



ФГБОУ ВО  
Уральская  
государственная  
консерватория имени  
М.П. МУСОРСКОГО

# *МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 39

Екатеринбург  
2024

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

# МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 39

Екатеринбург 2024

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 КОРОБОВА**, 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 39

Yekaterinburg 2024

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



### ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 7 *Ефремов Н. А.* Регентское преемство в московском храме пророка Илии Обыденном: В. А. Хлебников и судьба его нотной коллекции
- 15 *Слатвинская С. А.* Эволюция открытой формы в композиторском творчестве Эрла Брауна

### ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

- 25 *Бахтияри Ф. Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкальной культуре народов Волго-Уралья

### МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 38 *Гагарина О. А., Кабилькова Н. Ю.* «Вариации на тему рококо» П. И. Чайковского: к проблеме редакций

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 46 *Городилова М. В., Мешкова А. С.* Музыка Макса Регера как дидактический материал

### СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 54 *Евдокимова Н. К.* «Научно-методические записки» – первое печатное издание Уральской консерватории (1957–1973)

## CONTENTS



### FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 7 *Nikolaj Efremov.* Regent's Succession in the Moscow Church of the Prophet Elijah the Obydenny: V. A. Khlebnikov and the fate of his music collection
- 15 *Svetlana Slatvinskaya.* Evolution of open form in Earl Brown's compositional work

### ISSUES OF ETHNOMUSICOLOGY

- 25 *Farhad Bakhtiiari.* Manifestation of the opposition "voice – musical instrument" in the musical culture of the peoples of the Volga-Ural region

### MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 38 *Oksana Gagarina, Natalia Kabilkova.* "Variations on a rococo theme" by P.I. Tchaikovsky: to the problem of editions

### MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 46 *Marina Gorodilova, Anna Meshkova.* Max Reger's music as didactic material

### PAGES OF THE HISTORY OF THE URAL CONSERVATORY

- 54 *Nina Evdokimova.* "Scientific and methodological notes" – the first printed edition of the Ural conservatory (1957–1973)



# ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 78.071.1:783

DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-7-14

**Николай Александрович Ефремов**

Аспирант Государственного института искусствознания (Москва, Россия).  
E-mail: nikolaefremov@mail.ru. ORCID: 0009-0006-6933-7607

## **РЕГЕНТСКОЕ ПРЕЕМСТВО В МОСКОВСКОМ ХРАМЕ ПРОРОКА ИЛИИ ОБЫДЕННОМ: В. А. ХЛЕБНИКОВ И СУДЬБА ЕГО НОТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ**

Статья посвящена забытому московскому регенту В. А. Хлебникову (1881–1964), ученику П. Г. Чеснокова и продолжателю традиций Синодального хора. Почти тридцать лет Хлебников руководил хором в одном из немногих постоянно действующих московских храмов, пережив с ним годы гонений и войны. На основании редких исторических свидетельств предпринимается попытка биографической реконструкции: приводятся сведения о композиторском творчестве регента, его профессиональной деятельности и сотрудничестве с духовенством. Фигура Хлебникова рассматривается как часть крупного явления, типичного для Москвы и охватывающего в данном случае более столетия, – регентского преемства, распространяющегося на репертуар, исполнительскую манеру и методы работы с коллективом. Проекцией и материальным символом этого феномена остается нотная коллекция, собранная Хлебниковым и перешедшая затем к его преемнику, В. Г. Каткову. Несмотря на несомненные частичные утраты, она позволяет пролить свет на некоторые вопросы, ответов на которые не найти в официальных документах.

*Ключевые слова:* духовная музыка, клирос, регент, регентская коллекция, традиция Синодального хора, храм Илии Обыденного, церковный хор, церковная музыка

*Для цитирования:* Ефремов Н. А. Регентское преемство в московском храме пророка Илии Обыденном: В. А. Хлебников и судьба его нотной коллекции. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-7-14 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 7–14.

После 1917 года православная музыкальная культура России прошла через серьезные испытания, от которых не оправилась до сих пор. Появившиеся недавно исследования восстанавливают забытые имена церковных дирижёров, время активной деятельности которых пришлось на середину и вторую половину XX века (В. С. Комаров, Н. В. Матвеев и другие). Несмотря на недостаток сведений, формируется научное на-

правление, которое, возможно, в будущем назовут регентоведением.

Одарённость регента проявляется в умении собрать певческий коллектив, отобрать и пополнить репертуар, решая богослужебные задачи отчасти подчинить своё творчество требованиям духовенства и вкусам прихода. Профессия эта редка, подлинных её мастеров наперечёт, и, к сожалению, чрезвычайно трудно бывает



запечатлеть их земной путь после его окончания. Памятниками выдающимся клиросным музыкантам прошлого остаются раритетные фонограммы (лишь иногда дающие объективное и полное представление о повседневном величии записанного), а также нотные собрания, представляющие палитру церковно-хоровых стилей XX века во всём её многообразии. Далеко, к сожалению, не каждый раз им доводится поступить в музейное или архивное хранилище в первозданной полноте, подобно регентским коллекциям Святейшего Патриарха Пимена (Извекова), Н. В. Матвеева, Г. А. Агафонникова и некоторых других [8, 111–113].

Истоком нашего исследования стало событие печально-типичное: в 2007 году в ходе ремонта в старинном московском храме святого пророка Илии Обыденном (Москва, 2-й Обыденский переулок, 6) [9, 54–63], фактически погибла библиотека, принадлежавшая регенту праздничного хора Валерию Георгиевичу Каткову<sup>2</sup>, который принял её от своего учителя, регента Василия Афанасьевича Хлебникова (1881–1964). Сохранившаяся часть подобна обломку растаявшего айсберга: при единстве материала она не передаёт формы. Тем не менее, знакомство с нею, дополняемое комментариями ныне здравствующего В. Г. Каткова, позволяет реконструировать утраченный контур целого, а за ним разглядеть как портрет собирателя в наиболее характерных чертах его личности, так и коренные приметы традиции, им репрезентуемой. Целью данной статьи является обзор, с опорой на сохранившийся нотно-архивный комплекс, различных аспектов регентского преемства от В. А. Хлебникова к В. Г. Каткову: сохранение и пополнение самой коллекции; консервация вокально-хоровой манеры, репертуара и трактовки исполняемых произведений; устойчивость принципов взаимодействия регента с духовенством и хором.

\*\*\*

Выяснение подробностей жизни и служения деятелей церковного пения XX века – почти во всех случаях задача не из лёгких, особенно когда речь идёт не о фигурах легендарных, упоминавшихся в прессе и выносившихся на «витрину» Русской церкви, когда светским властям необходимо было продемонстрировать её «благополучное существование» в СССР, но о тех, кто составлял рядовую часть тела церковного. Попытки получить информацию о В. А. Хлебникове у пожилых москвичей, связанных с хоровой и церковной музыкой, увенчались лишь относительным успехом. Его ещё помнят, но память эта несколько мифологизирована. Индивидуальные черты смешаны с некими общими признаками, призванными придать кандидатуре дополнительный авторитет. Пример Хлебникова позволяет понять, что ценилось и почиталось в московской приходской среде середины XX века и что было бережно сохранено и продолжено Катковым.

Самая распространённая «легенда» – окончание регентом Синодального училища. Вопреки всеобщему убеждению, подтверждаемому признанным знатоком московского певческого мира Л. Г. Стальской [10, 145], в списках выпускников этого заведения В. А. Хлебников не числится [4, 1229–1234]. Документировано, что он служил регентом и помощником руководителя знаменитых коллективов – в хоре Юхова и в капелле Солнцева [5, 922, 1127], но подобная информация имела меньший вес в сознании современников и не закрепились там.

Другое предание, донесённое до В. Г. Каткова представителями старшего поколения хора: Хлебников учился у П. Г. Чеснокова и был его помощником в храме свят. Василия Кесарийского на Тверской. Действительно, после вынужденного перехода П. Г. Чеснокова к исключительно светской работе в 1928 году, Хлебников занял место на названном клиросе и служил там

на свой страх и риск до закрытия и сноса храма в 1934-м. Однако являлся ли он в действительности учеником и помощником Чеснокова, остаётся загадкой. Известно, что в 27 лет (в 1908 г.) Хлебников как делегат принимал участие в Регентском съезде, в 1920-х ему было уже за 40 – говорить об ученичестве поздно. Если оно и имело место, то много ранее, когда и сам Чесноков ещё не был тем светилом, каким его воспринимали в зените славы. О большом почитании коллеги говорит то, что Хлебников очень любил исполнять с хором его сочинения из «Литургии для малого смешанного хора» ор. 42. Однако она была в своём роде «заветным гимном» московских хоров, и не составляла монополии ни для одного из них. Те, кто видел Хлебникова на клиросе, замечали у него характерный чесноковский регентский жест, скупой и точный (певчие понимали его почти интуитивно). Камертоном он также пользовался редко (имел, как и большинство синодалов, абсолютный слух), огромное значение придавал дикции и интонации.

Впрочем, это всё лишь знаки внешнего подобия. Достоверно только то, что около трёх лет Хлебников бедствовал без места, пока не возглавил хор храма пророка Илии Обыденного. С 1937 года до самого конца его биография неразрывно связана с единственным местом приложения сил. Секретов и загадок в ней не становится от этого меньше, но все они имеют общие средостения с историей данного прихода, а потому хоть отчасти разрешимы.

\*\*\*

Заступив на пост руководителя праздничного хора Обыденного храма, Хлебников встроился в цепочку регентского преемства: не прекращавшаяся приходская жизнь диктовала свои правила и условности. Несмотря на то, что в 1936 году настоятель прот. В. Лукашевич [2, 8–14] был переведён на службу в другой приход, а вслед за ним, забрав все принадлежавшие лично ему

ноты, храм покинул регент правого хора Гавриил Антонович Семёнов, служивший там с начала 1920-х, музыкальная традиция прихода не прервалась. Новый настоятель прот. А. Толгский пригласил В. А. Хлебникова прежде всего как опытного знатока, способного восстановить утраченное, развить и продолжить высокие обычаи, не входя в конфликт со вкусами прихожан и лишь умножая ценнейшее из наследия. Ожидания оправдались. Храм остался центром не только духовного окормления, но и вместилищем почти утраченных в советские годы культурных ценностей. Интереснейшим свидетельством тому являлись многолетние визиты на праздник Троицы сестёр Гнесиных<sup>3</sup>: они подходили на клирос к Хлебникову и просили его непременно исполнить два любимых произведения – «Верую» Архангельского (с *solò* баса) и праздничный концерт «Преславная днесь» Дегтярёва. Среди обыденских прихожан были представители аристократии – Бобринские, Голицыны, Трубецкие, а также артист И. В. Ильинский, художник П. Д. Корин, певец И. С. Козловский, пианист К. Н. Игумнов, писатель А. И. Солженицын и многие другие. Жизнь прихода в XX веке складывалась уникально: Обыденный храм выстоял, богослужения в нём не прекращались ни на один день, а настоятель, духовенство и регент оставались те же.

При этом новое в репертуаре хора принималось приходом не сразу, случались казусы: по воспоминаниям, к Рождеству в 1967 года регент В. Г. Катков с хором разучил праздничные катавасии композитора Аллеманова (из коллекции В. А. Хлебникова, хорошо известные в церковной Москве, ранее не исполнявшиеся в Обыденном), но прихожане попросили чередовать их исполнение с традиционными Феофановскими. Подобные изъятия *vox populi* по вопросам репертуара были не частым, но показательным явлением в храме Илии пророка Обыденном и в других приходах тех лет (действующих храмов было мало

и в каждом из них концентрировались лучшее из сохранившихся церковно-эстетических традиций).

В июне 1944 года в жизни храма произошло историческое событие: в Обыденный была перенесена чудотворная икона Божией Матери «Нечаянная радость» [9, 57], в честь чего было установлено еженедельное служение Акафиста с участием правого хора. Настоятель прот. Толгский составил последование Службы и Акафиста, а музыкальное оформление готовил регент. По воспоминаниям, Хлебников достаточно легко мог положить на музыку слова стихир, тропаря или сочинить новый мотив (распев) к имеющимся текстам. Так получилось и со службой с акафистом иконе Божией Матери «Нечаянная радость», авторская рукопись которого не сохранилась, но существует несколько аудиозаписей разных лет. Хлебников проявил себя и как композитор: в репертуаре хора были авторские сочинения – «Ныне отпускаеши», «Величит душа моя Господа» на Всенощной и «Аллилуиа», «Верую» (в котором замедлением выделялись слова от «Распятого же за ны» до «и страдавша, и погребенна» в стилистике песнопений Страстной седмицы), «Отче наш» (solo для баса или баритона с хором<sup>1</sup>) на Литургии и другие.

Признаком высокой московской традиции являлось безупречное взаимодействие хора Хлебникова с духовенством во время богослужения: Василий Афанасьевич настраивал хор, подхватывая тональность каждого алтарного возгласа. Лишь отдельные песнопения («Блаженны», «Херувимская», «Милость мира» и т. д.) исполнялись в оригинальных авторских тональностях, но непременно с учётом темпа богослужения. Окончание «Херувимской» или иного песнопения могло быть замедлено, но ради недопущения паузы никогда не повторялось. Стремление к сохранению музыкальной формы, композиционной целостности сочинения можно считать «чесноковской» чертой, но и самым общим свидетельством

высокой культуры дирижёра. Во всей полноте она перешла к преемнику Хлебникова Каткову, сорок лет (до 2006 года) руководившему пением в Обыденном храме, а ныне выступающему хранителем памяти и наследия учителя.

\*\*\*

В храме Илии пророка Обыденном времён Хлебникова было два хора – на правом и левом клиросах. «Правый» (праздничный) хор состоял из профессиональных певчих, число которых доходило до двадцати, и исполнял традиционный московский партесный репертуар воскресных и праздничных богослужений (сочинения мастеров XVIII столетия – А. Л. Веделя, Д. С. Бортнянского, С. А. Дегтярёва; переложения-гармонизации и авторские опусы середины XIX века – П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова и прочих; хоры композиторов Нового направления – А. А. Архангельского, А. В. Никольского, А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова). Хор мог сопровождать венчания и отпевания, а также иногда приглашался в другие храмы. Высокий уровень исполнения достигался благодаря тому, что певчие правого хора были профессионалами, с отличной подготовкой и большим опытом. Некоторые из них имели высшее музыкальное образование и работали в светских хорах (бывших Юхова, Иванова), в которых было немало продолжателей Синодальной школы. На певчих не принято было повышать голоса, даже если кто-то ошибался или опаздывал, что случалось нечасто. Сам Хлебников, который был образцом для Каткова, приходил на клирос всегда задолго до службы. Из регентского шкафа он доставал и раскладывал ноты, затем выходил настоятель, и они вместе «потихоньку выбирали нужные для этой службы песнопения» [11, 292].

Катков вспоминает, что Василий Афанасьевич очень берёт дореволюционные партитуры (издания Юргенсона, Придворной капеллы и др.) и не использовал их на службах, хранил дома. Певчим часто разда-

вались переписанные от руки экземпляры. Если что-то было неразборчиво, певчие прекрасно пели по памяти, что свидетельствует о стабильно-ограниченном репертуаре и постоянном составе хора. К сожалению, эта заветная часть оказалась утрачена ещё в середине 1960-х после кончины старого регента. Когда в 1965 году приехали разобрать домашнюю библиотеку учителя, почти ничего не нашлось – кто-то из коллег опередил, оставив самые ветхие экземпляры. Подобные случаи в судьбах коллекций не единичны [7, 153–178]. То, что церковные ноты в советской Москве передавались и перекупались, является важнейшим моментом истории обыденской нотной коллекции в ряду иных подобных собраний. Катков не только хранил коллекцию, но и частично восполнял её: старые экземпляры были переписаны каллиграфическим почерком, а известный собиратель нот Л. Л. Лобыкин изготовил их копии, размножив на фотобумаге. Несколько произведений Катков привёз из поездок, чем-то популярным делились коллеги-регенты, а отдельные вещи приобретались у букинистов. Появлявшиеся новые произведения к исполнению принимались выборочно. Именно поэтому представляется наиболее правомерным термин «коллекция», а не «библиотека»: важны не конкретные носители, но состав каталога, подлежащий возобновлению.

\*\*\*

В сохранившейся части коллекции Хлебникова, восстановленной Катковым за сорок лет клиросной деятельности и вновь почти утраченной в 2007-м, есть дореволюционные издания; ноты, напечатанные усилиями Московской Патриархии после 1945 года; папки с копиями нот на фотобумаге (изготовленными в 1970-е); рукописные и разрозненные экземпляры нот с пометками; богослужебные книги и небольшое количество произведений светской музыки. В общей сложности насчитывается до полутора сотен единиц (около 700 листов).

Главное, о чём можно судить по сохранившемуся нотному своду, это репертуар, составлявший «срез» московской традиции: несколько десятков композиторских имён первого ряда и обширный пласт отчасти фольклоризированного творчества регентов XIX – начала XX веков. Основу коллекции составляли песнопения, привычные для церковной Москвы – авторские композиции соседствовали с «простыми» обиходными напевами (Киево-Печерской лавры, Феофана, Саровским, Старосимоновским и другими). Библиотека пополнялась, репертуар мог меняться, что-то исполнялось не более одного раза (например, «Суд над Христом у Пилата» А. Г. Житника для смешанного хора и солистов), а что-то добавлялось навсегда. Отсутствие внешней иерархичности в оценке сочинений, принципиальное равенство перед лицом богослужения П. И. Чайковского и малоизвестных полупрофессионалов, требовало от регента хорошего вкуса и чувства меры, благодаря которым сохранялся баланс между требованиями образованной и «простой» частей прихода. При этом, как нам удалось выяснить, в коллекцию Хлебникова–Каткова не вливалась целиком ни одна из коллекций регентов закрывшихся храмов и пополнялась минимально. Несмотря на поступающие предложения, приобретать «чужое» здесь не стремились.

Другая сторона, доступная для изучения в сочетании с аудиоматериалами, – манера пения, музыкально-слуховое взаимодействие с духовенством и использование местных напевов. Регентские маргиналии на полях партитур и партий, приёмы обработки распевов, авторские сочинения и редакции – всё это является бесценным источником знаний и основой для выводов о природе композиторски-интерпретаторского творчества в пределах канона. По словам В. Г. Каткова, в своём регентском служении он старался придерживаться духа и традиций своего учителя.

\*\*\*

Хлебников тяжело переживал последствия введённой в 1961 году новой системы налогообложения [1, 389–472], из-за которой храм чуть не остался без хора, но ещё тяжелее – кончину в 1962-м прот. А. Толгского, настоятеля и друга. Встретив Пасху 1964 года, он слёг, а после Троицына дня преставился<sup>5</sup>.

Жизнь Хлебникова пришлось пережить на сложнейшие периоды истории Отечества, но его творчество, нотная коллекция и деятельность преемника – В. Г. Каткова называют, насколько мощным и провиденциальным был творческий порыв русской духовной музыки начала XX века. Вслед за М. П. Рахмановой хочется воскликнуть: «...кем они ощущали себя, эти регенты, – „последними из могикан“ или хранителями сокровищ для будущего?» [6, 16]. Ответ благодарных потомков очевиден – и теми, и другими.

Собрание В. А. Хлебникова наподобие уменьшенной копии вписывается в галерею больших нотных библиотек его вы-

дающихся современников, отражая стиль и красоту русской духовной музыки второй половины XX века в постоянно действующем московском храме. После ухода В. Г. Каткова с регентского поста практическая ценность, накопленного естественным образом снизилась вследствие активизации нотоиздательской деятельности. Тот факт, что от коллекции отказались, имел одной из причин модернизацию (сейчас почти весь нотный материал представлен в Интернете: ценное для историка и архивиста не так уж и полезно в повседневности). Несмотря на то, что коллектив был упразднён, а большая часть нотных материалов погибла, память о Хлебникове жива: некоторые его произведения, например музыка к Акафисту иконе Божией Матери «Нечаянная радость», после реконструкции могут быть востребованы на клиросе и вновь исполняться, а оцифрованные и доступные в сети аудиозаписи являются звуковой «иконой», памятником хора Хлебникова–Каткова, примером регентского преемства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Храм святого пророка Божия Илии Обыденный – старинный московский храм, известный своими святынями (чудотворной иконе Божией Матери «Нечаянная радость», иконами С. Ушакова, реликвариями-раками со св. мощами и др.) и традициями. Деревянный храм в честь пророка Божия Илии на этом месте был построен в XVI веке за один день («об ин день») по случаю избавления от засухи. В 1702 г. храм возведён в камне; в середине XIX века к нему пристроены два каменных придела и колокольня (архитектор А. С. Каминский). В XX веке не закрывался и не был обновленческим. Из закрытых монастырей и храмов в Обыденный стекались общины верующих с чтимыми святынями и духовными традициями. Среди духовенства были известные священники протоиерей А. Толгский, протоиерей А. Егоров, протодиакон Н. Орфенов и Н. Важнов (ныне протоиерей, настоятель храма свят. Николая Чудотворца в Клённиках). Среди прихожан было много известных фамилий.

