечатление яркого праздника, в кото-

ром сплелись эксцентрика, фарс, гротеск и юмор, тонкая лирика и горькая печаль, фантастическое переплетение волшебной сказки с жестокой, подчас трагической реальностью, передающее метафоричный дух новеллы Гофмана. Оркестр Мариинского театра под управлением Михаила Синькевича виртуозно справился со всеми трудностями современной партитуры и раскрыл симфоническое богатство великолепной музыки Слонимского.

Весьма интересен и даже симптоматичен тот факт, что музыкальная гофманиана Слонимского – Шемякина, возможно, инициировала появление новых хореографических интерпретаций сказки Гофмана, по крайней мере, в двух спектаклях: «Щелкунчик и Мышиный король» Кристиана Шпука в Цюрихском театре, показанный на танцевальном фестивале (DanceInversion) в Большом театре (2017) и «Кракатук», поставленный Театром классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Василёва и показанный также на сцене Большого театра (2020). При этом балет немецкого хореографа и режиссёра Кристиана Шпука поставлен целиком на музыку балета П. И. Чайковского, правда, композиционно переструктурированную в соответствии с замыслом балетмейстера [10; 15], а балет «Кракатук» в хореографии Н. Касаткиной поставлен на музыку, созданную Э. Артемьевым, в которой, наряду с ори-

гинальной музыкой композитора, использованы темы Чайковского из «Щелкунчика» и других его сочинений (Пятая и Шестая симфонии, Первый фортепианный концерт, пьесы из «Детского альбома»), а также темы из оперы «Кармен» Бизе и рок-композиций [11].

Однако в ряду этих художественных интерпретаций Гофмана, бесспорно, интересных и своеобразных, «Волшебный орех» Слонимского – Шемякина занимает особое место, так как создан намного раньше, в талантливом содружестве художника и композитора, полностью на основе яркой *авторской музыки* Сергея Слонимского. Талантливо поставленный новый балет, как и «Щелкунчик» Шемякина, сегодня (даже в видеозаписи)⁴, смотрится и слушается словно на едином дыхании и как бы заново открывает для нас гофмановский сказочный таинственный мир, в котором сталкиваются силы добра, любви и благородства со злом, ненавистью и предательством. Всем создателям балета «Волшебный орех» удалось достичь того «единства муз», синтеза искусств, о котором так мечтали романтики. Очень точно об этом синтезе написал А. Климовицкий: «Именно музыка Слонимского и живописное решение Шемякина не только слиты и едины, это континуум, не поддающийся искусственному разъединению...» [9, 2].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из интервью С. Слонимского в телепередаче «Царская ложа» от 27 мая 2003 года.

² Известно, что из-за болезни М. Петипа балет Чайковского поставил его ученик Л. Иванов (в соответствии с хореографическим замыслом учителя).

³ Об интерпретации М. Шемякиным «Щелкунчика» Чайковского сказано в работах автора статьи и С. В. Шабановой [4, 387–390; 13, 59–92].

⁴ Балет «Волшебный орех» Слонимского (видеверсия), см.: URL: http://vk.com/wall-16918499_768?y sklid=lpmcv3ugmm2629711964

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко Т. Сказка Гофмана остается абсолютно современной // Театр и литература : сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда / отв. ред. -сост. В. П. Старк. Санкт-Петербург : Наука, 2003. С. 578–580.
2. Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и Мышиный король // Гофман Э. Т. А. Новеллы. Москва : Худож. лит., 1983. С. 123–134.
3. Девятова О. Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского // Opera musicologica. 2021. Т. 13, № 1. С. 6–25. DOI 10.26156/OM.2021.13.1.001

4. Девятова О. Культурное мироздание Петра Ильича Чайковского. Екатеринбург : Издат. дом «Автограф», 2019. 840 с.
5. Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 408 с.
6. Долинская Е. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. Санкт-Петербург : Композитор, 2018. 360 с.
7. Долинская Е. «Принцесса Пирлипат» // Музыкальная жизнь. 2003. № 5. С. 12–14.
8. Долинская Е. Сергей Слонимский. Две премьеры в один вечер // Музыкант-классик. 2005. № 7. С. 27–29.
9. Климовицкий А. По законам жанра // Мариинский театр. 2006. 21 янв. С. 2.
10. Кузнецова Т. Поделка под орех. «Щелкунчик» Кристиана Шпука на DanceInversion, 30.11.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3481681> (дата обращения: 27.09.2022).
11. Матусевич А. «Крепкий орешек» – премьера балета «Кракатук» Государственного академического театра классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Василёва в Большом театре, 18.01.2020. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/krakatuk-2020/> (дата обращения: 27.09.2022).
12. Циликин Д. Неживые картины. Балет «Волшебный орех» в Мариинском театре, 17.05.2005. URL: <https://vremya.ru/2005/84/10/125196.html> (дата обращения: 18.08.2022).
13. Шабанова С. Театральные искания Михаила Шемякина : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2019. 175 с.
14. Шемякин М. О Сергее Слонимском // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского / ред.-сост. Е. Зайцева, Р. Слонимская. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. С. 87.
15. Ященков П. «Щелкунчик» без рождественской елки, но с орехом Кракатук, 06.12.2017. URL: <https://www.mk.ru/culture/2017/12/06/shhelkunchik-bez-rozhdestvenskoy-elki-no-s-orekhom-krakatuk.html> (дата обращения: 27.09.2022).

Olga L. Devyatova

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: sonare-9@inbox.ru. SPIN-код: 8758-5138

MUSICAL HOFFMANIANA BY SERGEY SLONIMSKYIN THE BALLET “THE MAGIC NUT”

Abstract. The article is devoted to the ballet theater of the outstanding composer of the XX–XXI centuries, Sergei Mikhailovich Slonimsky, which has not been sufficiently studied in musicological literature. On the example of the ballet “The Magic Nut” (“Princess Pirlipat or Punished Nobility” – in the first edition), the features of Slonimsky’s musical Hoffmannianism, inspired by the idea of the famous artist Mikhail Shemyakin, who undertook to embody on stage (in libretto, scenography and costumes) the content of the fairy tale about the hard nut Hoffmann (in the short story “The Nutcracker and the Mouse King”). The article refutes the unfair criticism that both ballets were subjected to, proves the high artistic level of the implementation of Shemyakin’s bold idea, which fully corresponds to the bright music of the ballet and its plastic and choreographic solution. The conclusions emphasize the idea of the synthesis of arts, typical of the aesthetics of romanticism and convincingly recreated in the performances of the Mariinsky Theater (2003 – Princess Pirlipat or Punished Nobility, conductor V. Gergiev, choreographer K. Simonov; 2005 – The Magic Nut, conductor M. Sinkevich, choreographer D. Pandursky).

Keywords: ballet; Hoffmannian; composer; Slonimsky; artist; Shemyakin; music; choreography; dramaturgy

For citation: Devyatova O. L. *Muzykal'naya gofmaniana Sergeya Slonimskogo v balete «Volshebnyy orekh»* [Musical hoffmaniana by Sergey Slonimskyin the ballet “The Magic Nut”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 41–48. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-41-48 (in Russ.).

REFERENCES

1. Goncharenko T. *Skazka Gofmana ostaetsya absolutno sovremennoy* [Hoffmann's Tale remains absolutely modern], V. P. Stark (ed.-comp.) *Teatr i literatura: sb. st. k 95-letiyu A. A. Gozenpuda*, St. Petersburg, Nauka, 2003, pp. 578–580. (in Russ.).
2. Hoffmann E. T. A. *Shchelkunchik i Myshinyy korol'* [The Nutcracker and the Mouse King], *Gofman E. T. A. Novelly*, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1983, pp. 123–134. (in Russ.).
3. Devyatova O. Classics and Mass Media Music in the Works of Sergey Slonimsky, *Opera musicologica*, 2021, vol. 13, no. 1, pp. 6–25. DOI 10.26156/OM.2021.13.1.001 (in Russ.).
4. Devyatova O. *Kul'turnoe mirozhdanie Petra Il'icha Chaykovskogo* [The cultural universe of Pyotr Ilyich Tchaikovsky], Yekaterinburg, Izdatel'skiy dom «Avtograf», 2019, 840 p. (in Russ.).
5. Devyatova O. *Khudozhestvennyy universum kompozitora Sergeya Slonimskogo. Opyt kul'turologicheskogo issledovaniya* [The artistic universe of the composer Sergei Slonimsky. Experience of cultural research], Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2003, 408 p. (in Russ.).
6. Dolinskaya E. *Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo* [Musical galaxy of Sergei Slonimsky], St. Petersburg, Kompozitor, 2018, 360 p. (in Russ.).
7. Dolinskaya E. «Printsessa Pirlipat» [“Princess Pirlipat”], *Muzykal'naya zhizn'*, 2003, no. 5, pp. 12–14. (in Russ.).
8. Dolinskaya E. *Sergey Slonimskiy. Dve prem'ery v odin vecher* [Sergey Slonimsky. Two premieres in one evening], *Muzykant-klassik*, 2005, no. 7, pp. 27–29. (in Russ.).
9. Klimovitsky A. *Po zakonam zhanra* [According to the laws of the genre], *Mariinskij teatr*, 2006, 21 jan., p. 2. (in Russ.).
10. Kuznetsova T. *Podelka pod orekh. «Shchelkunchik» Kristiana Shpuka na DanceInversion* [Crafts for walnut. The Nutcracker by Christian Spuck on DanceInversion], 30.11.2017, available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3481681> (accessed September 27, 2022). (in Russ.).
11. Matusевич A. «Krepkiy oreshek» – prem'era baleta «Kratatuk» Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra klassicheskogo baleta Natal'i Kasatkinoy i Vladimira Vasileva v Bol'shom teatre [“Die Hard” – the premiere of the ballet “Kratatuk” of the State Academic Theater of Classical Ballet Natalia Kasatkina and Vladimir Vasilyev at the Bolshoi Theater], 18.01.2020, available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/krakatuk-2020/> (accessed September 27, 2022). (in Russ.).
12. Tsilikin D. *Nezhivye kartiny. Balet «Volshebnyy orekh» v Mariinskom teatre* [Ballet “The Magic Nut” at the Mariinsky Theatre], 17.05.2005, available at: <https://vremya.ru/2005/84/10/125196.html> (accessed August 18, 2022). (in Russ.).
13. Shabanova S. *Teatral'nye iskaniya Mikhaila Shemyakina: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Theatrical searches of Mikhail Shemyakin: dissertation], St. Petersburg, 2019, 175 p. (in Russ.).
14. Shemyakin M. *O Sergee Slonimskom* [About Sergey Slonimsky], E. Zaytseva, R. Slonimskaya (eds.-comp.) *Vol'nye mysli: Kyubileyu Sergeya Slonimskogo*, St. Petersburg, Kompozitor, 2003, p. 87. (in Russ.).
15. Yashchenkov P. «Shchelkunchik» bez rozhdestvenskoy elki, no s orekhom Krakatuk [“Nutcracker” without a Christmas tree, but with a kratatuk nut], 06.12.2017, available at: <https://www.mk.ru/culture/2017/12/06/shhelkunchik-bez-rozhdestvenskoy-elki-no-s-orekhom-krakatuk.html> (accessed September 27, 2022). (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.071:783:281.93

DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-49-56

Ульяна Владимировна Сорокина

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия).
E-mail: rengav@rambler.ru

ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ХАРБИНА В СВЕТЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ 1920–1940 ГОДОВ

Статья посвящена изучению церковно-певческого искусства русской эмиграции в Китае в первой половине XX века. Не преследуя цель представить исчерпывающую картину церковно-певческой жизни всей страны, автор частично решает эту проблему на примере города Харбин. Впервые вводятся в научный оборот воспоминания певчих, а также материалы журнала Харбинской епархии «Хлеб Небесный», который издавался с 1928 по 1942 годы. Рассматриваются все стороны церковно-певческой жизни города: богослужебная практика, организация духовных концертов, приводятся списки исполняемых произведений, впервые называются имена композиторов духовной музыки. Автор приходит к выводу, что после революции 1917 года Харбин стал прибежищем для многих состоявшихся в России музыкантов, а также «кузницей» новых продолжателей церковно-певческой традиции, которые позднее распространили своё творчество и вместе с ним православную хоровую культуру в другие части света: США (И. Колчин, В. Лукша), Бразилию (Д. Попов), Австралию (М. Троицкий). Этому способствовал высокий уровень хоровых коллективов, с которыми им довелось работать в Харбине. Проведенное исследование показывает, что церковно-певческая жизнь в Манчжурии не угасала, а активно развивалась, поддерживаемая соотечественниками и затем была распространена в разные регионы мира. Пришло время сочиненным в эмиграции произведениям стать известными и исполняемыми на Родине, что подтверждает актуальность дальнейшего изучения духовного наследия, созданного в первой половине XX века в Китае.

