

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 42
2025



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 42

12+

Екатеринбург
2025

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 42

Екатеринбург 2025

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

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

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОВОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **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 42

Yekaterinburg 2025

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); **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: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 7 *Городилова М. В.* Гармония «золотого хода»: от Бетховена до Шниттке

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ

- 16 *Колганова О. В.* Светозвуковые и цветоцветовые эксперименты в творчестве российских художников, композиторов и изобретателей первой трети XX века

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 29 *Королевская Н. В., Дин Лулу.* Фортепианная миниатюра Шопена как автометафора
37 *Галкин А. А.* Опера «Три Пинто» в творческой биографии Густава Малера

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 45 *Бородин Б. Б.* Письма Ферруччо Бузони к жене за 1895–1896 годы: перевод и комментарии

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 53 *Литвинова Т. А.* Третий вид речитатива в курсе сольфеджио

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC HISTORY

- 7 *Marina Gorodilova.* The Harmony of the Horncall: from Beethoven to Schnittke

INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN ART

- 16 *Olga Kolganova.* Light-Sound and Light-Color Experiments in the Works of Russian Artists, Composers and Inventors of the first third of the 20th century

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 29 *Natalia Korolevskaya, Dean Lulu.* Chopin's Piano Miniature as an Autometaphor
37 *Andrey Galkin.* The Opera "The Three Pintos" in the Creative Biography of Gustav Mahler

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 45 *Boris Borodin.* Ferruccio Busoni's Letters to his Wife from 1895–1896: Translation and Commentary

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 53 *Tatiana Litvinova.* The Third Type of Recitative in the Solfeggio Course

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ



УДК 781.4

DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-7-15

Марина Викторовна Городилова

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

ГАРМОНИЯ «ЗОЛОТОГО ХОДА»: ОТ БЕТХОВЕНА ДО ШНИТКЕ

В статье выясняется роль гармонии в формировании нового – по сути своей риторического – статуса используемого в фортепианной сонате op. 81a Л. ван Бетховена «золотого хода валторн». Обосновывается влияние применяемого композитором в гармонизации «хода» прерванного оборота на тональный план и структуру первой части и произведения в целом. Подчёркивается, что бетховенская гармонизация во многом определяет дальнейшее – в цитатах и аллюзиях – музыкальное существование этого мотива в русле интертекстуальности. Так, отмечается его «движение» из сферы охотничьих сигналов в область культурологически осмысливаемой идеи прощания: прощания с жизнью – у Г. Малера, с прекрасной гармонией XIX столетия – у И. Ф. Стравинского, с прошлым культуры – у А. Г. Шнитке.

Ключевые слова: гармония; «золотой ход валторн»; прерванный оборот; соната op. 81-а Л. ван Бетховена; аллюзия Г. Малера и цитата И. Стравинского; Концерт для скрипки с оркестром № 3 и Соната для виолончели и фортепиано А. Г. Шнитке

Для цитирования: Городилова М. В. Гармония «золотого хода»: от Бетховена до Шнитке. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-7-15 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 7–15.

Гармония в названии статьи понимается в широком – скорее эстетическом, чем техническом – смысле. Речь пойдёт не только и не столько о гармонизации известного «хода», но, прежде всего, о некоем гармонизирующем всю художественную концепцию сочинения начале. О том, что способствует выходу валторнового сигнала из соответствующей ему смысловой сферы – преимущественно героической сигнальной или лирической пасторальной.

Романтическое название «золотой ход валторн» – по-видимому, отечественного происхождения. В немецкоязычной литературе используется понятие *Hornsatz* или *Hornquinten* (валторновый «оборот» или валторновая квинта). В англоязычной – *horncall* или *horn fifths, mesmerizing fifths* (роговой или валторновый сигнал, валторновые квинты).

В теории гармонии о нём обычно упоминают в связи с вопросами голосоведения. Так, в «*Harmonielehre*» А. Шёнберга

понятие *Hornquinten* появляется в разделе о параллельных октавах и квинтах и рассматривается наряду с «моцартовскими квинтами» как возможное исключение из основных правил соединения аккордов и интервалов [13, 75]. В учебнике «Гармония» В. Беркова отмечается: «...назначение и особенности каждого музыкального произведения объясняют выбор тех или иных приёмов голосоведения. Например, движение параллельными терциями и секстами показательно для вокальных дуэтов. Прямое восходящее движение двух голосов в мажоре – от малой сексты, через чистую квинту, к большой терции (или обратное нисходящее движение) – встречается, в частности, при подражании звукам охотничьих рогов. Эта излюбленная и широко применяемая в музыке последовательность получила название „золотого“, или „валторнового“, хода» [2, 28, параграф «Голосоведение»].

В «Лекциях по курсу гармонии» И. В. Способина, изданных под редакцией (и в литературной обработке) Ю. Н. Холопова, «золотой ход» также появляется в разделе «Некоторые черты голосоведения» в главе о гармонии венских классиков, и при этом, как и у Беркова, тот или иной тип голосоведения рассматривается в его обусловленности конкретными истоками: «Нередко возникает движение параллельными терциями и секстами (гетерофоническое). Несомненно, это непосредственно связано с традициями бытового музицирования (особенно венского): параллельные терции – это типичные народные „вторы“. <...> „Золотой ход“ нередко имеет тематическое значение (5-я симфония Бетховена, II часть; 5-й концерт, I часть, побочная партия; во вступлении к 26-й сонате золотому ходу придан даже программно-образительный смысл – подражание звуку рожка)» [8, 170–171].

В неопубликованном учебнике гармонии для пианистов З. А. Визеля и И. Н. Мещеряковой «золотой ход» рассматривается

в первой главе «Акустические предпосылки некоторых музыкальных закономерностей» как «интонационно-мелодический стереотип», который «лежит в основе множества тем классических произведений». Показательно, что в качестве примера приводится вновь вступление к 26-й фортепианной сонате Л. ван Бетховена, и сам ход трактуется как изображение «прощального рожка»¹.

В других источниках, не связанных непосредственно с учением о гармонии, «золотой ход валторн» также относят к некоему жанрово-стилевому атрибуту музыки, в тематизме которой обнаруживается, прежде всего, опора на интонационно-мелодические стереотипы сигнальности. Так, Кофи Агаву вводит в универсум топики («тематическую вселенную», как характеризует это Данута Мирка) до шестидесяти одного элемента, включая дополнительные аффекты (патетические, трагические), мелодические фигуры (военные фигуры, охотничьи фанфары, звуки рога, Лебеволь²) и различные модели аккомпанемента [12].

С точки зрения гармонии этот ход вполне однозначно предполагает использование автентического полного оборота (Т – D – Т), а потому иные примеры его гармонизации не акцентируются.

Использование «золотого хода валторн» Бетховеном в сонате ор. 81-а обычно трактуют, как было видно даже из приводимых выше цитат, в русле программной образительности. Между тем, Е. Чигарёва справедливо усматривает во вступлении к первой части сонаты некий вектор, непосредственно ведущий к «золотому ходу» в произведениях А. Г. Шнитке (в частности, в финале Концерта для скрипки с оркестром № 3 и в Сонате для виолончели и фортепиано) [10, 165].

Что же выделяет бетховенский *Hornsatz*, обуславливая во многом его дальнейшее музыкальное существование в русле интертекстуальности?

Как известно, Двадцать шестая соната, посвящённая эрцгерцогу Рудольфу, – единственная из бетховенского сонатного макроцикла имеет программу, связанную с его отъездом (?). Она содержит названия частей трёхчастного цикла – Прощание (das Lebe-

wohl), Отсутствие (Abwesenheit) и Встреча (das Wiedersehen). Кроме того, собственно «золотой ход», открывающий интродукцию первой части, сопровождается выполненной композитором «подтекстовкой»: Le-be wohl – словно руки исполнителя могут петь.

DAS LEBEWohl

Adagio

Le- be wohl

Это вступление опирается на экспозиционный тип изложения и состоит, несмотря на свою незавершённость, из двух построений (предложений) повторного тематизма. В каждом из построений – характерное для Бетховена достаточно контрастное мотивно-фразовое решение: собственно мотив Lebewohl (2 неполных такта хорального звучания) и восходящие декламационные скачки с неизменно нисходящими окончаниями (2 + 2). Цезурой служит прерванный оборот в гармонизации «золотого хода», использованный в духе «венского» мажора-минора, когда одной-мённая подмена реализуется в сопоставле-

нии не тоник, но шестых ступеней: первый раз – после подразумеваемого доминантовой квинтой доминантсептаккорда трезвучие шестой ступени, второй – трезвучие шестой низкой. Уникальность гармонизации способствует запоминаемости мотива, а два прерванных оборота выступают в качестве гармонически маркированного обособления двух интонационных сфер – не только во времени, но и в пространстве. Поистине, такая цезура носит экзистенциальный характер.

В гармонии образуется не прерывание (или эллипсис), а, пользуясь терминологией М. Этингера, ретардация (от лат. *retardatio* –

задержка, замедление). Показательно, что принцип ретардационности находит проявление далее на уровне тонального плана и структуры части, да и цикла в целом. Например, в связующем разделе сонатного аллегро, проистекающем непосредственно из темы главной партии, возникают задерживающие разрешение доминантового предькта к тональности темы побочной партии неоднократные вставки, а сама побочная – небольшая, основанная на мотиве *Lebewohl*, идентифицируется с заключительной.

О «размытости» формы II части сонаты пишет Ф. Гершкович, объясняя её отсутствием основной тональности в субдоминантово решённой репризе и прямо связывая такое решение с программой сонаты: «Отсутствие» – одиночество и то, как трудно его переносить, отражается в сильно разрыхленной форме – носительнице гармонии, в которой между доминантой и субдоминантой нет места для тоники»



Для уже достигнутого в окончании главной темы Си-бемоль мажора – тональности побочно-заключительной сферы – это трезвучие Соль-бемоль мажора. В репризе части соответственно в этот момент появляется До-бемоль-мажорное трезвучие. Более того, тональность шестой низкой ступени Ми-бемоль мажора, нотированная с энгармонической заменой как Си мажор, становится основной в разработке, занимая одиннадцать тактов из её двадцати восьми.