<sup>2</sup> Катков В. Г. (р. 1940) – певчий-солист (бас) и регент правого хора (1964–2006) храма пророка Илии Обыденного. Ученик и преемник В. А. Хлебникова. Родился в поселке Тума Рязанской области в верующей семье. С детства пел в церкви. С 1945 года живёт в Москве. Пению учился в хоре бывшего Новодевичьего монастыря. С 1957 года пел и читал в Обыденном храме, с 1965 года регент праздничного хора (формально, с 1 января 1966 года). Выпускник (1963) и преподаватель Московского энергетического института (до 1969 года). Брал уроки пения у солиста ГАБТ нар. арт. СССР А. И. Батурина. Награждён патриаршими орденами.

<sup>3</sup> Речь идёт о Елене Фабиановне (1874–1967), Елизавете Фабиановне, в замужестве Гнесиной-Витачек (1879–1953), и Ольге Фабиановне, в замужестве Александровой-Гнесиной (1881–1963). Малоизвестный факт: 26 февраля 1893 года в храме Ржевской иконы Божией Матери в Москве Елена Фабиановна Гнесина приняла православие (восприемники – М. В. Боборыкин и М. С. Померанцева) [3, 51].

<sup>4</sup> По воспоминаниям, это произведение было написано Хлебниковым в годы регентования в храме свят. Василия Кесарийского с посвящением протодиакону М. Д. Михайлову, который служил там до 1930 г.

<sup>5</sup> Место захоронения Хлебникова на Немецком кладбище было забыто, но в феврале 2023 г. автору настоящей статьи удалось отыскать могилу на 4-м участке (что позволило установить точную дату рождения музыканта – 1881 г.).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История Русской Православной Церкви. Т. 3. XX – нач. XXI в. / М. В. Шкаровский, С. Л. Фирсов, прот. А. Марченко и др. Москва : Издат. дом «Познание», 2022. 776 с. (Учебник бакалавра теологии).
2. Козаржевский А. Ч. Храм Илии Обыденного в 1920–30-е годы // Московский журнал. 1992. № 5. С. 8–14.
3. Козлов И. И. и др. Елена Фабиановна Гнесина. Философский очерк жизни и мировоззрения / И. И. Козлов, С. Н. Чухлеб, О. Н. Глазунов. Москва : Пробел-2000, 2014. 132 с.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей муз. культуры им. М. И. Глинки; сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Москва : Языки славян. культуры, 2004. 640 с.
5. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 8. А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн.: Хоровые съезды, общества, курсы / науч. ред. С. Г. Зверева; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. В. Лебедевой-Емелиной; науч. консультант А. А. Наумов. Москва : Издат. дом ЯСК, 2022. 1136 с.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; науч. консультант А. А. Наумов. Москва : Языки славян. культуры, 2015. 680 с.
7. Садилова Е. Н. К вопросу о происхождении церковно-певческих нотных собраний в XX веке. Берлин – Москва // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 3 (19). С. 153–178.
8. Сидорова М. П. Церковно-певческая культура Курской епархии (на примере деятельности архиерейского хора): дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 357 с.
9. Скурат Н., прот. 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слышущего Обыденным // Журнал Московской патриархии. 2002. № 9. С. 54–63.
10. Старостина Т. А. К истории возрождения московской певческой традиции Русской православной церкви во второй половине XX века // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 45 (4). С. 140–153.
11. Толгская Н. В. Имена в «Поминани»: О священническом роде Толгских. Москва: Паломник, 2011. 336 с.

### Nikolay A. Efremov

State Institute of Art Studies, Moscow, Russia.  
E-mail: nikoalefremov@mail.ru. ORCID: 0009-0006-6933-7607

## REGENT'S SUCCESSION IN THE MOSCOW CHURCH OF THE PROPHET ELIJAH THE OBYDENNY: V. A. KHLBNIKOV AND THE FATE OF HIS MUSIC COLLECTION

The article is dedicated to the forgotten Moscow choirmaster V. A. Khlebnikov (1881–1964), a student of P. G. Chesnokov and a continuer of the traditions of the Synodal Choir. For almost thirty years, Khlebnikov led the choir in one of the few Moscow churches that was not closed, surviving with it the years of persecution and war. Based on rare historical evidence, an attempt at biographical reconstruction is made: information is provided about the compositional work of the title character, his professional activity and collaboration with the clergy. The figure of Khlebnikov is considered as part of a large phenomenon, typical for Moscow and covering in this case more than a century – the succession of choirmasters, extending to the repertoire, performing style and methods of working with the collective. The projection and material

symbol of this phenomenon remains the music library collected by Khlebnikov and then passed on to his successor, V. G. Katkov. Despite its partial preservation, it allows us to shed light on some questions, the answers to which cannot be found in official documents.

*Keywords:* sacred music; choir; choirmaster; choirmaster collection; tradition of the Synodal Choir; Church of the Prophet Elijah the Obydenny; church choir; church music

*For citation:* Efremov N. A. *Regentskoe preemstvo v moskovskom khrame proroka Ilii Obydennom: V. A. Khlebnikov i sud'ba ego notnoy kollektzii* [Regent's Succession in the Moscow Church of the Prophet Elijah the Obydenny: V. A. Khlebnikov and the fate of his music collection], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 7–14. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-7-14 (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Shkarovsky M. V., Firsov S. L., archpriest A. Marchenko et al. *Istoriya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 3. XX – nach. XXI v.* [History of the Russian Orthodox Church. Vol. 3. XX – early XXI century: textbook for a Bachelor of Theology], Moscow, Izdatel'skiy dom «Poznanie», 2022, 776 p. (in Russ.).
2. Kozarzhevsky A. Ch. *Khram Ilii Obydennogo v 1920–30-e gody* [The Church of the Prophet Elijah the Obydenny in the 1920s–30s of XX century], *Moskovskiy zhurnal*, 1992, no. 5, pp. 8–14. (in Russ.).
3. Kozlov I. I., Chukhleba S. N., Glazunov O. N. *Elena Fabianovna Gnesina. Filosofskiy ocherk zhizni i mirovozzreniya* [Elena Fabianovna Gnesina. Philosophical essay on life and worldview], Moscow, Probel-2000, 2014, 132 p. (in Russ.).
4. Zvereva S. G., Naumov A. A., Rakhmanova M. P. (comp.) *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2. Kn. 2. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Kontserty. Periodika. Programmy* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 2. B. 2. Synodal choir and school of church singing: Concerts. Periodicals. Programs], Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004, 640 p. (in Russ.).
5. Zvereva S. G., Lebedeva-Emelina A. V. (comp.) *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 8. A. V. Nikol'skiy i khorovoe dvizhenie v Rossii v nachale XX veka. Kn.: Khorovye s'ezdy, obshchestva, kursy* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 8. A. V. Nikolsky and the choral movement in Russia at the beginning of the 20th century. Book: Choral congresses, societies, courses], Moscow, Izdatel'skiy dom YaSK, 2022, 1136 p. (in Russ.).
6. Rakhmanova M. P. (comp.) *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 9. Russkoe pravoslavnoe tserkovnoe penie v XX veke: Sovetskiy period. Kn. 1: 1920–1930-e gody. Ch. 1* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 9. Russian Orthodox church singing in the twentieth century: the Soviet period. B. 1: 1920–1930s. Pt. 1], Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2015, 680 p. (in Russ.).
7. Sadikova E. N. *K voprosu o proiskhozhdenii tserkovno-pevcheskikh notnykh sobraniy v XX veke. Berlin – Moskva* [On the origin of church-singing musical collections in the 20th century. Berlin – Moscow], *Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, 2015, iss. 3 (19), pp. 153–178. (in Russ.).
8. Sidorova M. P. *Tserkovno-pevcheskaya kul'tura Kurskoy eparkhii (na primere deyatel'nosti arkhieyreyskogo khora): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Church singing culture of the Kursk diocese (based on the activities of the bishop's choir): Dissertation], Moscow, 2019, 357 p. (in Russ.).
9. Skurat N., archpriest. *300-letie postroyki v Moskve vo imya svyatogo proroka Bozhiya Ilii kamennogo khrama, izdrevle slyvushchego Obydennym* [300th anniversary of the construction in Moscow of a stone church in the name of the holy prophet of God Elijah, which has long been known as the Obydenny], *Zhurnal Moskovskoy patriarkhii*, 2002, no. 9, pp. 54–63. (in Russ.).
10. Starostina T. A. *K istorii vozrozhdeniya moskovskoy pevcheskoy traditsii Russkoy pravoslavnoy tserkvi vo vtoroy polovine XX veka* [On the history of the revival of the Moscow singing tradition of the Russian Orthodox Church in the second half of the twentieth century], *Music Scholarship*, 2021, no. 45 (4), pp. 140–153. (in Russ.).
11. Tolgskaya N. V. *Imena v «Pominanii»: O svyashchennicheskom rode Tolgskikh* [Names in the “Commemoration”: About the priestly family of the Tolgskiyh], Moscow, Palomnik, 2011, 336 p. (in Russ.).

**Светлана Александровна Слатвинская**

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск, Россия).

E-mail: s.v6ru@yandex.ru. Spin-код: 2710-6291

**ЭВОЛЮЦИЯ ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ  
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЭРЛА БРАУНА**

В статье рассматриваются принципы открытой (мобильной) формы, последовательно реализованные в творчестве американского композитора Второй волны авангарда – Эрла Брауна. Прослеживается творческая деятельность композитора за период 1950–1990-х годов. На примере таких сочинений, как «November 1952», «December 1952», «Available forms I», «Available forms II» и других, отмечается, что открытая форма совершила свой внутренний интенсивный взлёт в ранний период, где совмещаются принципы малой и большой алеаторики. В средний и поздний периоды Брауну оказалась ближе позиция контроля процесса и учёта временных параметров в своих сочинениях. Исполнителям предлагалось сопоставлять модули и опираться на собственное ощущение времени, а также подбирать сочетания созвучий, предполагающих те или иные комбинации тембровых красок. В результате художественных поисков Браун приходит к собственной формулировке понятия композиции открытого типа.

*Ключевые слова:* Эрл Браун, открытая форма, мобильная форма, музыкальный авангард, алеаторика, композиция

*Для цитирования:* Слатвинская С. А. Эволюция открытой формы в композиторском творчестве Эрла Брауна. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-15-24 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 15–24.

Проблема открытой формы затрагивает различные виды искусства. Многие исследователи сходятся во мнении, что «открытость» означает незавершённость, многозначность, структурную свободу произведения, направленную на множественность прочтения и интерпретации исходного авторского текста. В настоящее время существует множество трудов затрагивающих данную тему с различных точек зрения. Так, например, в 1958 году на XII Международном философском конгрессе серьёзно осветил проблему художественной открытости в искусстве У. Эко в своём докладе «Проблема открытого произведения».

Эко отмечает, что любое произведение в своей сущности является открытым: «автор создаёт законченную в себе самой фор-

му... в строго выверенном совершенстве», однако слушатель или зритель воспринимает произведение со своей точки зрения, поэтому предоставляется «возможность толковать... на тысячи ладов... не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия» [4, 28]. «Таким образом, всякое художественное восприятие является его истолкованием и исполнением, так как во всяком таком восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе» [4, 28]. Поэтому, даже закрытое, строго организованное произведение может быть открыто с точки зрения интерпретации, восприятия и поиска добавления различных смыслов.

Помимо широкой трактовки этого понятия вполне возможна и другая, в которой автор предоставляет только определённую



возможность организации произведения, а окончательная реализация в значительной мере зависит от исполнителя. Такие произведения У. Эко называет «незаконченными вещами», в них заложены игровые элементы в виде «конструктора», которые можно группировать по-разному в соответствии с композиторской или исполнительской задачей. То есть при данном понимании открытость проявляется на уровне формообразования и музыкального материала, где созданы все условия для домысливания сочинения исполнителем. Указанные особенности были получены автором не без влияния музыкальных произведений А. Пуссера, К. Штокхаузена, Л. Берно и других.

Действительно, если посмотреть на музыку с позиции её природных свойств, можно отметить, что мобильная ситуация в ней является вполне естественной, связанной с фактором времени, звукоинтонационной основой, вариантностью исполнительских реализаций. Ещё до выделения музыки в самостоятельный вид искусства и становления классических типовых структур сама условность фиксации параметров её реализации свидетельствовала о высокой степени подвижности и мобильности. На композиционном уровне это сказалось в проявлении открытых форм, сочетающих условия вариантности, непредсказуемости развития материала, импровизации с возможностью комбинирования заданными сегментами, а также отсутствием чётко выделенной фазы окончания.

В XX веке импровизация стала возрождаться на новой эстетической платформе и на другом тематическом материале, давая неожиданный художественный эффект. Таким образом, недетерминированность стала играть ключевую роль в общей структуре, а вопрос о «взаимодействии детерминированного и свободного, фиксированного и мобильного, необходимого и случайного впервые в музыке поднимается на уровень

важнейшей композиционной проблемы» [1, 119].

Среди множества композиторов авангардистского направления особое внимание привлекает творческое наследие американца Эрла Брауна, деятельность которого неразрывно связана с концепцией открытой (или мобильной) формы. Долгое время его имя находилось в тени влиятельных фигур новейшей музыки. В Европе, в конце 1950-х годов Браун быстро получил широкое признание, но позднее его творчество было оттеснено влиянием таких композиторов, как П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берно и других. А в его родной Северной Америке фигура Дж. Кейджа, казалось, затмила всех предшествующих и последующих экспериментаторов. Однако сегодня, в связи с усиливающимся интересом к изучению и обобщению многоликих тенденций музыкального искусства прошлого столетия, личность Брауна стала открываться заново. Вопросы, касающиеся специфики его деятельности, оказались актуальными для многих зарубежных и отечественных исследователей.

Анализируя эволюцию принципов открытой формы в творчестве Брауна, можно более глубоко проникнуть в замыслы композитора, а также показать характерные черты художественного процесса: обусловленность выбора того или иного сегмента партитуры, анализ музыкального материала и исполнительского процесса. В связи с этим обозначается цель данной статьи – раскрыть композиционные и стилистические особенности открытой формы в контексте эволюции композиторского стиля Э. Брауна.

Авангард второй волны – это другое представление о музыкальной красоте и музыкальных ценностях, эмансипация звука, а также возникновение нестандартных способов сочинения произведений и интересных, неожиданных методов их воплощения. Браун как раз оказался в эпицентре авангардного музыкального

течения. Увлечение джазом и джазовой импровизацией, поэзией, современной абстрактной живописью Дж. Поллока и подвижными скульптурами А. Колдера, а также работа над различными проектами с Дж. Кейджем и другими представителями «ню-йоркских школ» позволили быстро освоить передовые техники композиции, экспериментируя с серийными методами и произвольными формами.

Началом его творческих экспериментов стало осмысление техники композиции И. Шиллингера<sup>1</sup>, метод, который представлял систему точных технических приёмов для написания музыки в любом стиле и для любой звуковой и оркестровой комбинации. Впервые Браун применил её в своих ранних фортепианных сочинениях: «Three Pieces» (1951), «Perspectives» (1952) и «Music for Violin, Cello and Piano» (1952). «Это работы, в которых использованы 12-тоновые ряды и „серийно“ сочинённые ритмические группы, – писал композитор, – <идентичные> старой технике „изоритмической“ композиции... Позднее я открыл, что шиллингеровские „ритмические группы“ – это то, что Оливье Мессиаан называл „ячейки“...» [цит. по: 2, 167]. В результате, интерес к точным математическим наукам, на которых было построено обучение в Школе музыки И. Шиллингера, повлиял на развитие его художественных взглядов. С одной стороны, это подтолкнуло композитора к рационально логическому осмыслению того материала, с которым он работал. С другой стороны, математическая формула-система, лежащая в основе создания музыкальных произведений, оказала на Брауна и противоположное воздействие, что привело к радикальным экспериментам, а именно, к идеям индетерминизма музыкальной формы с интуитивными и спонтанными действиями.

В начале своего творческого пути Браун, экспериментируя с различными композиционными техниками, задавался множеством вопросов, касающихся ключевых

аспектов искусства и роли личности в нём. Среди этих вопросов выделялись темы рационального и иррационального, авторства и формообразования. Главным из них стало введение элемента случайности в композиционный процесс и переосмысление произведения как динамического процесса, а не как фиксированного объекта.

Одним из ключевых стал вопрос о методе сочинения и подходе к музыкальной форме. Браун стремился к созданию такого рода композиций, которые имеют закреплённую последовательность «событий». Внутри же этих «событий» может наблюдаться подвижность материала, которая варьируется от исполнения к исполнению. Это приводит к вариативности эффекта «обратной связи», являющегося следствием освобождения формы от жёсткой детерминированности её элементов, строгости композиционных схем и обозначенных временных границ.

Первые произведения композитора в области открытой формы представлены в инструментальном цикле «Folio» (1952–1953), включающем в себя семь пьес, в большинстве которых форма полностью открыта, детали могут разрабатываться музыкантами. Исполнение основано на интуитивном «чувстве времени». По словам Брауна, «чувство времени и взаимосвязи породило такие качества, как гибкость и даже точность и насыщенность», которые являются «важнейшими в музыкальной композиции» [цит. по: 3].

В этих пьесах он был в «творческом сотрудничестве» с исполнителем, предоставив последнему право самостоятельно определять время, растягивать или сжимать длительности звуков и пауз. Однако самое важное звено всего «Folio» – это ощущение визуального пространства, которое ярко проявляется в пьесе № 2 «November 1952 („Synergy“») и заметно усиливается в № 3 «December 1952» для любых инструментов, где в полной мере проявляется интерес композитора к возможностям

множественного выбора направления чтения при исполнении.

Партитура пьесы № 2 охватывает более 12 октав (см. пример 1). Её можно читать в любом направлении – вертикально или горизонтально, целиком или по частям. С одной стороны, всё записано (кроме темповых и звуковысотных обозначений) и в то же время всё открыто для интерпретации. Дж. Олден, изучающая культуру средневековья и сравнивая её с современной экспериментальной музыкой, находит связь этой композиции с канонической песней И. Окегема «Prenez sur moi», записанной также без ключа в одноголосном изложении. Пьеса Окегема может быть исполнена трёхголосно, при этом каждый голос вступает с разной высоты звука. Решение Брауна в своём произведении отказаться от ключей было вызвано стремлением освободить музыкантов от традиционного чтения партитуры слева направо. Кроме того, нотный стан также не стандартный: он состоит из пятидесяти строк, а «разбросанные» на нём ноты могут быть интерпретированы различными способами в любом удобном для исполнителя строе.

Партитура «December 1952» – графическая (см. пример 2). Сам Браун рассматривает эту композицию как куб, «объёмный параллелепипед», положение которого и направление «чтения» может иметь различный ракурс и двигаться в шести направлениях (вправо, влево, назад, вперёд, вверх, вниз). Тем самым, возникает изначально заданная вариантность в реализации этой идеи на базе графической партитуры.

Но является ли такая форма открытой? Интересно, что композитор сам ставит этот вопрос перед собой и отвечает на него отрицательно. По этому поводу Браун высказывался следующим образом: «Хотя Ноябрь 1952 года (Синергия) и Декабрь 1952 года можно считать произведениями „открытой формы“, для меня тот факт, что содержание этих композиций не фиксировано, кажется, помещает их в другую категорию;

возможно, в категорию „сольных или коллективных импровизаций, основанных на графических импликациях“» [6, 64; здесь и далее перевод наш. – С. С.].

Причины такого ответа коренятся в заложенном автором содержании, поскольку «December 1952», по мнению Брауна, – это вообще не музыкальная пьеса, а некий созданный объект, предполагающий музыкальную деятельность. Музыкальным сочинением он становится только в момент исполнения и рождается как результат деятельности. В целом, принимая во внимание авторский подход, отметим, что «December 1952», по сути, представляет собой импровизационную форму, основанную на суггестивном воздействии графических символов. Её музыкальная интерпретация свободна, и всё целое зависит от художественной воли и таланта исполнителя.

Реализация идеи открытости музыкальной композиции более наглядно представлена в произведении «25 pages», в котором и количество исполнителей, и порядок сегментов-страниц вариативен. Но звуковое содержание полностью контролируется в сочинении (высота, длительность, громкость, атака и тембр). По мнению Брауна, такая форма является открытой, однако «„целостность“ контролируемого материала „Двадцати пяти страниц“ такова, что при каждом исполнении всегда будет именно эта композиция... узнаваема от исполнения к исполнению» [5, 162]. Чтение нотного текста каждой страницы может быть в любом порядке и повторяться неограниченное количество раз, при этом общая продолжительность исполнения должна составлять от 8 минут 20 секунд до 25 минут (от 5 до 15 секунд на звучание каждой системы, то есть звучание одной страницы равносильно 1 минуте). Такая концепция напоминает литературное произведение «Le Livre» С. Малларме, которое не имеет нумерации страниц и переплётов, и его можно читать в любом порядке. На момент написания музыкального сочинения Браун

был хорошо знаком с «Le Livre», и, в целом, увлекался и изучал творчество Малларме<sup>2</sup>.