Ключевые слова: духовная музыка, эмиграция, Китай, регент, композитор духовной музыки, церковно-певческая культура

Для цитирования: Сорокина У. В. Православная церковно-певческая жизнь Харбина в свете периодической печати 1920–1940 годов. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-49-56 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 49–56.

Осмысление отечественной музыки XX века не может быть полным без изучения культурного наследия, созданного в эмиграции. Особого внимания заслуживает церковно-певческое искусство, столь ор-

ганичное для русского менталитета. О состоянии православной певческой культуры в Западной Европе известно многое: её исследованию посвящена диссертация Е. Садиковой [5], в которой рассмотрена

церковная жизнь в Германии в период 1940–1960 годов; изучением деятельности русских эмигрантов в данном направлении занимается С. Зверева и другие современные музыковеды.

Аналогичные вопросы, связанные с сохранением и развитием отечественной канонической культуры в регионе дальневосточного зарубежья, недостаточно полно отражены в отдельных работах учёных, освещающих, как правило, проблемы церковной жизни и русской музыкальной культуры в целом. К ним относятся следующие труды: диссертации С. Бакониной «Церковная жизнь русской эмиграции на Дальнем Востоке в 1920–1931 гг. на материалах Харбинской епархии» [1] и Ван Кэвэнь «Русская культура Харбина: историко-культурологический анализ» [3], статьи Мяо Хуэй «Русская эмиграция в Харбине: взаимодействие двух культур» [4] и Чуньин Чэ «Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века» [7]. Однако специфика организации церковно-певческой жизни Поднебесной в данных исследованиях не рассматривается. Вместе с тем, сохранившиеся письма и воспоминания певчих, работавших в Харбине в XX столетии, а также значительный объём периодических изданий, выходивших на русском языке в Шанхае, Пекине и других городах Китая, требуют особого внимания и изучения.

Цель статьи – воссоздать картину православной духовной жизни Харбина в первой половине XX века и доказать важнейшую роль его жителей – эмигрантов из Российской Империи, в сохранении и распространении церковно-певческой культуры. Данная работа опирается на материалы журнала Харбинской епархии «Хлеб Небесный», выходившего с 1928 по 1942 годы, а также воспоминания певчей и жены харбинского регента и духовного композитора Михаила Троицкого – Софьи Троицкой, опубликованных в книге «Русский Харбин: Воспоминания» в 1995 году в Австралии.

На территории Манчжурии (современная территория региона Дунбэй и восточная часть Внутренней Монголии) в двадцатые годы XX столетия проживало около двухсот тысяч православных верующих¹. В столице региона – Харбине – к середине сороковых годов насчитывался двадцать один православный храм. Главный из них – Никольский Кафедральный Собор – был построен в центре города из брёвен в самом конце XIX века². Более двадцати лет регентом хора являлся Д. Попов. Сведений о нем сохранилось крайне мало: известно, что в пятидесятые годы он продолжил регентское дело в Бразилии. Вместе с тем, на страницах харбинской печати его имя появлялось регулярно. Так, в 1922 году состоялся первый съезд духовенства Харбинской епархии после её отделения от Владивостоко-Камчатской указом Патриарха Тихона. Торжественное собрание закончилось духовным концертом в исполнении соборного хора под управлением Д. Попова. «Из многочисленных прекрасно исполненных сочинений выделилось „Кресту Твоему поклоняемся“ Чеснокова», – отмечалось в журнале³.

На пристани на Офицерской улице находилась Иверская церковь – меньше, чем Никольский собор, но по воспоминаниям С. Троицкой «светлая, уютная, с прекрасной акустикой» [6, 5]. Фрески в храме были выполнены русским художником и иконописцем В. Михайловым⁴. Этот храм также славился своим хором под управлением В. Лукши⁵. До эмиграции он служил помощником регента в хоре А. Архангельского в Санкт-Петербурге. Как известно, группы этого хора, число которых доходило до пятнадцати, обслуживали несколько петербургских церквей одновременно. Произведения с назначаемыми им регентами разучивал сам А. Архангельский. В. Лукша исполнял обязанности регента в одном из таких отделений хора. Также сохранились сведения о песнопении, созданном им после переезда из Харбина в Америку: в 1947 году ко дню

именин Владыки Тихона⁶ было написано и исполнено в Скорбященском Кафедраль-

ном Соборе (г. Сан-Франциско) «Ис полла эти деспота» для трио и хора⁷.



Рис. 1. Д. Я. Попов (второй слева в верхнем ряду)

Иверский хор под управлением В. Лукиши считался одним из лучших в Харбине, репертуар его включал песнопения композиторов московской и петербургской школ, о чём свидетельствуют сохранившиеся программы концертов⁸. Кроме того, в октябре 1927 года по инициативе протоиерея Николая Вознесенского и выпускницы Киевской консерватории Г. Барановой-Поповой при Иверском храме открылись музыкальные курсы: «...специальное учебное заведение, целью которого было дать серьёзное музыкальное образование русской молодёжи за доступную плату» [2, 35]. Музыкальные курсы при храме просуществовали 14 лет. В 1940 году епархиальным собранием было решено учредить регентские курсы при Харбинском музыкальном училище: «Нужда в этих курсах крайне велика ввиду быстрого сокращения числа лиц, знающих церковное пение и чтение», – отмечалось в газете⁹.

Мирские проблемы в Харбинской епархии не иссякали никогда. В 1928 году в Манчжурии возникла острая потребность в создании приюта для вдов и сирот духовенства, для православных, попавших в ну-

жду. Однако, в журнале «Хлеб Небесный» констатировался следующий факт: «Большое желание построить Убежище умерялось полным отсутствием на это средств»¹⁰. Решение было найдено, и первые деньги (1500,96\$) изыскали путём постановки духовного концерта, организованного благодаря объединению церковных хоров Никольского Кафедрального Собора, Иверской и Софийской церковью. Мощный хор (более ста человек) представлял собой редкое явление для Китая. Самое большое помещение в Харбине – кинотеатр «Атлантик», вмещающий более 2000 человек, – заполнился до отказа. Как говорилось в газете, «успех был феерический!»¹¹. В результате появилась возможность построить дом-убежище, а традиция проведения в Харбине благотворительных духовных концертов укрепилась надолго.

Спустя тринадцать лет в журнале анонсировалась программа концерта 12 марта 1942 года, в которой под управлением Д. Попова были заявлены следующие сочинения: «Экзапостилларий» Л. Герасимова (в неделю о расслабленном) знаменного роспева в исполнении мужского хора; «Покаяние»

А. Веделя, «Хвалите Бога во святых Его» В. Лирина (соло – А. В. Коровина). Под руководством И. Воротникова, регента софийской церкви, – «Видь твоя пребеззаконная дела» А. Львова, концерт «Помилуй мя, Господи, яко немощен есть» А. Веделя (соло – Л. Ершов, И. Казаков-Казаковский, Г. Крац), «Разбойника» В. Городилова (соло-бас – Л. Ершов). Под управлением Ф. Селина должны были быть исполнены концерт на Крещение Господне «Днесь небеси и земли» С. Дегтярева и А. Туренкова «Разбойника». М. Троицкий дирижировал сочинениями «Ныне отпускаеши» А. Данилевского и «Хвалите имя Господне» П. Чеснокова, В. Городилин – «Помышляю день страшный» А. Архангельского, «Достойно есть» Д. Яичкова. Кроме того, в исполнении М. Кручинина, Н. Рыбина и Г. Саяпина звучало трио «Воскресни, Боже» П. Турчанинова¹².

Примечательно, что в приведённой программе наряду с известными произведениями выдающихся духовных композиторов звучали сочинения харбинского регента-композитора В. Городилова («Разбойника благоразумного»). Он также написал «Величит душа моя Господа» для соло сопрано с хором и молитву Господню «Отче наш».

Духовные концерты в Харбине имели огромное значение не только как форма благотворительности, как обмен опытом между различными хоровыми коллективами города и их руководителями, но и как возможность композиторов-регентов услышать свои произведения в исполнении большого сводного хора. К написанию духовных сочинений обращался также названный в программе Михаил Николаевич Троицкий. Его произведения были опубликованы позднее в США: песнопения из литургии, концерт для солиста-баса в сопровождении хора под названием «Господи, Иисусе Христе Боже наш» (Молитва о России).

Сохранились имена других композиторов. В первую очередь нужно упомянуть

Ипполита Петровича Райского (1869–1950), немало сделавшего в этой области до эмиграции в Китай. Особенно известны его песнопения «Высшую небес», «Великое Славословие», литийное «Господи помилуй», а также концерт «Восхвалим мужа славно в бытии» в честь святого Иннокентия Иркутского (1912) и цикл «Песнопения из осмогласника воскресного Всенощного бдения: по напевам Уфимской епархии» (1902).

Регент Алексеевской церкви И. Колчин положил в основу своего сочинения псалом 102 «Благослови, душе моя, Господа». Композиция была оценена по достоинству другими дирижёрами Харбина и исполнялась хорами на Литургии. П. Распопов сочинил несколько композиций: «Величания», два номера «Благослови, душе», несколько песнопений из литургии, запричастное «К кому возопию, Владычице», «Ныне отпускаеши» и др. Сохранились имена регентов-композиторов Колохова (инициалы утрачены), написавшего «Всенощное бдение» и «Литургию», а также композитора Обухова (инициалы не известны).

Особо отмечалось творчество протоиерея отца Павла Шиляева, который начал свою композиторскую деятельность до революции 1917 года в России. В 1908 году в издательстве Юргенсон были опубликованы три его песнопения: «Милость мира», «Достойно есть» и «Ангельский собор удивися». С. Троцкая в воспоминаниях отмечала, что из произведений отца Павла в Харбине особой популярностью пользовались литийное «Господи помилуй», «Ныне отпускаеши», «Величит душа» и великий прокимен «Кто Бог Великий», из песнопений Литургии – «Верую» для четырёх солистов и хора [6, 25].

Высокому уровню композиторского творчества способствовали исполнительские возможности хоровых коллективов. По воспоминаниям певчей, «вооружённые знаниями и богатым опытом в деле церковного пения, они (регенты. – У. С.) старались довести исполнение песнопений до совер-

шенства» [6, 42]. В главных храмах Харбина возможностей хора хватало для освоения значительных, сложных произведений, таких как Литургия П. Чайковского, которая прозвучала в день его памяти 31 октября 1926 года в Кафедральном Соборе¹³.

В каждой партии хора имелись один или несколько солистов. На всенощном бдении мужчинам-солистам поручалось петь «Блажен муж» А. Архангельского, Ф. Степанова или П. Чеснокова; «Ныне отпускаеши» П. Чеснокова, М. Строкина, Н. Соколова или Курбатова; «Ныне отпускаеши» для соло женских голосов: Н. Добровольского, Н. Уварова или Г. Давидовского. Песнь Богородицы «Величит душа» исполняли соло только женские голоса: А. Кьяндского, В. Городилина и П. Чеснокова; В. Самсоенко или А. Туренкова для женского трио. На литургии упоминается исполнение «Верую» для баса А. Архангельского; для альты – А. Гречанинова и П. Липаева, а также «Верую» харбинского протоиерея Павла Шиляева. Звучали замечательные композиции запричастных концертов: «Се ныне благословите Господа» и «Вскую мя отринул еси» Г. Рютова, «Блажен разумевайя» А. Архангельского, «Не отвержи мене во время старости» П. Чеснокова. Таким образом в Харбине продолжились исполняться сочинения представителей двух русских композиторских школ: Санкт-Петербургской, воплощённой в творчестве А. Архангельского, Г. Давидовского, М. Строкина, Н. Соколова, Н. Добровольского, и Московской (П. Чесноков, А. Гречанинов, П. Липаев).

Работа певчих во многих церквях Харбина оплачивалась достойно. В больших приходах они получали ежемесячное жалованье, которое составляло 25–30 китайских юаней. В малых приходах оклад был меньше. Денежное пособие обязывало участников хора исправно посещать богослужения и спевки, что гарантировало регенту бесперебойную работу с коллективом. Для дополнительного заработка певчие пели в театральный сезон в опер-

ном хоре, принимали участие в концертах: духовных и светских, а также в церковных требах¹⁴. Были среди церковных певцов и так называемые «любители»: они не ходили на церковные службы регулярно, не посещали спевки и не получали жалованье, так как имели иную постоянную работу, обеспечивавшую больший доход. Некоторые из них обладали хорошими голосами, любили петь и в большие праздники присоединялись к певчим, но регенты не могли рассчитывать на их регулярные посещения.

В ряде церквей для хора устраивались особые хоровые праздники. Так, в Кафедральном Соборе это был день Святого Духа, а в Софийской церкви – день памяти Святого Романа Сладкопевца. Небесным покровителем хора церкви Дома Милосердия являлся Св. Иоанн Дамаскин, память его чтилась ежегодно 17 декабря. Для устройства чаепития в этот день приходской совет выплачивал певчим небольшие премии. В первый день Рождества и Пасхи в некоторых приходах хор по приглашению посещал дома прихожан. Обычно в таких случаях пелись тропарь и кондак, праздничный концерт и многолетие. В благодарность хозяин дома вручал хористам вознаграждение.