[3, 114]. Понятно, что речь здесь идёт о крупном плане гармонии – тональной структуре, но само по себе отсутствие тоники может быть воспринято как пролонгация начальной ретардации.

Финал, начинаясь без перерыва (и какой-либо цезуры, поскольку до-минорная вторая часть завершается доминантсептаккордом основного Ми-бемоль мажора), имеет десятитактовое вступление. Но какая-либо гармоническая событийность в нём отсутствует: это выдерживание всё того же доминантсептаккорда³. В быстром молниеносном движении преимущественно общих форм звучания, сопровождающих тему главной партии, с чрезвычайно ясной и лапидарной гармонической пульсацией выделяется предваряющий тему побочной связующий эпизод. Он маркирован смелой фактурой и ритма, а в гармоническом отношении представляет собой пролонгированный прерванный оборот: доминантсептаккорд – шестая низкая ступень.

Как видно, логика прерванного оборота с участием шестой низкой ступени распространяется на гармоническое и структурное решение финала, а сам упоминаемый связующий эпизод выступает в роли не просто предваряющего ожидаемый далее материал, но оттягивающего (задерживающего!) его наступление. И в этом смысле вступление в первой части сонаты, по сути, становится вступлением ко всему циклу.

Приведём только два примера последующего использования мотива *Lebewohl*

в композиторской практике. Это аллюзия в Ре-бемоль-мажорном хорале, открывающем Финал 9-й симфонии Г. Малера: собственно прерванный оборот с участием шестой низкой ступени. И цитата, данная в бетховенском Ми-бемоль мажоре, но гармонизованная в духе натурально-ладовой подголосочности (и, соответственно, основывающаяся на параллельной перемен-

ности) в Увертюре оперы И. Стравинского «Мавра». И аллюзия, и цитата, несмотря на разный жанрово-стилевой контекст, символизируют одну идею. У Малера, последняя законченная симфония которого во всех четырёх частях уникально выстроенного цикла демонстрирует, по мысли Л. Бернштейна, четыре разные формы прощания⁴.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (two parts), and Contrabass. The score is divided into two main sections. The first section is marked "Sehr langsam und zuruckhaltend" (Very slow and restrained) and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second section is marked "a tempo (Molto adagio)" (at tempo, very slowly) and features a more melodic and sustained texture. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p molto espress.* (piano molto espressivo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Стравинский, как известно, посвящает свою комическую оперу «памяти Пушкина, Глинки и Чайковского». «То, что я соединяю эти три имени, показывает, как высоко я ставлю гений Пушкина и как много я мог почерпнуть в его творчестве и в творчестве моих великих предшественников в музыке», – отмечает композитор, при этом никак не упоминая о наличии бетховенского мотива прощания [6, 140]. Продолжая асафьевскую характеристику материала оперы как «интонационного попури», Н. Енукидзе также констатирует: «Значительная часть прототипов „Мавры“ сосредото-

чена в музыке: она заметно шире той, что обозначена композитором. Так, помимо указанных автором Глинки и Чайковского, в „Мавре“ Стравинский апеллирует к Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Бородину и так называемой „итальянщине“ (от Беллини до Россини)» [4, 27]. Но автор словно не «слышит» в этой музыке *Le-be wohl*, а ведь именно этот дважды проведённый в интродукции ход определяет итоговую тональность произведения, заканчивающегося в Ми-бемоль мажоре, и яснее всего свидетельствует о рефлексии Стравинского по поводу прекрасной гармонии прошлого.



А. Г. Шнитке чрезвычайно близка эта рефлексия. Однако в его валторновых сигналах исследователи усматривают, скорее, «некий кусок природы». Такую характеристику звучания «золотого хода» у Шнитке сформулировал А. В. Ивашкин, беседуя с композитором о его Третьем скрипичном концерте [5, 74]. У Е. И. Чигарёвой «золотой ход валторн» рассматривается как одна из лексем композитора. «Она трактуется отнюдь не в жанровом плане, а как знак уходящей в прошлое гармонии. И не случайно Шнитке всегда использует её не в изначальном восходящем, а в нисходящем (ниспадающем) движении» [10, 158].

Третий концерт для скрипки с оркестром посвящён О. Кагану и написан (как и другие сочинения этого времени – 1978 г. – *In memoriam*, фортепианный квинтет) в мемориальном жанре. Тема, основанная на переливающимся в одноимённом мажоро-миноре «золотом ходе», открывает Финал. Будучи воплощением объективного начала, она отличается необычайной устойчивостью, в том числе и по структуре (16-тактовый квадрат). Каждое её проведение в начале нового раздела (строфы) способствует общему возвышенному (примиряющему) настроению. «Скорбь лишается личной ноты», – характеризует это настроение Е. Чигарёва [9, 135].

Соната для виолончели и фортепиано – более камерное произведение, по содержанию выходит за рамки воспоминания-прощания в сферу неких универсалий, в том числе и прежде всего – музыкальных. Появляющийся в партии фортепиано ход (в пер-

вой части, а затем в финале) – неизменен и совершенен как природная константа, но благодаря гармонизации (используются три вида мажоро-минора) словно приподнят над обыденностью.

«Золотой ход» в музыке Шнитке очевидно можно отнести к «авторским» риторическим фигурам, среди которых Е. Чигарёва называет, прежде всего, обертоновый (натуральный) звукоряд и последовательность, основывающуюся на однотерцовом мажоро-миноре. «Индивидуальная авторская риторика», по Чигарёвой, включает обороты, которые приобретают «устойчивое значение для данного композитора (хотя подчас и непереводаемое на язык слов)» [11, 310].

Но ведь и сам по себе валторновый ход имеет обертоновое происхождение. Что же касается его гармонизации, то в музыке

Шнитке это явление особого рода. В своё время специфику ренессансного мажоро-минора Ю. Н. Холопов определил так – «это мажоро-минор до мажора и минора». Несомненно, что мажоро-минор Шнитке – после мажора и минора.

Итак, в гармонии «золотого хода валторн», начиная с бетховенского *Lebewohl*, словно разрушается свойственный ему «автоматизм связей»⁵. Своим прерванным оборотом он отклоняется от «нормы», и именно это позволяет ему войти в «тематическую вселенную» музыки в качестве самостоятельной и узнаваемой фигуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Визель З. А., Мещерякова И. Н. Курс гармонии для исполнителей. Екатеринбург, 1989. Рукопись.
- ² Показательно, что Лебеволь, естественно отсылающий к бетховенскому мотиву прощания, упоминается в одном ряду с достаточно устоявшимися мелодическими фигурами.
- ³ Ритм гармонических смен финала в принципе чрезвычайно разрежен, отсюда и значимость каждого нового аккорда, и потенциальная возможность его тоникализации.
- ⁴ И. А. Барсова, характеризуя Девятую симфонию Малера как «зенин» «незавершённой трилогии позднего творчества» композитора, пишет: «Все сочинения объединяет одна мысль, одно чувство – прощание с жизнью и безграничная, всё возрастающая любовь к ней» [1, 329]. Отмечая нетрадиционное тональное решение цикла симфонии (D – C – a – Des), исследователь указывает, что именно «тональный план симфонии ясно выражает это тяготение к „разрешающему“ финалу» [1, 330].
- ⁵ О «разрушении автоматизма связей» языка пишет Ю. М. Лотман, подчёркивая, что этот факт и «делает их объектом познания» [7, 132].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Москва : Совет. композитор, 1975. 495 с.
2. Берков В. О. Гармония : учебник. 2-е изд. Москва : Музыка, 1970. 672 с.
3. Гершкович Ф. М. О музыке. Статьи. Заметки, письма. Воспоминания. Москва : Совет. композитор, 1991. 351 с.
4. Енукидзе Н. «Мавра» И. Ф. Стравинского: на грани стилизации и пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 1(32). С. 21–31.
5. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва : РИК «Культура», 1994. 304 с.
6. И. Стравинский – публицист и собеседник / сост., ред., коммент. В. Варунца. Москва : Совет. композитор, 1988. 504 с.
7. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии : анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1996. 846 с.
8. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии / в лит. обработке Ю. Холопова. Москва : Музыка, 1969. 242 с.
9. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. Москва : Совет. композитор, 1990. 350 с.
10. Чигарёва Е. И. Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов. Ленинград : ЛГИТМиК, 1989. С. 144–166.
11. Чигарёва Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке : очерки. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. 367 с.
12. The Oxford handbook of topic theory / Ed. by Danuta Mirka. New York : Oxford Unive. Press, 2014. 683 p.
13. Schoenberg A. Harmonielehre. Renewed copyright 1949 by Arnold Schönberg. Wien : Universal-Edition, 1997. XIII, 520 S.

Marina V. Gorodilova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-code: 2729-2166

THE HARMONY OF THE HORNCALL: FROM BEETHOVEN TO SCHNITTKE

Abstract. In article are researching the role of harmony in shaping all-new status of the horn call (horn fifths, mesmerizing fifths), with a rhetorical quality, used in Beethoven's Piano Sonata Op. 81a. It substantiates the influence of the Beethoven's harmonization of horn fifths with deceptive cadence's connections on the tonal plan and structure of the first movement of sonata and the entire masterpiece. The article emphasizes that Beethoven's harmonization plays a significant role in shaping of the musical existence of this motif in the form of quotations and allusions within the context of intertextuality. Thus, article is noticing a transformation of horn fifths from a hunting signal to the culturally meaningful idea of fare-

well – it means farewell to life by Gustav Mahler, farewell to the beautiful harmony of the 19th century by Igor Stravinsky, and farewell to the cultural past by Alfred Schnittke.