Так, 1950-е годы для Брауна стали весьма продуктивными. Испробовав различные методы и техники композиционного письма, он постепенно приблизился к пониманию открытой формы.

По-другому идея открытости реализована в произведениях 1960 годов, где форма складывается как комбинация отдельных сегментов, группировка которых возникает спонтанно во время игры и определяется самими музыкантами. После экспериментального цикла «Folio» Браун начинает искать «золотую середину» между детерминизмом и недетерминизмом. При этом в организации своих партитур композитор всё чаще прибегает к понятию музыкального «события», то есть фрагмента звучания, занимающего некоторое время, объединяющего малую или большую группу музыкантов на основе каких-либо родственных элементов (фактуры, гармонии, тембра и т. п.). В партитурах Брауна «события» обычно чётко отделены друг от друга (в виде неправильных криволинейных форм или ровных рамок) и обозначены крупными цифрами. При этом одно «событие» может помещаться внутри другого.

Показательным сочинением такого типа являются «Available forms I» для 18-ти инструментов (1961) и «Available forms II» для большого оркестра и двух дирижёров (1962). Партитуры этих произведений состоят из нескольких независимых страниц: первое – из шести, второе – из восьми (по четыре страницы для каждого дирижёра, отличающиеся между собой артикуляцией, плотностью звучания, тембровым составом и ритмом). Каждая страница включает в себя по 4–5 музыкальных событий. Эти фрагменты и страницы можно комбинировать в любом порядке и в любом темпе, повторяя или пропуская разделы, в результате чего каждый раз выстраивается новая «доступная» форма.

Чтобы понять исполнителям, какой музыкальный фрагмент будет звучать в тот или иной момент, дирижёр по замыслу композитора левой рукой должен подавать опознавательный жест в виде числа (от одного до пяти пальцев), правая же рука призвана указать на начало события<sup>3</sup>. Но внутренние соотношения длительностей в своих партиях должны определять сами исполнители. В некоторых моментах автором применена графическая нотация, указывающая приблизительное направление мелодического движения. Однако при всей подвижности конструкции целого сохраняется и стабилизирующий фактор, выражающийся в наличии сходных по музыкальному языку фрагментов, сближающий характер их звучания.

Другие сочинения 1960-х годов с идентичной концепцией формы – «Novara» (1962), «From Here» (1963), «Event: Synergy II» (1967), «Module I, II, III» (1966–1969) – имеют разнохарактерный материал, который может подвергаться множеству внутренних модификаций в виде спонтанного следования событий и их наложений, интуитивных динамических и темповых решений.

В результате композиции, на первый взгляд обладающие интуитивным, импровизационным стилем, являются уникальными произведениями, в которых продуман каждый композиторский и исполнительский шаг, что подводит Брауна к формулировке своих идей: «...„открытая форма“ означает, что все звуковые элементы в произведении зафиксированы и контролируются в партитуре, но их последовательность, сопоставление, темп и повторы оставлены на усмотрение спонтанных (во время исполнения) решений дирижёра. Таким образом, форма уникальна при каждом исполнении»<sup>3</sup>.

Следовательно, данный тип открытой формы оказывается, в сущности, алеаторической композицией со свободной последовательностью элементов, которую точнее

<sup>3</sup> Brown E. Novara [Musical Score]. Frankfurt: H. Litolf's Verlag/C. F. Peters, 2007. P. 9.

было бы определить именно как модульную форму (термин М. Переверзевой). Однако в зарубежном музыкознании такая форма обычно определяется как мобильная, получившая заметное распространение во второй половине XX века и оказавшая влияние на творчество европейских и российских композиторов.

В 1970-е годы Браун продолжает развивать принципы мобильной композиции, упрощая материал, прибегая к более однородным, простым структурам, уделяя значительное внимание «случайному звуку» – настолько красивому, насколько это возможно, в тоже время считая комбинирование простыми звучаниями одной из сложных задач для себя. В результате Браун приходит к новому, синтезированному варианту открытой композиции, фактически сужая его до определённого числа фрагментов, которые уже занимают не всё произведение, а только отдельные его эпизоды. Синтезируются и приёмы нотации, всё чаще использующие детерминированные элементы.

В итоге создаётся партитура с таким композиционным планом, где есть стабильные участки и подвижные, объединённые в крупные блоки разной тембральной и гармонической насыщенности, за счёт комбинирования которых в каждом конкретном случае окончательная форма исполнения будет разной в зависимости от музыкального подхода.

К такому типу относится сочинение «Syntagm III» (1970) для камерного ансамбля (см. пример 3). Композиция представляет собой закрытую форму с «контролируемыми» графическими обозначениями (схожими по своему виду с партитурой «December 1952»), которые даются в сочетании с гибкими внутренними структурами открытой формы, как в «25 pages». К другим сочинениям этих лет подобного рода относятся «New Piece» (1971) для камерного ансамбля, «New Piece Loops» (1971–1972) для хора и/или оркестра, а одним из ярких примеров дан-

ного типа является сочинение «Cross Sections and Color Fields» (1975) для оркестра, где дирижёру предоставляется возможность полного контроля над исполнителями и временем звучания каждой секции.

1980-е годы знаменуют продолжением синтеза творческих идей Э. Брауна, связанных с принципами открытой формы, взаимодействием музыки с другими видами искусства и сочетанием рациональных/иррациональных техник письма. Идеино-художественной аркой, завершающей жизненный путь композитора, становится возвращение к методам композиции И. Шиллингера.

В начале этого периода возникает ремейк в виде сборника «Folio II» (1970–1982) для ансамбля (ударных, струнных, медных и деревянных духовых) и/или голоса, в который вошли отдельные работы, накопленные композитором в течение целого десятилетия. Цикл «одностраничных набросков» включает в себя пять партитур и имеет подзаголовок «От одного до пяти». Одни миниатюры представляют варианты графических работ в стиле свободного рисования – с узловатыми петлями, резкими или плавными изогнутыми линиями. Другие являются образцом синтеза пропорциональной и детерминированной нотаций с изображением серий нот, как бы парящих в пространстве или, наоборот, с чётко прописанными звуками, предполагающими хроматизмы, ассиметричные ритмы, изменение динамики и т. д.

Появление подобного плана работ скорее символизирует обращение композитора к ранним идеям его творчества. В этом отношении «Folio II» является дополнением к «Folio I», и такую художественную дистанцию между двумя «Folio» Браун, по-видимому, отчётливо понимал, называя композиции второго цикла «утопическими», но способными к звуковой реализации.

Ярким результатом последних лет стало произведение «Tracking pierrrot» (1992) для камерного ансамбля, в котором ин-

тегрируется композиция открытого типа с рационально-логическим материалом, организованным в контексте с системой И. Шиллингера. С точки зрения исполнения некоторые исследователи сходятся во мнении, что его реализация вполне возможна без дирижёра. По сравнению с другими партитурами Брауна здесь представлено множество заметок, касающихся штрихов и особенностей исполнения, а дирижёру остается лишь контролировать динамику, скорость, указывать на переход от страницы к странице, от сегмента к сегменту и вступление ансамбля в унисон. Рациональный метод этого сочинения в большей степени основан на серийном подходе (методе Шиллингера), при этом Браун применяет различные фактурные образования – аккордовые, мелодические (вне ритма и ритмизованные), а также импровизационные фрагменты.

Подводя итоги, отметим, что концепция открытой формы, последовательно реали-

зованная в творчестве Эрла Брауна, эволюционирует от необычайно широкого её понимания как импровизационной структуры до частного толкования в порядке отдельных сегментов внутри более крупной формы. Тем не менее, постепенно композитору удалось прийти к более конкретному пониманию открытости как возможности случайного выбора фрагментов сочинения и незакрепленной последовательности их реализации, отданной исполнителю. Такие формы можно назвать алеаторическими мобильными. В полной мере они нашли своё выражение на уровне композиции целого в ранних его сочинениях. В средний период творчества Брауну удалось выйти на новый уровень обобщения, прийти к более гибкому сочетанию мобильных и стабильных компонентов, что, с одной стороны, позволило чётче осуществлять общий контроль над звуковой структурой целого, а с другой, сохранить внутреннюю свободу, спонтанность в сочетании звуковых красок.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Иосиф Шиллингер (1895–1943) – советский и американский композитор, теоретик, педагог, создатель уникальной системы для создания музыки целиком и полностью основанной на математических формулах (числах Фибоначчи, рядов арифметической и геометрической прогрессии), диаграмм и т. д. Система была доступна для понимания многим музыкантам-профессионалам и любителям. На её основе были написаны «Moonlight Serenade» Гленна Миллера, музыка для телешоу «Семейка Адамс» Виком Мизи, музыка к фильмам «Призрак» и «Мистер Чикен» Грином Эйкерсом и др.

<sup>2</sup> Известно, что творчество С. Малларме оказало глубокое влияние и на французского композитора П. Булеза. В статье композитора «Соната „чего ты хочешь от меня?“» (1960), составленной на основе лекции в Дармштадте (1959) перед презентацией Третьей сонаты, Булез говорит о целостной подвижной структуре этой сонаты и проводит параллели с литературными произведениями Джойса («Улисс») и Малларме («Бросок игральные костей», «Книга»), подчёркивая тем самым значимость поэтов для своего творчества.

<sup>3</sup> Браун целенаправленно даёт не более пяти сегментов для того, чтобы дирижёр мог указывать только одной рукой, и, таким образом, даже в следующих его «открытых» композициях «событий» будет не больше пяти.

#### ЛИТЕРАТУРА

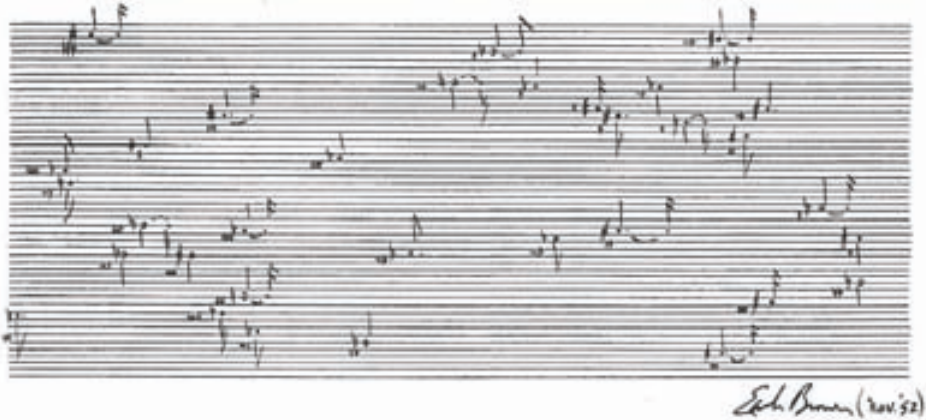
1. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Совет. композитор, 1986. 207 с.
2. Иванова Е. М. Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 3 (24). С. 166–171.
3. Переверзева М. В. Эрл Браун: между музыкой и графикой, 11.12.2011. URL: <https://tarrabass.livejournal.com/87295.html> (дата обращения: 21.08.2024).
4. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академ. проект, 2004. 384 с.

5. Bièvre De G. Open, mobile and indeterminate forms: Ph. D., diss. School of Arts Brunel University, 2011. 233 p.

6. Kim R. Y. (ed.) Beyond notation: The Music of Earle Brown / ed. by R. Y. Kim. Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press, 2017. 378 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример 1. Э. Браун. Партитура пьесы № 2 «November 1952 („Synergy“») из цикла «Folio»



Пример 2. Э. Браун. Партитура пьесы № 3 «December 1952» из цикла «Folio»



Пример 3. Э. Браун. Фрагмент партитуры «Syntagma III»

1

Musicians follow ensemble flow and enter in relation to each other. Basically "atonal" lines.

FAST slightly

VERY FAST VERY LOOSELY

VIBRATO VERY FAST

Rit. (leaves)

FLT.

B-CLAR.

CEL. DBO.

HARP

VCL.

VCL.

VCL.

"slaking" lines do not mean glissandi - they denote attacks along that trajectory.

### Svetlana A. Slatvinskaya

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia.

E-mail: s.v6ru@yandex.ru. Spin-код: 2710-6291

## EVOLUTION OF OPEN FORM IN EARL BROWN'S COMPOSITIONAL WORK

The article deals with the principles of open (mobile) form, consistently realized in the work of Earle Brown, an American composer of the Second Wave of the avant-garde. The article traces the composer's creative activity in the period of 1950–1990s. On the example of such works as: "November 1952", "December 1952", "Available forms I", "Available forms II" and others, it is noted that the open form made its inner intense take-off in the early period, where the principles of small and large aleatoric are combined. In the middle and late periods, Brown found himself closer to a position of process control and consideration of temporal parameters in his compositions. Performers were encouraged to juxtapose modules and rely on their own sense of time, as well as to select combinations of consonances suggesting certain combinations of timbral colors. As a result of his artistic endeavors, Brown arrived at his own formulation of the concept of open-ended composition.

**Keywords:** Earle Brown; open form; mobile form; musical avant-garde; aleatoric; composition

*For citation:* Slatvinskaya S. A. *Evolutsiya otkrytoy formy v kompozitorskom tvorchestve Erla Brauna* [Evolution of Open Form in Earl Brown's Compositional Work], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 15–24. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-15-24 (in Russ.).



REFERENCES

1. Denisov E. V. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary music and the problems of the evolution of compositional technique], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1986, 207 p. (in Russ.).
2. Ivanova E. M. *Primenenie tekhniki kompozitsii I. Shillingera v rannikh proizvedeniyakh E. Brauna* [Application of I. Schillinger's composition technique in the early works of E. Brown], *Society. Environment. Developmen*, 2012, no. 3 (24), pp. 166–171. (in Russ.).
3. Pereverzeva M. V. *Erl Braun: mezhdru muzykoy i grafikoy*, 11.12.2011 [Earl Brown: between music and graphics], available at: <https://tarrabass.livejournal.com/87295.html> (accessed August 21, 2024). (in Russ.).
4. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost» v sovremennoy poetike* [Open Work: Form and indeterminacy in contemporary poetics], St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2004, 384 p. (in Russ.).
5. Bièvre De G. *Open, mobile and indeterminate forms: Ph. D., dissertation*, School of Arts Brunel University, 2011, 233 p.
6. Kim R. Y. (ed.) *Beyond notation: The Music of Earle Brown*, Ann Arbor, MI, Univ. of Michigan Press, 2017, 378 p.

# ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ



УДК 781.7:39:811.51

DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-25-37

**Фархад Фаритович Бахтияри**

Аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,  
преподаватель ЦМШ-АИИ им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).  
E-mail: faerhadbaextiari@gmail.com. ORCID: 0009-0000-5383-1666

## **ПРОЯВЛЕНИЕ ОППОЗИЦИИ «ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС – МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ВОЛГО-УРАЛЬЯ**

В статье рассматриваются особенности проявления оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкальной культуре народов Волго-Уралья. Затрагиваются факты подобных бинарных оппозиций, присутствующих и в генетике, и в фонетике, и в лингвистике. На основе исторических сведений, а также звуковых примеров делается вывод об особенностях отмеченной оппозиции в традиционной музыке народов выбранного региона. Материалом для исследования служат образцы инструментальной, а также вокальной музыки татар, башкир, коми, мордвы (мокша/эрзя), чувашей, марийцев и удмуртов, звучащей в современных условиях.

*Ключевые слова:* Поволжье, Урал, традиционная музыкальная культура, певческий голос, музыкальный инструмент, музыка финно-угорских народов, музыка тюркских народов

*Для цитирования:* Бахтияри Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкальной культуре народов Волго-Уралья. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-25-37 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 25–37.

Регион Волго-Уралья<sup>1</sup> – это территория, где сформировалась социокультурная общность, на жизнедеятельности которой отпечатались влияния разных цивилизаций Евразии. Сохранившиеся на сегодняшний день своеобразные явления музыкальной культуры разных этносов региона содержат в себе «генетические» признаки предшествующих культур, существовавших не только в пределах данного ареала, но и в разных удаленных уголках материка. Причиной таких связей становятся многочисленные переселения, проходившие на евразий-

ском материке в разные времена<sup>2</sup>. Регион Волго-Уралья являлся частью различных крупных культурных комплексов, что можно проследить на основе демографических изменений. На финно-угорскую основу постепенно накладывались слои кочевой культуры монгольских и ираноязычных народов. Передвижения народов, как бы накатывая волнами, служили поводом для интенсивных культурных процессов и становились импульсом к рождению ярких явлений в различных культурах. Переселение группы народов становилось причи-

ной для переселения соседних племен, а те, в свою очередь, вытесняли других поселенцев и т. д. Таким образом, перемещения огромных масс населения, охватывающие колоссальные пространства материка, обуславливали не только демографические, но и культурные изменения. Позднее переселения обусловились религиозными причинами. Языческие, иудаистские, исламские и христианские убеждения стали регулировать культурные, торговые, политические отношения между населением отдаленных уголков материка.

Перемещения различных групп народов на протяжении многих столетий по всей Евразии стало причиной сегодняшней достаточно пестрой картины их расположения. Несмотря на то, что культурные ареалы Волго-Уралья имеют достаточно четкие административные границы, при более пристальном рассмотрении заметно, что ареал расселения народов охватывает названные области в единую территорию. Татары, к примеру, составляют значительную часть населения каждого из регионов. На Урале проживает достаточно много переехавших из Поволжья удмуртов, эрзи, мокши, чувашей и т. д. Подобные переселения были обусловлены экономическими (более доходная работа, более благоприятные условия труда), политическими (в результате освободительных походов, крестьянских восстаний), природными (засухи), религиозными (против жесткого контроля со стороны духовенства) и другими факторами.

Проследить траекторию таких переселений можно на основе определенных языковых признаков, генетики, культуры этносов. Для генетики определяющими параметрами для такого анализа являются тесты на Y-хромосомы, аутосомы, митохондриальную ДНК. В определенном регионе Земного шара некоторые аутосомы, Y-хромосомы или другие коды у людей встречаются чаще. По содержанию этих кодов, на основе сравнения с общей статистикой

вычисляется принадлежность и большая или меньшая связь человека с определенной народностью. Помимо удовлетворения частных потребностей человека в поиске своих предков, ДНК-тесты могут служить для исследовательской деятельности иного масштаба. Они позволяют проследить, из каких компонентов складывался этнос, составить приблизительную карту переселений определенного народа и его групп<sup>3</sup>.

Ответы на вопросы, также связанные с этногенезом, можно получить и в связи с фонетическими исследованиями языков. В данном случае можно обратиться к работе В. А. Никонова [16]. Он методом сравнения частотности губных (или лабиальных) и заднеязычных согласных у разных народов мира прослеживает взаимодействия древнейших цивилизаций<sup>4</sup>. На основе статистических данных, приводимых В. А. Никоновым [см.: 16, 49–51], мы создали карту (рис. 1), где показаны регионы с максимальной и минимальной консонантностью (преобладанием согласных и гласных звуков), процентное содержание губных и заднеязычных согласных. На карте заметно, что для народов индоевропейской цивилизации изначально свойственно большое количество губных и меньшее количество заднеязычных; а для азиатской культуры, наоборот – большее количество заднеязычных и меньшее количество губных согласных. Тюркские народы занимают промежуточное положение. С движением от тюрков на север, в районы проживания финно-угорских, самодийских и тунгусо-манчжурских народов, количество губных возрастает, а количество заднеязычных убывает. Такие градации в частотности определенных групп согласных прослеживаются и в меньшем масштабе. У татар-мишарей количество заднеязычных согласных меньше, чем у казанских татар, так как для их языка не характерны звуки «къ», «гъ», а для некоторых подгрупп и звук «ң».

Фонетический состав языков тесно взаимосвязан с музыкальной культурой.

У народов с большим количеством заднеязычных (инуитов, монголов, чукчей) встречаются различные традиции горлового пения<sup>5</sup>, которая также взаимосвязана с техникой инструментального исполнительства. Именно с такого ракурса наиболее ярко прослеживается особенность

поволжско-уральского региона, в котором столкнулись индоевропейская и юго-восточно-азиатская цивилизации в эпоху палеолита, а затем продолжали своё взаимодействие в эпоху Великого переселения народов [18, 7], завоеваний монголотатар.



Рис. 1. Карта о консонантности и процентном содержании передне- и заднеязычных согласных звуков

Подобно тому как лингвисты установили наличие своеобразного, динамично меняющегося противостояния переднеязычных и заднеязычных согласных звуков на территории Евразии, мы можем проследить, как столь же динамично в культурном поле Волго-Уралья взаимодействуют противопоставленные феномены бинарной оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент».

В данном случае эта оппозиция становится удобным исследовательским инструментом для наиболее органичного познания избранной культуры, не нарушающим собственные культурные представления народов. Парные сопоставления свойственны большинству культур изначально-

но: «живое – неживое», «мир людей – мир духов», «верх – низ», «правое – левое» и т. д. Это один из популярных методологических приемов в культурологических исследованиях. Так, в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В. П. Руднева читаем: «Бинарная оппозиция – универсальное средство познания мира, которое особенно активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX в. Двоичность восприятия окружающего мира обусловлена уже чисто физиологическими причинами, прежде всего тем, что мозг человека разделен на два полушария, выполняющих каждое свою функцию... После того как Н. С. Трубецкой<sup>6</sup> построил фонологическую методологию, система бинарных

дифференциальных признаков стала использоваться практически во всех сферах структурных гуманитарных исследований» [21, 50].