Иногда большой любитель церковного пения из числа прихожан становился попечителем хора. В Свято-Никольском Соборе в 1940–1950 годах им был член приходского совета В. Кедров. В Свято-Иоанно-Предтеченской церкви много лет добровольным попечителем хора являлся Евфимий Алексеевич Помилуйко. К праздникам Рождества Христова и Пасхи он покупал на личные средства подарки для певчих. В Иверской церкви в 1920-х и в начале 1930-х годов эту заботу возложил на себя церковный староста Герасим Дмитриевич Антипас. В день Рождества Христова после литургии он приглашал хор к себе на обед. Прежде чем сесть за стол, певчие пели тропарь, кондак, Рождественский концерт и многолетие хозяину дома. В праздник Святой Троицы хористам

преподносились букетики живых цветов. Всё это свидетельствует о внимании, которое русские эмигранты проявляли к родной культуре и хорошему пению в частности.

С особенным трепетом жители Харбина отзывались о главных православных праздниках: Крещении – с купанием в реке Сунгари, Пасхе и предшествующей ей Страстной седмице, Троице с обилием цветов. Эти дни всегда сопровождался особенным пением с участием солистов, женского и мужского трио: «Плач мироносиц» в Великую субботу в исполнении женского трио, мужское трио «Воскресни, Боже, суди земли» П. Турчанинова. На Троицу хор готовил красивый праздничный репертуар и специальный концерт «Преславная днесь» С. Дегтярёва. В Великий пост исполнялись два произведения П. Чеснокова «Да исправится молитва моя» и «Совет пречечный».

Манчжурия и город Харбин стали прибежищем для сотен тысяч беженцев из Российской Империи, которые сохраняли православную певческую культуру на протяжении трёх десятилетий. Были возведены десятки новых храмов, благоустроены старые. В них звучало церковное пение. На страницах периодической печати упоминаются хоры в городах Хайлар, Мукден, Модягоу, на станции Имяньпо, селе Драгоценка (рис. 2). На страницах харбинского журнала «Хлеб Небесный» выражалось сожаление об отъезде выдающегося регента Св. Николаевского храма города Шанхай (Китай) Ивана Андреевича Колчина в Сан-Франциско (США): «С его отъездом не только наша епархия, но и весь Дальний Восток лишится опытного регента и большого знатока церковного пения»¹⁵.



Рис. 2. Настоятель и хор Св. Сретенской церкви села Драгоценка в Трёхречье со своим регентом-псаломщиком Животковым

Проведенное исследование показало, что церковно-певческая жизнь в Манчжурии не угасала, а развивалась в первой половине XX века, поддерживаемая соотечественниками. Харбин после революции 1917 года стал прибежищем для многих состоявшихся в России композиторов духовной музыки и регентов, а также «кузницей» новых продолжателей традиции,

которые затем перенесли своё творчество и вместе с ним распространили православную хоровую культуру по всему свету: США (В. Лукша, И. Колчин), Бразилию (Д. Попов), Австралию (М. Троицкий). Но самое главное – они оставили после себя целый ряд духовных сочинений, которые не известны на Родине и заслуживают дальнейшего внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1922 году из 485 000 жителей Харбина русских было 120 000 человек.

² Освящён в 1900 году.

³ Сумароков Е. Харбинская епархия в прошлом и настоящем // Хлеб небесный. 1942. № 3. С. 24.

⁴ Михайлов Владимир Александрович (1870, Самара – 1955, Харбин) – живописец, иконописец, фотограф.

⁵ Валериан Степанович Лукша – хормейстер Лейб-гвардии Гренадёрского полка. Он содействовал также организации детского хора при Сан-Францисском соборе.

⁶ Епископ Тихон (Троицкий, 1883–1963) – епископ Русской Православной Церкви за границей, архиепископ Сан-Францисский и Западно-Американский с 1930 года.

⁷ «Это произведение по просьбе Владыки было исполнено после молебна. Впервые огласившее громадные своды Скорбященского Кафедрального Собора это новое умиленное по мелодии и торжественное по форме песнопение произвело на всех молящихся глубокое впечатление. Владыка Тихон в своем кратком слове благодарил регента и хор за этот чудный подарок» (Хроника церковной жизни Северной Америки. День Ангела архиепископа Тихона // Православная Русь. Джорданвилль, 1947. № 14. С. 13).

⁸ Дом-убежище Митрополита Мефодия // Хлеб Небесный. 1942. № 2. С. 41; Духовный концерт // Хлеб Небесный. 1942. № 3. С. 40.

⁹ Заседание епархиального совета // Хлеб Небесный. 1940. № 6. С. 66.

¹⁰ Дом-убежище Митрополита Мефодия // Хлеб Небесный. 1942. № 2. С. 41.

¹¹ Там же.

¹² Духовный концерт // Хлеб Небесный. 1942. № 3. С. 40.

¹³ Церковное пение в Харбине // Хлеб Небесный. 1927. № 1. С. 35–36.

¹⁴ По свидетельствам С. Троицкой, «при скромном образе жизни и относительной дешевизне товаров, которая была тогда в Харбине, на жалованье и дополнительные заработки певцы вполне могли прожить» [6, 15].

¹⁵ Хлеб Небесный. 1940. № 6. С. 59.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баконина С. Церковная жизнь русской эмиграции на Дальнем Востоке в 1920–1931 гг. на материалах Харбинской епархии : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2013. 26 с.

2. Баранова Т. Богданова В. В Благовещенской епархии // Вестник Германской епархии. 2006. № 6. С. 35.

3. Ван Кэвэнь. Русская культура Харбина: историко-культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. культурологии. Чита, 2013. 25 с.

4. Мяо Хуэй. Русская эмиграция в Харбине: взаимодействие двух культур // Гуманитарный вектор. 2015. № 2 (42): Культура России и Китая. С. 128–135.

5. Садикова Е. Богослужбно-певческое искусство русского зарубежья (Германия 1940–60-х годов): дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. 370 с.

6. Троицкая С. Русский Харбин: Воспоминания. Брисбен, 1995. 64 с.

7. Чуньин Чэ. Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века // Педагогическое мастерство : материалы IV Междунар. науч. конф. Москва, 2014. С. 27–28.

Uliana V. Sorokina

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

E-mail: rengav@rambler.ru

THE ORTHODOX CHURCH-SINGING LIFE OF HARBIN IN THE LIGHT OF THE PERIODICAL PRESS OF 1920–1940

Abstract. The article is devoted to the study of the church-singing art of Russian emigration in China in the first half of the twentieth century. Without pursuing the goal of presenting an exhaustive picture of

the church-singing life of the whole country, the author partially solves this problem using the example of the city of Harbin. For the first time, the memoirs of the singers are introduced into scientific circulation, as well as the materials of the magazine of the Harbin diocese “Heavenly Bread”, which was published from 1928 to 1942. All aspects of the church-singing life of the city are considered: liturgical practice, organization of spiritual concerts, lists of performed works are given, the names of composers of sacred music are called for the first time. The author comes to the conclusion that after the revolution of 1917 Harbin became a refuge for many musicians who took place in Russia, as well as a “forge” of new followers of the church singing tradition, who later spread their creativity and Orthodox choral culture with it to other parts of the World: the USA (V. Luksha), Brazil (D. Popov), Australia (M. Troitsky). This was facilitated by the high level of choral groups with which they had the opportunity to work in Harbin. The conducted research shows that the church-singing life in Manchuria flourished, actively developed, supported by compatriots and then was spread to different regions of the world. The works composed in exile must become known and performed in Russia. It confirms the relevance of further study of the spiritual heritage created in the first half of the twentieth century in China.

Keywords: Sacred music; emigration; China; regent; composer of sacred music; church singing culture

For citation: Sorokina U. V. *Pravoslavnaya tserkovno-pevcheskaya zhizn' Kharbina v svete periodicheskoy pechati 1920–1940 godov* [The Orthodox Church-singing life of Harbin in the light of the periodical press of 1920–1940], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 49–56. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-49-56 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bakonina S. *Tserkovnaya zhizn' russkoy emigratsii na Dal'nem Vostoke v 1920–1931 gg. na materialakh Kharbinskoy eparkhii: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [The Church life of Russian emigration in the Far East in 1920–1931. Based on the materials of the Harbin Diocese: dissertation], Moscow, 2013, 26 p. (in Russ.).
2. Baranova T. Bogdanova V. V *Blagoveshchenskoj eparkhii* [In the Blagoveshchensk of the Annunciation], *Vestnik Germanskoj eparkhii*, 2006, no. 6, pp. 35. (in Russ.).
3. Van Keven'. *Russkaya kul'tura Kharbina: istoriko-kul'turologicheskij analiz: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Harbin's Russian Culture: historical and cultural analysis: abstr. of diss.], Chita, 2013, 25 p. (in Russ.).
4. Myao Khuey. *Russkaya emigratsiya v Kharbine: vzaimodeystvie dvukh kul'tur* [Russian emigration in Harbin: the interaction of two cultures], *Humanitarian Vector*, 2015, no. 2 (42), pp. 128–135. (in Russ.).
5. Sadikova E. *Bogoslužebno-pevcheskoe iskusstvo russkogo zarubezh'ya (Germaniya 1940–60-kh godov): dis. ... kand. iskusstvedeniya* [Liturgical and singing art of the Russian diaspora (Germany of the 1940s–60s): dissertation], Moscow, 2018, 370 p. (in Russ.).
6. Troitskaya S. *Russkij Kharbin: Vospominaniya* [Russian Harbin: Memories], Brisben, 1995, 64 p. (in Russ.).
7. Chudin Che. *Muzyka rossijskoj emigratsii i razvitie muzykal'noj kul'tury v Kharbine v pervoj polovine XX veka* [Russian Harbin: Memoirs of the Music of Russian emigration and the development of musical culture in Harbin in the first half of the XX century], *Pedagogicheskoe masterstvo: materialy IV Mezhdunar. nauch. konf.*, Moscow, 2014, pp. 27–28. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.071.4:784.9

DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-57-65

Ирина Александровна Хрулева

Преподаватель кафедры сольного пения, кафедры общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия). E-mail: irahru@yandex.ru

ВОПРОСЫ ДЫХАНИЯ В ТРАКТАТЕ «МЕТОД ПЕНИЯ» ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

В статье рассматривается история развития вокально-методической мысли в XVIII–XIX веках в отношении вопроса дыхания в пении. Внимание автора сфокусировано на трактате Б. Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории (ок. 1804), в котором впервые в рамках итальянской вокальной школы было дано описание принципа взятия дыхания в пении. С целью определить как менялись представления разных поколений педагогов и методологов о дыхании в пении проанализированы тексты непосредственных предшественников Б. Менгоцци – представителей старой итальянской школы пения XVIII века П. Ф. Този и Дж. Манчини, а также авторов первой половины XIX века, опиравшихся на Б. Менгоцци в своих трудах. Исследования второй половины XIX века в области певческого дыхания (Л. Мандль) произвели революцию в вокальном искусстве, навсегда изменив взгляды педагогов на дыхание в пении (М. Гарсиа-сын, Ф. Ламперти). В контексте этой новой парадигмы необходимо не только видеть дискуссионность выводов исследователей о вокальной методологии XVIII – начала XIX веков, но и осознавать, что эта методология ни в коем случае не являлась ущербной в сравнении с более поздними учениями, а лишь основывалась на иных принципах воспитания голоса и мышления в целом.

Ключевые слова: итальянская школа пения, Болонская школа пения, старое итальянское бельканто, Бернардо Менгоцци, Парижская консерватория, дыхание в пении

Для цитирования: Хрулева И. А. Вопросы дыхания в трактате «Метод пения» Парижской консерватории: мифы и реальность. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-57-65 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 57–65.

Практика современного вокального исполнительства и педагогики среди важнейших вокально-технических задач называет дыхание и его эффективное использование в пении. Особое внимание при этом уделяется механизму вдоха и связанному с ним типу дыхания. Данный подход как

определённая парадигма в вокальном исполнительстве установился лишь ко второй половине XIX века, когда выдающиеся педагоги исследователи Мануэль Гарсиа-сын, Луи Мандль, Франческо Ламперти стали обращаться к вопросам дыхания с точки зрения физиологии, совершив своего рода

«революцию» в области вокальной методики.