Keywords: musical harmony; horn call; deceptive cadence; L. van Beethoven's Sonata Op. 81a; Mahler's allusion and Stravinsky's quote; Schnittke's Violin Concerto No. 3 and Sonata for Cello and Piano

For citation: Gorodilova M. V. *Garmoniya «zolatogo khoda»: ot Betkhovena do Shnitke* [The Harmony of the Horn call: from Beethoven to Schnittke], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 7–15. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-7-15 (in Russ.).

REFERENCES

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies by Gustav Mahler], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975, 495 p. (in Russ.).
2. Berkov V. O. *Garmoniya: uchebnik* [Harmony: Textbook], 2nd ed., Moscow, Muzyka, 1970, 672 p. (in Russ.).
3. Gershkovich F.M. *O muzyke. Stat'i. Zametki, pis'ma. Vospominaniya* [About music. Articles. Notes, letters. Memories], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 351 p. (in Russ.).
4. Enukidze N. I. Stravinsky's "Mavra": On the Verge of Stylization and Parody, *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2020, no. 1(32), pp. 21–31. (in Russ.).
5. Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Moscow, RIK «Kul'tura», 1994, 304 p. (in Russ.).
6. Varunts V. (comp., ed.) *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [I. Stravinsky – publicist and interlocutor], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1988, 504 p. (in Russ.).
7. Lotman Yu. M. *O poetakh i poezii: analiz poeticheskogo teksta. Stat'i i issledovaniya. Zametki. Retsenzii. Vystupleniya* [About Poets and Poetry: an Analysis of the Poetic Text. Articles and Research. Notes. Reviews. Performances], St. Petersburg, Iskustvo-SPB, 1996, 846 p. (in Russ.).
8. Sposobin I. V. *Lektsii po kursu garmonii* [Lectures on the harmony course], Moscow, Muzyka, 1969, 242 p. (in Russ.).
9. Kholopova V. N., Chigareva E. I. *Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: An essay on life and creativity], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1990, 350 p. (in Russ.).
10. Chigareva E. I. *Semanticheskaya organizatsiya v proizvedeniyakh A. Shnitke 70–80-kh godov* [Semantic organization in the works of A. Schnittke in the 70s and 80s], Yu. V. Kudryashov (resp. ed., comp.), *Aspekty teoreticheskogo muzykoznaniya: sb. nauch. tr.*, Leningrad, LGITMiK, 1989, pp. 144–166. (in Russ.).
11. Chigareva E. I. *Khudozhestvennyy mir Al'freda Shnitke: ocherki* [The art world of Alfred Schnittke. The Essays], St. Peterburg, Kompozitor, 2012, 367 p. (in Russ.).
12. Mirka D. (ed.) *The Oxford handbook of topic theory*, New York, Oxford Unive. Press, 2014, 683 p.
13. Schoenberg A. *Harmonielehre* [Theory of Harmony], Renewed copyright 1949 by Arnold Schönberg, Wien, Universal-Edition, 1997, xiii, 520 p. (in German).

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ



УДК 78

DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-16-28

Ольга Викторовна Колганова

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения
Российского института истории искусств, руководитель Научно-просветительского центра
«Арт-интеграция» им. М. С. Заливадного (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: kolganova.spb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5679-3228. SPIN-код: 2983-3525

СВЕТОЗВУКОВЫЕ И СВЕТОЦВЕТОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ, КОМПОЗИТОРОВ И ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Статья посвящена российским композиторам, художникам и изобретателям первой трети XX века, которые обращались к идеям синтеза искусств, реализуя их прежде всего в светозвуковых экспериментах. Рассматривается широкий круг авторов, чья деятельность охватывала как разработку теоретических оснований синтеза, так и создание синтетических произведений и новых инструментов для их исполнения. Их усилия были направлены на формирование некоего нового художественного языка, основанного на равноправии различных средств художественной выразительности. Несмотря на то, что многие замыслы остались в полной мере нереализованными, они оказали глубокое воздействие на художественную практику XX века и во многом предвосхитили медиа- и мультимедийное искусство.

Ключевые слова: синтез искусств; синестезия; светозвуковые и светоцветовые эксперименты; светозвуковой инструментарий; медиаискусство

Для цитирования: Колганова О. В. Светозвуковые и светоцветовые эксперименты в творчестве российских художников, композиторов и изобретателей первой трети XX века. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-16-28 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 16–28.

Идеи синтеза искусств в первой трети XX века увлекали многих российских художников, музыкантов, изобретателей, инженеров, физиков, акустиков, светотехников, электротехников. Ведущую роль в создании синтетических произведений этого времени начала играть звукоцветовая/звукочетовая синестезия. Её актуализации во многом способствовала проводившаяся

в стране масштабная электрификация. Влияние этого процесса на развитие советского авангарда – в изобразительном искусстве, кино, архитектуре, музыке, театре, литературе и дизайне – ярко и убедительно было продемонстрировано на выставке «Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО» (Музей Москвы, 2020–2021), подготовленной архитектором Александрой Селивановой

и искусствоведом Катериной Телегиной [см.: 16].

Событием мирового масштаба в области светозвуковых экспериментов первой трети XX века можно назвать создание симфонической поэмы «Прометей» А. Скрябина с включением в неё световой строки. Однако подобного рода идеями увлекались и многие другие российские авторы. Деятельность велась по разным направлениям – от разработки различного рода теорий синтеза искусств до создания синтетических произведений и изобретения нового инструментария для их исполнения, от попыток организации учреждений для развития идей синтеза до проектирования зданий синтеза искусств (по Скрябину, «сверкающих храмов»).

В начале века музыка и живопись тончайшим образом сочетал в своём творчестве Микалоюс Чюрлёнис. В 1909 году Василий Кандинский создал свою первую сценическую композицию «Жёлтый звук». Начиная с 1909 года, скрипачка Александра Захарына-Унковская разрабатывала методику преподавания вокала на основе «звуко-свето-чисел». В 1912 году художник Владимир Баранов-Россине приступил к работе над своим инструментом *хромотрон* (во французском варианте патента – *оптофон*¹) и демонстрировал его возможности, проводя оптофонические концерты в Стокгольме и Христиании, позже – в России. С середины 1910-х годов развивал теорию расширенного смотрения художник и композитор М. Матюшин. Следом появилась плеяда других авторов, наиболее известные из них – Л. Термен, И. Вышнеградский, Н. Обухов, И. Шиллингер, С. Эйзенштейн, А. Авраамов.

Подобно Леонардо да Винчи, все они сочетали в своём творчестве разные сферы деятельности². Например, Лев Термен был музыкантом³, учёным, изобретателем, радиотехником, физиком-акустиком, инженером. Арсений Авраамов и Евгений Шолпо (оба – композиторы и изобрета-

тели) в 1917 года входили в организационную группу петроградского Научно-художественного общества имени Леонардо да Винчи. «Облик и идеология Леонардо да Винчи, – писал Е. Шолпо в своей биографии, – сознательно были восприняты в качестве руководящего мировоззрения всей дальнейшей жизни и деятельности»⁴. Ещё один пример обращения к Леонардо – это перевод его «Трактата о живописи», осуществлённый художником и изобретателем светооркестра Г. Гидони⁵.

Многие из авторов получили мировое признание, имена других были практически забыты. В переломные годы некоторые из них покинули Россию. Перечислим в хронологическом порядке наиболее ярких представителей этого неформального движения:

Захарына-Унковская Александра Васильевна (1857–1927),

Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934),

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944)⁶,

Скрябин Александр Николаевич (1872–1915),

Чюрлёнис Микалоюс Константинос (1875–1911),

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875–1925),

Чесноков Александр Григорьевич (1880–1941)⁷,

Кондрацкий Павел Павлович (1881–1942(?)),

Майзель Сергей Осипович (1882–1955),

Коваленков Валентин Иванович (1884–1969),

Авраамов (Краснокутский) Арсений Михайлович (1886–1944),

Щербачёв Владимир Владимирович (1887–1952),

Баранов-Россине Владимир Давидович (1888–1944)⁸,

Иоффе Иеремия Исаевич (1891–1947),

Шолпо Евгений Александрович (1891–1951),

Малаховский Николай Александрович (1892–1942),

Обухов Николай Борисович (1892–1954)⁹,

Вышнеградский Иван Александрович (1893–1979)¹⁰,

Гидони Григорий Иосифович (1895–1937),

Шиллингер Иосиф Моисеевич (1895–1943)¹¹,

Термен Лев Сергеевич (1896–1993)¹²,

Дасманов Владимир Андреевич (1896–?),

Эндер Мария Владимировна (1897–1942),

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948),

Дымшиц Адольф Максимович (1900(?)–?),

Римский-Корсаков Георгий Михайлович (1901–1965).

Безусловно, представленный список далеко не исчерпывающий¹³. В этой области ещё много белых пятен, и исследовательское поле остаётся широким. Так, например, недостаточно изучена деятельность в данной области композитора и музыкального критика В. Г. Каратыгина. Из известных нам фактов можно упомянуть его участие в разработке анкеты по цветному слуху, публикацию статей о М. Чюрлёнисе и А. Скрябине, конструирование инструмента *кинофот*¹⁴. Лишь краткие сведения мы имеем о коллеге Каратыгина – композиторе и хоровом дирижёре, авторе рукописи «Теория синестетики звука и света» Александре Чеснокове¹⁵. В одном из рекомендательных писем Каратыгин писал о нём: «Солидная фактура сочинений Чеснокова, его постоянные и успешные попытки к пролаганию новых путей в музыкальном искусстве (главным образом в сфере координации музыки с пластикой и со светом разных оттенков, любопытны также опыты с сочетанием музыки, пения и декламации) заставляют в нём видеть серьёзного художника, постоянно ищущего новых достижений и во многих случаях их осуществляющего»¹⁶. Об изобретателе светозвукового электрического аппарата, установленного в Театре Дома печати

в Ленинграде в 1926–1927 годах, – Адольфе Дымшице – мы знаем лишь по двум публикациям в прессе¹⁷. В годы Блокады Ленинграда утрачена значительная часть наследия талантливого композитора Николая Малаховского, автора оркестрового сочинения «Закат» (1920(?)–е годы) с голосом и партией света, изобретателя светомузыкального инструмента, одного из участников анкетирования по психологии музыкального творчества и окрашенному звуку, проводимого Отделом теории и истории музыки Государственного института истории искусств в 1926–1927 годах.