При помощи избранной оппозиции, в частности, мы можем проследить пути этногенеза многих традиций региона Волго-Уралья, указывающие либо на дальневосточные источники зарождения звуковых идей (от культур «звучащих тел» – камня, бронзы, бамбука), либо на их «индоевропейские» корни (от «культур поющего голоса»). «Не вызывает возражений тот факт, – пишет в своей диссертации о природе певческого голоса Хосейн Нуршарг, – что практически во всех культурах мира представлены оба этих феномена, особенно если в поле зрения оказываются народная или популярная музыка. Но как только фокус рассмотрения смещается в область тех слоев культуры, которые предполагают общение смертных людей с миром божественного, потустороннего, абсолютно очевидным становится выбор обществ в пользу либо человеческого голоса, либо музыкального инструмента. И этот выбор настолько однозначен и безусловен, что большинство музыкальных культур мира можно отнести либо к культурам голоса, либо к культурам музыкального инструмента» [17, 45]<sup>7</sup>.

Если для культур народов, являющихся носителями индоевропейских языков, общение с вышними силами доверяется исключительно поющему голосу, то в культурах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии к человеческому голосу проявляется меньше доверия в этой важнейшей для общества функции. Голос в силу своей биологической природы слишком индивидуален для выражения общественных чаяний и слишком зависим от внешних причин, в отличие от каменных пластин, бронзовых колоколов или гонгов. Имея в виду эти противоположные позиции, можно видеть, как в поволжско-уральских традициях проявляют себя влияния либо скифо-иранских (то есть индоевропейских) культур, либо

тюрко-монгольского и дальневосточного звукового мышления.

Вследствии того, что музыкальная культура изучаемого региона многосоставна и сложна, автор настоящей статьи (в силу ее ограниченности по количеству символов) упоминает музыкальные явления, которые могут быть выдвинуты в качестве наиболее показательных и ярких. Данное исследование продолжает идеи чувашского исследователя М. Кондратьева, который при рассмотрении Волго-Уральского региона выделяет ряд традиций-*репрезентатов*<sup>8</sup> своей культуры на основе собственного слухового опыта [8]. Подобные обобщения опираются на фольклорные находки, но отличаются от них другим – культурологическим – подходом. Материалом для таких обобщений является традиционная музыка, звучащая на концертах, музыкальных конкурсах и фестивалях (в данном случае автор опирается на свой опыт организации ряда музыкальных мероприятий традиционной музыки, а также создания музыки в этом ключе<sup>9</sup>), а не музыка, записываемая преимущественно в сельской среде у информантов пожилого возраста.

Волго-Уралье на протяжении многих тысячелетий занимало периферийное положение по отношению к полноценно сформировавшимся цивилизациям Европы и Востока: Древнего Китая, Ирана, Индии, Междуречья, Древнего Египта, Древней Греции и др. Краткие моменты многовековой истории ознаменовывались образованием различных государств, в которых расцветали определенные музыкально-культурные традиции. Однако из-за исторической неустойчивости многие культурные явления оказывались несамостоятельными, зависимыми от правящей верхушки, ее устремлений, степени суверенности государства. Различные музыкальные идеи перемещались с Востока на Запад и с Запада на Восток, что позволяет выявлять красноречивые признаки культурного

влияния либо индоевропейского, либо тюркского миропредставления.

Издrevле в регионе Волго-Уралья тесно соприкасаются две группы народов: финно-угорские и тюркские<sup>10</sup>. Позднее к ним добавится и славянская группа. С точки зрения большой исторической дистанции, финно-угорские народы, предки **марийцев, коми, удмуртов** и **мордвы** являются аборигенами региона; тюркские народы, предки **чувашей, татар, башкир** переселились на данную местность в далёком прошлом; славянские народы, **русские, украинцы, белорусы** составляют поздний пласт. На протяжении многих тысячелетий происходило взаимодействие «аборигенов» с пришлыми народами. В разные времена политические границы то объединяют, то разделяют этносы региона, однако несмотря на различные социальные барьеры, созданные противоборством конфессий или появившихся по политическим причинам, взаимодействие народов никогда не прекращалось [2, 163]. С живой картиной взаимовлияния народов, принадлежащих к различным конфессиям, можно познакомиться на примерах из произведений художественной литературы. В романе «Татар хатыны нилэр күрми» («Судьба татарки») Г. Ибрагимова [29], действие которого происходит в конце XIX века, повествуется, как молодая чета, отправившись в земли проживания башкир за лучшей долей, мастерски овладевает их ремёслами, а также башкирским певческим искусством *озон кәй*<sup>11</sup>. В этом же романе запечатлены обращения людей мусульманской деревни к пожилой женщине из соседнего чувашского поселения, поправляющей здоровье различными языческими обрядами и изменяющей человеческие судьбы. Заметим, подобные сцены встречаются и в произведениях татарских и башкирских писателей Махмуда Галая («Болганчык еллар» («Мутные годы») [27]), Мажита Гафури («Кара йөзләр» («Черные лица») [28]) и др. В мордовских песнях нашло отражение взаимодействие между

башкирами, ногайцами и мордвой, которое постепенно перешло от враждебного противостояния к лояльному отношению друг к другу. И в языках, и в национальной одежде, и в музыкальной культуре каждого из этносов региона исследователи до сих пор находят иранские, тюркские и финно-угорские элементы [1, 124].

Существование на землях Поволжья и Урала Хазарского каганата, Волжской Булгарии, Казанского, Сибирского, Астраханского, Ногайского ханств даёт основания допускать наличие в них *системы социокультурных слоёв музыки*<sup>12</sup>. Если подобная система при Хазарском каганате и Волжской Булгарии менее изучена в силу меньшего сохранения документов и фактов [8, 245], то в связи с Казанским ханством существование такой системы не поддается сомнению.

В музыкальной культуре Волжской Булгарии (X век – 1236), первого централизованного государства в Среднем Поволжье (рис. 2), до принятия Ислама в 922 году переплетались особенности иранских, китайских и монгольских традиций: в частности, Г. Макаров подчёркивает роль первой и второй [11, 205] (рис. 3). Доминирование в сегодняшней музыкальной культуре Волго-Уралья преимущественно вокального начала позволяет предположить бóльшую роль иранского и монгольского компонента. Напомним, именно в этих культурах вокальная музыка достигла наивысшего расцвета (можно вспомнить иранский *саз-о-аваз*, монгольский *уртын дуу* [7, 129–130]).

*Высокая музыка* Волжской Булгарии приобретает ориентацию на иранскую музыку через культуру мусульманского Ближнего и Среднего Востока. Вместе с новопринятой религией постепенно, посредством проповедей, книг, знания, общество в качестве модели идеального существования начинает воспринимать именно арабскую и персидскую культуры, учащаются паломнические путешествия. В источниках XVIII–XIX вв. татарский

курай нередко обозначается персидским словом *най* / نای, Г. Макаров предполагает, что иранское название могло быть распространено и в домусульманские времена среди татар [11, 207]. Иранское происхождение имеют названия и двух других татарских инструментов, таких как *сорнай* и *думбыра*.

Если первый был связан с зурной (سورنای), то второй – с танбуром (تنبور). Название свистка у татар [25, 204], башкир, чувашей, марийцев, а в некоторых диалектах татарского языка синоним известного духового инструмента *курай* связан с иранским корнем «сибиз», «сипур» [11, 206].



Рис. 2. Карта государств Восточной Европы (взято из открытых источников в сети Интернет)



Рис. 3. Влияние различных народов на Волго-Уралье, а также карта современного расселения народов региона

Финно-угорские народы Волго-Уралья также были подвержены влиянию цивилизаций Юго-Восточной (Китая) и Центральной Азии (Монголии), Среднего Востока (Ирана), однако оно оказывалось в большей степени либо через культуру тюрков, либо через русскую культуру.

Влияние русской культуры на большинство народов Волго-Уралья наиболее заметно проявляется с конца XVIII – начала XIX века с момента усиления факторов, скрепляющих государство, однако некоторые из этносов (к примеру, коми) ощутили это влияние намного раньше. Мордва с древнейших времен жила по соседству со славянами, и одним из показателей воздействия славянской культуры на неё

стало формирование нехарактерной для финно-угорских народов многоголосной певческой традиции *кувака морот* [19, 6]. При более углублённом рассмотрении взаимодействия поволжско-уральских культур с русской прослеживается ещё с начала XVI века, однако интенсификация этих процессов приходится именно на рубеж XVIII–XIX веков. Отмеченные процессы наложили отпечаток и на инструментальную культуру финно-угров [4]. Так, струнно-щипковый музыкальный инструмент коми *лэтчан вудж* родственен домбровидным тюркским инструментам, удмуртский *крэзь* – близок к русским гусям, карело-финским *кантеле*, атрибуту древней цивилизации Месопотамии. Если тюркские



наименования свистков и некоторых аэрофонов, как мы отмечали ранее, имеют иранское происхождение, в связи с финно-угорскими культурами подобное родство прослеживается с индийской цивилизацией. Так, некоторые финно-угорские наименования свиста и некоторых духовых инструментов связаны с корнем «шиш» (мар. *шйшкыш*, *шўшкыш*, морд. *вяшкома*), который также обозначает свист в бенгальском языке и санскрите [10, 15]. Подобные факты служат косвенным подтверждением влияния индийской цивилизации на данный регион ещё до прихода номадов.

Под влиянием русско-европейской культуры на рубеже XIX–XX веков в Волго-Уралье происходят бурные процессы. С 1870-х годов с открытием производства гармоней в Саратове по Поволжью и Уралу распространяются новые инструменты, о тесном проникновении которых свидетельствуют их наименования: тат. *тальян гармўн*, *кубыз*, удм. *арган*, ком. *гудёк* (*гудэк*) и т. д. Их распространение сказывается и на вокальных жанрах. Приобретая новое место в обиходе, эти инструменты из-за своего относительно более громкого звучания меняют традицию тихого пения вполголоса (отметим, существовал ряд коллективных жанров, которые пелись громко: *урам кўллэр* (уличные), хороводные и другие), вместе с этим, гармони с равномерной температурой под европейскую ладовую систему меняют и ладо-звукорядные особенности традиционной музыки. Не столько появляется рост количества ступеней традиционной ангемитоники до диатоники, мажора и минора, сколько высоты звуков настраиваются под новую систему, и все сильнее устанавливается «голосоцентрическая» модель.

Главной особенностью музыкального мира Поволжья и Урала является то, что, будучи расположенным в окружении самодостаточных и хорошо структурированных культурных систем – Европы на западе, Ирана и арабских стран на юге

и юго-западе, Индии и Китая на юго-востоке – регион постоянно находился под воздействием этих мощных источников звуковых идей. Динамика и изменчивость культурной эволюции этого края, к тому же, в значительной мере была обусловлена воздействием многочисленных кочевых традиций Центральной Азии, Ближнего и Среднего Востока. Здесь перед нами открывается многокрасочная звуковая мозаика из сохранившихся в рудиментах феноменов придворной музыкальной культуры, народных напевов и наигрышей, шаманских и жреческих ритуальных практик. Эта мозаика хранит в себе в «спрессованном» виде драматичную историю формирования культурного облика региона, выглядящего сегодня весьма похожим на монгольские картины в стиле «монгол зураг» или на иранские «пардэ», изображающие длительные многолюдные процессы на одном плоском поле.

Можно констатировать, что оппозиция «певческий голос – инструмент» в музыкальной культуре Волго-Уралья имеет переменный, «мерцающий» характер, хотя бесспорно и преобладание вокального начала в музыке большинства этносов. Среди удмуртов, например, считается, что, если человек не умеет петь, то он будет несчастлив, о таких людях говорится «паллян кырзась» (поющий влево) [15, 500]. Здесь многократно сталкивались индоевропейские и тюрко-монгольские потоки, которые и стали основой для столь пестрой картины распространения инструментальных и вокальных культур, создания уникальных музыкальных явлений.

«Инструментоцентричные» музыкальные традиции региона предстают в различных формах. Одни из них отсылают к прошлому (расцвет исполнительства на думбыре в Казанском ханстве), другие имели большой потенциал для развития, однако не стали *высокой традицией* и впоследствии потеряли инструментальные черты, ассимилируясь с вокальными формами под

влиянием соседних культур (исполнительство на *курае*). Третьи остались в виде утилитарных форм (исполнительство на *куима чипсанах* коми). «Голосоцентричные» же формы стали для современного слушателя наиболее *репрезентативными формами* музыкального творчества (*узун-күй (озын кёй)* татар и башкир, *кувака морот* мордвы).

Сохранение в наши дни на территории Волго-Уралья единичных «крупниц» некогда процветавших музыкальных явлений, а ныне бытующих в разрозненных и при-

чудливых формах, служит доказательством того, что в прошлом при благоприятных социокультурных условиях здесь возникали и затем угасали традиции *высокой музыки*, отражающие временное влияние крупных культурных систем Евразии. Многовековая история этих редкостных феноменов позволяет им, невзирая на различные культурные катаклизмы и разного рода идеологическое давление, адаптироваться и находить свое скромное место в современной культурной жизни региона.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> При выборе термина для обозначения региона, сослались, во-первых, на утверждённые наименования коренных народов региона (Идел-Урал, Идел-Жаек, Изел-Йайык, Эдил-Жайык), встречающиеся в эпосах и исторических песнях, во вторых, а также на докторскую диссертацию В. И. Яковлева, посвящённую инструментальной культуре региона [25].

<sup>2</sup> Казанда Эстерхан, Себер хэм Кырым татарлары генофондын тикшерэлэр [В Казани исследуют генофонд астраханских, сибирских и крымских татар] // Татарстан халыклары ассамблеясе хэм дуслык йорты [Портал Ассамблеи и дома дружбы народов Татарстана]. URL: <https://addnt.ru/tt/kazanda-esterkhan-seber-hem-kyrym-tata> (дата обращения: 10.02.2024).

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: [5, 30].

<sup>4</sup> Под цивилизацией мы подразумеваем локальную межэтническую общность, формирующуюся на основе единства исторической судьбы народов, проживающих в одном регионе, длительного и тесного культурного взаимодействия и культурного обмена между ними, в результате чего складывается высокий уровень сходства в институциональных формах и механизмах их социальной организации и регуляции при сохранении большего или меньшего разнообразия в чертах этнографических культур народов, составляющих ту или иную цивилизацию [24].

<sup>5</sup> Для поволжско-уральского региона тагин является искусство узляу (өзләу) башкир [9]. Заметим, для традиционного исполнителя является очевидной связь между исполнительством на кубызе (варгане), *курае* (или на другом родственном инструменте) и горловым пением [6, 214].

<sup>6</sup> Трубецкой Николай Сергеевич (1890–1938) – выдающийся русский философ, историк, этнограф и языковед, создатель знаменитой теории евразийства, автор широко известных книг «Европа и человечество» и «Основы фонологии» [22; 23].

<sup>7</sup> Следует отметить, что противопоставление «голосцентрического» и «инструментцентричного» подробно рассматривалось в трудах И. Мациевского [12, 20–21, 86–88], при этом выделялся ряд рубежных феноменов (корпоромузыка, аутоинструментальное исполнительство и другие). Однако настоящая статья основывается преимущественно на терминологии Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, опирающейся на исследования композитора и музыковеда Дж. К. Михайлова, по этой причине оппозиция «голос – музыкальный инструмент» изучается именно в свете его идей, а также идей его последователей (М. Каратыгиной, Х. Нуршарга и других).

<sup>8</sup> Проблема выбора традиций-репрезентантов в музыкальной культуре этносов волго-уральского региона подробно изучается в другой работе автора настоящей статьи [3].

<sup>9</sup> Автор данного исследования пишет музыку и принимает активное участие в различных мероприятиях данного направления. Им был организован проект традиционной музыки «Ahñdäşlek» («Созвучие», 2023), написана музыка к спектаклю по татарскому эпосу «Идегей» (2022), организованы концерт «Шулай күңел моңлана» («Так поёт душа», 2021), концерт «Ўзүңи ле кыл» («Стремя и струна», 2024) и другие. В них он воплощает свои опыты по возрождению различных ансамблевых традиций (татар и башкир, в частности).

<sup>10</sup> Многолетнее соседство приводило к тесному переплетению музыкально-культурных традиций. По этой причине, к примеру, в публикации Хасана-Гаты Габяши и последующих исследователей можно встретить термин финно-тюрки в отношении марийского народа [26, 10].

<sup>11</sup> Озон көй // Библиотека нематериального культурного наследия Республики Башкортостан URL: <https://kitaploug.ru/ozon-koy> (дата обращения: 10.02.2024).

<sup>12</sup> Системный подход Дж. К. Михайлова основан на выделении **социокультурных слоёв музыки** как «совокупности ее типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определенной социальной группе и выполняемыми ими функциями» [14, 13]. Верхним слоем является **высокая музыка** – «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции» [14, 13]. **Основная музыка** – музыкальные традиции большинства населения страны или региона, родственна термину «фольклор» в отечественном музыкознании [13, 12].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н. Ю. Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: сб. науч. статей, посвящ. 70-летию И. И. Земцовского / редкол.: Н. Ю. Альмеева (сост.), А. Ф. Некрылова (отв. ред.), А. В. Ромодин. Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 2010. Ч. 1. С. 110–127.

2. Альмеева Н. Ю. Финно-угры, тюрки: вопросы этнической идентичности фольклорных мелодий в Волго-Камском регионе // Ежегодник финно-угорских исследований. Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 2017. Т. 11, № 2. С. 161–168.

3. Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья–Урала: диплом. раб. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2022. 148 с.

4. Бояркин Н. И. Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гуманитар. наук, 2003. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. С. 249–260.

5. Генофонд татар: историко-генетическое исследование. Гаплогруппы Y-хромосомы / ред.: М. М. Акчурин, О. О. Владимиров, Р. Р. Салихов, Р. С. Хакимов. Казань: Ин-т истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2021. 112 с.

6. Ихтисамов Х. С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная: с. статей и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Совет. композитор, 1988. Ч. 2. С. 197–217.

7. Каратыгина М. И., Оюунцэцэг Д. О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки / отв. ред. Дж. К. Михайлов. Москва: Тип. Министерства культуры СССР, 1990. С. 112–136.

8. Кондратьев М. Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории: сб. статей. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гуманитар. наук, 2003. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. С. 233–248.

9. Лебединский Л. Н. Искусство «узляу» у башкир // Советская музыка. 1948. № 4. С. 48–51.

10. Макаров Г. М. Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. Казань: Алма-лит, 2006. 128 с.

11. Макаров Г. М. Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность: тр. Междунар. конф., Казань, 9–13 июня 1992 г. Москва: Инсан, 1997. Т. 2. С. 205–207.

12. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

13. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Э. Цытович. Москва: Моск. гос. консерватория, 1986. С. 3–20.

14. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М. А. Этингера). Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. Вып. 4–5. С. 12–15.

15. Народы Поволжья и Приуралья. Коми-зыряне. Коми-пермяки. Марийцы. Мордва. Удмурты / под ред. В. П. Терехова. Москва: Наука, 2000. 579 с.

16. Никонов В. А. Этногенез и фонетика // Проблемы типологии в этнографии. Москва : Наука, 1979. С. 49–51.
17. Ноуршарх Х. Э. Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности»: дис. ... канд. культурологии / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2022. 283 с.
18. Нуриева И. М. Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования: дис. ... д-ра искусствоведения / Удмурт. гос. ун-т. Ижевск, 2014. 415 с.
19. Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т. 2. Мокшанские неприуроченные долгие песни междуречья Мокши и Инсара / сост. Н. И. Бояркин; под ред. Е. В. Гиппиуса. Саранск : Мордов. книж. изд-во, 1984. 318 с.
20. Рахимов Р. Г. Башкирское горловое пение «Узляу» в традиционной музыкальной культуре // Музыковедение. 2005. № 3. С. 22–26.
21. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. Москва : Аграф, 2009. 543 с.
22. Трубецкой Н. С. Европа и человечество. Москва : Директ-Медиа, 2015. 113 с.
23. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича. Москва : Аспект-Пресс, 2000. 352 с.
24. Цивилизация // Культурология. XX век: энциклопедия / гл. ред., сост. С. Я. Левит. Санкт-Петербург : Университет. кн., 1998. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/2528](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/2528) (дата обращения: 10.02.2024).
25. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.07 / Казан. гос. ун-т. Казань, 2001. 628 с.
26. Габэши, Хэсэнгата. Мөфассаль тарихе кауме төрки [История тюркских народов] // Безнең мирас (Казан : Идел-Пресс). 2019. № 2. Б. 4–8; № 3. Б. 4–8; № 4. Б. 11–17; № 8. Б. 9–13.
27. Галәу, Мәхмүт. Болганчык еллар. Мөһажирләр: романнар [Мутные годы. Мухаджир: романы]. Казан : Татарстан китап нәшрияты, 2017. 470 б.
28. Гафури, Мәжит. Кара йөзләр: иске тормышның миллион корбаннарның берсе [Черные лица: миллионы жертв прошлого]. Казан : Татарстан китап нәшрияты, 1977. 104 б.
29. Ибраһимов, Галимжан. Татар хатыны ниләр күрми [Судьба татарки] // Сайланма әсәрләр. Казан : Таткиноиздат, 1956. Т. 3. Б. 435–605.