При этом о певцах более раннего периода вокального искусства распространено мнение, что они не просто мало задумывались о дыхании, но и вообще дышали в пении «неправильно»: пользовались ключичным типом дыхания, при вдохе втягивая живот и поднимая грудную клетку. В связи с этим трактаты о вокальной методике, написанные до середины XIX века, в современной педагогике часто не рассматриваются всерьёз, а мысли, высказанные в них, воспринимаются как наивные наблюдения, не несущие практической пользы в реалиях современного исполнительства и педагогики. Особенно печальная участь в этом отношении постигла вокально-методический труд «Метод пения» Парижской консерватории¹ [4], созданный коллективом авторов во главе с итальянским тенором и педагогом Бернардо Менгоцци (1758–1800). Трактат был издан в Париже около 1804 года с целью перенести итальянскую вокальную школу XVIII века на французскую почву, что включало в себя описание и адаптацию для французских певцов принципов Болонской вокальной школы, к которой относился сам Б. Менгоцци².

Однако уже к середине XIX века отдельные части «Метода пения» Парижской консерватории подверглись критике в связи с «неправильным» взглядом авторов на вопросы дыхания в пении. Это в дальнейшем во многом распространилось на итальянскую школу бельканто XVIII века в целом, в том числе на фундаментальные труды, оформившие и закрепившие её принципы в рамках Болонской вокальной школы: «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» (1723) Пьера Франческо Този [17] и «Практические мысли и размышления о виртуозном пении» (1774, 1777) Джамбаттиста Манчини³ [12; 13].

Тем не менее, справедливость критики в отношении этих трудов – как в середине

XIX века, так и в современности – может быть признана дискуссионной при детальном изучении оригинальных источников той эпохи. Для более объективной оценки необходимо дополнить имеющееся в современном музыковедении знание как о самом трактате «Метод пения» Парижской консерватории, так и об этом периоде эволюции вокальной педагогики в целом, обратившись к содержанию других вокально-методических трудов XVIII–XIX веков.

Для начала кратко рассмотрим трактаты непосредственных предшественников Б. Менгоцци – П. Ф. Този и Дж. Манчини.

При беглом ознакомлении с текстом трактата П. Ф. Този «Взгляды древних и современных певцов» (1723) становится очевидным, что маэстро не уделял специально внимания вопросам певческого дыхания. У П. Ф. Този можно обнаружить всего лишь несколько замечаний на эту тему: он воспрещает брать дыхание в середине слова – кроме как в длинных виртуозных пассажах, если их не удастся исполнить на одном дыхании; при этом учителю необходимо указать ученику точные места, где в таком случае нужно дышать. Наиболее важное замечание касается того, что учитель должен обучить своего подопечного хорошо (то есть эффективно) пользоваться своим дыханием («*far un buon uso del respiro*»), так чтобы в запасе всегда было больше воздуха, чем необходимо [17, 36].

Вслед за П. Ф. Този Дж. Манчини (1774) говорит о необходимости развития идеального контроля дыхания [13, 69] и способности экономно его расходовать [13, 113]. Описание различных элементов техники маэстро снабжает замечаниями о необходимости владеть искусством сохранять («*conservare*»), удерживать («*sostenere*»), поддерживать («*rinforzare*»), снимать («*ritirare*»), снова брать («*ripigliare*») дыхание и управлять («*maneggiare*») им [12, 103, 136, 142]. Таким образом, Дж. Манчини обращает несомненное внимание на проблему дыхания, однако тип дыхания или

механизм вдоха при этом не обсуждает вовсе.

Б. Менгоцци начинает работу над «Методом пения» Парижской консерватории через двадцать с небольшим лет после выхода труда Дж. Манчини и озвучивает новые идеи, прежде не встречавшиеся у других итальянских авторов. В частности, первая глава трактата посвящена описанию физиологии певческого процесса. Отдельная глава выделена для обсуждения вопросов дыхания.

Б. Менгоцци считал, что «дыхание имеет ключевое воздействие на органы голоса, поэтому необходимо ознакомиться с механизмом взятия дыхания», так как «дыхание в пении отличается от дыхания при говорении» [5, 18]. В исследовании современного итальянского ученого А. Юварра (2015) имеется предположение, о том, что необходимость разъяснения момента, ранее не привлекавшего внимания, могла возникнуть у Б. Менгоцци в связи с конкретным запросом от Парижской консерватории [10]. Перед Б. Менгоцци действительно стояла непростая задача: описать принципы итальянской школы для тех, кто имел о ней достаточно смутное представление – певцы из Италии нечасто выступали на французской земле. Кроме того, для французской культуры и ментальности в целом характерно «стремление к чёткости и рациональности» [10], что также могло побудить Б. Менгоцци и его соавторов тщательнее систематизировать и структурировать дидактический материал, в том числе посвященный певческому дыханию.

Б. Менгоцци так описывает способ взятия дыхания: «При дыхании в пении во время вдоха живот необходимо втянуть и затем быстро заставить его подняться вверх, раздувая и выдвигая вперёд грудь. При выдохе живот необходимо очень медленно вернуть в своё естественное положение и дать груди опуститься так, чтобы как можно дольше удерживать и сохранять взятые в лёгкие воздух; его нужно выпускать медленно,

не содрогая при этом грудь. Он должен как будто вытекать» [5, 18].

Эта фраза, впервые появившаяся именно у Б. Менгоцци, судя по всему, приобрела большую известность – по крайней мере, этим можно объяснить тот факт, что похожие трактовки о способе взятия дыхания появляются у других авторов первой половины XIX века. В частности, у немецкого педагога Г. Ф. Манштейна, совершившего попытку описать итальянскую школу XVIII века. В книге «Великая Болонская школа Бернакки» (1845) читаем: «Вдох должен производиться без толчков и без раздутия живота, только одна грудь должна подниматься... <...> ...При пении живот должен быть втянут, а грудь должна подниматься и опускаться незаметно, чтобы набранного воздуха хватало на как можно более долгое время» [15, 3; здесь и далее перевод наш. – И. Х.]. Схожие строки можно найти также в трудах раннего М. Гарсиа-сына (см. ниже) и в трактате итальянского певца французского происхождения Луиджи Лаблаша «Полный метод пения», изданного в Париже в 1840 году: «При вдохе должно втянуть живот, грудь поднять как можно выше и наполнить её воздухом» [11, 3].

Анализируя строки Б. Менгоцци и Г. Ф. Манштейна, В. А. Багадунов (1928) заключает, что оба автора описывают «грудной тип дыхания» [1, 280] («ключичный» по Л. Б. Дмитриеву [2, 163]). На основании этого исследователи, включая Л. Б. Дмитриева, делают вывод, что вся итальянская школа пения XVIII века построена на этом типе дыхания [2, 145].

Однако, действительно ли факт описания в трудах XIX века такого метода взятия дыхания свидетельствует о том, что певцы XVIII века всегда им пользовались?

А. Юварра справедливо замечает, что обилие трудов XIX века, описывающих дыхание схожим образом с «Методом пения» Парижской консерватории, вовсе не является прямым доказательством наличия некоего унифицированного способа

взятия дыхания певцами XVIII века, так как, по сути, все эти работы в той или иной мере копируют то, что было написано во влиятельном трактате Б. Менгоцци [10]. Действительно, авторы, преподававшие в Парижской консерватории и публиковавшиеся в Париже в то время, не могли не быть ознакомлены с «Методом пения»; множество параллелей с текстом Б. Менгоцци можно найти и у Г. Ф. Манштейна, вплоть до структуры.

Отдельно стоит упомянуть трактат Алексиса де Гароде – французского певца и педагога Парижской консерватории в 1816–1838 годах. В его трактате «Полный метод пения» (второе издание – 1844) можно найти следующие строки: «Дыхание состоит из взятия воздуха, которое характеризуется набором воздуха в грудь при помощи вздувания лёгких и втягивания живота, и выдыхания взятого воздуха, состоящего, наоборот, из отпускания живота и опадания лёгких» [8, 19].

На первый взгляд, данную фразу можно поставить в один ряд с высказываниями Б. Менгоцци и других авторов XIX века. А. де Гароде упоминает также о том, что этот метод рекомендован певцом-кастратом Дж. Крешентини, в использовании которого тот «сам был одним из последних примеров» [8, 19]. Это замечание, с одной стороны, может позволить сделать вывод о том, что есть и иные итальянские педагоги, помимо Б. Менгоцци, использовавшие данный способ дыхания. С другой стороны, здесь важно отметить, что Дж. Крешентини, переехав в 1806 году в Париж, некоторое время – как и А. де Гароде, и Б. Менгоцци – преподавал в Парижской консерватории (1809–1813). Это означает, что он не мог не быть ознакомлен с её официальным «Методом пения». Не мог не быть знаком с трактатом и сам А. де Гароде. В то же время, важное отличие от текста Б. Менгоцци состоит в том, что в словах А. де Гароде не содержится упоминания о необходимости приподнимать грудную клетку, что может быть

указанием и на несколько иной механизм дыхания – эта рекомендация встречается у авторов в рамках различных концепций. Таким образом, свидетельства А. де Гароде всё же не позволяют сделать однозначный вывод о существовании единого способа дыхания у певцов прошлых поколений.

Важные данные можно найти во французских трактатах середины XVIII века: «Искусство пения» (1755) певца Жан-Антуана Берара [6] и «Искусство и научные принципы пения» (1756) Жозефа Бланше [7].

Уникальность этих трудов для своего времени состоит в том, что они предлагают способ взятия дыхания, полностью отличный от предложенного полвека спустя Б. Менгоцци. У Ж.-А. Берара читаем: «Чтобы хорошо набирать дыхание, надо поднимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался» [6, 273]. По утверждению В. А. Багадурова, это соответствует описанию диафрагматического типа дыхания, причём такой способ был предложен в вокально-дидактической литературе впервые [1, 94].

Ж. Бланше, у которого Ж.-А. Берар заимствовал основные идеи, описывает этот механизм аналогично: «Для правильного взятия дыхания необходимо поднять и расширить грудь так, чтобы живот вздувался» [7, 25]. Кроме того, в тексте Ж. Бланше появляется любопытное дополнение: он утверждает, что этот метод взятия дыхания прекрасно известен итальянским виртуозам и что певец-кастрат Каффарелли, выступления которого Ж. Бланше посещал в Париже, своим успехом обязан именно этому методу [7, 32]. Данное свидетельство современника Каффарелли идёт вразрез с распространённой установкой о том, что все певцы XVIII века пользовались описанным Б. Менгоцци методом.

Таким образом, ответ на вопрос о том, каким способом дыхания пользовались певцы XVIII века, не может быть дан однозначно. Тем не менее, даже если допустить справедливость выводов исследователей

о грудном типе дыхания, нельзя говорить о том, что эта техника была «неправильной»: она вполне отвечала задачам господствовавшего тогда репертуара. По мнению Л. Б. Дмитриева, более глубокое дыхание не было нужно, так как «в век колоратуры не требовался голос большой силы», а главным было не глубокое взятие, а экономное расходование, что и будет происходить «при правильном звукообразовании» [2, 145]. При этом учёный отмечает, что грудной тип дыхания «не является порочным»: «...на нём можно выработать и большую длительность звучания голоса, и большое вокально-техническое мастерство» [2, 147].

Однако в середине XIX века методологи не были столь же снисходительны. Исследования доктора Л. Мандля совершили своеобразную «революцию» в мире вокального искусства, направив его по пути, который А. Юварра называет «фониатризмом» [10] – именно развитие фониатрии оказало столь большое влияние на учение о пении, полностью изменив взгляды педагогов на физиологию пения и вокальную технику.

В своем труде «Об утомляемости голоса в связи с режимом дыхания» (1855) Л. Мандль выделяет три типа дыхания⁴: диафрагматическое, или абдоминальное, ключичное («клавикулярное») и боковое («латеральное») [14, 6]. Он подчёркивает особую важность работы диафрагмы при дыхании в пении, возможную лишь при диафрагматическом дыхании. При использовании этого типа дыхания, по описанию Л. Мандля, максимально задействована диафрагма, что позволяет не напрягаться остальным органам, участвующим в голосообразовании, и избегать утомляемости голоса. Любопытно, что, согласно Л. Мандлю, этот метод «давно практикуется в Италии» и известен под названиями «метод Рубини» и «метод Порпоры» [14, 4] (напомним, что композитор Н. Порпора был учителем Каффарелли).

Л. Мандль высказывается резко против ключичного дыхания и делает выводы о пагубном влиянии «Метода пения» Парижской консерватории на вокалистов: «Эта прискорбная практика, которую переняли многие учителя, решительно может считаться причиной потери большого количества голосов: втягивание живота предотвращает понижение диафрагмы, заставляет использовать ключичное дыхание... <...> Невозможно переоценить важность борьбы с этим гибельным принципом, особенно если он включен в официальный метод» [14, 24].