Более трети из названных нами персон работали в разное время в Государственном институте истории искусств (ГИИИ) в Ленинграде. Это М. Матюшин, В. Каратыгин, В. Коваленков, В. Щербачёв, И. Иоффе, Е. Шолпо, Н. Малаховский, Г. Гидони, И. Шиллингер, М. Эндер, Г. Римский-Корсаков. Данный факт свидетельствует о том, что в 1920-е – начале 1930-х годов ГИИИ был одним из важнейших центров в России, где аккумулировалось научное знание о «световых и звуковых искусствах»¹⁸ и проводились творческие эксперименты. К анкетированию по психологии музыкального творчества и окрашенному звуку из нашего списка имели отношение В. Каратыгин, Г. Римский-Корсаков, Г. Гидони, И. Шиллингер, В. Щербачёв, Н. Малаховский. Среди других участников анкетирования известны имена композиторов Б. Асафьева¹⁹, Г. Попова, Д. Шостаковича, А. Пащенко, Х. Кушнарева. Анкеты сохранились в Российском национальном музее музыки в архиве Р. Грубера, часть из них ещё не атрибутирована и ждёт своего серьёзного исследования²⁰.

Одной из наиболее значимых фигур из нашего списка безусловно является А. Скрябин. Именно он оказал существенное влияние на композиторов и художников, развивавших новое искусство после Октябрьской революции 1917 года. Имя Скрябина звучит иногда в параллели

с В. Барановым-Россине. Благодаря Б. Галееву, побывавшему в 1998 г. в гостях у сына художника Дмитрия, мы знаем о существовании портрета Скрябина работы В. Баранова-Россине с автографом композитора: «Музыканту красок – Скрябин»²¹. Г. Гидони конструировал свои аппараты для того, чтобы исполнять световую строку «Прометей» (по его системе она и была расшифрована Г. Римским-Корсаковым²²). Н. Малаховский включил в своё оркестровое сочинение «Закат» строку *Luce* по аналогии с «Прометеем». Композиторы И. Вышнеградский и Н. Обухов, увлечённые идеями Скрябина, продолжили его линию в своём творчестве.

Разработка новых концепций синтеза искусств

Многие художники и композиторы, развивавшие идеи синтеза искусств в России первой трети XX века, были склонны к разработке собственных концепций синтеза искусств. Вслед за *Gesamtkunstwerk* («объединённым произведением искусства», «едином произведении искусства» или «синтетическом произведении искусства») композитора Р. Вагнера и архитектора Г. Земпера следовали А. Скрябин (Б. Шлёцер, комментируя «Предварительное действие», называл его искусство «синтетическим»²³), В. Кандинский («синтетическое (монументальное)» искусство), И. Вышнеградский и Н. Обухов («сверхискусство»). К отдельным направлениям искусства относили своё творчество В. Баранов-Россине («Оптофоническое искусство»), Г. Гидони («Новое Искусство света и цвета»). «Синестетикой звука и света» назвал свою теоретическую работу А. Чесноков.

Б. Шлёцер так характеризовал понимание искусств А. Скрябиным: «...стремясь осуществить синтез искусств, Скрябин, однако, как известно, был противником принципа параллелизма сочетающихся искусств; на отдельные искусства он не смотрел как на самостоятельные, слагаемые всеискусства, но в них видел лишь разроз-

ненные элементы этого единого всеискусства. В Предварительном действе Скрябин хотел восстановить гармонический синтез трёх искусств: музыки, поэзии и танца (включая мимику и пластику) путём сложного контрапунктирования слова, музыкального звука и жеста. Музыка не должна была вовсе следовать за словом или за движением, но слово, действие и звук, сплетаясь в тесном сочетании, образовывали единую сплошную ткань произведения: Предварительное Действо – Скрябин высказывал это не раз – не должно быть музыкой + поэзией + танцем, но оно является именно созданием единого искусства, в котором лишь анализ вскрывает элементы пластические, поэтические, музыкальные...»²⁴.

И. Вышнеградский начал излагать свое видение сверхискусства в 1916 г., будучи ещё в России. В его архиве сохранились несколько тетрадей с записями со следующими заголовками: «О новом и старом искусстве и сверхискусстве», «О сущности сверхискусства», «Вагнер с точки зрения светорискусства», «О Дне Брахмы и синтезе слова и музыки», «О Христовом синтезе». «Сверхискусство, – писал композитор, – есть предел искусства. Искусство радужно и многоцветно. Но со временем оно станет белым или чёрным, как и все явления. Поверхность его съёжится и почернеет и, как ненужная кора, упадёт прочь. И на месте его засияет ослепительное солнце, имя которому Сверхискусство. <...> Сверхискусство есть предел и Великое воссоединение всех искусств, воссоединение того, что стало отдельными искусствами» [3, 64–66].

В «Тетради моей жизни» в октябре 1916 года И. Вышнеградский писал о «стремлении проявить себя во всех видах искусства (поэзия, живопись)», тогда же он пробовал сочинять стихи, занимался живописью, параллельно работал над «Днём Брахмы» [3, 55]. Чуть позже он начал посещать класс К. С. Петрова-Водкина при Академии художеств [3, 57]. Комментатор его дневников Е. Польдяева отмечает:

«Ранние [живописные] работы Вышнеградского не сохранились. Впоследствии его любовь к живописи проявилась в стремлении установить соответствие между звуком и цветом, о чём свидетельствует множество цветковых таблиц и символических рисунков» [3, 97].

В. Кандинский в своей концепции монументального (синтетического) искусства видел объединение всех элементов – цвета, плоскости, объёма, звука, движения и слова – в форме сценической композиции. Так, в «Схематической программе Института художественной культуры» (1920) художник писал: «В этой области работы производятся представителями всех искусств и привлекающих к искусству областей: живописцами, скульпторами, музыкантами (особенно композиторами), поэтами, драматургами, театральными деятелями (особенно режиссёрами), в частности деятелями балета, деятелями цирка (особенно клоунами), деятелями варьете (особенно эксцентриками) и т. д.» [7, 53].

Концепции художников В. Баранова-Россине (Оптофоническое искусство) и Г. Гидони (Искусство света и цвета) в опорных своих пунктах были весьма близки: придать живописи ритм и динамику (преодолеть статику изобразительного искусства), вывести изобразительное искусство из плоскости на экран/прозрачный экран или в пространство, объединить свет и цвет со звучанием, приблизить живопись к музыке. «Я пришёл к логической необходимости создания нового искусства, – писал Баранов-Россине, – ритмичного во времени – ОПТОФОНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА – визуального и звучащего» [15, 244]. Гидони характеризовал своё детище как «искусство образа, очищенного от „темы“, „литературы“ ... искусство, развивающееся подобно музыке во времени, в пространстве, владеющее тончайшим „пигментным“ веществом: электричеством; искусство, освобождающее свет и цвет от оков формы»²⁵.

Иными словами, художники пытались выявить характерные для разных видов искусства структурные универсалии (звук, цвет, свет, движение, пространственно-временные координаты) и придать им некие новые формы существования. Один называл это оптофоническим искусством, другой – искусством света и цвета²⁶.

Трактат об оптофонии Баранов-Россине начинал с констатации «упадка нынешнего искусства» [15, 244]. Гидони в своём очерке-микрологе «Искусство света и цвета» был более радикален: «Старая живопись умерла! Да здравствует новая живопись – Искусство Света и Цвета!»²⁷. Отсутствие отсылки к звуку в наименовании «Искусства света и цвета» Гидони не означало, что звучание здесь не предполагалось. Напротив, светомузыка как одна из составляющих концепции была наиболее разработана автором на практике. Танец как часть действия оба художника также включали в свои концерты [17, 137–138]. Помимо светомузыки и светохореографии Гидони разрабатывал также направления светотеатра, светодекламации и светоархитектуры.

Если сосредоточиться на известных нам свето/цветозвуковых теоретических разработках российских композиторов, художников, изобретателей первой трети XX века, то условно их можно разделить на два типа.

К первому типу отнесём теории, основанные на прямом соответствии того или иного цвета звуку или тональности (*механический принцип*). Например, на аналогии звука, цвета и числа построила свою методику преподавания вокала А. Захарьина-Унковская²⁸. «Если мы примем за исходную точку аналогию колебания ноты до, – писала она, – с колебаниями красного цвета и будем продолжать звуковую диатоническую гамму и спектральную цветовую гамму, мы получим две параллельных гаммы, одну звуковую, другую – цветовую:

Красный	Оранжевый	Жёлтый	Зелёный	Голубой	Синий	Фиолетовый
do	re	mi	fa	sol	la	si
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14 и т. д.» ²⁹

А. Чесноков декларировал принцип соотношения тональностей и цветов, в основу которого, со слов Г. Римского-Корсакова, была положена «схема пропорционального изменения частоты звуковых и цветовых колебаний, дающая гамму С – красный, d – оранжевый, e – жёлтый и т. д.»³⁰. Музыковед В. Дасманов разработал теорию соответствий между звуковой и цветовой гаммами опираясь на длины волн³¹.

Ко второму типу относятся теории взаимодействия звука и света, основанные на *эстетическом принципе* (определение Б. Галеева), то есть на предпочтениях самого художника или композитора. К ним можно отнести опыт световой строки к Симфонической поэме «Прометей», основанный на цветном слухе А. Скрябина, концепции Оптифонического искусства В. Баранова-Россине и Искусства света и цвета Г. Гидони, а также эксперименты с пространственной музыкой в световом сопровождении А. Дымшица.