## Farhad F. Bakhtiiari

Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Moscow, Russia.

E-mail: faerhadbaexitiari@gmail.com. ORCID: 0009-0000-5383-1666

### MANIFESTATION OF THE OPPOSITION “VOICE – MUSICAL INSTRUMENT” IN THE MUSICAL CULTURE OF THE PEOPLES OF THE VOLGA-URAL REGION

The article examines the features of the manifestation of the opposition “voice – musical instrument” in the musical culture of the peoples of the Volga-Ural region. The basic idea of such oppositions present in genetics, phonetics, and linguistics is briefly touched upon. Based on historical information, as well as examples of the traditional music of the peoples of the selected region still heard today, a conclusion is drawn about the characteristics of the noted opposition. In the study, the author operates with instrumental as well as vocal music of the Tatars, Bashkirs, Komi, Mordovians (Moksha/Erzya), Chuvash, Mari and Udmurts sounding in modern conditions (concerts, festivals and other events).

*Keywords:* Volga region; Urals; traditional musical culture; vocal voice; musical instrument; Tatar music; Bashkir music; music of Finno-Ugric peoples; music of Turkic peoples

For citation: Bakhtiyari F. F. *Proyavlenie oppozitsii «pevcheskiy golos – muzykal'nyy instrument» v muzykal'noy kul'ture narodov Volgo-Ural'ya* [Manifestation of the Opposition “Voice – Musical Instrument” in the Musical Culture of the Peoples of the Volga-Ural Region], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 25–37. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-25-37 (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Almeeva N. Yu. *Obyadovyy melos narodov Volgo-Kam'ya kak istoricheskiy istochnik: real'noe i efemernoe* [Ritual melos of the peoples of the Volga-Kama region as a historical source: real and ephemeral, N. Yu. Al'meeva (comp.), A. F. Nekrylova (resp. ed.), A. V. Romodin (ed.). *Fol'klor i my: Traditsionnaya kul'tura v zerkale ee vospriyatiy: sb. nauch. statey, posvyashch. 70-letiyu I. I. Zemtsovskogo*, St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2010, pt. 1, pp. 110–127. (in Russ.).
2. Almeeva N. Yu. *Finno-ugry, tyurki: voprosy etnicheskiy identichnosti fol'klornykh melodiy v Volgo-Kamskom regione* [The Finno-Ugrians and Turks: Ethnic Identity of Folk Tunes in the Volga-Kama Region], *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*, Izhevsk, Udmurtskiy gosudarstvennyy universitet, 2017, vol. 11, no. 2, pp. 161–168. (in Russ.).
3. Bakhtiyarov F. F. *Proyavlenie oppozitsii «pevcheskiy golos – muzykal'nyy instrument» v muzykal'no-kul'turnykh traditsiyakh Povolzh'ya–Urala: diplom. rab.* [Manifestation of the opposition “singing voice – musical instrument” in the musical and cultural traditions of the Volga region-Urals: graduate work], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2022, 148 p. (in Russ.).
4. Boyarkin N. I. *Ob obshchnosti traditsionnoy instrumental'noy muzyki mariytsev, mordvy i chuvashey* [On the commonality of traditional instrumental music of the Mari, Mordovians and Chuvash], *Chuvashskoe iskusstvo: Voprosy teorii i istorii*, Cheboksary, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk, 2003, iss. 5, pp. 249–260. (in Russ.).
5. Akchurin M. M., Vladimirov O. O., Salikhov R. R., Khakimov R. S. (eds.). *Genofond tatar: istoriko-geneticheskoe issledovanie. Gaplogruppy Y-khromosomy* [Gene pool of the Tatars: historical and genetic research. Y-chromosome haplogroups], Kazan, Institut istorii im. Sh. Mardzhani Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 2021, 112 p. (in Russ.).
6. Ikhtisamov Kh. S. *K probleme sravnitel'nogo izucheniya dvukhgosnogo gortannogo peniya i instrumental'noy muzyki u tyurkskikh i mongol'skikh narodov* [On the problem of comparative study of two-voice guttural singing and instrumental music among the Turkic and Mongolian peoples], E. V. Gippius (ed.). *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya: s. statey i materialov, in 2 pts.*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1988, pt. 2, pp. 197–217. (in Russ.).
7. Karatygina M. I., Oyuntseteg D. *O smyslovyoy mnogoznachnosti bazovykh mongol'skikh muzykal'nykh terminov* [On the semantic polysemy of basic Mongolian musical terms], J. K. Mikhaylov (resp. ed.). *Problems of terminology in Asian, African and American musical cultures*, Moscow, Tipografiya Ministerstva kul'tury SSSR, 1990, pp. 112–136. (in Russ.).
8. Kondratiev M. G. *Muzykal'naya kul'tura chuvashey kak chast' Volgo-ural'skoy muzykal'noy tsivilizatsii* [Musical culture of the Chuvash as part of the Volga-Ural musical civilization], *Chuvashskoe iskusstvo: Voprosy teorii i istorii: sb. statey*, Cheboksary, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk, 2003, iss. 5, pp. 233–248. (in Russ.).
9. Lebedinskiy L. N. *Iskusstvo «uzlyau» u bashkir* [The art of “uzlyau” among the Bashkirs], *Sovetskaya muzyka*, 1948, no. 4, pp. 48–51. (in Russ.).
10. Makarov G. M. *Traditsionnye dukhovye muzykal'nye instrumenty tatar Volgo-Kam'ya: problema genezisa i istoricheskoy rekonstruktsii* [Traditional wind musical instruments of the Volga-Kama Tatars: the problem of genesis and historical reconstruction], Kazan, Alma-lit, 2006, 128 p. (in Russ.).
11. Makarov G. M. *Formirovanie drevnetyurkskogo instrumentariya i tatarskaya muzykal'naya kul'tura (po materialam muzykal'noy terminologii)* [Formation of ancient Turkic instruments and Tatar musical culture (based on musical terminology)], *Yazyki, dukhovnaya kul'tura i istoriya tyurkov: traditsii i sovremennost': tr. Mezhdunar. konf., Kazan', 9–13 iyun' 1992 g.*, Moscow, Insan, 1997, vol. 2, pp. 205–207. (in Russ.).
12. Matsievsky I. V. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Folk instrumental music as a cultural phenomenon], Almaty, Dayk-Press, 2007, 520 p. (in Russ.).
13. Mikhaylov J. K. *K probleme teorii muzykal'no-kul'turnoy traditsii* [On the problem of the theory of musical and cultural tradition], T. E. Tsytoovich (res. ed.). *Muzykal'nye traditsii stran Azii i Afriki: sb. nauch. trudov*, Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1986, pp. 3–20. (in Russ.).

14. Mikhaylov J. K. *Sovremennyye problemy razvitiya muzykal'noy kul'tury stran Azii i Afriki: struktura muzykal'noy kul'tury i ee sotsiokul'turnaya obuslovlennost'* [Modern problems of the development of musical culture in Asian and African countries: the structure of musical culture and its sociocultural conditionality], *Pax Sonoris: istoriya i sovremennost': (pamyati M. A. Etingera)*, Astrakhan, Gosudarstvennyy fol'klorny tseñtr «Astrakhanskaya pesnya», 2011–2012, iss. 4–5, pp. 12–15. (in Russ.).
15. Terekhov V. P. (ed.) *Narody Povolzh'ya i Priural'ya. Komi-zyryane. Komi-permyaki. Mariytsy. Mordva. Udmurty* [Peoples of the Volga and Urals regions. Komi-Zyryans. Komi-Permyaks. Mari. Mordva. Udmurts], Moscow, Nauka, 2000, 579 p. (in Russ.).
16. Nikonov V. A. *Etnogenez i fonetika* [Ethnogenesis and phonetics], *Problemy tipologii v etnografii*, Moscow, Nauka, 1979, pp. 49–51. (in Russ.).
17. Nourshargkh H. E. *Pevcheskiy golos kak fenomen kul'tury Irana v kontekste indoevropeyskoy nadtsivilizatsionnoy obshchnosti: dis. ... kand. kul'turologii* [Singing voice as a cultural phenomenon of Iran in the context of the Indo-European supra-civilization community: dissertation], Moscow, 2022, 283 p. (in Russ.).
18. Nurieva I. M. *Udmurtskaya muzykal'no-pesennaya traditsiya: spetsifika zhanroobrazovaniya i funktsionirovaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Udmurt musical and song tradition: specificity of genre formation and functioning: dissertation], Izhevsk, 2014, 415 p. (in Russ.).
19. Boyarkina N. I. (comp.), Gippius E. V. (ed.) *Pamyatniki mordovskogo narodnogo muzykal'nogo iskusstva. T. 2. Mokshanskie nepriurochennye dolgie pesni mezhdurech'ya Mokshi i Insara* [Monuments of Mordovian folk musical art. Vol. 2. Moksha untimed long songs between the Moksha and Insar rivers], Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984, 318 p. (in Russ.).
20. Rakhimov R. G. *Bashkirskoe gorlovoe penie «Uzlyau» v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture* [Bashkir throat singing “Uzlyau” in traditional musical culture], *Musicology*, 2005, no. 3, pp. 22–26. (in Russ.).
21. Rudnev V. P. *Entsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka: klyuchevyye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic Dictionary of 20th Century Culture: Key Concepts and Texts], 3rd ed., rev., augm., Moscow, Agraf, 2009, 543 p. (in Russ.).
22. Trubetskoy N. S. *Evropa i chelovechestvo* [Europe and humanity], Moscow, Direkt-Media, 2015, 113 p. (in Russ.).
23. Trubetskoy N. S. *Osnovy fonologii* [Fundamentals of phonology], Moscow, Aspekt-Press, 2000, 352 p. (in Russ.).
24. *Tsivilizatsiya* [Civilization, S. Ya. Levit (ed., comp.). *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya*, St. Petersburg, Universitetskaya kniga, 1998, available at: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/2528](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/2528) (accessed February 10, 2024). (in Russ.).
25. Yakovlev V. I. *Traditsionnye muzykal'nye instrumenty narodov Volgo-Ural'ya: Formirovanie, razvitie, funktsionirovanie: dis. ... d-ra ist. nauk: 07.00.07* [Traditional musical instruments of the peoples of the Volga-Ural region: Formation, development, functioning: dissertation], Kazan, 2001, 628 p. (in Russ.).
26. Gabashi Kh. *Mefassal' tarikhe kaume torki* [History of the Turkic peoples], *Bezney miras (Kazan, Idel-Press)*, 2019, no. 2, pp. 4–8; no. 3, pp. 4–8; no. 4, pp. 11–17; no. 8, pp. 9–13. (in Tatar).
27. Galyau M. *Bolganчык еллар. Мөһажирләр: романнар* [Troubled years. Muhajirs: novels], Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 2017, 470 p. (in Tatar).
28. Gafuri S. *Kara yezlar: iske tormyshnyñ million korbannarnyñ berse* [Black faces: millions of victims of the past], Kazan, Tatarstan kitap nashriyaty, 1977, 104 p. (in Tatar).
29. Ibragimov G. *Tatar khatyny nilär kyrmı* [What does the Tatar woman not see?], *Saylanma әsәrlәр*, Kazan, Tatknigoizdat, 1956, vol. 3, pp. 435–605. (in Tatar).

# МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО



УДК 781.68:787.3

DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-38-45

## **Оксана Александровна Гагарина**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).  
E-mail: musicoloque@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368-0144

## **Наталья Юрьевна Кабилькова**

Заведующая кафедрой оркестровых струнных инструментов, доцент  
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, заслуженная артистка  
Российской Федерации (Екатеринбург, Россия). E-mail: violonchell@list.ru

### **«ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РОКОКО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ РЕДАКЦИЙ**

Статья посвящена текстовым версиям «Вариаций на тему рококо» для виолончели с оркестром П. И. Чайковского и их бытованию в современной музыкальной практике (исполнительской, педагогической, конкурсной). До настоящего времени сохраняет актуальность проблема сосуществования нескольких редакций пьесы. Наиболее ранняя из них – редакция В. Фиценхагена – занимает прочное место в репертуаре виолончелистов. Наряду ней существует несколько восстановленных авторских версий сочинения, изданных в 1950-е годы. Последние, как показывает академическая практика, не составили заметной альтернативы общеизвестной редакции В. Фиценхагена. Слой исполнительских стандартов, окутывающий судьбу «Вариаций на тему рококо» на концертной сцене, по-прежнему таит в себе опасность недооценки оригинального текста сочинения. Прослеживая историю редакций пьесы и их изданий, авторы статьи уделяют внимание острой полемике вокруг них, отражающей, с одной стороны, сложности поисков текстологической правды в отношении наиболее исполняемых сочинений П. И. Чайковского, а с другой – специфику формирования и развития текстологического метода в музыковедческой науке в целом.

*Ключевые слова:* Пётр Ильич Чайковский, Вариации на тему рококо, виолончельная музыка, редакторская интерпретация нотного текста, музыкальная текстология

*Для цитирования:* Гагарина О. А., Кабилькова Н. Ю. «Вариации на тему рококо» П. И. Чайковского: к проблеме редакций. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-38-45 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 38–45.

Один из поистине неисчерпаемых вопросов в изучении композиторского наследия П. И. Чайковского связан с редакциями его сочинений. Проблема редакторских интерпретаций касается наиболее исполняемых

опусов Чайковского, среди которых – «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром ор. 33. До настоящего времени дошло несколько текстовых вариантов пьесы, но их значение для современной

исполнительской практики неодинаково. Так, среди существующих изданий наиболее популярна редакция В. Фиценхагена<sup>1</sup>. Помимо неё есть варианты авторских версий «Вариаций». Последние можно нечасто услышать на концертной сцене. Среди известных исполнителей оригинала «Вариаций» – российский виолончелист и дирижёр А. И. Рудин. Во время своих недавних гастролей в Екатеринбурге музыкант дал интервью авторам статьи. На вопрос о своём предпочтении авторского оригинала опуса 33 П. И. Чайковского он ответил следующее: «Считаю авторский вариант более тонким, изысканным, лишённым фиценхагеновской квадратности. Но даже если бы это не было так, следовало бы всё же предпочесть музыку в таком виде, в каком она была задумана и написана великим композитором»<sup>2</sup>.

Подобная установка, согласно которой историческая достоверность текста музыкального произведения способствует адекватной расшифровке его замысла, отвечает критериям научности в современном музыковедении. Однако слой исполнительских стандартов, окутывающий судьбу «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского на концертной сцене, по-прежнему таит в себе опасность недооценки современными музыкантами-практиками авторской версии этого сочинения. В частности, традиционным является исполнение пьесы по редакции В. Фиценхагена в классах виолончели Уральской консерватории. Подобная практика сохраняется и в столичных музыкальных вузах России, в том числе Московской консерватории. Преимущество традиции исполнения «Вариаций» в редакции В. Фиценхагена демонстрирует Международный конкурс имени П. И. Чайковского. С момента учреждения виолончельной номинации (1962 г.) организаторы конкурса неоднократно обсуждали вопрос внесения оригинальной версии «Вариаций» в обязательную программу третьего тура. До сегодняшнего момента этот пункт

не был закреплён: конкурсанты имеют возможность выбора редакции<sup>3</sup>. Показательно при этом, что большая часть из них выбирает именно редакцию Фиценхагена.

В связи с этим сам собой напрашивается вопрос: почему авторская версия «Вариаций» при всех её художественных достоинствах не «прижилась» в академическом репертуаре виолончелистов? В чём причина недостаточного внимания к оригинальному тексту одного из самых исполняемых сочинений Чайковского? Изучение этой проблемы требует обращения к истории редакций пьесы и их изданий. На этом аспекте хотелось бы остановиться подробнее.



Титульный лист первого издания «Вариаций на тему рококо». Юргенсон, 1878 г.

С момента своего создания и до середины XX века единственной текстовой версией «Вариаций на тему рококо», изданной при жизни Петра Ильича, была редакция В. Фиценхагена. В 1878 году она вышла в издательстве Юргенсона в виде переложения для виолончели и фортепиано, а в 1889 году были опубликованы партитура и оркестро-



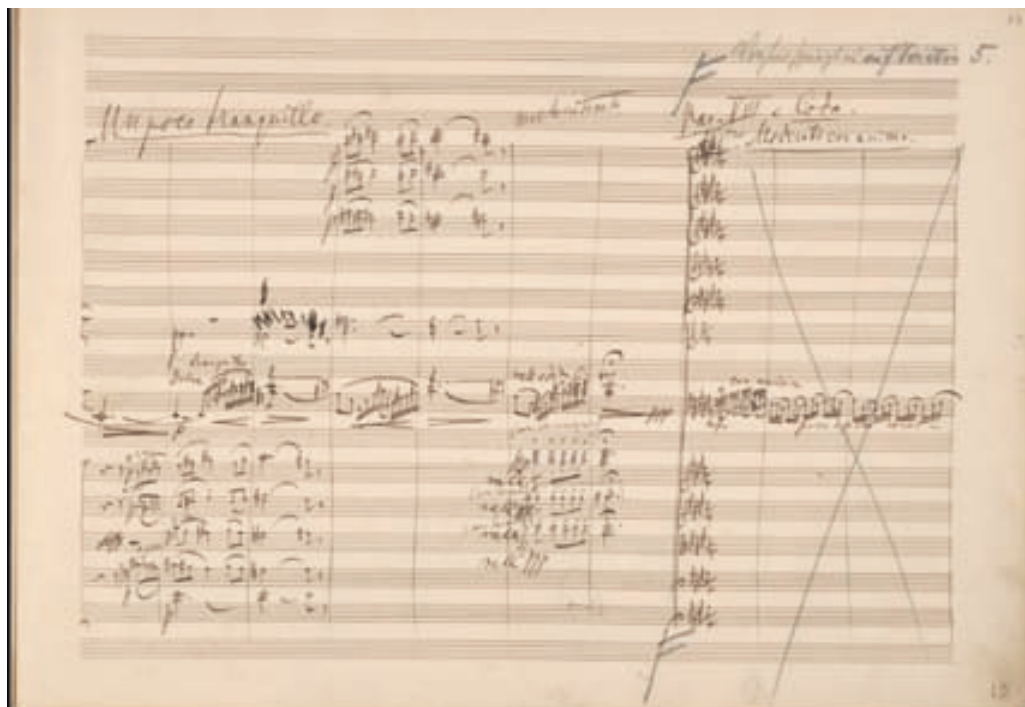
вые голоса. Говоря в данном случае о редакции, нужно сделать оговорку – на титульном листе издания фамилия редактора отсутствовала.

Вопрос о сосуществовании текстов оригинала и редакции «Вариаций на тему рококо» П. Чайковского встал в 1940-х годах. Этому, вероятно, поспособствовал масштабный юбилей – 100-летие композитора. Первые послевоенные годы, несмотря на многие трудности, стали периодом подъёма в изучении творчества Чайковского. Работа специалистов с архивами и рукописями послужила отправной точкой для целого ряда исследовательских и издательских проектов.

Одной из первых статей на эту тему стала публикация И. М. Ямпольского «Неопубликованные рукописи „Вариаций на тему рококо“ П. И. Чайковского», вышедшая в 1945 г. в журнале «Советская музыка». Автор статьи констатирует факт несоответствия текста общеизвестного издания «Вариаций» некоторым рукописям, а именно автографу клавира, подаренного П. И. Чайковским А. А. Брандукову, а также партитуре, хранящейся в Центральном музее Музыкальной культуры в Москве [5]. В переписке Чайковского автор статьи находит сведения, косвенно указывающие на участие Фицценхагена в процессе подготовки к изданию «Вариаций», тем самым подтверждая, что первая публикация пьесы была не авторским оригиналом, а лишь «редакционной версией» сочинения [5, 33] – причём, по мнению Ямпольского, версией не самой удачной. Редакторские привнесения Фицценхагена – от композиционных перестановок внутри цикла до динамических и агогических изменений «в духе концертирующих виртуозов немецкой школы середины XIX века» – трактуются исследователем как искажения авторского замысла, неуместные «исправления», противоречащие ясному и стройному образу классицистской эпохи, на который ориентировался композитор при создании своих

«Вариаций» [5, 35–36]. В завершении автор настаивает на необходимости издания оригинала Чайковского, ссылаясь при этом на новую редакцию В. Кубацкого и её исполнение Д. Шафраном в концертном сезоне Московской филармонии 1940/1941 года. Констатируя факт существования оригинала пьесы П. И. Чайковского, Ямпольский даёт импульс для дальнейшего обсуждения этой проблематики.