Одним из самых влиятельных педагогов, следовавших идеям Л. Мандля, был Ф. Ламперти. Маэстро дословно цитирует Л. Мандля и ссылается на его исследования в своих трудах «Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения» (первое издание – 1864) и «Искусство пения по классическим преданиям» (1883) [3, 72]. Вслед за Л. Мандлем, Ф. Ламперти рекомендует только диафрагматический тип дыхания, который певец осуществляет, «расширяя лёгкие в их основании, в то же время сжимая грудобрюшную преграду» [3, 70]. Таким образом, в школе Ф. Ламперти однозначно закреплён в качестве единственно правильного иной способ взятия дыхания, нежели тот, что мы находим в трактате Б. Менгоцци.

При обсуждении вопросов дыхания нельзя не упомянуть и другого влиятельнейшего педагога и исследователя XIX века М. Гарсиа-сына, который прожил большую часть своей жизни в Париже, а также преподавал в Парижской консерватории в 1840-х годах. Нет сомнений, что он также был знаком с «Методом пения» Парижской консерватории.

Первые издания его труда «Полный трактат об искусстве пения» пришлось как раз на 1840-е годы. М. Гарсиа, как и Б. Менгоцци, пишет о том, что «нельзя сделаться искусным певцом, не овладев искусством управления дыханием» [4, 83]. В то же вре-

мя он, как и впоследствии Ф. Ламперти, говорит о важности работы диафрагмы при вдохе и выдохе [9, 21], чего не было у других авторов. Однако описанный М. Гарсиа способ взятия дыхания совпадает с «Методом пения»: он рекомендует поднимать грудь «медленным и правильным движением» [4, 83] и «втягивать стенку живота под ложечкой» [9, 21].

Как известно, важную корректировку в свой текст он вносит в издание 1856 года (то есть после появления исследований Л. Мандля), в котором уже рекомендует не «втягивать живот», а «опустить диафрагму без толчков и поднимать грудь медленным и ровным движением» [4, 83].

Здесь же маэстро подчёркивает, что не считает верным «советовать исключительно абдоминальное дыхание», потому как это «было бы равносильно желанию свести наполовину наиболее необходимую для певца силу – дыхание» [4, 83]. Несогласие М. Гарсиа с концепцией Ф. Ламперти, а также корректировки собственного текста демонстрируют не только сдвиг вокально-педагогической мысли, но и дискуссионность проблемы в тот период.

Важно отметить, что М. Гарсиа при этом остаётся довольно кратким в своих замечаниях на тему дыхания. По мнению Дж. Старка (1999), это свидетельствует о том, что всё же «манера взятия дыхания не была фокусом его внимания» [16, 177].

Смена парадигмы в вокальной педагогике привела к переоценке мнения о мастерстве певцов и педагогов XVIII века. С одной стороны, сам Ф. Ламперти определённым образом связывает свой педагогический метод с принципами старой итальянской школы: он отмечает, что певцы ушедшей эпохи осознавали важность дыхания в пении. Маэстро даже приводит цитату, которую приписывает певцу-кастрату XVIII века Гаспаре Пахьяротти: «Тот, кто умеет правильно дышать и правильно произносить слова, умеет петь» [3, 8]. С другой стороны, в это же время было положено начало

мифу о неосознанности техники певцов XVIII века, так как, по мнению нового поколения педагогов, они дышали в пении «неправильно».

А. Юварра объясняет появление этого мифа разницей между самим подходом к вокальной технике в эти периоды: мышление XIX века построено на научном методе (А. Юварра называет его «механико-мышечным»), включая требование внесения осознанных изменений в работу дыхательного аппарата в пении, а мышление XVIII века – на принципе естественности, культивировании и обуздании того, что дано природой [10].

Поэтому, по мнению А. Юварры, современная вокальная школа, основанная на научном подходе XIX века, не понимает в отношении дыхания в пении XVIII века того, что принцип «естественного дыхания» вовсе не означает, что оно «оставлялось на волю случаю» [10]. Учёный настаивает на том, что дыхание старого итальянского бельканто было абсолютно осознанным – разница лишь в том, что оно не было «активно контролируемым при помощи отдельно взятых механических компонентов» [10].

Согласно Дж. Старку, итальянские педагоги, такие как П. Ф. Този и Дж. Манчини, действительно не воспринимали дыхание как отдельный элемент вокальной техники – развитие дыхания осуществлялось комплексно в процессе овладения приёмом *messa di voce* (филирования звука), который невозможно выполнить качественно, не умея контролировать дыхание [16, 174, 207].

П. Ф. Този, и Дж. Манчини считали *messa di voce* одним из ключевых умений, необходимых для освоения ещё на начальном этапе обучения. Основное внимание при этом уделялось экономному расходованию, бесшумному вдоху и выдоху. Дж. Манчини так говорит о прославленном певце-кастрате Фаринелли, которого называет мастером *messa di voce*: «Совершенное искусство

удерживания дыхания и взятия его снова с такой чистотой, что ни один слушатель не понимал, когда он это делал, началось и закончилось с ним» [12, 105; см. также об этом: 13, 121–122]. При этом то, какие в процессе были задействованы мышцы, лежало за пределами интересов педагогов XVIII века.

В «Метод пения» Парижской консерватории *messa di voce* – первый вокально-технический приём, обсуждаемый в разделе о практической стороне пения. Таким образом, в своём учении Б. Менгоцци следует школе П. Ф. Този и Дж. Манчини. Лишь начиная с середины XIX века педагоги (в частности, Ф. Ламперти) переносят филирование на более поздние этапы обучения – раннее освоение этого сложного элемента техники в методической концепции новой эпохи уже не требовалось.

На основании всего вышеизложенного можно сделать вывод, что «Метод пения» Парижской консерватории стоял на своеобразном стыке эпох: он, с одной стороны, следовал многим принципам Болонской вокальной школы, заложенным П. Ф. Този и Дж. Манчини. С другой стороны, он

в определённой степени стал предвестником нового «онаученного» подхода к вокальной методике, уделив больше внимания физиологии, в том числе в отношении работы тела при дыхании в пении.

Сегодня при осмыслении истории вокальной педагогики необходимо понимать, что сравнительный анализ трудов XVIII века и исследований второй половины XIX века, развивавших вокально-педагогическую мысль в ином русле, не даёт оснований для оценок с позиции «было неправильно – стало правильно». Вокальная педагогика и методика той или иной отдельно взятой эпохи предназначены для освоения актуального на тот момент репертуара, а новые поиски являются необходимым и естественным процессом при появлении новых вокально-исполнительских задач. Таким образом, вокально-методические труды разных стилевых периодов становятся важным источником при изучении репертуара соответствующей эпохи, что представляет практическую ценность в рамках современной тенденции к исторически информированному исполнительству.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полное название труда – «„Метод пения“ Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes»). Здесь и далее в тексте переводы даны по русскому изданию [см.: 5].

² Подробному рассмотрению жизненного и творческого пути Б. Менгоцци посвящена статья И. Хрулевой «Бернардо Менгоцци и „Метод пения...“ Парижской консерватории» (Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2 (23)).

³ Переводы названий трактатов даны по И. К. Назаренко [4, 31, 45].

⁴ Л. Мандль указывает, что эти три типа дыхания он заимствует из работы авторов Beau и Maissiat, изданной в «Archives générales de médecine» в 1843 году [14, 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии : в 3 ч. Ч. 1. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. 468 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2012. 368 с.
3. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения ; Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам ; Ежедневные упражнения в пении / пер. Н. А. Александровой. Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2014. 144 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
4. Назаренко И. К. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 622 с.

5. Парижский трактат «Метод пения» Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений / вступ. ст. и пер. И. А. Хрулевой. Москва : Композитор, 2022. 124 с.
6. Berard J.-A. L'Art du Chant. Paris, 1755. 164 p.
7. Blanchet J. L'art ou Les principes philosophiques du chant. Paris : l'Imprimerie d'Augustin-Martin Lottin, 1756. 152 p.
8. Garaudé A. de. Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art. Paris, 1834. 283 p.
9. Garcia M. (fils) École de Garcia. Traité complet de l'art du chant. Paris, 1847. 85 p.
10. Juvarra A. La scuola del respiro del belcanto e la scuola dei muscoli respiratori del foniatricismo, 21.09.2015. URL: <https://mozart2006.wordpress.com/2015/09/21/antonio-juvarra-la-scuola-del-respiro-del-belcanto-e-la-scuola-dei-muscoli-respiratori-del-foniatricismo/> (дата обращения: 23.09.2023).
11. Lablache L. Méthode complète de chant. Paris : Canaux Editeur et Md de Musique, 1840. 90 с.
12. Mancini G. Pensieri, e Reflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna : Nella Stamparia di Ghelen, 1774. 188 p.
13. Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing / trans. P. Buzzi. Boston : Gorham Press, 1912. 191 p.
14. Mandl L. De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration. Paris : Labé, Editeur, Libraire de la Faculté de Médecine, 1855. 24 p.
15. Mannstein H. F. Das System der großen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernachi de Bologne. Dresden, Leipzig : Chez Arnold, Libraire, 1845. 88 S.
16. Stark J. Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy. Toronto : Univ. of Toronto Press Incorporated, 1999. 327 p.
17. Tosi P. F. Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna : L. dalla Volpe, 1723. 119 p.

Irina A. Khruleva

Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia. E-mail: irahru@yandex.ru

THE PROBLEM OF BREATHING IN THE TREATISE “THE SINGING METHOD OF PARIS CONSERVATORY”: MYTHS AND REALITY

Abstract. The article considers the history of development of vocal methodology in the 18th–19th centuries with regard to the problem of breathing in singing. The author's attention is focused on B. Mengozzi's treatise “The Singing Method of Paris Conservatory” (circa 1804), which for the first time in the Italian bel canto school, describes the mechanism of taking a breath in singing. Aiming to determine how the concepts of breathing in singing had been changing for several generations of teachers and methodologists, the article provides an analysis of texts written by B. Mengozzi's immediate predecessors P. F. Tosi and G. Mancini – the representatives of the 18th–century Italian school of singing, as well as the authors of the first half of the 19th century who were relying on B. Mengozzi's ideas in their works. The research of the second half of the 19th century that addressed breathing in singing (L. Mandl) brought about a revolution in the vocal art, forever changing the singing teachers' views on breathing in singing (M. García Jr., F. Lamperti). Within the context of that new paradigm, it is essential to not only see the controversy of scholars' conclusions in relation to the methodology of singing of the 18th – early 19th centuries, but to also recognize the fact that this methodology was in no way inferior when compared to later teachings – it was merely based on other principles of voice training and on a different mentality in general.

Keywords: Italian school of singing; singing school of Bologna; old Italian bel canto; Bernardo Mengozzi; Paris Conservatory; breathing in singing

For citation: Khruleva I. A. *Voprosy dykhaniya v traktate «Metod peniya» Parizhskoy konservatorii: mify i real'nost'* [The problem of breathing in the treatise “The Singing Method of Paris Conservatory”: myths and reality], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 57–65. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-57-65 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bagadurov V. A. *Ocherki po istorii vokal'noy metodologii: v 3 ch. Ch. 1* [Essays on History of Vocal Methodology in 3 parts. Pt. 1], St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2019, 468 p.
2. Dmitriev L. B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [The Fundamentals of Vocal Technique], Moscow, Muzyka, 2012, 368 p.
3. Lamperti F. *Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya. Iskusstvo peniya po klasicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam. Ezhednevnye uprazhneniya v penii* [Elementary Theoretical and Practical Guide for Learning to Sing. The Art of Singing According to Ancient Tradition. Technical Rules and Advice for Students and Artists. Daily Exercises in Singing], St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki, 2014, 144 p.
4. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing], Moscow, Muzyka, 1968, 622 p.
5. *Parizhskiy traktat «Metod peniya» Konservatorii muzyki, sodержashchiy printsipy peniya, uprazhneniya dlya golosa, vokalizy, vzyatyie iz luchshikh sovremennykh i starinnykh proizvedeniy* [French Treatise “La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes”], Moscow, Kompozitor, 2022, 124 p.
6. Berard J.-A. *L'Art du Chant* [The Art of Singing], Paris, 1755, 164 p. (in French).
7. Blanchet J. *L'art ou Les principes philosophiques du chant* [The art or The philosophical principles of singing], Paris, l'Imprimerie d'Augustin-Martin Lottin, 1756, 152 p. (in French).
8. Garaudé A. de. *Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art* [Complete method of singing or practical theory of this art], Paris, 1834, 283 p. (in French).
9. Garcia M. (son) *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* [Garcia's School. Complete treatise on the art of singing], Paris, 1847, 85 p. (in French).
10. Juarra A. *La scuola del respiro del belcanto e la scuola dei muscoli respiratori del foniatricismo* [The school of the breath of belcanto and the school of the respiratory muscles of phoniaticism], 21.09.2015, available at: <https://mozart2006.wordpress.com/2015/09/21/antonio-juarra-la-scuola-del-respiro-del-belcanto-e-la-scuola-dei-muscoli-respiratori-del-foniatricismo/> (accessed September 23, 2023). (in Italian).
11. Lablache L. *Méthode complète de chant* [Complete singing method], Paris, Canaux Editeur et Md de Musique, 1840, 90 p. (in French).
12. Mancini G. *Pensieri, e Reflessioni pratiche sopra il canto figurato* [Thoughts, and Practical Reflections over Figurative Singing], Vienna, Nella Stamparia di Ghelen, 1774, 188 p. (in Italian).
13. Mancini G. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, Boston, Gorham Press, 1912, 191 p.
14. Mandl L. *De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration* [The fatigue of the voice in its reports with the breathing mode], Paris, Labé, Editeur, Libraire de la Faculté de Médecine, 1855, 24 p. (in French).
15. Mannstein H. F. *Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernachi de Bologne* [The system of the great singing school of the Bernacchi of Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernachi de Bologne], Dresden, Leipzig, Chez Arnold, Libraire, 1845, 88 p. (in German).
16. Stark J. *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*, Toronto, Univ. of Toronto Press Incorporated, 1999, 327 p.
17. Tosi P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* [Opinions of ancient and modern singers or Observations Moderna il canto figurato], Bologna, L. dalla Volpe, 1723, 119 p. (in Italian).