В целом все упомянутые авторы стремились к синтезу звука (в том числе звучащего слова), света (цвета), пластики (и в целом сценического движения) как **равноправных средств художественной выразительности в едином произведении искусства**. Те или иные звукоцветовые сочетания, используемые композиторами и художниками, позволяли расширить смысловое поле сочинений, усилить воздействие на зрителя и слушателя. О включении в свои синтетические произведения ароматов и в отдельных случаях вкусов авторы также упоминали. Их участие планировал в «Мистерии» и «Предварительном действе» А. Скрябин. Один из неосуществлённых проектов Г. Гидони назывался «„Открытие седьмой печати“ – Поэма для большого светоркестра

с декламацией, оркестром, хором, радио³² и ароматом» (1929). Похожие замыслы имели также В. Кандинский (возможное употребление средств, действующих не только на зрение и слух, но и на обоняние, осязание и «даже, может быть, и вкус» [7, 59]), В. Баранов-Россине (со слов его сына Дмитрия³³), Н. Обухов (в его произведении «Книга жизни» планировалось воскурение фимиамов³⁴).

Институции. Осознавая большие перспективы в развитии разрабатываемых новых видов искусства, лишь В. Баранов-Россине и Г. Гидони пытались основать самостоятельные институции³⁵. К подобного рода идеям они пришли примерно в одно время, хотя в целом начало своих работ датировали более ранними сроками: по отношению к В. Баранову-Россине А. Сарабьянов указывает на 1909 год [15, 154]; Гидони начал работу над осуществлением световых декораций и светоркестра в 1919 году.

Гидони пытался открыть Институт изучения света и краски при Академии наук СССР в 1926 году. Предложение о создании Института было направлено им на имя вице-президента Академии А. Е. Ферсмана (с копией А. В. Луначарскому). В формировании соответствующего пакета документов участвовал заведующий фотометрической лабораторией Государственного оптического института С. О. Майзель³⁶. Однако попытка не увенчалась успехом [см.: 9]. Баранову-Россине удалось открыть Оптифоническую академию уже будучи в Париже в 1927 году. В каталоге выставки «Sons et Lumières: Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle» (Звук и Свет: История звука в искусстве XX века), состоявшейся в Центре Помпиду в 2004–2005 годах, опубликована афиша открытия академии [18, 150].

«В своей академии, – пишет Сарабьянов, – художник преподавал (причём по весьма умеренным ценам) рисунок, живопись, конструкцию, скульптуру, используя систему „оптофонического пианино“» [15, 184]. Позже он предпринял попытки создания Института оптофонического искусства и Европейского оптофонического центра.

Несмотря на первую неудачную попытку создания Института, Гидони продолжил работу в том же направлении в 1930-е годы. У себя дома он организовал «Лабораторию искусства света и цвета». Её название упоминалось в ряде выпущенных художником на собственные средства книг и брошюр³⁷. В условиях господдержки в 1931 году Гидони проводил работы в области Искусства света и цвета при Физико-техническом институте в составе Лаборатории общей акустики. Как руководитель Лаборатории он сотрудничал с Оптическим институтом (в частности, по проекту световой установки «кинемахром» для Дворца Советов [см.: 4]), а также с Ленинградским областным советом народного хозяйства. Лаборатория была включена в число членов Всесоюзной ассоциации лабораторий осветительной техники.

Планируемые к существованию и частично реализованные институции не могли не иметь теоретической базы. Оба художника написали некие трактаты на разрабатываемые ими темы. В. Баранов-Россине озаглавил свой труд «Институт оптофонического искусства»³⁸. Г. Гидони в 1930-м издал книгу «Искусство света и цвета»³⁹.

Жанры и исполнительские составы. Жанровое воплощение разрабатываемых светозвуковых (светозвукопластических) теорий и привлекаемые исполнительские составы могли быть самыми разными. Среди осуществлённых и планируемых, но не доведённых до реализации сочинений, были как камерные миниатюры, так и масштабные мистериальные композиции.

Примером малой формы может послужить исполнение фортепианного «Траур-

ного марша» Ф. Шопена с подсвеченными движениями танцоров (световая аранжировка – А. Чесноков, техническое сопровождение проекта – С. Майзель, 1923–1924 гг.). Другой пример – светодекламации для чтеца и партии света/цвета или отдельные номера музыкальной светохореографии, демонстрировавшиеся Г. Гидони на Первом вечере искусства света и цвета в конференц-зале Академии наук (Ленинград, 26 мая 1928 г.) [см.: 11]. При помощи оптофона и пластического сопровождения артистов танцевальных студий В. Баранов-Россине иллюстрировал на концертах сочинения Э. Грига, Р. Вагнера, Ф. Шуберта, А. Скрябина, К. Дебюсси и других композиторов.

Из произведений мистериального плана в первую очередь выделим задуманные А. Скрябиным «Предварительное действие» и «Мистерия». Композитор Александр Немтин, работая по эскизам А. Скрябина в течение 26 лет, реконструировал сочинение. Премьера его полной версии для большого симфонического оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой состоялась в Хельсинки в 1997 году. «С начала 1900-х годов, – писал в аннотации к записи первой части „Предварительного действия“ Борис Мукосей, – Скрябин последовательно шёл к идее Мистерии – фантастической мечте о „последнем празднике человечества“, в финальном акте которой „очистительный пожар“ приведет к духовному высвобождению, дематериализации земной расы. Под влиянием древнеиндийских текстов и книги „Тайная доктрина“ Елены Блаватской – своего рода „библии теософии“, захватившей его силой мистического откровения, идея приобретает более чёткие очертания. Его внутреннему взору ясно предстают картины „соборного акта“, соединяющего все виды искусства, „симфонии звука и света, движения и ароматов“...»⁴⁰.

Близкими по философскому замыслу к «Мистерии» и «Предварительному дей-

ству» были сочинения «День бытия» (Исповедь жизни перед жизнью) И. Вышнеградского (для чтеца, хора и симфонического оркестра) и «Книга жизни» для солистов, хора, Звучащего креста, двух фортепиано, органа и оркестра Н. Обухова. Оба сочинения были задуманы безусловно под влиянием идей А. Скрябина и сразу после его ухода. Они создавались авторами на протяжении долгих лет: над «Днём бытия» И. Вышнеградский работал с 1916 по 1939 годы, над «Книгой жизни» Н. Обухов трудился с 1917 по 1925 годы [см.: 14, 130]. Каждый из композиторов основывал мистерию на собственных текстах. Исполнить их А. Скрябин, И. Вышнеградский и Н. Обухов мечтали в специально выстроенных зданиях («сверкающих храмах»). Вышнеградский разрабатывал для купола храма световые мозаики, при исполнении «Книги жизни» Обухов планировал использование кинопроекции [1].

В контексте светозвуковых экспериментов 1920-х годов необходимо также упомянуть «Симфоническую мистерию» А. Пащенко, ставшую первым сочинением, специально созданным для терменвокса (радиофона⁴¹). Но не только звучание столь необычного инструмента должно было придать Мистерии характер священнодействия. Как и задуманные Скрябиным «Предварительное действие» и «Мистерия», «Симфоническая мистерия» А. Пащенко планировалась к исполнению со световой аранжировкой. «Согласно желанию автора» [8, 82] её осуществил Г. Гидони. В своих творческих планах по возведению здания для исполнения такого рода сочинений художник продвинулся дальше, чем А. Скрябин, И. Вышнеградский и Н. Обухов. Действующая модель спроектированного им Светопамятника высотой в 2,5 метра выставлялась в дни празднования 10-летия Октябрьской революции во дворце Урицкого в Ленинграде. Возможность установки памятника со зрительным залом внутри него на

2000 мест в 1927–1928 годы обсуждалась в прессе [10].

Клавиры «Симфонической мистерии» А. Пащенко сохранился в Кабинете рукописей Российского института истории искусств⁴², но партитура и светоцветовая партия в настоящее время считаются утраченными. В 2019 году по клавиру с пометами автора оркестровку «Симфонической мистерии» выполнила композитор и исполнительница на терменвоксе Олеся Ростовская. Произведение было представлено в Санкт-Петербургской академической филармонии имени Д. Д. Шостаковича 11 января 2020 года при участии самой О. Ростовской. Восстановить же световую строку к сочинению пока не представляется возможным.

Другими значимыми направлениями работы в области светоцветовых и светозвуковых экспериментов первой трети XX века стали – разработка светоцветового и светозвукового инструментария и концертная практика, а также создание архитектурных проектов зданий синтеза искусств, таких как Храм для исполнения Мистерии А. Скрябина (1904–1906); Храм сверхискусства И. Вышнеградского (начиная с 1916 г.), Храм сверхискусства Н. Обухова (рис. Н. Гончаровой, 1920(?)–е гг.), Здание великой утопии В. Кандинского (1920), Светотеатр нового искусства и Светопамятник 10-летию Октябрьской революции Г. Гидони (1926–1927), Театр будущего В. Мейерхольда (архитекторы: М. Бархин, С. Вахтангов, 1931–1932). Все это многообразие замыслов и реализованных проектов отражает широкий спектр художественных поисков того времени и требует отдельного рассмотрения.

Заключение

В целом светозвуковые и светоцветовые эксперименты первой трети XX века в России стали одним из самых ярких проявлений стремления к синтезу искусств. Они объединили усилия художников, компози-

торов, инженеров, изобретателей, учёных, стремившихся к созданию некоего нового художественного языка, основанного на равноправии всех средств художественной выразительности. Несмотря на то, что многие замыслы остались в полной мере нереализованными, они оказали глубокое воздействие на художественную практику XX века и предвосхитили медиа- и мультимедийное искусство.