О масштабной поисковой работе текстологов по изучению рукописей «Вариаций на тему рококо» свидетельствует появление ряда авторских версий пьесы, изданных в первое послевоенное десятилетие. В 1954 году в издательстве «Музыка» вышел авторизованный клавир «Вариаций» Чайковского в редакции А. П. Стогорского<sup>4</sup>. В предисловии редактор вкратце воспроизводит запутанную историю создания виолончельной пьесы Чайковского, в которой вновь акцентирует внимание на факте существования двух редакций произведения. Первая из них, как утверждает издатель, была плодом совместной работы Чайковского с Фицценхагеном и сохранилась в рукописи – в виде партитуры и копии клавира<sup>5</sup>. Авторизованность рукописи, по словам Стогорского, «бесспорна, так как в ней имеются пометки, внесённые рукой П. И. Чайковского»<sup>6</sup>. Вторая версия – это общеизвестная редакция Фицценхагена, которую виолончелист создал в период отъезда Чайковского за границу осенью 1877 года, воспользовавшись полномочиями редактора и первого исполнителя пьесы. В ней изменён порядок цикла и купирована последняя, восьмая вариация. Таким образом, «вторую редакцию Фицценхагена», по мнению А. П. Стогорского, следует считать не редакцией, а скорее «свободной обработкой» оригинала [4, 100]. На основе рукописи клавира, хранящейся в Центральном музее культуры имени М. И. Глинки, Стогорский издал первоначальную редакцию клавира.



Страница автографа партитуры «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского с пометками В. Фиценхагена. Декабрь 1876 г.

Выход нового издания вызвал неоднозначную реакцию. В пользу опубликованного автографа клавира высказался старший научный сотрудник Центрального музея культуры имени М. И. Глинки и научно-исследовательского кабинета Московской консерватории Б. В. Доброхотов [1], а также коллективы кафедр виолончели Ленинградской и Киевской консерваторий<sup>7</sup>. Вместе с тем у издания нашлись и противники. Так, с критическими замечаниями в адрес редакции Стогорского на страницах журнала «Советская музыка» выступил коллектив кафедры виолончели Московской консерватории в составе С. Козолупова, С. Кнушевицкого, С. Ширинского, Г. Козолуповой, Л. Гинсбурга и М. Ростроповича. Основные замечания оппонентов касались предложенной Стогорским аппликатуры в партии виолончели, нарушающей традиционные принципы советской виолончельной школы. Среди «серьезных недостатков» было отмечено предлагаемое Стогорским расширенное расположение пальцев

(т. н. «квартовое растяжение»), в ряде случаев препятствующее естественной вибрации при игре кантилены [2, 150]. Несмотря на подобную критику, клави́р «Вариаций» в редакторской версии Стогорского множество раз переиздавался, но его популярность так и не достигла успеха т. н. «второй редакции» Фиценхагена. Однако уже само появление этого издания в 1950-е годы явно стимулировало интерес к поискам текстологической правды в отношении ор. 33 П. Чайковского.

Двумя годами позднее издания клави́ра в редакции А. П. Стогорского, «Вариации на тему рококо» вышли в Полном собрании сочинений П. И. Чайковского. Автором новой редакционной версии оригинала выступил профессор Московской консерватории В. Л. Кубацкий<sup>8</sup>. Цель редактора состояла в очищении рукописи Чайковского от исправлений Фиценхагена. Для этого Кубацкому потребовалась помощь криминалистов. Методом инфракрасного и ультрафиолетового освещения экспер-

ты Научно-исследовательского института криминалистики МВД СССР получили фотоснимки, на которых отчётливо проявился почерк Чайковского. На основе проведённого исследования была восстановлена первоначальная версия текста «Вариаций», которая легла в основу названного издания.

У новой редакции, как и у предшествовавшей ей версии 1954 г., были как сторонники, так и оппоненты. В числе первых – виолончелист, заведующий кафедрой виолончели Московской консерватории С. Н. Кнушевицкий, исполнявший данную редакторскую версию сочинения задолго до её выхода в печать (сохранилась запись на грампластинке фирмы «Мелодия» 1952 г.) Что касается оппонировавшей стороны, то таковую представлял уже упомянутый автор первого издания автографа клавира «Вариаций» – А. П. Стогорский. Его позиция относительно этой редакции изложена в публикации «По поводу академического издания Чайковского», вышедшей в журнале «Советская музыка» в 1959 г. [4]. Автор статьи подвергает критике предложенную В. Л. Кубацким идею восстановления *черновой* (курсив наш. – О. Г., Н. К.) версии автографа клавира, поскольку дальнейшие изменения в рукописи были внесены самим композитором в процессе совместной работы с Фиценхагеном. «Таким образом, – констатирует Стогорский, – Кубацким продвигается работа, обратная той, которая была сделана Чайковским 80 лет тому назад, то есть в сольную партию виолончели чистовой партитуры вводится сольная партия из первоначального клавира с восстановлением первоначальных начертаний! Нелепость подобной процедуры очевидна» [4, 102]. Кроме того текстолог обнаруживает массу интерполяций, опечаток и разночтений между партитурой и клавиром, никак не прокомментированных. Оценивая проделанную Кубацким работу по восстановлению *чернового* автографа «Вариаций», Стогорский призывает воспринимать авторский вариант клавира не в качестве ос-

новного, а как дополнительный материал академического издания.

Текстологические погрешности, выявленные Стогорским, ставили под вопрос достоверность редакции Кубацкого. Возможно, по этой причине она не заменила существующие версии «Вариаций», став очередной вехой в изучении наследия Чайковского, а также в развитии текстологии как экспериментальной области музыковедения. Что касается попыток восстановления в правах оригинального текста «Вариаций на тему рококо», то они продолжают по настоящее время. В 2019 году в Московской консерватории состоялось презентация новой реставрированной версии «Вариаций», инициатором которой выступил С. Р. Сапожников<sup>9</sup>. В исполнении приняли участие Д. Прокофьев (виолончель) и И. Соколов (фортепиано). Судя по открытой информации из интернет-источников, представленная версия «Вариаций» стала уточнённым вариантом редакции В. П. Кубацкого<sup>10</sup>. Проект продвижения новой редакции «Вариаций на тему рококо» был соискателем гранта (2018 г.)<sup>11</sup>, однако эта инициатива не получила государственной поддержки, и к настоящему моменту дальнейшая судьба редакции Сапожникова остаётся открытым вопросом.

Ещё одной перспективой издания «Вариаций на тему рококо» в соответствии с авторским первоисточником является проект Академического полного собрания сочинений П. И. Чайковского, начатый в 2013 году по инициативе российского дирижёра В. И. Федосеева и доктора искусствоведения, крупнейшего специалиста по творчеству Чайковского П. Е. Вайдман. Главная цель издания, как её формулирует директор Музея-заповедника П. И. Чайковского И. П. Корнилов, – «вернуть читателю подлинные тексты и партитуры Чайковского без купюр и редакторских вмешательств»<sup>12</sup>. К настоящему времени уже издано более десятка томов партитур (из планируемых 120-ти), в том числе

две авторские редакции Первого фортепианного концерта. Что касается «Вариаций на тему рококо», то на вопрос в адрес редакции относительно сроков издания пьесы авторы настоящей статьи получили ответ, что в планах на ближайшие годы это сочинение не значится. Тем не менее есть надежда, что подлинная текстовая версия (или версии) «Вариаций», увидит свет в будущем.

Итак, подытожим. Недооценка авторского текста «Вариаций на тему рококо» по сравнению с общеизвестной редакцией Фиценхагена у современных музыкантов-практиков обусловлена следующими причинами:

Множество версий оригинала «Вариаций», каждая из которых имеет свои недочёты (отсутствие чёткой научной концепции, текстологические разночтения и т. п.). В результате ни одна из этих редакций не претендует на каноничность и широкую востребованность.

Неугасающее значение редакции В. Фиценхагена для современной музыкальной практики (в том числе, образовательной).

Редакция Фиценхагена была и остаётся непреходящим по своей ценности образцом академического инструментализма XIX столетия, и в этом смысле её жизнестойкость в современной исполнительской практике, в том числе практике аутентичного исполнительства, вполне обоснована.

Подлинное бытие музыкального произведения возможно только в руках исполнителя. При этом звуковое воплощение зависит не только от исполнительской интерпретации. Важным посредником между композитором и исполнителем был и остаётся нотный текст во всём многообразии его редакторских версий. Таким образом редакторские толкования текста сочинения в большой мере определяют его прочтение исполнителями. Поиски грамотного прочтения «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского – большая и очень важная работа, позволяющая учёным, исполнителям, а вслед за ними и слушателям приблизиться к художественной идее произведения, в которой будут узнаваемы как неповторимые черты стиля автора, так и современная ему эпоха.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Фиценхаген Вильгельм Карл Фридрих (1848–1890) – виолончелист, композитор и педагог немецкого происхождения. С 1870 г. по приглашению Н. Г. Рубинштейна занял место профессора в Московской консерватории. Был ведущим солистом Российского музыкального общества. П. И. Чайковский высоко ценил «талант и умелость виолончелиста», неоднократно обращаясь к нему с просьбой о вычитывании и редактировании виолончельных партий своих опусов. Стал редактором и первым исполнителем «Вариаций на тему рококо» (1877). Также Фиценхагену принадлежит ряд переложений для виолончели с фортепиано фортепианных пьес Чайковского: Ноктюрн op. 19, № 4, «Песня без слов» op. 2, № 3, *Andante cantabile* из Струнного квартета № 1.

<sup>2</sup> Из личной беседы авторов с А. И. Рудиным в феврале 2024 г.

<sup>3</sup> В качестве аргумента приведём экспертное мнение литовского виолончелиста, члена жюри отборочного жюри XIV Международного конкурса Чайковского Давида Герингаса: «На этом конкурсе мы специально не указывали в какой редакции надо играть произведения Чайковского. Чтобы каждый мог выбрать. Чайковский, как известно, сам дирижировал „Вариациями на тему рококо“ в редакции Фитценхагена. И когда он заклеивал свою партитуру предложениями Фитценхагена, – добавлял эти эффектные октавы, – он что-то об этом думал. <...>. Мне кажется, мы должны проявить щедрость и принять обе редакции. Совершенно незаслуженно говорить о редакции Фитценхагена как о недостойной по сравнению с редакцией Чайковского» (см.: «Если кто-то выиграет гран-при на конкурсе Чайковского, мы должны понимать, что это только начало, старт»: Об игре на виолончели и музыке Чайковского, об исполнительской дотошности и отношении к современности говорят члены отборочного жюри XIV Международного конкурса Чайковского Давид Герингас (Германия), Сергей Ролдугин (Россия), Янг-Чанг Чо (Южная Корея) и Марти Роуси (Финляндия), 05.02.2011. URL: <https://tchaikovskyskycomp.livejournal.com/3244.html> (дата обращения: 06.08.2024)).

<sup>4</sup> Стогорский (наст. фамилия Пятигорский) Александр Павлович (1910–1987) – российский виолончелист, педагог, учёный-текстолог. Ученик М. И. Ямпольского. Преподавал по классу виолончели в Московской консерватории (в 1936–1941 годах ассистент, с 1941 года доцент). Преподавал в Уральской консерватории (1941–1943), в Горьковской консерватории (1946–1954), в Белорусской консерватории (1954–1962). Профессор Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1963–1984).

<sup>5</sup> Автограф клавира «Вариаций на тему рококо» был подарен П. И. Чайковским А. А. Брандукову, а позднее его обладателем стал профессор Московской консерватории В. Л. Кубацкий.

<sup>6</sup> Цит. по: Чайковский П. И. Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром. Соч. 33: авторизованный клавира / предисл. и ред. партии виолончели А. Стогорского. Москва: Музыка, 1973. С. 3.

<sup>7</sup> На выписки из протоколов заседаний указанных кафедр ссылается А. П. Стогорский в статье «Ещё о „Вариациях на тему рококо“» [см.: 3].

<sup>8</sup> Кубацкий Виктор Львович (1891–1970) – русский виолончелист, дирижёр и педагог. Ученик А. А. Брандукова. Преподавал в Московской консерватории (1930–1931, с 1936 профессор) и ГМПИ имени Гнесиных (с 1949).

<sup>9</sup> Сапожников Сергей Романович (1932–2022) – скрипач, педагог, композитор, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, президент и генеральный директор артистического общества «Ассамблеи искусств». Преподавал в ЦМШ и Московской консерватории.

<sup>10</sup> См.: In memoriam. Памяти скрипача и педагога Сергея Сапожникова, 02.02.2022 // Музыкальное обозрение. URL: <https://muzobozrenie.ru/pamyati-skripacha-i-pedagoga-sergeya-sapozhnikova> (дата обращения: 12.10.2024).

<sup>11</sup> См.: Концерты-сенсации: премьера возрожденного шедевра Петра Ильича Чайковского. URL: <https://президентскиегранты.рф/public/application/item?id=C272E35A-2F82-4CFE-8AF2-9EC410477AEA> (дата обращения: 11.10.2024).

<sup>12</sup> См.: Игорь Корнилов: «Мы хотим показать Чайковского живым человеком» // The Art Newspaper Russia. 2024. № 123. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240826-jigi> (дата обращения: 12.10.2024).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Доброхотов Б. В. Вариации на тему рококо // Советская музыка. 1955. № 2. С. 148–149.
2. Кнушевицкий С. Н. Замечания о редакции «Вариаций на тему рококо» Чайковского // Советская музыка. 1956. № 7. С. 150–152.
3. Стогорский А. П. Ещё о «Вариациях на тему рококо» // Советская музыка. 1956. № 11. С. 151–154.
4. Стогорский А. П. По поводу академического издания Чайковского // Советская музыка. 1959. № 1. С. 100–103.
5. Ямпольский И. М. Неопубликованные рукописи «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского // Советская музыка. 1945. № 3 (93). С. 32–44.

### Oksana A. Gagarina

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: musicoloque@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3304-1218. SPIN-код: 8368–0144

### Natalia Yu. Kabilkova

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia. E-mail: violonchell@list.ru

## “VARIATIONS ON A ROCOCO THEME” BY P. I. TCHAIKOVSKY: TO THE PROBLEM OF EDITIONS

The article is devoted to the text versions of “Variations on a Rococo Theme” for cello and orchestra by P. I. Tchaikovsky and their existence in modern musical practice (performing, teaching, competition). Till now the problem of existence of several editions of them remains important to this day. The earliest of them – the edition of V. Fitzenhagen – occupies a solid place in the repertoire of cellists. Along with it,

there are several restored author's versions of the work, published in the 1950s. The latter, as academic practice shows, did not constitute a noticeable alternative to the well-known edition of V. Fitzenhagen. The layer of performance standards that envelops to the fate of "Variations on a Rococo Theme" on the concert stage still conceals the danger of underestimating the original text of the work. Considering the history of the play's editions and their publications, the authors of the article pay attention to the heated controversy surrounding them, reflecting, on the one hand, the difficulties of searching for textual truth in relation to the most performed works of P. I. Tchaikovsky, and on the other, the specifics of the formation and development of the textual method in musicology as a whole.

*Keywords:* Pyotr Ilyich Tchaikovsky; Variations on a Rococo Theme; cello music; editorial interpretation of the musical text; musical textology

*For citation:* Gagarina O. A., Kabilkova N. Yu. «Variatsii na temu rokoko» P. I. Chaykovskogo: k probleme redaktsiy ["Variations on a Rococo Theme" by P. I. Tchaikovsky: to the problem of editions], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 38–45. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-38-45 (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Dobrokhotov B. V. *Variatsii na temu rokoko* [Variations on a Rococo Theme], *Sovetskaya muzyka*, 1955, no. 2, pp. 148–149. (in Russ.).
2. Knushevitsky S. N. *Zamechaniya o redaktsii «Variatsiy na temu rokoko» Chaykovskogo* [Remarks on the editorial board of Tchaikovsky's "Variations on a Rococo Theme"], *Sovetskaya muzyka*, 1956, no. 7, pp. 150–152. (in Russ.).
3. Stogorsky A. P. *Eshche o «Variatsiyakh na temu rokoko»* [More about "Variations on a Rococo theme"], *Sovetskaya muzyka*, 1956, no. 11, pp. 151–154. (in Russ.).
4. Stogorsky A. P. *Po povodu akademicheskogo izdaniya Chaykovskogo* [About the academic edition of Tchaikovsky], *Sovetskaya muzyka*, 1959, no. 1, pp. 100–103. (in Russ.).
5. Yampolsky I. M. *Neopublikovannye rukopisi «Variatsiy na temu rokoko» P. I. Chaykovskogo* [Unpublished manuscripts of "Variations on the Rococo theme" by P. I. Tchaikovsky], *Sovetskaya muzyka*, 1945, no. 3 (93), pp. 32–44. (in Russ.).

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 781

DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-46-53

## **Марина Викторовна Городилова**

Кандидат искусствоведения, 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

## **Анна Сергеевна Мешкова**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).  
E-mail: anserme@yandex.ru. ORCID: 000-0003-0113-6949. SPIN-код: 1177-3426

## **МУЗЫКА МАКСА РЕГЕРА КАК ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ**

В статье поднимается проблема использования художественных музыкальных произведений на уроках сольфеджио. Музыка не может быть только резервуаром примеров на ту или иную языковую норму. Нередко она сама начинает определять тематику учебного курса, а также методику его преподавания. В этом отношении сочинения М. Регера, в языке которых, как правило, сочетаются знакомые, освоенные слухом явления с постоянным включением новых черт, могут стать основой для пересмотра методологии сольфеджио.

*Ключевые слова:* М. Регер, методика сольфеджио, формы работы на уроках сольфеджио, музыкальный материал на сольфеджио

*Для цитирования:* Городилова М. В., Мешкова А. С. Музыка Макса Регера как дидактический материал. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-46-53 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 46–53.

Использование живой полнокровной музыки на музыкально-теоретических занятиях и прежде всего на сольфеджио – залог успеха в деле формирования стиливого чутья, стилистических ориентиров, гибкого, мобильного, чувствительного к стилям слуха. Это положение, уже ставшее в отечественной музыкальной педагогике со времён Г. Лароша аксиомой, приводит к тому, что на самых разных ступенях му-

зыкального образования всё чаще звучит художественный, а не инструктивный материал, становясь главным предметом (объектом) различных форм практической работы учащихся на занятиях по теоретическим дисциплинам. Однако само по себе обращение педагогов к музыкальной литературе отнюдь не гарантирует решения задачи стиливого воспитания. Нередко музыка становится лишь резервуаром

примеров, иллюстрацией того или иного правила и в этом смысле мало чем отличается от инструктивных образцов.

Между тем, имея дело с музыкальным искусством, педагог сталкивается со своего рода «сопротивлением материала», и именно музыка начинает диктовать (или, по крайней мере, корректировать) тематику учебного курса, а не наоборот.

Такова, например, музыка Макса Регера. Его сочинения практически не используются в качестве образцов для тех или иных форм работы на уроках сольфеджио. У педагогов (да и не только у них) неизбежно возникают сомнения, порождённые весьма распространённым мнением о сложности, неясности его творений. Одна из статей К. Дальхауза носит название «Почему музыку Макса Регера так трудно понять», и как некую «эстетико-стратегическую» причину этого исследователь видит в следующем: «Письмо Регера запутанно, при этом в нём отсутствует тот яркий (энергичный или напевный) тематизм и мелодизм, который, находясь в центре внимания, позволяет воспринимать сложности исключительно как фон (как глубинный слой, богатство событий внутри которого, не демонстрируемых в подробностях, порождает лишь неясное ощущение многообразия связей); сложности неизбежно предстают как главное, от которого зависит всё иное» [4, 206].

Между тем, эта музыка нередко привлекает как раз своим кажущимся несоответствием сложившейся системе норм и правил – тому, что обычно подлежит изучению (освоению) в курсе сольфеджио. В. Каратыгин, являющийся одним из отечественных адептов творчества немецкого композитора, отмечал: «Во всех произведениях Регер обнаруживает неисчерпаемое богатство мелодической фантазии, редкостную гармоническую изобретательность и величайшую свободу контрапунктической техники» [5, 197]. Б. Асафьев, высоко оценивающий «силу и размах» творческого

воображения Регера, называл его композитором, «которому больше удивляются, чем подчиняются, которого скорее почитают, чем по-настоящему любят и ценят, у нас же просто мало знают» [3, 92].

В дидактическом плане ценность музыки Регера заключается в её способности расширить представления о том, что всё-таки следует изучать. Если исходить из сформулированного выше подхода к использованию художественного материала как некоей автономной субстанции (как сущности всех вещей и явлений), то важнейшими критериями его отбора, на наш взгляд, становятся следующие. Во-первых, он должен быть интересен и сам по себе, и как объект организации слушательского внимания. То есть звучащая на уроках музыка должна содержать яркую художественную эмоцию и при этом быть «направленной» на слушателя. Учитывая известное высказывание Б. В. Асафьева о том, что в процессе слуховой деятельности «восприятие вторично организует организованное (композитором) движение» [2, 25], следует использовать преимущественно экспозиционные построения с достаточно ясной структурой. Во-вторых, в отобранном материале важно также сбалансированное сочетание знакомых, освоенных слухом явлений, с постоянным включением нового, неизведанного. Здесь стоит помнить об асафьевском знакомом незнакомце: «преемственность музыки и состоит в том, что слух всегда имеет дело с незначительным процентом абсолютно новых звуко сочетаний и с подавляющим числом комбинаций привычных образований» [2, 24].