К ЮБИЛЕЮ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



УДК 78.071.4(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-66-78

Марина Викторовна Городилова

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

Вера Ильинична Вялухина

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: vinem6@gmail.com.
ORCID: 0000-0002-5067-1203. SPIN-код: 6387-7611

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В XXI ВЕКЕ¹

В статье рассматриваются основные направления деятельности кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории в первые десятилетия нового века. Освещаются достижения коллектива кафедры в научной, педагогической и организационной областях. Результативность работы связывается с сохранением и упрочением лучших традиций, заложенных консерваторцами ещё в период становления вузовской музыкально-теоретической науки и образования на Урале. Акцентируется преемственность в понимании роли и значения теоретического музыкознания в обучении как собственно музыковедов, так и исполнителей, совмещающаяся с творческим подходом к образовательному процессу. А перспективность и отличительные черты научной школы кафедры характеризуются словами Е. В. Назайкинского, отметившего в своё время свойственное ей «сочетание аналитического мастерства и поэтичности».

Ключевые слова: кафедра теории музыки, Уральская государственная консерватория, вузовская музыкальная наука и образование

Для цитирования: Городилова М. В., Вялухина В. И. Кафедра теории музыки Уральской консерватории в XXI веке. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-66-78 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 35. – С. 66–78.

В 2022/23 учебном году кафедра теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского отмечала сразу несколько знаменательных дат. Среди них – 85-летие историко-теоретического отделения, 50-летие самостоятельного су-

ществования кафедры², наконец, 100-летие со дня рождения первого заведующего отделившейся кафедрой Владимира Петровича Костарева. Именно он немало способствовал этому процессу и обосновывал его необходимость.

В 1950-е годы в состав единой кафедры входили преимущественно композиторы. Однако к моменту, когда Костарев принял на себя руководство кафедрой (в 1969 году), она уже пополнилась большим количеством теоретиков. Вместе с тем, учебный процесс у музыковедов в его теоретической части по-прежнему ориентировался на композиторскую деятельность. Владимир Петрович в кратком очерке истории кафедры довольно экспрессивно реагировал на эту ситуацию: «...в гармонии ценилось, в первую очередь, владение импровизацией гармонических последовательностей, в полифонии – умело и быстро написать фугу, к экзамену по гармонии – Прелюдию в фактуре и с модуляциями. Анализ и тем более теория не составляли цели обучения – и это на историко-теоретическом факультете!». Поэтому закономерным видится решение, принятое по инициативе Костарева: «Численный и качественный рост кафедры, сложность совмещения теоретических и творческих композиторских задач обусловили разделение кафедры на две: кафедру „Композиции и инструментовки“ (завкафедрой, заслуженный деятель искусств, и. о. профессора Н. М. Пузей) и кафедру „Теории музыки“ (завкафедрой кандидат искусствоведения, доцент В. П. Костарев)»³.

Таким образом, в 1972 году кафедра теории музыки не только стала формально автономной консерваторской структурой, но и обрела специфику, определившую направления её деятельности на долгие годы.

Начальный период истории кафедры в новом статусе (с 1972 года и до окончания XX столетия) нашёл отражение в различного рода исследованиях и публикациях, в том числе – в материалах докладов на конференциях, диссертациях педагогов и даже в дипломных работах студентов кафедры⁴. Цель настоящей статьи – осмыслить опыт работы кафедры в XXI веке.

Как ясно из выше изложенного, в XXI век кафедра теории музыки вошла, имея за плечами 28 лет самостоятельного

существования, сопровождавшихся подлинно творческим расцветом в научно-методической и учебно-организационной сферах. Именно в этот период была заложена основа для дальнейшего развития кафедры.

В 2005 году к выполнению обязанностей заведующего кафедрой приступила М. В. Городилова. В своей программе она отмечала: «Кафедра теории музыки УГК имени М. П. Мусоргского имеет сложившиеся традиции, передаваемые от поколения к поколению, и представляет собой уникальный во многих отношениях коллектив, в котором успешно взаимодействуют представители разных возрастных групп, люди, отличающиеся ответственным отношением к своему делу, высоким творческим потенциалом и разнообразными сферами исследовательских интересов». Своей главной задачей Марина Викторовна видела, прежде всего, сохранение традиций, поддержание стабильности в работе этого отлаженного и во многом единого организма. И как показало время, за 23 года в новом столетии кафедра теории музыки не только сохранила всё то лучшее, что её всегда отличало, но и упрочила своё положение одной из ведущих кафедр Уральской консерватории.

Что же происходило в эти годы?

Удивительно плавно и безболезненно проходил на кафедре процесс смены поколений, а точнее – обновления при сохранении ведущего «ядра». Молодые педагоги – все выпускники кафедры – как правило, начинали свою деятельность на условиях почасовой оплаты или совместительства, а затем, обычно после защиты кандидатской диссертации, становились штатными работниками. Так, в первое десятилетие XXI столетия в состав кафедры вошли окончившие аспирантуру УГК В. И. Немковская (Вялухина) и А. С. Мешкова. Обе они вскоре активно включились в жизнь кафедры и консерватории. Вера Ильинична с 2005 года являлась бессменным секре-

тарём, а в марте 2022 года приняла на себя руководство кафедрой теории музыки. Анна Сергеевна много лет возглавляла редакционно-издательский отдел УГК, а недавно была назначена главным редактором консерваторских периодических изданий «Музыка в системе культуры: Научный вестник УГК» и «Слово о музыке». Во втором десятилетии кафедра пополнилась ещё тремя её выпускниками – А. А. Ермаковым, М. Л. Зыряновым и О. А. Гагариной, которые также нынче задействованы в различных консерваторских структурах⁵.

Первые десятилетия XXI века в истории кафедры являются весьма значимыми в сфере научно-творческой работы. Это время успешного завершения целого ряда крупных диссертационных исследований. В 2006 году состоялась защита докторской диссертации О. Е. Шелудяковой (тема: «Феномен мелодики в музыке позднего романтизма»), в 2008-м докторскую диссертацию «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» защитила А. Г. Коробова, в 2009 году прошла защита докторской диссертации Е. Е. Полоцкой «П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России». Чрезвычайно активизировалась в этот период и научная работа аспирантов и соискателей кафедры. Всего с 2002 по 2022 годы было защищено 22 кандидатских диссертации (см.: Приложение 2).

Успешным защитами сопутствовали участие в многочисленных конференциях, издание монографий, большого количества научных статей. И в целом по глубине, охвату проблематики, да и количеству публикации этих лет превышают всё сделанное на кафедре за время её существования. Так, объём печатной продукции с 2006 по 2022 годы составил 1201 п. л. (около 29000 страниц). Но что ещё более важно, педагоги кафедры не столько стремились к количественным рекордам, сколько старались обеспечить высокое качество своего научного и научно-методического продукта

и сохранить оригинальный «стиль» уральской школы. Как заметил ещё в 2003 году в рецензии на сборник «Приношение музыке XX века» Е. В. Назайкинский, «в Уральской консерватории набирает силу перспективная музыковедческая научная школа, для которой характерен широкий охват явлений музыки, сочетание аналитического мастерства и поэтичности».

Другим важнейшим направлением в деятельности кафедры теории музыки в интересующий нас период была учебно-методическая работа. Начало XXI века, как известно, – это время значительных изменений в сфере высшего образования: был осуществлён переход на двухступенную систему (бакалавриат-магистратура), внедрены новые государственные образовательные стандарты, поначалу предоставлявшие вузам определенную свободу и оставлявшие место для творческой инициативы. Кафедрой теории музыки в это время были введены в учебный процесс новые курсы – к примеру, «Массовая музыкальная культура» (в настоящее время курс ведёт А. С. Мешкова), «Музыкальная культура Урала» (программа дисциплины разработана Л. К. Шабалиной, к её ведению позже присоединилась Н. К. Евдокимова) и другие; продолжил развиваться и совершенствоваться комплексный курс «Теории музыки». Усилиями О. Е. Шелудяковой при кафедре в 2013 году открылось новое отделение по профилю «Древнерусское певческое искусство».

В ходе подготовки к очередной аттестации в ноябре 2006 года были впервые полно и комплексно разработаны учебные программы по всем музыкально-теоретическим дисциплинам, которые затем постоянно обновлялись и оптимизировались. В период с 2011 по 2015 годы они были изданы общим количеством 109 программ. Большинство из этих материалов переросли статус собственно рабочей программы: они по сути являлись авторскими и настолько развёрнутыми, что легко станови-

лись основой для создания учебных пособий. Некоторые из таких пособий, будучи отрецензированными ведущими учёными и педагогами России, получили гриф УМО. Это: «Древнерусская музыка» О. Е. Шелудяковой; «Теория музыки: комплексный курс для исполнительских специальностей музыкальных вузов» М. В. Городиловой, А. Г. Коробовой и В. И. Немковской; «Массовая музыкальная культура» А. Г. Коробовой и А. С. Мешковой⁶.

Наряду с обновлением учебно-методической базы на кафедре продолжали совершенствоваться сами формы работы со студентами. Помимо собственно учебных видов занятий особую роль в образовательном процессе стали играть внеучебные мероприятия, ориентированные на различные направления профессиональной деятельности студентов-музыковедов и исполнителей. Среди них есть те, что приближены к деятельности научного профиля: «симпозиумы» (открытые защиты курсовых работ по музыкально-теоретическим дисциплинам); «круглые столы» (преимущественно по вопросам методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин); выступления студентов на педагогических семинарах, межвузовских конференциях; участие студенческих научных работ в конкурсах различного уровня. Перечисленные формы – своего рода творческая лаборатория будущих музыковедов-исследователей, а также проявляющих интерес к научной работе студентов других специальностей и направлений подготовки.

С краеведческой направленностью в деятельности кафедры теории музыки связана такая форма работы, как тематические экскурсии по памятным местам города Екатеринбурга и его музеям. В течение долгого времени их проводила авторитетный «музыкальный краевед» Екатеринбурга, профессор кафедры Л. К. Шабалина, автор курса «Музыкальная культура Урала», научный руководитель целого ряда профильных дипломных работ выпускников кафедры.

Впоследствии к этой работе стали привлекаться и студенты-музыковеды. К данной форме примыкает также внеучебная работа в Музее истории Уральской консерватории и Доме-музее П. И. Чайковского в г. Алапаевске.

Наконец, важное значение в обсуждаемый период приобрели те внеучебные мероприятия, которые более непосредственно связаны с содержанием и построением экспериментального комплексного курса теории музыки, разработанного преподавателями кафедры. Они проводятся в течение года в театрализованно-концертном варианте и призваны закрепить полученные навыки и знания по той или иной эпохе. Это «Музыкальный турнир» в конце второго семестра (импровизирование на фортепиано в духе танцев эпохи Возрождения по предлагаемым формулам гармонических прогрессий из числа освоенных в курсе); «Состязание клавиристов» в конце третьего семестра (игра с листа аккомпанемента по цифрованной нотации и показ «домашней заготовки» – хоральной прелюдии, сочинённой на заданный образец); «Майские игрища» в завершении курса (своеобразный «перформанс» в исполнении студентов, осваивающих разные техники, способы письма и представления музыки XX – начала XXI веков) [подробнее об этом см.: 2].

Впрочем, учебно-методическая работа, которая велась и ведётся на кафедре, не ограничивается только стенами консерватории. Продолжая добрые традиции и реализуя идею непрерывности образования, педагоги кафедры постоянно сотрудничают с различными звеньями музыкально-образовательной системы – проводят мастер-классы, участвуют в работе жюри конкурсов и фестивалей, в мероприятиях городского и регионального ресурсных центров, осуществляют выезды с методической помощью. В рассматриваемый период с целью упрочения взаимодействия с училищами и колледжами были органи-

зованы и проведены имеющие уже свою историю и резонанс Музыкаловедческий конкурс работ учащихся средних специальных учебных заведений Российской Федерации и стран СНГ «Уральский молодежный форум» (с нынешнего года носящий имя В. Н. Хлопковой) и Олимпиада по музыкально-теоретическим предметам имени З. А. Визеля⁷.