Активная новаторская деятельность художников, композиторов и изобретателей первой трети XX века в следующие два десятилетия пережила значительный спад. Во второй половине 1930-х – 1950-е годы творческих событий светозвукового плана в СССР было не много. Условия времени не располагали к такого рода экспериментам. Если в начале 1930-х годов та или иная деятельность ещё велась (Г. Гидони, например, издавал свои светоцветовые партии, пытался сохранять свою Лабораторию искусства света и цвета), то в 1940-е годы можно лишь отметить продолжающуюся в этом направлении работу художника В. Баранова-Россине (развитие оптофонического искусства) и композитора И. Вышнеградского (работа над цветной нотацией и световыми мозаиками для купола Храма Сверхискусства). Однако в это время оба они жили во Франции.

Новая волна интереса к светозвуковым экспериментам в СССР возникла в 1960–1970-е годы, в период Хрущёвской оттепели. Это было связано с именами таких светохудожников и светомузыкантов, как Константин Леонтьев (Москва), Юрий Правдюк (Харьков), Флориан Юрьев (Киев), Сергей Зорин (Полтава, Москва), Даниэль Фридман (Ужгород) и многих других. В те же годы продолжал свою активную деятельность Лев Термен, помимо изобретения различного рода звуко-светопластических инструментов занимавшийся вопросами долголетия и несмотря на сложную судьбу проживший 97 лет⁴³. По всей стране действовали разного рода клубы и лаборатории, проводились светомузыкальные концерты, создавались новые светомузыкальные инструменты, выходили десятки книг по теме синтеза искусств, светомузыки и синестезии. Ведущую роль как в научном плане, так и в плане практических разработок в эти годы в СССР заняло Студенческое конструкторское бюро «Прометей», позднее Научно-исследовательский институт экспериментальной эстетики «Прометей» (Казань), которым с 1965 года руководил Булат Галеев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ От греч. *оптофон* – зримый звук.

² Об особом отношении к личности великого художника в 2025 г. вышла книга В. Кравченко «Русские тайны Леонардо да Винчи», см.: [13].

³ В 1916 г. Л. Термен окончил Петербургскую консерваторию по классу виолончели.

⁴ Архив Российского национального музея музыки. Ф. 351. Инв. № 4654–1. Л. 1.

⁵ Работа была начата в 1924 г. Перевод выполнялся с издания 1651 года. Со слов автора, к нему были приложены комментированные примечания, библиографический указатель и предисловие (см.: Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар. Жизнь и творчество, политическая деятельность. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933. С. 125). К сожалению, данный перевод не удается пока обнаружить.

⁶ С 1921 г. жил в Европе.

⁷ Эмигрировал в Европу в 1923 г.

⁸ Эмигрировал в Европу в 1925 г.

⁹ Эмигрировал в Европу в 1918 г.

¹⁰ Эмигрировал в Европу в 1921 г.

¹¹ Эмигрировал в США в 1929 г.

¹² С 1928 по 1938 г. жил в США.

¹³ Перечень можно дополнить именами авторов единичных докладов по темам окрашенного звука в ГИИИ – И. М. Андриевский («Психофизиология окрашенного слуха», 1925), С. А. Дианин («Явление окрашенного слуха в восприятии музыки», 1925), М. В. Мачинский («Опыт построения новой системы светозвуков», 1926), а также изобретателей светозвуковых инструментов, о которых на данный момент не удалось найти подробных сведений (И. А. Сергеев, А. Г. Курочкин, Н. М. Варзин-Ряжский).

¹⁴ Об инструменте *кинофот* упоминают в одной из своих статей Б. Галеев и И. Ванечкина [5].

¹⁵ А. Чесноков был родным братом известного в России хорового дирижера, регента, композитора, профессора Московской консерватории Павла Чеснокова (1877–1944).

¹⁶ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. Р-6307. Оп. 15. Д. 288. Л. 3.

¹⁷ *Леонов В.* «Свето-музыка» и «электро-оркестр» // *Вечерняя газета.* 1927. 13 мая; *Л.* Новое изобретение // *Жизнь искусства.* 1926. № 49. С. 10.

¹⁸ Название одного из разделов книги И. И. Иоффе, см.: [6].

¹⁹ Б. В. Асафьев обладал цветным слухом. Таблица цветного слуха Асафьева опубликована И. Л. Ванечкиной и Б. М. Галеевым: [5, 165].

²⁰ Архив Российского национального музея музыки. Ф-285–21. Ед. хр. 1–16. Материалы по психологии музыкального творчества и музыкальной эстетике.

²¹ См.: *Галеев Б. М.* Находка в Париже (о неизвестной встрече В. Баранова-Россине с А. Скрябиным) // *Казань.* 2000. № 4. С. 59–64.

²² *Римский-Корсаков Г. М.* Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // *De musica: Временник отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств.* Л., 1926. Вып. 2. С. 94–102.

²³ *Шлёцер Б.* Записка Б. Ф. Шлёцера о «Предварительном действии» // *Русские пропилеи: Материалы по истории рус. мысли и лит. / собр. и пригот. к печати М. Гершензон.* Москва: М. и С. Сабашниковы, 1919. Т. 6: А. С. Пушкин. А. Н. Скрябин. С. 119.

²⁴ Там же.

²⁵ *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение. Ленинград: Изд. автора, 1930. С. 9.

²⁶ Подробнее об этом см.: [12].

²⁷ *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение. С. 3.

²⁸ За свою методику А. Захарьина-Унковская получила премию Миланской консерватории (см.: *Александра Васильевна Унковская (1857–1927) / Государственный архив Калужской области.* URL: <https://archive.admoblkaluga.ru/gako/object/226036807?ysclid=lgntah7cxm294598623> (дата обращения: 13.09.2025).

²⁹ *Унковская А. В.* «Метода цвето-звучо-чисел» // *Вестник теософии.* 1909. № 1. С. 80.

³⁰ *Римский-Корсаков Г. М.* Указ. соч. С. 95.

³¹ *Дасманов В. А.* Звук и цвет // *Музыкальная новь.* 1924. Москва; Петроград: Музсектор Госиздата. № 10. С. 15–21.

³² Здесь, скорее всего, имелся в виду инструмент терменвокс, называемый в первых афишах как радио.

³³ Информация из личной переписки с Д. Барановым-Россине.

³⁴ См.: *Райскин И. Г.* Двойной портрет в интерьере России, которую мы потеряли. Николай Обухов (1892–1954). Ефим Голышев (1897–1970) // *На русских просторах 2024.* № 1. URL: <https://журнальныймир.рф/content/dvoynoy-portret-v-interere-rossii-kotoruyu-my-poteryali> (дата обращения: 13.09.2025).

³⁵ О проводившихся в 1920–1930 гг. художниками, композиторами и исследователями работах по звукоцветовому искусству в рамках государственных организаций, речь отчасти шла выше. Однако в целом это достаточно большая тема, достойная отдельной статьи.

³⁶ С. О. Майзель сотрудничал также с А. Г. Чесноковым.

³⁷ См.: *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение. Ленинград: Изд. автора, 1930. 32 с.; *Гидони Г. И.* Гюстав Курбэ: Художник-коммунар. Жизнь и творчество, политическая деятельность. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933. 128 с.

³⁸ В переводе с французского на русский язык с сокращениями труд представлен в книге А. Д. Сарабанова «Владимир Баранов-Россине», см.: [15, 244–247].

³⁹ *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение.

⁴⁰ *Мукосей Ю.* Александр Скрябин – Александр Немтин. Предварительное действо. Часть I. Запись 1973 г. Фирма Мелодия, 2021. URL: <https://melody.su/upload/iblock/e00/e001f884ae3ce06ce63375c2de591f2b.pdf> (дата обращения: 13.09.2025).

⁴¹ Таким образом инструмент был обозначен в клавире Мистерии. На афишах концертов в Филармонии он значился как радио или радио-музыка.

⁴² Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 2. Оп. 2. Ед. хр. 173.

⁴³ Из личного разговора с Сергеем Зориным, дружившим с Л. Терменом около 20 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баркалая Н. О. Фортепиано как объект сверхискусства у Николая Обухова // *Pianoforum*. 2012. № 1. С. 42–46.
2. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня»: (Концепция светомуз. синтеза А. Н. Скрябина). Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1981. 168 с.
3. Вышнеградский И. А. Иван Вышнеградский : Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания / сост., ред. А. Л. Бретаницка; публ., пер. Е. Г. Польдяева. Москва : Композитор, 2001. 320 с. (Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах ; Кн. 2).
4. Галеев Б. М. От светового памятника Революции – к Дворцу советов (О трагическом пути художника Г. И. Гидони) // *Свет и звук в архитектуре : тез. докл. науч.-практ. семинара, 27–29 окт. 1990 г.* / отв. ред. Б. М. Галеев. Казань : Казан. авиацион. ин-т, 1990. С. 32–36.
5. Галеев Б. М., Ванечкина И. Л. О проекте уникального инструмента «пространственной музыки» // *Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 2 : Статьи и материалы Пятой Междунар. инструментовед. конф. «Благодатовские чтения» (С.-Петербург, 6–10 дек. 2004 г.)* / отв. ред. И. В. Мациевский. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2004. С. 157–160.
6. Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Ленинград: Гос. муз. науч.-исслед. ин-т, 1937. 412 с.
7. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. 1918–1938 / редкол. и сост. Н. Б. Автономова (отв. ред.) и др. Москва : Гилея, 2001. 342 с.
8. Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928) // *Временник Зубовского института*. 2012. Вып. 8. Зубовский институт: страницы истории. С. 74–87.
9. Колганова О. В. Г. И. Гидони – С. О. Майзель: проект Института изучения света и краски/цвета (Ленинград, 1920-е гг.) // *Сравнительное искусствознание – XXI век: статьи и материалы III Междунар. конф. «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г.* / ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2021. Вып. 3. С. 257–273.
10. Колганова О. В. Модель Светопамятника Октябрьской революции Г. Гидони: история создания и реконструкции (1927–1987–2017) // *Искусство звука и света. История, теория, практика* / ред.-сост. О. В. Колганова. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2021. Вып. 1. С. 181–200.
11. Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // *Opera Musicologica*. 2017. № 4(34). С. 72–94.
12. Колганова О. В. Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920–1930-е годы) // *Наука телевидения*. 2021. Т. 17, № 4. С. 33–62. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62
13. Кравченко В. Русские тайны Леонардо да Винчи. Москва : Ритм, 2025. 464 с.
14. Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова: реконструкция биографии. Москва : Русский путь, 2008. 292 с.
15. Сарабьянов А. Д. Владимир Баранов-Россине. Москва : Трилистник, 2002. 264 с.
16. Электрфикация. Свет и ток в искусстве и культуре 1920–1930-х / авт.-сост. К. Л. Гусева, А. Н. Селиванова. Москва : Музей Москвы, 2022. 392 с.
17. Kolganova O. V. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, L. Theremin: Experiments in the Field of Sound-Light-Choreography (1920–1930) // *Music and Synesthesia. Abstracts from a Conference in Vienna, scheduled for July 3–5, 2020* / ed. by J. Jewanski, S.A. Day, S. Siddiq, M. Haverkamp, Ch. Reuter. Dortmund, Germany : Readbox Unipress (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/14), 2020. P. 137–142.
18. *Sons et Lumières: une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2004. 375 p.