«Незначительный процент абсолютно новых звуковых сочетаний» у Регера, как правило, связан с особенностями модуляционного процесса (то, что вызывает ощущение свободного следования любого аккорда за любым другим)<sup>1</sup>. На самом деле эта свобода predeterminedена ясной логикой, находящей подтверждение и обоснование



в теоретической работе композитора – брошюре «К учению о модуляции» [9].

Обратимся к конкретным примерам. Тем более, что среди них есть, казалось бы, «безупречные» в дидактическом отношении образцы<sup>2</sup>.

Тема вариаций II части Сонатины для фортепиано оп. 89 № 1 написана в классически ясной простой двухчастной репризной форме, первая часть которой (экспозиционный период) может быть предложена в качестве музыкального диктанта. В одно-

тональном построении с отчётливо прослушиваемыми линиями голосов и достаточно традиционной гармонической последовательностью обращает на себя внимание лишь его синтаксическое устройство: 5 тактов + 4 такта, где вслед за естественным дыханием первоначальной секвентности, визуальное (но не слуховое) расширяющее первое предложение, следует типовое по синтаксису второе, воспринимающееся как некое сжатие.

**М. Переп Сонатина для ф-но оп. 89 №1. II ч.**

*Andantino con variazioni*

Следует подчеркнуть, что в методике написания диктанта внимание на синтаксисе, как правило, не акцентируется, возможно, в связи с типизированностью предлагаемых в учебной практике образцов. При слуховом освоении данного примера возникает возможность обратить внимание на эту важнейшую для осмысленного запоминания сторону музыки. Более того, целесообразным представляется возвращение к этому уже знакомому материалу в слуховом анализе, где может быть предложено более продолжительное его звучание (вся тема). Показательно, что в репризной фазе второй части фрагмента происходит перегармонизация (детализация) и выравнивание: 4 + 4.

В грациозной сицилиане II части Сонатины для фортепиано a-moll оп. 89 № 4 восьмитактовая тема, тем не менее, представляет собой простую двухчастную репризную форму: экспозиционный модулирующий период из C-dur в G-dur (4 такта), секвенции серединной фазы с половинной каденцией в основной тональности (2 такта) и реприза (2 такта). Масштабы звучания позволяют «преподнести» простую форму в качестве диктанта (как обычный метрический восьмитакт). Слух цепляет в данном случае дважды появляющийся сложный оборот при отклонении в третью ступень (II<sub>6</sub> – D на границе 1–2 и 7–8 тактов без разрешения), в результате чего доминанта e-moll непосредственно переходит

в доминантсептаккорд основной тональности. Стоит обратить внимание (например, в ходе слухового анализа) на специфические для Регера особенности тематического строения простой двухчастной репризной формы (не  $a - a_1 - b - a_2$ , но  $a - b - b_1 - a$ ).

Гармоническое решение (окончания двуктаков на диссонирующем аккорде) при этом направлено на преодоление чёткой цезурированности мотивно-фразового строения мелодии.

**М. Регер Сонатина для ф-но оп. 89 №4. II ч.**

Странно было бы, используя в качестве дидактического материала музыку Регера – признанного мастера в сфере контрапунктической техники, не обратить внимание на его полифонические произведения. Так, в качестве диктанта можно предложить фрагмент экспозиции фуги из Вариаций и фуги на тему И. С. Баха. Собственно тема Баха из кантаты № 128 появляется у Регера в вариациях, тогда как фуга написана на авторский материал, хотя и не без интонационного родства с заимствованным. Модуляционные процессы в соотношении темы фуги и ответа настолько своеобразны для композитора, что могут быть рассмотрены скорее в ходе слухового анализа, а не при записи диктанта. Сама тема, экспонируя основную тональность  $h$ -moll начальным восходящим квартовым скачком, содержит отклонение в будущую доминанту излюбленным композитором полным сложным оборотом с использованием неаполитан-

ского звучания (неаполитанская секста  $h - g$   $fis$ -moll появляется уже во втором такте четырёхтактовой темы). Тональный ответ по своему гармоническому наполнению оказывается симметричен теме, так как большая его часть звучит уже в основной тональности, переход в которую осуществляется аналогичным образом (II низкая  $fis$ -moll является доминантой ко II низкой  $h$ -moll).

Ещё одним примером регеровской трактовки неаполитанской гармонии, когда данный аккорд выступает не только и не столько как знак каденции, является тема Сарабанды из фортепианного цикла «Падающие листья» («Lose Blätter»)³. Несмотря на масштабы (простая трёхчастная форма – 28 тактов без повторов разделов), она может быть предложена на уроках сольфеджио для слухового анализа. Превеличенная концентрация ритмоформулы, характеризующей жанр сарабанды,

обуславливает в какой-то степени каденционные ретардации (в особенности в репризе), выполненные в тоже время с участием неаполитанской гармонии, и естественное синтаксическое расширение: экспозиционный период (4+6 т.), заключительный (4+8 т.). Так, например, второе предложение репризы сразу начинается с расширенного отклонения во вторую низкую ступень d-moll (Es). Далее при отклонении в субдоминан-

ту образуется субсистема в последовании двух неаполитанских (As-Es), в свою очередь подготавливающих появление доминанты основной тональности (4-й такт), но и здесь возникает «задержка»: вводится вторая ступень доминанты (h), особенно красочно звучащая в данном контексте. После чего две каденции в d-moll вновь с участием второй низкой воспринимаются уже как абсолютно привычные и ожидаемые слухом.

М. Регер Вариации и fuga на тему Н. С. Баха оп. 81

Всегда высоко оценивающий музыку Регера В. Каратыгин отмечает: «Классическую солидность фактуры Регер сочетает с поразительно гибкой, нервной модуляцией, с прихотливой ритмикой. Извилистые повороты мелодий, скользящие гармонии, взрывы вулканического пафоса, чередующиеся с периодами полного покоя и душевной усталости, тяжеловесные, циклопические сооружения, внезапно сменяющиеся тончайшими и прозрачными построениями, разорванность и раздёрганность эмоциональных элементов творческого

воображения Регера – вот, что роднит его с современностью... и вот, от чего сам Регер ищет спасения в классицизме» [6, 114].

И действительно, приведённые образцы помимо тех моментов, на которые в большей степени ориентировано внимание при слуховом анализе (гармоническое и синтаксическое устройство), позволяют и существенно расширить его (анализа) тематику. В частности, само обращение Регера к жанрам доклассической музыки (как и работа с этими жанрами) способствуют включению в учебный процесс такой акту-

альной проблематики, как соотношение «своё-чужое» в авторском тексте.

М. Арановский, словно продолжая мысли Каратыгина, пишет: «Это стремление оставаться современным, постоянно оглядываясь назад (полифония Баха, Моцарт, Бетховен, классический стиль в целом),

делает Регера одним из первых в XX веке музыкантов, для которого общение с чужими текстами и стилями прошлого уже не было отдельным эпизодом... но стало чем-то большим – важнейшей составляющей творческого самосознания» [1, 284–285].

М. Регер "Падающие листья" оп. 13.  
№7 Сарабанда

The image displays a page of a musical score for Max Reger's "Fallen Leaves" Op. 13, No. 7 Sarabande. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked "Grave". It features a complex polyphonic texture with multiple voices in both hands. The score includes dynamic markings such as "f" (forte) and "ritardando a tempo". There are also repeat signs with first and second endings. The notation is dense, with many chords and intricate melodic lines.

Итак, приведённые в статье образцы, безусловно, являются «архитектурно законченными» и «не выходящими из границ безупречного вкуса» [6, 114–115], что и составляет во многом ценность творческого наследия композитора. Кажущееся их неудобство для дидактики, тем не менее, может стать

импульсом в изменении сложившегося отношения к использованию художественных произведений как иллюстрации на ту или иную изучаемую «норму» музыкального языка. Музыка Регера – тот материал, который сам диктует и методологию, и тематику своего рассмотрения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эта очевидная особенность гармонии композитора неоднократно отмечалась. Так, С. Прокофьев делится впечатлениями об исполнении Регером своей Серенады G-dur: «...меня поразило, что Регер сопоставлял отдаленные тональности с лёгкостью, как будто это были первая и пятая ступени» [8, 285]. Ю. Крейнина, характеризуя стилистику Регера и его понимание «прогресса в искусстве», пишет: «Тональность в музыке Регера зачастую „размыта“, обилие отклонений на небольшом пространстве приводит к вуалированию устоя, к постоянному движению...» [7, 29–30]. К. Дальхауз также подчёркивает, что в музыке Регера «гармонические явления сменяют друг друга чересчур быстро» и «добросовестные попытки» постичь его музыкальную логику «обречены на провал» [4, 206].

<sup>2</sup> Представленные в тексте статьи примеры прошли практическое апробирование в ходе проведения III Всероссийской олимпиады по музыкально-теоретическим предметам имени З. А. Визеля.

<sup>3</sup> Каратыгин так характеризует эту – не «опусированную», по его собственным словам, – часть наследия Регера: «... все это так красиво, так свежо, так сильно, что не знаешь, чему отдать предпочтение» [5, 197].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Регер // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. С. 91–93.
4. Дальхауз К. Почему музыку Макса Регера так трудно понять // Музыкальная академия. 2019. № 4 (768). С. 205–206.
5. Каратыгин В. Г. М. Регер // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Москва : Музыка, 1965. С. 192–198.
6. Каратыгин В. Г. Новейшие течения в западноевропейской музыке // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Москва : Музыка, 1965. С. 107–122.
7. Крейнина Ю. Регер и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Москва : Изд. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, 1983. С. 25–34. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 70).
8. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд. Москва : Совет. композитор, 1982. 601 с.
9. Регер М. К учению о модуляции / пер. и коммент. В. В. Шпиницкого. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 76 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

### Anna S. Meshkova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.  
E-mail: anserme@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-0113-6949. SPIN-код: 1177-3426

## MAX REGER'S MUSIC AS DIDACTIC MATERIAL

The article is devoted to the problem of using artistic musical works in solfeggio lessons. Music cannot be just a reservoir of examples of language norms. Often, it begins to determine the subject of the training course, as well as the methodology of its teaching. In the musical language of M. Reger's compositions, as a rule, familiar phenomena mastered by hearing are combined with the constant inclusion of new features. In this regard, they can become the basis for a revision of the methodology of solfeggio.

*Keywords:* M. Reger; solfeggio methodology; forms of work in solfeggio lessons; musical material on solfeggio

*For citation:* Gorodilova M. V., Meshkova A. S. *Muzyka Maksa Regera kak didakticheskiy material* [Max Reger's music as didactic material], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 46–53. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-46-53 (in Russ.).

#### REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties], Moscow, Kompozitor, 1998, 344 p. (in Russ.).
2. Asafyev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], 2<sup>nd</sup> ed., Leningrad, Muzyka, 1971, 376 p. (in Russ.).
3. Asafyev B. V. *Reger* [Reger], B. V. Asaf'ev. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke*, Leningrad, Muzyka, 1981, pp. 91–93. (in Russ.).
4. Dahlhaus C. *Pochemu muzyku Maksa Regera tak trudno ponyat'* [Why Reger's music is so difficult to understand], *Music Academy*, 2019, no. 4 (768), pp. 205–206. (in Russ.).
5. Karatygin V. G. *M. Reger* [M. Reger], V. G. Karatygin. *Izbrannye stat'i*, Moscow, Muzyka, 1965, pp. 192–198. (in Russ.).
6. Karatygin V. G. *Noveyshie techeniya v zapadnoevropeyskoy muzyke* [The latest trends in Western European music], V. G. Karatygin. *Izbrannye stat'i*, Moscow, Muzyka, 1965, pp. 107–122. (in Russ.).
7. Kreynina Yu. *Reger i mastera XX veka* [Reger and the masters of the twentieth century], *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret' XX veka*, Moscow, Izdanie Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta im. Gnesinykh, 1983, pp. 25–34. (in Russ.).
8. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2<sup>nd</sup> ed., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1982, 601 p. (in Russ.).
9. Reger M. *K ucheniyu o modulyatsii* [To the doctrine of modulation], St. Petersburg, Kompozitor, 2009, 76 p. (in Russ.).

# СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



УДК 78.07(470.5)

DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-54-63

**Нина Кузьминична Евдокимова**

Кандидат искусствоведения, доцент, начальник Центра дополнительного профессионального образования Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389

## **«НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ» – ПЕРВОЕ ПЕЧАТНОЕ ИЗДАНИЕ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1957–1973)**

Аннотация. Статья приурочена к 90-летию Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (УГК). Она посвящена изучению периода становления исследовательской деятельности в музыкальном вузе в середине XX века. Источниковую базу работы составили архивные материалы Уральской консерватории и Государственного архива Свердловской области. Важную роль в развитии научной и методической работы в УГК сыграло появление первого печатного издания «Научно-методические записки». Документальные материалы позволили восстановить обстоятельства, предшествующие его рождению. На основе публикаций «Записок» в статье выявляются научные направления, получившие развитие в обозначенный период в консерватории и анализируется исследовательская деятельность кафедры теории музыки.

*Ключевые слова:* Уральская консерватория, «Научно-методические записки», кафедра теории музыки, региональное музыкознание в середине XX века

*Для цитирования:* Евдокимова Н. К. «Научно-методические записки» – первое печатное издание Уральской консерватории (1957–1973). DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-54-63 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 39. – С. 54–63.

В 1950–1970-е годы Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (УГК) стала ведущим музыкально-образовательным центром Урала, Сибири и Дальнего Востока. Одной из активно развивающихся сфер деятельности вуза в этот период была научно-исследовательская и методическая работа. Её основы были заложены ещё в 1930–1940-е годы, при этом основной вектор научных работ в то время в консерватории был направлен на изучение исполнительского искусства в русле исследований междисциплинарного типа,

с опорой на методологию естественно-научных дисциплин (физики, акустики, психологии, физиологии) и ориентирован на практику.

Актуальной проблемой в рассматриваемый период был вопрос публикации результатов научных исследований и методических разработок профессорско-преподавательского состава вуза. В Уральской консерватории не было своего печатного издания более 20 лет со дня основания вуза (1934). В специализированных столичных журналах публикацию научной работы

приходилось ждать достаточно долго, порой до года и более того. Учреждение вузовского научного журнала стало насущной необходимостью. Появление сборника «Научно-методические записки» в 1957 году не только создавало возможности публикации научной продукции преподавателей УГК, но и в известной степени стимулировало развитие научной деятельности педагогов консерватории.

Его предыстория связана с рукописными (машинописными) журналами «Советский музыкант» и «Бюллетень», которые появились в консерватории в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Весной 1948 года на историко-теоретическом факультете начал работать научно-творческий кружок (руководитель выпускница Ленинградской консерватории Л. Б. Никольская). В том же году в консерватории появился рукописный журнал «Советский музыкант». Изначально он был ориентирован на студентов. В первом номере журнала от историко-теоретического факультета были представлены статьи Н. Ф. Орлова «О работе кафедры истории музыки» и В. Н. Трамбицкого «О перспективах работы кафедры теории музыки и композиции», определяющие основные направления работы историко-теоретического факультета.

Ознакомление с последующими номерами «Советского музыканта» позволяет проследить постепенное формирование тематики журнала. В конце каждого календарного года в нём размещаются отчёты о работе научно-студенческого общества (НСО), созданного в 1950 году (ответственный редактор Б. Г. Манжора). Значительное место в журнале занимают творческие работы студентов, фактически журнал «Советский музыкант» становится «органом печати» НСО. Среди публикаций следует отметить статьи студента Макарова В., которым было написано более 15 научных очерков.

С 1951 года ведёт свою историю ещё один рукописный журнал – «Бюллетень» (редак-

тор первых выпусков Н. А. Спасская, в составе редколлегии – М. И. Олле, В. А. Прахова, Н. М. Хлопков, М. А. Берко).

Ценность материалов «Бюллетеня» заключается прежде всего в том, что они дают целостное представление о деятельности Уральской консерватории по разным направлениям и, кроме того, освещают хронике музыкальной жизни города Свердловска: Театра оперы и балета имени А. В. Луначарского, Театра музыкальной комедии, Свердловской филармонии, Музыкальной школы 10-летки, Свердловского союза композиторов.

В этом журнале к обсуждению предлагается ряд вопросов научно-методического характера. В основном публикуются методические записки, подготовленные для семинаров по повышению квалификации, которые были организованы и проведены на базе Уральской консерватории. «К 1954 г. была разработана и начала осуществляться Программа методической помощи музыкальным училищам и ДМШ, включавшая подготовку учебно-методических материалов, организацию консультаций и систематическое проведение семинаров» [2, 26].

Проблематика их многоаспектна, в частности рассматриваются вопросы исполнительства: М. И. Паверман «Дирижёрская техника и её значение для правильной интерпретации произведения»; И. М. Данскер «Основные правила постановки игры на гобое»; З. Г. Тарасенко «Методика выработки подвижности у высоких женских голосов»; С. М. Перельман «Педагогический метод по профилактике и устранению профессиональных перетруживаний у музыкантов» и т. п.

Среди работ по методике преподавания теоретических дисциплин и истории музыки заслуживают внимания статьи, в которых даётся аналитический срез новых учебных программ для среднего и высшего звеньев музыкального образования. Так, в «Бюллетене» № 13 за 1954 год была помещена методическая записка Л. Б. Николь-



ской «К Программе курса анализа музыкальных произведений для музыкальных училищ», в которой она представила новую редакцию программы и «внесла „некоторые улучшения как в саму программу, так и в методику прохождения данного курса“ и, по сравнению с программой 1949 г. (составитель М. П. Зив), расширила рекомендательный список музыкальной литературы»<sup>1</sup>.

«В следующих двух статьях „Полифонические приёмы и жанры в опере Римского-Корсакова “Царская невеста” и “Жанры имитационной полифонии в русской классической музыке” Л. Б. Никольская обратилась к проблеме специфики полифонии в сочинениях русских композиторов»<sup>2</sup>.

Особого внимания заслуживает сборник № 22 за 1958 год. В нём размещены лекции преподавателей кафедры истории музыки В. М. Щеглова и Л. М. Пятых для студентов консерватории. По этому поводу заведующий кафедрой В. М. Щеглов в «Предисловии» к журналу пишет: «Издание подобного сборника нашей кафедрой осуществляется впервые. В сборнике опубликован ряд лекций по курсам истории русской музыки, истории советской музыки и музыки народов СССР, истории зарубежной музыки (специального профиля и для исполнительских факультетов). Лекции знакомят с учебно-методической и научно-исследовательской работой отдельных педагогов кафедры. Они являются не только обобщением уже известных и опубликованных материалов, но в известной степени заключают в себе элементы самостоятельного исследования научного характера»<sup>3</sup>.

В рассматриваемый период в консерватории активно развивалась научная работа: на историко-теоретическом отделении планировались не только диссертации, но и коллективные исследования. К примеру, на кафедре теории музыки была определена тема «Национальные основы гармонического языка М. Мусоргского», на кафедре

истории музыки – «Бытующие, общезначимые интонации в русском бытовом романсе XIX века, в песнях и романсах русских классических и советских композиторов».

Подготовка диссертационных работ в вузе была сопряжена с рядом трудностей. Некоторые пояснения по этому поводу дает всё тот же «Бюллетень»: «...для значительной части аспирантов консерватория не может обеспечить на месте научных руководителей для работы над диссертациями. В виду этого к аспирантам прикреплялись научные руководители из числа профессоров Московской консерватории. Аспиранты в этих случаях получали письменные консультации и 1–2 раза в год выезжали в кратковременные командировки в Москву для личной встречи с научными руководителями»<sup>4</sup>. И далее: «Аспирант Пузей командирован в Москву для получения консультации и уточнения темы диссертационной работы у своего научного руководителя профессора Способина. Диссертация аспиранта Дайновского частично заслушивалась на кафедре и получила одобрение. Аспиранты Карауловский и Калугина командированы в Москву для определения возможностей продолжения их обучения, в связи с отсутствием в Уральской консерватории научных руководителей по подготовке диссертационных работ»<sup>5</sup>. Эта информация констатирует факт отсутствия в вузе музыковеда-теоретика, который мог бы возглавить научную деятельность кафедры теории музыки.

Изредка в «Бюллетене» появляются материалы научных исследований преподавателей вуза и аспирантов. Среди них следует отметить работы педагогов кафедры теории музыки В. Н. Трамбицкого «Гармония в русской народной песне» и старшего преподавателя Л. Б. Никольской «О. М. Штейнберг» (диссертационная работа), опубликованные в 1952 году (№ 6). Здесь также дана информация о представлении в музыковедческую секцию Московского Союза советских композиторов диссертации

ции Л. Л. Христиансена и рекомендации к использованию в качестве учебного пособия в вузе «Хрестоматии бытовой музыки к курсу всеобщей истории музыки», подготовленной кабинетом истории музыки (М. А. Берко и Е. Б. Гонтуар).