Сегодня педагоги кафедры теории музыки, пользуясь уважением коллег, активно привлекаются к экспертной работе: в качестве председателей ГАК, оппонентов на защитах диссертаций, рецензентов научных и методических изданий и т. д. Наши доктора, кроме прочего, входят в редколлегии ваковских журналов, в состав диссертационных советов. Более того, О. Е. Шелудякова является заместителем председателя Объединённого диссертационного совета при Магнитогорской консерватории. Подобная востребованность, безусловно, является свидетельством высокого авторитета кафедры теории музыки УГК в профессиональном сообществе.

Подтверждением чему может служить и то обстоятельство, что наши ведущие профессора в своё время вошли в состав ректората УГК, будучи приглашёнными на должность проректора по научной работе. С 2010 по 2015 годы её занимала А. Г. Коробова, а с сентября 2015 по сентябрь 2021 – Е. Е. Полоцкая. Благодаря их инициативе и ответственному отношению к делу научно-творческая работа консерватории вышла на совершенно новый уровень. В этот период произошло значительное повышение научно-метрических показателей вуза, были проведены масштабные научные и творческие мероприятия (конференций, фестивали), в том числе – с международным участием. В консерватории была создана такая структура как Центр дополнительного профессионального образования, к руководству которого была приглашена Н. К. Евдокимова.

Отдельно следует сказать о консерваторских периодических изданиях и, особенно, о Научном вестнике Уральской консерватории «Музыка в системе культуры». Последний в феврале 2022 года был включён Высшей аттестационной комиссией в Перечень рецензируемых научных изданий. У этого журнала есть своя история и предыстория. Он ведёт своё происхождение от «Научно-методических записок Уральской консерватории» (его 8 выпусков вышли на 1957–1973 годы), но более непосредственно – от сборника научных статей «Музыка в системе культуры», первый выпуск которого в 2005 году состоялся по инициативе заведующей кафедрой истории музыки, профессора Л. А. Серебряковой. В 2012 году А. Г. Коробовой (тогда проректором по науке) было принято решение о преобразовании сборника в журнал с целью дальнейшей подготовки его к новому (ваковскому) статусу. Ею были сделаны необходимые шаги в поисках оригинального формата журнала, продуманы дизайн и цветовая гамма обложки, соответствующая эмблематика, появилось и нынешнее название издания: Научный вестник Уральской консерватории. Впервые он увидел свет в 2013 году как шестой номер «Музыки в системе культуры». Всего с 2013 по 2018 годы вышло 10 номеров. Важным результатом этого этапа стало включение журнала в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

С 2019 года Е. Е. Полоцкой был активизирован процесс по приведению журнала в соответствие с требованиями, предъявляемыми к изданиям из Перечня ВАК: разработана постоянная рубрикация, соблюдена регулярность появления выпусков (4 номера в год), сформирована постоянная редколлегия, упорядочена система обязательного рецензирования предоставляемых рукописей, создан сайт журнала. Полностью работа в данном направлении была завершена в декабре 2021 года и, как результат,

в феврале следующего года у консерватории появилось собственное ваковское издание.

Таковы предварительные итоги деятельности кафедры теории музыки УГК в XXI веке.

В завершении хотелось бы подчеркнуть, что кафедра – это не просто рабочий коллектив, это ещё и человеческий союз.

И уникальность нашей кафедры не только, как отмечалось вначале, в сплаве молодости и опыта, в разносторонности интересов и т. п., но и в той особой атмосфере интеллигентности, взаимного уважения, доброжелательности, которая царит на кафедре и которую ощущают все, кому довелось так или иначе соприкоснуться с ней.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данная статья продолжает серию публикаций, посвящённых истории консерватории и её отдельных кафедр [см., напр.: 4].

² В 1938 году в консерватории образовалась кафедра теории, истории музыки и композиции, которую возглавил первый ректор М. П. Фролов. В 1942-м самостоятельный статус обрела кафедра истории музыки, а в 1972-м произошло разделение на кафедры композиции и теории музыки.

³ Цит. по материалам, хранящимся в архиве кафедры теории музыки.

⁴ Среди них: коллективные монографии к 75-летию и 80-летию Уральской консерватории [8; 1], сборник статей «Музыкальная наука и образование на Урале: к 80-летию историко-теоретического отделения Уральской консерватории» [7], кандидатская диссертация Н. К. Евдокимовой «Теоретическое музыкознание в Уральской консерватории в контексте интеграции наук (1934–1999)», а также ряд научных публикаций Н. К. Евдокимовой, Л. К. Шабалиной, А. Г. Коробовой, М. В. Городиловой [3; 5; 6] и других авторов, посвящённых истории Уральской консерватории. Достаточно подробные сведения о кафедре теории музыки во второй половине XX века имеются также в дипломных работах, созданных под руководством Л. К. Шабалиной: Чернышкова Н. В. Этапы становления и развития кафедры теории музыки УГК (2003); Поташкина А. В. Конференции, семинары и их роль в деятельности кафедры теории музыки УГК (2010).

⁵ Сегодня в профессорско-преподавательский состав кафедры входят 14 человек, для 11-ти из которых консерватория является основным местом работы и 3 работают в качестве совместителей. Таблица, размещённая в Приложении 1, отражает достижения всех членов кафедры и свидетельствует о стопроцентной «остепенённости» её нынешнего состава.

⁶ Стоит также упомянуть и некоторые другие пособия, созданные на кафедре и имеющие гриф УМО: Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовая гармония в период стиливой модуляции от свинга к бибопу. Екатеринбург, Тюмень, 2010; Городилова М. В., Коробова А. Г., Шабалина Л. К., Шелудякова О. Е. Школьное сольфеджио: теоретические основы практического курса. Екатеринбург, 2014.

⁷ З. А. Визель и В. Н. Хлопкова – выдающиеся уральские учёные-музыковеды, консерваторские учителя многих поколений теоретиков и просто замечательные люди.

ЛИТЕРАТУРА

1. 80 лет Уральской консерватории в событиях и фактах / авт.-сост. Л. К. Шабалина, Е. Е. Полоцкая, А. Г. Коробова, Б. Б. Бородин ; под общ. ред. А. Г. Коробовой, Л. К. Шабалиной. Екатеринбург : АМБ, 2014. 90 с.

2. Вялухина В. И., Городилова М. В., Коробова А. Г., Полоцкая Е. Е. Внеучебные формы деятельности в вузе: из опыта работы кафедры теории музыки Уральской консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 129–139. DOI 10.17674/1997-0854.2019.1.129-139

3. Городилова М. В., Коробова А. Г. Отмечая 80-летие Уральской консерватории // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 36–42.

4. Денисова Г. А. Кафедра сольного пения Уральской консерватории: от прошлого к настоящему // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 86–97.

5. Евдокимова Н. К., Шабалина Л. К. Интегративные исследовательские направления в научных трудах Уральской консерватории: вехи истории // Жизнь музыки. К 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2018. Вып. 2. С. 229–242.

6. Коробова А. Г., Шабалина Л. К. Уральская консерватория: 80 лет высшего музыкального образования // Музыкальная академия. 2014. № 2. С. 53–57.

7. Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 14: Музыкальная наука и образование на Урале: к 80-летию историко-теоретического отделения Уральской консерватории : сб. ст. / отв. ред. Коробова А. Г. Екатеринбург : УГК, 2018. 251 с.

8. Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина ; гл. ред. Е. Н. Федорович. Екатеринбург : ИРА УГК, 2009. 596 с.

Marina V. Gorodilova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

Vera I. Vyalukhina

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: vinem6@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5067-1203. SPIN-код: 6387-7611

DEPARTMENT OF MUSIC THEORY OF THE URAL CONSERVATORY IN THE 21ST CENTURY

Abstract. The article examines the main directions of activity of the Department of Music Theory of the Ural State Conservatory in the first decades of the new century. The achievements of the department's staff in the scientific, pedagogical and organizational fields are highlighted. The effectiveness of the work is associated with the preservation and strengthening of the best traditions laid down by the conservatoires during the formation of university music theoretical science and education in the Urals. Continuity in understanding the role and significance of theoretical musicology in the training of both musicologists themselves and performers, combined with a creative approach to the educational process, is emphasized. And the prospects and distinctive features of the department's scientific school are characterized by the words of E. V. Nazaykinsky, who at one time noted her characteristic "combination of analytical skill and poetry".

Keywords: department of music theory; Ural State Conservatory; university music science and education

For citation: Gorodilova M. V., Vyalukhina V. I. *Kafedra teorii muzyki Ural'skoy konservatorii v XXI veke* [Department of Music Theory of the Ural Conservatory in the 21st Century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 35, pp. 66–78. DOI 10.24412/2658-7858-2023-35-66-78 (in Russ.).

REFERENCES

1. Shabalina L. K., Polotskaya E. E., Korobova A. G., Borodin B. B. *80 let Ural'skoy konservatorii v sobyitiyakh i faktakh* [80 years of the Ural Conservatory in events and facts], Yekaterinburg, AMB, 2014, 90 p. (in Russ.).
2. Vyalukhina V. I., Gorodilova M. V., Korobova A. G., Polotskaya E. E. Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: from the Experience of the Work of Music Theory Department at the Ural Conservatory, *Music Scholarship*, 2019, no. 1, pp. 129–139. DOI 10.17674/1997–0854.2019.1.129–139 (in Russ.).
3. Gorodilova M. V., Korobova A. G. *Otmehaya 80-letie Ural'skoy konservatorii* [Celebrating the 80th anniversary of the Ural Conservatory], *Music Academy*, 2015, no. 2, pp. 36–42. (in Russ.).
4. Denisova G. A. Department of solo singing of the Ural Conservatory: from past to present, *Musicians in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 86–97. (in Russ.).
5. Evdokimova N. K., Shabalina L. K. *Integrativnye issledovatel'skie napravleniya v nauchnykh trudakh Ural'skoy konservatorii: vekhi istorii* [Integrative research directions in scientific works of the Ural Conservatory: milestones in history], *Zhizn' muzyki. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Petrovicha Bobrovskogo*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2018, iss. 2, pp. 229–242. (in Russ.).
6. Korobova A. G., Shabalina L. K. *Ural'skaya konservatoriya: 80 let vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Ural Conservatory: 80 years of higher musical education], *Music Academy*, 2014, no. 2, pp. 53–57. (in Russ.).
7. Korobova A. G. (resp. ed.) *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii. Vyp. 14: Muzykal'naya nauka i obrazovanie na Urale: k 80-letiyu istoriko-teoreticheskogo otdeleniya Ural'skoy konservatorii*

sb. st. [Musician thesystem ofculture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory. Vol. 14. Musical science and education in the Urals: to the 80th anniversary of the historical and theoretical department of the Ural Conservatory: collection of articles], Yekaterinburg, UGK, 2018, 251 p. (in Russ.).