Olga V. Kolganova

Organology department of the Russian Institute for the History of the Arts;
M.S. Zalivadny Research and Education Center "Art Integration", Saint Petersburg, Russia.
E-mail: kolganova.spb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5679-3228

**LIGHT-SOUND AND LIGHT-COLOR EXPERIMENTS
IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS, COMPOSERS AND INVENTORS
OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY**

Abstract. The article is devoted to Russian composers, artists and inventors of the first third of the 20th century, who turned to the ideas of art synthesis, realizing them primarily in light and sound experiments. We consider a wide range of authors whose activities covered both the development of the theoretical foundations of synthesis and the creation of synthetic works and new instruments for their performance. Their efforts were aimed at forming a kind of new artistic language based on the equality of various means of artistic expression. Despite the fact that many ideas remained completely unfulfilled, they had a profound impact on the artistic practice of the twentieth century and in many ways anticipated media and multimedia art.

Keywords: synthesis of arts; synesthesia; light and sound and light-color experiments; light and sound instruments; media art

For citation: Kolganova O.V. *Svetozvukovye i svetotsvetovye eksperimenty v tvorchestve rossiyskikh khudozhnikov, kompozitorov i izobretateley pervoy treti XX veka* [Light-sound and Light-color Experiments in the Works of Russian Artists, Composers and Inventors of the first third of the 20th century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 16–28. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-16-28 (in Russ.).

REFERENCES

1. Barkalaya N. O. *Fortepiano kak ob'ekt sverkhiskusstva u Nikolaya Obukhova* [The Piano as an Object of Super-Art for Nikolai Obouhov], *Pianoforum*, 2012, no. 1, pp. 42–46. (in Russ.).
2. Vanechkina I. L., Galeev B. M. «*Poema ognya*»: (*Kontseptsiya svetomuz. sinteza A. N. Skryabina*) ["The Poem of Fire": (A Conception of Alexander Scriabin's Synthesis of Music and Light)], Kazan, Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 1981, 168 p. (in Russ.).
3. Vyshnegradsky I. A. *Ivan Vyshnegradskiy : Piramida zhizni. Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya* [Ivan Wyschnegradsky: the Pyramid of Life: Diary, Articles, Memoirs], Moscow, Kompozitor, 2001, 320 p. (Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh ; Kn. 2). (in Russ.).
4. Galeev B. M. *Ot svetovogo pamyatnika Revolyutsii – k Dvortsu sovetov (O tragicheskom puti khudozhnika G. I. Gidoni)* [From the Light Monument to the Revolution – to the Palace of the Soviets (About the Tragic Path of Artist Grigoriy Gidoni)], B. M. Galeev (resp. ed.), *Svet i zvuk v arkhitekture : tez. dokl. nauch.-prakt. seminara, 27–29 okt. 1990 g.*, Kazan, Kazanskiy aviatsionnyy institut, 1990, pp. 32–36. (in Russ.).
5. Galeev B. M., Vanechkina I. L. *O proekte unikal'nogo instrumenta «prostranstvennoy muzyki»* [About the Project of a Unique Instrument of "Spatial Music"], I. V. Matsievskiy (resp. ed.), *Voprosy instrumentovedeniya*, iss. 5, pt. 2, Sankt-Peterburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2004, pp. 157–160. (in Russ.).
6. Ioffe I. I. *Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino* [A Synthetic Study of Art and Sound Film], Leningrad, Gosudarstvennyy muzykal'nyy nauchno-issledovatel'skiy institut, 1937, 412 p. (in Russ.).
7. Kandinsky V. V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva. T. 2. 1918–1938* [Selected Works on the Theory of Art: in 2 vols. Vol. 2. 1918–1938], Moscow, Gileya, 2001, 342 p. (in Russ.).
8. Kolganova O. V. «*Curriculum vitae*» Grigoriya Iosifovicha Gidoni: *Dokument iz arkhiva Rossiyskogo instituta istorii iskusstv (1928)* [Grigoriy Iosifovich Gidoni's "Curriculum Vitae": a Document from the Archive of the Russian Institute of History of the Arts (1928)], *Vremennik Zubovskogo instituta*, 2012, iss. 8, pp. 74–87. (in Russ.).
9. Kolganova O. V. G. I. *Gidoni – S. O. Mayzel: proekt Instituta izucheniya sveta i kraski/tsveta (Leningrad, 1920-e gg.)* [Grigoriy Gidoni – Sergei Maizel: Project of the Institute of Studying Light and Color (Leningrad, the

1920s)], O. V. Kolganova, I. V. Matsievsky eds.), *Sravnitel'noe iskusstvoznanie – XXI vek: stat'i i materialy III Mezhdunar. konf. «Orlovskie chteniya», 15–16 oktyabrya 2018 g.*, St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2021, iss. 3, pp. 257–273. (in Russ.).

10. Kolganova O. V. *Model' Svetopamyatnika Oktyabr'skoy revolyutsii G. Gidoni: istoriya sozdaniya i rekonstruktsii (1927–1987–2017)* [The Model of Grigoriy Gidoni's Monument of Light for the October Revolution: the History of Creation and Reconstruction (1927–1987–2017)], O. V. Kolganova (ed., comp.), *Iskusstvo zvuka i sveta. Istoriya, teoriya, praktika*, St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2021, iss. 1, pp. 181–200. (in Russ.).

11. Kolganova O. V. The First Evening of 'The Art of Light and Color' by Grigory Gidoni, *Opera Musicologica*, 2017, no. 4(34), pp. 72–94. (in Russ.).

12. Kolganova O. V. Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's Light and Color Projection Devices: 1920s–1930s, *The Art and Science of Television*, 2021, vol. 17, no. 4, pp. 33–62. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62 (in Russ.).

13. Kravchenko V. *Russkie tayny Leonardo da Vinchi* [The Russian Mysteries of Leonardo da Vinci], Moscow, Ritm, 2025, 464 p. (in Russ.).

14. Poldyaeva E. G. *Poslanie Nikolaya Obukhova: rekonstruktsiya biografii* [Nicolai Obouhov's Message. Reconstruction of a Biography], Moscow, Russkiy put', 2008, 292 p. (in Russ.).

15. Sarabyanov A. D. *Vladimir Baranov-Rossine* [Vladimir Baranov-Rossine], Moscow, Trilistnik, 2002, 264 p. (in Russ.).

16. Guseva K. L., Selivanova A. N. (comp.) *Elektrifikatsiya. Svet i tok v iskusstve i kul'ture 1920–1930-kh* [Electrification. Light and Electric Currents in the Art and Culture of the 1920s and 1930s], Moscow, Muzey Moskv, 2022, 392 p. (in Russ.).

17. Kolganova O. V. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, L. Theremin: Experiments in the Field of Sound-Light-Choreography (1920–1930), J. Jewanski, S.A. Day, S. Siddiq, M. Haverkamp, Ch. Reuter (eds.), *Music and Synesthesia. Abstracts from a Conference in Vienna, scheduled for July 3–5, 2020*, Dortmund, Germany, Readbox Unipress (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/14), 2020, pp. 137–142.

18. *Sons et Lumières: une histoire du son dans l'art du XXe siècle* [Sounds and Lights: a History of Sound in Twentieth-century Art], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2004, 375 p. (in French).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 781.4:78.071.1(438)

DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-29-36

Наталья Владимировна Королевская

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).
E-mail: nvkoro@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8764-8058. SPIN-код: 9025-6186

Дин Лулу

Соискатель учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.1 – теория и история культуры, искусства при Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия). E-mail: 302525361@qq.com

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА ШОПЕНА КАК АВТОМЕТАФОРА

В статье соотнесены фортепианная миниатюра Шопена и метафора – модель поэтического образотворчества, выявляемая в музыкальном тексте как основа романтического самовыражения, порождение глубинной поэтичности – доминанты, определяющей мироощущение и творческое сознание композитора-романтика. Фортепианная миниатюра Шопена представлена как целостная автометафора, эксплицирующая две стороны внутреннего «я» художника – феноменальную, непосредственно созерцаемую сущность и её психологическое ноуменальное содержание. Рассмотрены важнейшие принципы образования автометафоры в музыкальном тексте – семантическая и конструктивная основы. На примере прелюдии A-dur и Ноктюрна H-dur op. 32 (№ 1) выявлена общая модель становления автометафоры – парадигматическая структура с направленностью в глубину изначально заданного диффузного музыкально-смыслового образования через ряд его повторений/подобий, неизменно приводящих к обнажению образа смерти, определяющего сердцевину мироощущения Шопена. Выявление данной модели на уровне крупных композиций – в масштабах цикла прелюдий и в проекции идентифицирующего образа Ноктюрна H-dur на Сонату b-moll – позволил сделать вывод о ключевом значении автометафоры как парадигматической структуры, поглощающей время, для постижения свободных форм Шопена.