В «Бюллетене» нередко размещались материалы краеведческого характера, например статья преподавателя УГК, председателя Хорового общества Свердловской области Г. П. Рогожниковой «К истории развития хорового пения на Урале» (1958, № 21). Однако рассмотренные журналы были рукописными, необходимость создания печатного вузовского издания назрела.

В редколлегию первого выпуска «Научно-методических записок» (далее – «НМЗ», «Записки») вошли Н. А. Спаская (главный редактор), И. В. Громова (ответственный секретарь), Г. Л. Ермаш, Л. М. Пярых, Б. И. Певзнер, В. Н. Трамбицкий.

В предисловии к сборнику «От редакционной коллегии» сказано: «В течение ряда лет в Уральской государственной консерватории выходил рукописный журнал, публиковавший научные работы кафедр консерватории. Это стимулировало обмен опытом между кафедрами, способствовало установлению более тесной связи в практической работе. Накопившийся опыт и повышение интенсивности научно-методической работы позволяют приступить к систематической публикации трудов профессорско-преподавательского коллектива Уральской государственной консерватории» [8, 3].

Материалы, публикуемые в «НМЗ», освещали насущные профессиональные проблемы музыкального искусства. Особенно важно то, что в данном издании преподавателям и аспирантам вуза была предоставлена возможность публиковать материалы диссертационных исследований.

Статьи преподавателей УГК разнообразны по тематике, они охватывают проблемы теории и истории музыки, музыкального исполнительства и образования, рассма-

тривают проблемы философии, эстетики и методологии искусства, вопросы краеведения, истории Уральской консерватории.

Первый выпуск «НМЗ» открыли работы преподавателей кафедры марксизма-ленинизма: В. В. Покровского «Коммунистическая партия Советского Союза в борьбе за завершение строительства социализма» и Г. Л. Ермаш «Партийность – важнейший принцип искусства социалистического реализма». Статьи Н. Н. Позняковской, И. М. Рензина, Б. И. Певзнера и П. А. Ноздровской были посвящены исполнительским проблемам. Из музыковедов представил свою статью В. Н. Трамбицкий «Гармонические системы семиступенных звукорядов, применяемых в русской песне («Русская песенная гармония», глава II)» [см.: 13]. Содержание статьи шире, чем предполагает её заглавие. Автор пишет о функциональной «жизни лада», в котором, «при неизменности звукоряда (и его гармонических элементов)... можно наблюдать проявление различных внутритональных устоев, соотношение которых составляет внутреннюю движущую силу общего мелодико-гармонического развития» [13, 77].

Помимо семиступенных диатонических, «так называемых „народных ладов“» и пентатоники, им рассмотрены хроматические звукоряды: «переливчатый лад» (по А. Кастальскому), малообъёмные варианты «цепного» лада (по Б. Яворскому) и целотоновые образования, встречающиеся в народных песнях. Этот материал значительно расширяет представления о ладовом богатстве русского фольклора, преодолевая прежние предположения о её ограниченности «чистой диатоникой» [13].

В следующих сборниках наблюдается постепенный переход от партийно-идеологической «заданности» публикуемых материалов к более широкому обсуждению вопросов теории и истории музыки, исполнительства, педагогики и методики.

В 1959 году вышли II и III сборники «Записок» (главный редактор проректор по научной и учебной работе Л. М. Пятых). Они были подготовлены к 25-летию юбилею консерватории. Во втором выпуске представлена научная работа разных кафедр вуза. Более того, «статьи опубликованные в этом выпуске, написаны педагогами в соответствии с планом научной работы кафедр 1957–1958 учебного года» [9, 3].

Обращают на себя внимание работы, связанные с проблематикой диссертационных исследований педагогов УГК – Л. Б. Никольской «Симфоническое творчество М. О. Штейнберга», Н. М. Пузеев «Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова», В. П. Костарева «Преобразование мелодико-тематических элементов в произведениях П. И. Чайковского», И. З. Зетеля «Н. К. Метнер (материалы и заметки о жизни и концертной деятельности)», В. М. Щеглова «К вопросу о драматургии характера в опере», С. М. Перельман «Характеристика и основные причины профессиональных заболеваний рук музыкантов».

Статья Н. М. Пузеев «Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова» была посвящена общему обзору «ладового многообразия в музыке композитора», в сфере внимания автора находились лады диатонические и терцово-периодические (термин Способина), удельный вес и самостоятельность которых именно у Римского-Корсакова заметно выросли [см.: 12].

Анализируя избранный материал, Пузеев высказывает ценные наблюдения: о переменной и колебании устоев в диатонике (вплоть до тональной двойственности компонентов фактуры), об относительной устойчивости диссонантных опор в увеличенном и в уменьшенном ладах (конкретизация идей Яворского), о способах их введения «на ясной функционально-гармонической основе», в условиях подчиненности общим функциональным и тональным связям [12, 171]. Наблюдения автора не были, однако, развернуты в виде теоретической

базы статьи, что лишало её научной фундаментальности.

В этом же выпуске «Записок» опубликована статья В. П. Костарева (аспиранта В. Н. Трамбицкого) «Преобразование мелодико-тематических элементов в произведениях П. И. Чайковского» [см.: 7]. Эта работа представляет собой ряд анализов, сгруппированных по техническим приемам, но они были подчинены единой идее – раскрытию «внутренне напряженного, непрерывного развития музыкальных образов» через «подчинение „техники“ непосредственному эмоциональному высказыванию» [7, 184]. Направленность изложения основной мысли говорила о научной пытливости автора и перспективности выхода его работы на уровень теоретического исследования.

Будущее покажет, что не все из опубликованных в «Научно-методических записках» трудов были защищены, но важно другое: для аспирантов и соискателей открылись возможности публикации исследований в собственном консерваторском издании.

В данном выпуске также представлен блок статей по музыкальной культуре Урала: О. И. Егоровой «Заслуженный деятель искусств РСФСР Василий Герасимович Ухов», С. М. Фроловой «М. П. Фролов», работа Б. Г. Манжоры «Бажов и музыка», приуроченная к 70-летию уральского писателя (в ней кратко излагается двухтомная рукопись писателя с тем же названием).

Третий, юбилейный, выпуск «НМЗ» был тематическим («О музыке и музыкантах Урала») и целиком посвященным региональной тематике и, в частности, творческой жизни Уральской консерватории и её деятелям [см.: 11]. Статья Л. М. Пятых и И. В. Громовой «Уральской консерватории 25 лет», представила обзор творческой, научной и методической деятельности Уральской консерватории за четверть века.

Особого внимания заслуживает и следующий, четвёртый выпуск «Записок»,

вышедший в 1961 году под названием «Сборник статей по музыкальному образованию», который также стал тематическим (главный редактор М. И. Олле) [см.: 10]. Показательно, что он содержит работы педагогов, подготовленные в соответствии с планами научно-методической деятельности кафедр: в нём опубликованы статьи кафедр истории музыки, теории музыки и композиции, хорового дирижирования, оперной подготовки, сольного пения и музыкальной школы-десятилетки при Уральской консерватории. Кроме того, здесь «получает дальнейшее развитие линия, наметившаяся в III сборнике – направленность большинства работ к широкому кругу читателей, в частности, в адрес педагогов музыкальных училищ и школ, студентов заочного отделения и руководителей самодеятельности» [10, 3].

В этом выпуске В. П. Костарев, продолживший исследование по русской музыке, опубликовал статью «О структуре сонатных разработок и конфликтности симфонического развития в произведениях П. И. Чайковского». Здесь его задачей стало раскрытие «режиссёрской планировки „музыкальных событий“ в произведениях композитора» [6, 211]. Опираясь на «три основных драматургических этапа развития конфликта в типичной для Чайковского сонатной разработке» («накопление драматического напряжения», «восхождение к кульминации», «кульминация»), автор пришёл к выводу, что «вместе с более чёткой структурной оформленностью, в разработке появляется и более рельефная линия развития конфликта» [6, 215]. В итоге было подчёркнуто соединение у композитора «непрерывного логического развития с разнообразием эмоциональных оттенков, психологической обостренностью» [6, 224].

В V выпуске «НМЗ» (1963) заметно увеличилось число авторов публикаций (педагогов кафедр теории музыки и композиции, истории музыки, специального и общего фортепиано, хорового дирижирования,

камерной музыки), более разнообразной стала тематика статей.

Из работ по материалам диссертационных исследований следует выделить статью «К вопросу о теории канонической имитации (основы мелодической теории канона)» Е. Н. Корчинского – автора первой теоретической диссертации, защищённой в 1962 году. Его имя стоит в ряду тех педагогов, которые формировали уральскую школу регионального теоретического музыковедения. Исследовательская деятельность этого учёного сыграла важную роль в развитии теории канонической имитации. Его научным достижением является междисциплинарный подход к проблеме изучения канона, а именно – математический метод раскрытия некоторых логических закономерностей, действующих в имитационной полифонии.

«Предметом изучения становится интервальная структура исходной мелодии пропосты, которая в условиях строгого стиля изначально предопределяет те или иные возможности построения на её основе канонических форм» [4, 83].

Исследователь выявил факторы, определяющие многоголосную ткань канона: мелодия пропосты, интервал вступления, расстояния вступлений и число голосов канона. «Три последних из них в каждом конкретном случае являются постоянными... поэтому при данных условиях всё богатство гармонических созвучий канона зависит исключительно от мелодии пропосты», – делает вывод автор и обращается к раскрытию этих закономерностей [5, 105].

Аналитический срез последующих VI, VII и VIII выпусков «Записок», вышедших соответственно в 1970, 1972 и 1973 годах, показывает количественное и качественное возрастание статей научного плана, и прежде всего по теоретической проблематике. В VI выпуске «Записок» была напечатана статья Е. Н. Корчинского «Канон и секвенция», в VIII выпуске «Обратимый контра-

пункт» (посмертно). В истории отечественной науки о полифонии его исследование оценивается как продолжение и развитие танеевских идей.

Последний сборник полностью был составлен из работ преподавателей историко-теоретического факультета и имел научно-исследовательскую направленность: Н. М. Пузей «Формирование и развитие гармонии до И. С. Баха», Л. К. Шабалина «Натуральные лады в музыке А. П. Бородина», Т. И. Калужникова «У истоков русской гармонии», З. А. Визель «Заметки о квартетной инструментовке И. Гайдна», Н. А. Вольпер «О русском музыкальном театре 90-х годов XVIII века» и т. д. Многие авторы опубликованных статей впоследствии защитили диссертации по темам своих исследований. Материалы их научных изысканий широко использовались в педагогической практике.

Интересен тот факт, что аналогичные «Научно-методические записки» начали выпускаться и в других консерваториях. Более того, в «Записках» Уральской консерватории напечатаны рецензии на статьи преподавателей Саратовской и Новосибирской консерваторий для последующей публикации представленных работ в периодических изданиях названных вузов. В третьем выпуске «Научно-методических записок» (1959) Л. Б. Никольской написана рецензия на статью Г. Виноградова «Характерные особенности полифонического мастерства М. И. Глинки», М. Гальпериным и В. П. Костаревым – на статьи Б. Сосновцева «Сложный период» и «Вариантная форма», Н. М. Пузеем – на работу И. Тютманова «Некоторые особенности ладо-гармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова» (Саратовская консерватория); И. В. Громова подготовила рецензию на первый выпуск «Научно-методических записок» Новосибирской консерватории за 1958 год.

Таким образом, сборник «Научно-методические записки» Уральской консерватории изначально представлял собой издание

научно-методического характера, но впоследствии стал изданием исследовательского профиля.

Всего с 1957 по 1973 год было опубликовано восемь выпусков «Записок», которые печатались тиражом 1000 экземпляров. В своем отчёте по научной работе вуза Л. М. Пятых писал: «В „Научно-методических записках“ наиболее полно обобщён опыт работы педагогов по созданию учебных пособий, лекций, очерков и статей научно-исследовательского характера, рассчитанных не только на музыкантов-профессионалов, но и на учащуюся молодежь и коллективы художественной самодеятельности»<sup>6</sup>.

В целом в восьми выпусках «НМЗ» было опубликовано 107 научных статей. При этом наибольшее число публикаций (51) приходится на историко-теоретическое отделение, что свидетельствует о его планомерной и стабильной исследовательской деятельности.

На основе анализа научных работ, опубликованных в «Записках», можно сделать вывод о формировании ведущих направлений исследовательской и методической работы преподавателей Уральской консерватории. Научное «пространство» исследований музыковедов охватывает проблемы полифонии (в том числе учение о контрапункте), область звуковысотных систем, вопросы музыкального языка и формы, музыкальной фактуры, некоторые аспекты истории и теории музыкальных жанров, древнерусский фольклор.

Необходимо отметить, что в «Записках» опубликовано 17 научных работ педагогов кафедры сольного пения. Они были представлены в семи из восьми выпусков сборника. Среди них статьи П. А. Ноздровской «К вопросу о теоретической вокальной фонетике», Б. И. Певзнера «Педагогические заметки по курсу камерного пения», О. И. Егоровой «Значение художественного произведения для воспитания голоса певца», А. В. Новикова «Регистры и резонанции

в пении», Ф. И. Образцовой «Певческий процесс в свете влияния на него некоторых произвольных мускульных движений» и другие. В работах данной кафедры сформировались следующие направления: «история русской вокальной школы и её региональной компонент (основополагающим является персонологический подход), педагогические и этические аспекты процесса воспитания певца, теоретические проблемы и вопросы методики процесса голосообразования (среди них междисциплинарные проблемы: вокальная фонетика, вопросы физиологии певческого процесса, речь и пение и т. д.)» [1, 63].

Научные исследования и методические разработки исполнительских кафедр были связаны с вопросами методики преподава-

ния специальных дисциплин, проблемами технической «оснащённости», краеведческой проблематикой. Среди работ кафедры фортепиано выделяется статья С. М. Перельман «Характеристика и основные причины профессиональных заболеваний рук музыкантов», которая успешно продолжила опыты излечения рук пианистов по системе В. А. Гутерман в 1950 годы [см.: 3].

Таким образом, становление исследовательской и методической работы в Уральской консерватории в рассматриваемый период связано с формированием ведущих векторов научных изысканий, в том числе междисциплинарных, проблематика которых нашла отражение в первом печатном издании Уральской консерватории «Научно-методические записки».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Никольская Л. Б. К программе курса анализа музыкальных произведений для музыкальных училищ (методическая записка) // Бюллетень [УГК]. Свердловск, 1954. Вып. 13. С. 99.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Щеглов В. М. Предисловие // Бюллетень [УГК]. Свердловск, 1958. Вып. 22. С. 2.

<sup>4</sup> Там же. С. 44.

<sup>5</sup> Там же. С. 45.

<sup>6</sup> Государственный архив Свердловской области. Ф. 2325. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 35.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Н. К. Кафедра сольного пения Уральской консерватории: у истоков региональной науки (1934–1974) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 58–64. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-58-64.

2. Евдокимова Н. К. Научно-методическая работа в Уральской консерватории в 1950-е начале 1960-х годов // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Екатеринбург, 2015. Вып. 9: Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы. С. 25–33.

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

4. Евдокимова Н. К. Теоретическое музыкознание в Уральской консерватории в контексте интеграции наук: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2019. 281 с.

5. Корчинский Е. Н. К вопросу о теории канонической имитации (Основы мелодической теории канона) // Научно-методические записки. Свердловск, 1963. Вып. 5. С. 99–147.

6. Костарев В. П. О структуре сонатных разработок и конфликтности симфонического развития в произведениях Чайковского // Научно-методические записки. Свердловск, 1961. Вып. 4. С. 211–224.

7. Костарев В. П. Преобразование мелодико-тематических элементов в произведениях П. И. Чайковского // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 183–216.

8. От редакционной коллегии // Научно-методические записки. Свердловск, 1957. Вып. 1. С. 3.

9. От редакционной коллегии // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 3.

10. От редакционной коллегии // Научно-методические записки. Свердловск, 1961. Вып. 4: Сборник статей по музыкальному образованию. С. 3.

11. Предисловие // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 3: О музыке и музыкантах Урала. С. 3.
12. Пузей Н. М. Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 137–182.
13. Трамбицкий В. Н. Гармонические системы семиступенных звукорядов, применяемых в русской песне («Русская песенная гармония», глава II) // Научно-методические записки. Свердловск, 1957. Вып. 1. С. 59–78.

**Nina K. Evdokimova**

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.  
E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389

**“SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL NOTES” – THE FIRST PRINTED EDITION OF THE URAL CONSERVATORY (1957–1973)**

The article is dedicated to the 90th anniversary of the Ural State Conservatory named after M. P. Musorgsky (UGK). It is devoted to the study of the period of formation of research activity at the university in the middle of the XX century. The source base of the work was made up of archival materials of the Ural Conservatory and the State Archive of the Sverdlovsk Region. An important role in the development of scientific and methodological work in the UGC was played by the appearance of the first printed publication “Scientific and Methodological Notes”. Documentary materials made it possible to reconstruct the circumstances preceding his birth. Based on the publications of the “Notes”, the article identifies the scientific directions that were developed during the designated period at the conservatory and analyzes the research activities of the UGC Department of Music Theory. Keywords: Ural Conservatory, “Scientific and methodological notes”, Department of Music Theory, regional musicology in the middle of the XX century.

*Keywords:* Ural Conservatory; “Scientific and methodological notes”; Department of Music Theory; regional musicology in the middle of the XX century

*For citation:* Evdokimova N. K. «*Nauchno-metodicheskie zapiski*» – *pervoe pechatnoe izdanie Ural'skoy konservatorii (1957–1973)* [“Scientific and methodological notes” – the first printed edition of the Ural conservatory (1957–1973)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 39, pp. 54–63. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-54-63 (in Russ.).

REFERENCES

1. Evdokimova N. K. The Department of Solo Singing at the Ural Conservatory: at the Origins of Regional Science (1934–1974), *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 58–64. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-58-64 (in Russ.).
2. Evdokimova N. K. *Nauchno-metodicheskaya rabota v Ural'skoy konservatorii v 1950-e nachale 1960-kh godov* [Scientific and methodological work at the Ural Conservatory in the 1950s and early 1960s], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2015, iss. 9, pp. 25–33. (in Russ.).
3. Evdokimova N. K. *Pervyy dissertatsionnyy sovet na Urale po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» (1942–1944)* [The first dissertation council in the Urals in the specialty “Musical art” (1942–1944)], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2021, no. 4(39), pp. 95–104. (in Russ.).
4. Evdokimova N. K. *Teoreticheskoe muzykoznanie v Ural'skoy konservatorii v kontekste integratsii nauk: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Theoretical Musicology at the Ural Conservatory in the context of the integration of sciences: dissertation], Yekaterinburg, 2019, 281 p. (in Russ.).
5. Korchinskiy E. N. *K voprosu o teorii kanonicheskoy imitatsii (Osnovy melodicheskoy teorii kanona)* [On the question of the theory of canonical imitation (Fundamentals of the melodic theory of the canon)], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1963, iss. 5, pp. 99–147. (in Russ.).

6. Kostarev V. P. *O strukture sonatnykh razrabotok i konfliktnosti simfonicheskogo razvitiya v proizvedeniyakh Chaykovskogo* [On the structure of sonata developments and the conflict of symphonic development in Tchaikovsky's works], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1961, iss. 4, pp. 211–224. (in Russ.).
7. Kostarev V. P. *Preobrazovanie melodiko-tematicheskikh elementov v proizvedeniyakh P. I. Chaykovskogo* [Transformations of melodic-thematic elements in the works of P. I. Tchaikovsky], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1959, iss. 2, pp. 183–216. (in Russ.).
8. *Ot redaktsionnoy kollegii* [From the editorial board], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1957, iss. 1, p. 3. (in Russ.).
9. *Ot redaktsionnoy kollegii* [From the editorial board], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1959, iss. 2, p. 3. (in Russ.).
10. *Ot redaktsionnoy kollegii* [From the editorial board], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1961, iss. 4, p. 3. (in Russ.).
11. *Predislovie* [Preface], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1959, iss. 3, p. 3. (in Russ.).
12. Puzey N. M. *Zametki o garmonii N. A. Rimskogo-Korsakova* [Notes on harmony by N. A. Rimsky-Korsakov], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1959, iss. 2, pp. 137–182. (in Russ.).
13. Trambitskiy V. N. *Garmonicheskie sistemy semistupennykh zvukoryadov, primenyaemykh v russkoy pesne («Russkaya pesennaya garmoniya», glava II)* [Russian Russian Song Harmonic systems of seven-step sound orders used in Russian song (“Russian Song Harmony”, chapter II)], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1957, iss. 1, pp. 59–78. (in Russ.).



*Научное издание*

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

ВЫПУСК 39

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



Цена свободная

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

Подписано в печать 30.12.2024 г. Дата выхода в свет 17.01.2025 г. Формат 70×100/16  
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,16. Уч.-изд. л. 5,10  
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  
ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА  
В СИСТЕМЕ  
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 39  
2024