8. Fedorovich E. N., Shabalina L. K. (ed. -comp.) *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo. 75 let istorii* [Ural State Conservatory named after. M. P. Mussorgsky. 75 years of history], Yekaterinburg, IRA UTK, 2009, 596 p. (in Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Преподаватели кафедры теории музыки по состоянию на 2022/2023 учебный год

№	ФИО, должность, учёная степень, учёное звание	Начало работы на кафедре	Научные интересы и достижения	Выпускники
1	Шабалина Людмила Константиновна – профессор УГК, кандидат искусствоведения, доцент	1965	Сфера научных интересов: русская музыка и музыкальная культура в аспектах эстетики, поэтики, национальной специфики, теории и истории; музыкальная культура Урала. Кандидатская диссертация «Функциональные основы ладовой системы А. Бородина в аспекте поэтики эпоса» защищена во ВНИИ искусствознания (Москва, 1991). Учёное звание доцента (1993) В 1987–2005 годах – заведующая кафедрой теории музыки УГК. Является почётным работником высшего профессионального образования (2006). Награждена орденом «За вклад в просвещение» (2009). Публикации (монографии, статьи, статьи в энциклопедических изданиях, учебные пособия): более 200	77 выпускников по специальному классу. Руководство 4 кандидатскими диссертациями
2	Басок Максим Андреевич – профессор, кандидат искусствоведения	1973 (в штате с 1975)	Сфера научных и творческих интересов: камерная опера, музыка для детей, детская опера, мемуаристика. Кандидатская диссертация «Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра» (Киев, 1984). Декан УГК (1985–2000), заслуженный деятель искусств РФ (2003), учёное звание профессора (2005), член Союза композиторов РФ (Уральское отделение), неоднократно лауреат международных и всероссийских конкурсов. Публикации: свыше 100	12 выпускников по специальному классу. Руководство 1 кандидатской диссертацией
3	Вялухина Вера Ильинична – зав. кафедрой, доцент, кандидат искусствоведения	1999 (в штате с 2002)	Сфера научных интересов: музыкальная поэтика, западноевропейская музыка эпохи барокко. Кандидатская диссертация «Персонаж как категория музыкальной поэтики» (Москва, ГИИ искусствознания, 2002). Учёное звание доцента (2008), заведующая кафедрой (с 2022). Публикации: свыше 30	7 выпускников по специальному классу
4	Городилова Марина Викторовна – профессор УГК, кандидат искусствоведения, доцент	1976 (в штате с 1979)	Сфера научных интересов: теория и история гармонии, гармония эпохи барокко, гармония в музыке XX века, звуковые открытия композиторов «раннего русского музыкального авангарда», визуальные проявления в сфере звуковысотной организации, методика преподавания сольфеджио.	38 выпускников по специальному классу. Руководство 2 кандидатскими

К юбилею Уральской государственной консерватории

№	ФИО, должность, учёная степень, учёное звание	Начало работы на кафедре	Научные интересы и достижения	Выпускники
			Кандидатская диссертация «Звуковысотная организация в условиях стилевых взаимодействий» (ГИИ искусствознания, Москва, 1976). Заведующая кафедрой теории музыки УГК (2005–2022), Учёный секретарь Учёного совета вуза (с 2007). Куратор Екатеринбургской городской методической секции по дисциплине «Сольфеджио». Руководитель студенческих научных работ и диссертационных исследований. Публикации: свыше 80, в том числе в журналах ВАК, Web of Science и Scopus	диссертациями
5	Ермаков Александр Александрович – доцент, кандидат искусствоведения	2010 (в штате с 2011)	Сфера научных интересов: музыка для детей, детский музыкальный театр. Кандидатская диссертация «Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов» (Магнитогорск, 2012). Учёное звание доцента (2019). Публикации: свыше 25	2 выпускника по специальному классу
6	Зырянов Михаил Львович – доцент УГК, кандидат искусствоведения	2013 (в штате с 2016)	Сфера научных интересов: церковно-певческое искусство, массовая музыкальная культура, музыка в кино. Кандидатская диссертация «Служение диакона в контексте музыкального искусства» (Магнитогорск, 2016) Публикации: 18 опубликованных учебно-методических изданий и научных трудов	
7	Коробова Алла Германовна – профессор, доктор искусствоведения	1980	Сфера научных интересов: теория и история музыкальных жанров, проблемы старинной и современной музыки, музыкальная пасторалистика. Кандидатская диссертация «О функционировании отображённых жанров в симфониях советских композиторов» (Вильнюс, 1987). Докторская диссертация «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» (Диссертационный совет при Московской консерватории им. П. И. Чайковского, 2008). Член Диссертационного совета Д 210.027.01 Казанской гос. консерватории имени Н. Г. Жиганова, Объединённого диссовета Д 999.146.03 на базе Магнитогорской гос. консерватории имени М. И. Глинки. Учёное звание доцента (1993), учёное звание профессора (2010). Проректор по научной работе УГК (2010–2015). Заслуженный работник культуры РФ. Публикации: 150, в т. ч. в журналах, входящих в МБД Web of Science и Scopus; 4 монографии, одна из которых издана за рубежом, а также ряд учебных пособий с грифом УМО вузов России по муз. образованию. Труды имеются в гос. и вузовских библиотеках Франции, Германии, Чехии, Польши, Болгарии, США, Украины, Молдовы и Беларуси. Участник конференций различного уровня (более 60 выступлений). Систематически	Более 30 выпускников по специальности «Музыковедение». Руководство 6 кандидатскими диссертациями

№	ФИО, должность, учёная степень, учёное звание	Начало работы на кафедре	Научные интересы и достижения	Выпускники
			привлекается к экспертной работе, в т. ч. в сфере диссертационной деятельности	
8	Мешкова Анна Сергеевна – доцент, кандидат искусствоведения	2003	Сфера научных интересов: общие проблемы форм существования музыки академического и неакадемического направлений, взаимодействие авангарда и массовой музыки, теория и история массовой музыкальной культуры, техники композиции в музыке XX века. Кандидатская диссертация «Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века» (Ростов-на-Дону, 2007). Учёное звание доцента (2010). Главный редактор выпускаемых консерваторией журналов «Научный вестник Уральской консерватории» и «Слово о музыке». Публикации: свыше 30	3 выпускника по специальному классу
9	Полоцкая Елена Евгеньевна – профессор УГК, доктор искусствоведения, доцент	2007	Сфера научных интересов: древнерусское певческое искусство, история теоретического музыкознания, музыкального образования; исследование наследия Чайковского. Докторская диссертация «П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России» (РАМ им. Гнесиных, 2009). Профессор УГК, проректор по научной работе УГК (2016–2021). Член Научного совета по проблемам истории музыкального образования, Объединённого диссовета Д 999.146.03 на базе МаГК им. М. И. Глинки. Публикации: свыше 100, изданных в России, Австрии, Германии, Польше, Украине. В их числе исследования «Пётр Ильич Чайковский как учитель», «Перевод Чайковского „Traité général d’instrumentation“ Ф. О. Геварта как документ своего времени и памятник музыкально-теоретической мысли XIX века», «Das Wichtigste sind Beständigkeit und Konsequenz – Čajkovskijs Lehrer Nikolaj Zarembo», науч. статьи в изданиях, включенных в перечень ВАК, индексируемых в МБД Scopus, Web of Science. Организатор и участник всероссийских и международных конференций	10 выпускников по специальному классу. Руководство 2 кандидатскими диссертациями
10	Пинчуков Евгений Анатольевич – доцент, кандидат искусствоведения	1979	Сфера научных интересов: гармония в музыке Ренессанса; процессы ладообразования в древнейших пластах музыкальной культуры. Кандидатская диссертация «Плагальное ладообразование в монодии и многоголосии устной традиции» (ЛГИТМиК, 1986). Учёное звание доцента (1995). Публикации: свыше 30	Более 20 выпускников по специальному классу
11	Шелудякова Оксана Евгеньевна – профессор, доктор искусствоведения	1987	Сфера научных интересов: поэтика в музыке позднего романтизма, русское духовно-певческое искусство. Кандидатская диссертация «Мелодика позднего романтизма: стиливые аспекты» (ГИИ, Москва, 1976). Докторская диссертация «Феномен мело-	Руководство 6 выпускными квалификационными работами по профилям

№	ФИО, должность, учёная степень, учёное звание	Начало работы на кафедре	Научные интересы и достижения	Выпускники
			<p>дики в музыке позднего романтизма» (Магнитогорск, 2006). Учёное звание доцента (2001), учёное звание профессора (2008). Заместитель председателя Объединенного совета Д 999.146.03 по защите диссертаций на соискание учёной степени доктора искусствоведения и учёной степени кандидата искусствоведения по научной специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство» на базе ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки». Эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки по проведению аккредитационной экспертизы организаций, осуществляющих образовательную деятельность (с 2013), Института контроля качества и аккредитации образовательных программ в сфере культуры и искусства (с 2018). Член редколлегии специализированных научных журналов «Искусствознание: теория, история, практика», «Проблемы музыкальной науки». Создала детский хор «Октоих» Патриаршего подворья Екатеринбургской епархии, ставший лауреатом Всероссийского конкурса (Москва, 2005) и выступавший в храмах России, Греции, Турции и Италии. Награждена знаком «Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации» Минобрнауки России (2007). Публикации (книги, брошюры, учебные пособия, научные статьи): более 150</p>	<p>«Древнерусское певческое искусство», 3 – по специальности «Музыкальная педагогика», 12 – по специальности «Музыковедение». Руководство 7 кандидатскими диссертациями</p>
12	<p>Гагарина Оксана Александровна – старший преподаватель, кандидат искусствоведения. Основное место работы – ДМШ № 2</p>	2015	<p>Сфера научных интересов: жанровая драматургия в балетном театре, балетная пастораль, французская балетная музыка XIX–XX вв., акустическая среда современного города, электроакустическая музыка. Кандидатская диссертация «Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века» (Магнитогорск, 2018). Публикации: более 20</p>	
13	<p>Евдокимова Нина Кузьминична – доцент, кандидат искусствоведения. Основное место работы – УГК, начальник ЦДПО</p>	2012	<p>Сфера научных интересов: история теоретического музыкознания, методология музыкознания, интеграция наук, междисциплинарность, история российского музыкального образования, история региональной музыкальной науки, музыкальная культура Урала. Кандидатская диссертация «Теоретическое музыкознание в Уральской консерватории в контексте интеграции наук (1934–1999)» (Магнитогорск, 2019). Учёное звание доцента (2023). Публикации (научные статьи, учебно-методические издания): более 20</p>	

№	ФИО, должность, учёная степень, учёное звание	Начало работы на кафедре	Научные интересы и достижения	Выпускники
14	Заволжанская Ирина Юрьевна – доцент УГК, кандидат педагогических наук. Основное место работы – Уральский педагогический университет	2005, с 2016 – в должности доцента	Сфера научных интересов: теория и практика свободного музицирования. Кандидатская диссертация «Формирование умения игры по слуху у студентов музыкальных факультетов педагогических вузов» на соискание учёной степени кандидата педагогических наук (УрГПУ, 2012). Публикации: свыше 20	

Приложение 2. Кандидатские диссертации аспирантов и соискателей кафедры теории музыки, созданные в XXI веке

№	ФИО	Тема диссертации	Год и место защиты	Научный руководитель
1	Немковская (Вялухина) Вера Ильинична	Персонаж как категория музыкальной поэтики	2002, Москва, ГИИ	Коробова А. Г.
2	Фишер Анжелика Николаевна	Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к бипопу	2004, Магнитогорск	Шабалина Л. К.
3	Брандобовская Лолита Владимировна	Деятельность Вятского музыкально-церковно-певческого Общества на рубеже кандидатская диссертация XIX–XX веков	2004, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
4	Сыстеровна Наталия Николаевна	Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского	2004, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
5	Билалова Татьяна Владимировна	Феномен «петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века	2005, Санкт-Петербург	Шабалина Л. К.
6	Резник Ирина Борисовна	Государственный социальный заказ в советском музыкальном искусстве 1930-х годов	2005, Магнитогорск	Пальмова В. А.
7	Поздеева Римма Петровна	Методологические и теоретические основы постижения гармонии в музыке XX века	2006, Магнитогорск	Городилова М. В.
8	Кушпилева Марина Юрьевна	Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность	2006, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
9	Мешкова Анна Сергеевна	Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века	2007, Ростов-на-Дону	Коробова А. Г.
10	Гуренко Наталья Александровна	Микрохроматика И. Вышнеградского: история, теория и практика освоения	2010, Магнитогорск	Городилова М. В.
11	Федулова Елена Анатольевна	Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова	2010, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
12	Ермаков Александр Александрович	Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов	2012, Магнитогорск	Басок М. А.

К юбилею Уральской государственной консерватории

№	ФИО	ТЕМА ДИССЕРТАЦИИ	Год и место защиты	Научный руководитель
13	Ануфриева Ольга Вильевна	Каноническое напевное чтение как феномен музыкального искусства	2014, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
14	Зырянов Михаил Львович	Служение диакона в контексте музыкального искусства	2016, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
15	Карабатов Роман Павлович	Хоровая культура Свердловска и Свердловской области (1940-е – 1980-е годы)	2016, Магнитогорск	Полоцкая Е. Е.
16	Денисова Галина Александровна	Жанр Orchestergesang в Австрии и Германии конца XIX – начала XX веков: эстетика и композиторская практика	2017, Магнитогорск	Полоцкая Е. Е.
17	Шакирьянова Александра Алексеевна	Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века	2018, Магнитогорск	Коробова А. Г.
18	Гагарина Оксана Александровна	Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века	2018, Магнитогорск	Коробова А. Г.
19	Евдокимова Нина Кузьминична	Теоретическое музыкознание в Уральской консерватории в контексте интеграции наук (1934–1999)	2019, Магнитогорск	Шабалина Л. К.
20	Рыжкова Елена Валерьевна	«Моралии» Якоба Хандла как отражение гуманистических тенденций в музыкальной культуре богемского Возрождения	2019, Магнитогорск	Коробова А. Г.
21	Бобина Елена Михайловна	Стилевые диалоги в хорах Сезара Франка	2019, Магнитогорск	Шелудякова О. Е.
22	Мельникова Елена Владимировна	«Музыка и слово»: новые формы взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков	2022, Магнитогорск	Коробова А. Г.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 35

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 29.12.2023 г. Дата выхода в свет 20.01.2024 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,45. Уч.-изд. л. 6,79
Тираж 100 экз. Заказ № _____

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

НАУЧНЫЙ

ВЕСТИНИК

УРАЛЬСКОЙ

КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 35
2023