Ключевые слова: Шопен; романтическая миниатюра; самовыражение; автометафора

Для цитирования: Королевская Н. В., Дин Лулу. Фортепианная миниатюра Шопена как автометафора. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-29-36 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 29–36.

Определение «миниатюра», введённое К. В. Зенкиным в отношении романтических произведений малых форм, подчёркивает не только внешний жанровый при-

знак (величину композиции), но и заключает в себе, по определению Н. А. Сохора, сущностную характеристику «жанрового содержания» миниатюры [11]. О последнем

говорят как о преломлении «солнца в капле росы», «большого в малом – в миниатюре широкомасштабной целостной картины» [4, 114]. Вместимость неместимого сделала миниатюру жанром «романтической картины мира» [4, 114], которая самим романтикам виделась как «вселенная внутри человека» («Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении» [10, 96]).

В таком значении жанр фортепианной миниатюры утвердился в творчестве композиторов-романтиков как противоположность крупных классических форм, прежде всего – сонатной. Заклѳченная в сонатности строгая драматургическая и композиционная логика рационализировала музыкально-творческий процесс, привнося в него элемент обусловленности выражения, тогда как миниатюра, с её сжатым хронотопом, создавала новые возможности для творческой самореализации – «абсолютного, свободного, безусловного самовыражения» [5, 6]. Открывая скрытые горизонты «внутренней вселенной», романтическое «самовыражение» превращалось в художественное «самооформление» – образ, который может быть истолкован как метафорический идентификатор личности художника, а произведение в целом – как автометафора.

В отличие от классиков, которые мыслили синтаксическими категориями, автометафора как проекция глубинного «я» в музыкальный текст подразумевает моментальность оттиска внутреннего мира – не процесс-развёртывание, но поглощение времени, свёртывание его в одну пульсирующую смысловую точку. Само рождение метафоры, асинтаксическая природа которой («субстантивная метафора лишена синтаксической подвижности» [2, 27]) делает её противоположностью дискурсивно-логического мышления, описывается как «мгновенная вспышка интуиции» [2, 21], что соответствует формату музыкальной миниатюры.

Цель данной статьи – опираясь на филологическую модель метафорического образотворчества, взглянуть на фортепианную миниатюру Шопена как на целостную автометафору, рождение которой в контексте творческого самовыражения композитора-романтика предстаёт в качестве экспликации глубинного «я» художника.

В широком пространстве многообразия миниатюр Шопена особой репрезентативностью миниатюризма выделяется Прелюдия A-dur, что было отмечено ещё Л. А. Мазелем: «...Она отличается не только предельным лаконизмом, но необыкновенной простотой формы, фактуры, ритма, гармонии» [8, 281]. Эта простота обеспечивает особую прозрачность заклѳченной в музыкальном тексте метафорической структуры, позволяя отчётливо рассмотреть важнейшие принципы её образования – семантический и конструктивный аспекты.

Семантический аспект

Представляющая собой двуслойное, «семантически диффузное» образование [2, 9], соединяющее предмет (субъект) и выражающий его предикат в одномоментное целое, метафора складывается как синтезирование двучленной, синтаксически организованной структуры сравнения. Становясь «сокращѳнным сравнением» [2, 17] (и даже более того – сокращѳнным противопоставлением [2, 18]), она обретает парадоксальность, выявляя связи, «которые даже не подозревались» [2, 21].

Так и в Прелюдии A-dur полнота семантической информации заключена в диффузном взаимопроникновении полярных жанровых интоном – ритмоформулы мазурки и хоральной фактуры. В своё время Л. А. Мазель, описавший это сложное двуединство, обратил внимание на то, что это не «простое... контрапунктическое сочетание» [8, 282], а именно *совмещение* свойств далѳких жанров, в котором высвечивается парадоксальная сущность метафоры, соединяющей несоединимое – «и ложь и истину, и „нет“ и „да“» [2, 18].

Из двух составляющих метафорического образа – его предметной идентифицирующей основы (субъект) и придаваемых ему неожиданных свойств (предикат) – мазурка выступает в роли субъекта, хоральность – в качестве нетривиальной (поэтической) призмы его восприятия («воображение поэтическое странствует и преобразует вещи, наполняет их особым, сугубо своим смыслом» [2, 21]). Преобразующее воздействие заключённой в хоральности возвышенной поэтичности на бытовой жанр также отмечено Л. А. Мазелем: «В прелюдии Шопена нет, конечно, образной связи с хоралом, но черты размеренного аккордового склада... придают прозрачной и лёгкой танцевальной миниатюре особую одухотворённость» [8, 282].

Экспонируемый образ (поэтизация бытового жанра) включает в себе метафорическое зерно, из которого развёртывается автометафора. В отличие от простой метафоры, последняя предстаёт как более сложно организованный «образ-индивидуализация» [2, 22], объединяющий феноменальную, непосредственно созерцаемую сущность и её глубинное, ноуменальное содержание. В этом плане мазурка (субъект метафоры) – «постоянная спутница жизни» Шопена [6, 55], одна из самых сокровенных, дневниковых жанровых сфер его творчества – выступает как феноменологический идентификатор личности композитора.

В лирическом контексте отчётливо проглядывает становление автометафоры: в устремлённости танцевальной формулы («жест» воспарения), уже во второй фразе и первого, и второго предложений достигающей самой высокой точки (вторая вершин превышает первую) с последующим плавным возвращением к исходной позиции, вычитывается метафора полёта души. Плавность и непринуждённость двукратного воспарения нарушается лишь отклонением в *h-moll* на вершине второго круга. Этот непродолжительный, но заметный «взрыв»

экспрессии (гармония $D_7 \rightarrow II$ «звучит сравнительно долго» [8, 284]), нарушающий установленную инерцию танца-полёта, создаёт событийный момент, обнажающий трагическую, тонально маркированную глубину. Она приоткрывается лишь на миг, растворяясь в изначально заданном спокойном лирическом мирозерцании.

Вспышка экспрессии заставляет вспомнить о тех «интимных реликвиях» великого польского композитора, «захороненных им в блистательных ларцах его творений» [7, 92], о которых упоминает Лист (со слов самого Шопена), – о чувстве скорби, составляющем «основу его сердца», название которому «он мог найти лишь в своём родном языке, так как ни на одном языке нет слова, равнозначного польскому *zal*» [7, 92].

Кратковременный выход в пространство интимных чувствований (*zal*) вводит в самую сердцевину метафоры, обнажая главную точку её концептуальной фокусировки (метафора «сводит концепт в точку, единый фокус» [2, 13]), где она, достигая максимизации идентифицирующей функции, перерастает в автометафору. Именно сдвиг из феноменальной сферы образотворчества, основанного на использовании общезначимого метода «обобщения через жанр», в скрытое измерение сугубо индивидуального выражения, создаёт ключевой момент «метафорической самоидентификации» [2, 30].

Конструктивный аспект

Становящаяся автометафора, охватывая произведение, не только сохраняет коренную субстантивную природу, но в условиях музыкального текста с особой яркостью демонстрирует принцип преодоления времени. Данная особенность получила отражение у Л. А. Мазеля, представленная им как реализация «основного открытия» пьесы (сочетание танцевальности и хоральности) на разных уровнях композиции: «находка пьесы реализуется на трёх различных масштабных уровнях: в пределах каждого двукрата, первого предложения и всего периода» [8, 285–286].

Такая реализация субстантивной структуры, в музыкальной терминологии получившая определение «экспозиционной функции» [8, 290], в оптике структурной поэтики предстаёт как вертикально ориентированный *парадигматический ряд* образов-подобий. Парадигматическая структура с особой наглядностью демонстрирует саморазвёртывание автометафоры в собственную смысловую глубину, ведущую к гравитационному центру личностного микрокосма: «поэт нередко выделяет то главное свойство или состояние, которое отвечает его природе» [2, 30]. Сфокусированное в зоне золотого сечения, в парадигматическом континууме это свойство-состояние образует целевую, выполняющую идентифицирующую функцию точку метафорического самопознания. Подобные точки сгущения личностного смысла-переживания, «к которым, как к сферам, тяготеет все остальное», М. К. Мамардашвили называет «точками обострённого переживания собственного „я“» – «точками интенсивности», или «точками сил», заключающимися в себе «одновременно... и образность, и интенсивность» [9, 274].

Конструктивный метод построения автометафоры, основанный на воспроизведении объективированного (жанрово опосредованного) диффузного метафорического ядра, с прорывом в глубины индивидуального сознания в зоне *золотого сечения/точке интенсивности*, выявляется на уровне всего шопеновского ор. 28. В расширенном формате становления автометафоры особое значение приобретает данное К. В. Зенкиным прелюдии № 7 определение «остановка» [6, 90], отражающее особое положение этой пьесы в ряду предшествующих ей мажорных прелюдий *фигурационного склада*. Как точка концентрации *танцевального образа* (после накопления *танцевальности* в предшествующих G- и D-dur`ной прелюдиях) – «момент покоя, лирического созерцания», усиленный «исключительной для ор. 28 кристалличностью формы» [6, 90], –

в парадигматическом ряду цикла A-dur`ная прелюдия выступает в роли экспозиции метафорического ядра.

Дальнейшее саморазвёртывание автометафоры в пространстве цикла теряется в череде сменяющих друг друга контрастных образов-метаморфоз, отражающих уже иное самоощущение художника, связанное с переживанием множественности своей личности («Поэту... свойственна множественность образов. Эгоцентризм сочетается в нём с метаморфозами Эго»¹ [2, 30]). В этом плане нельзя не вспомнить определение Шумана, назвавшего прелюдии Шопена «разбросанными орлиными перьями, пёстро и свободно переплетающимися» [13, 135].

Становление автометафоры, на время заслонённое «метаморфозами Эго», вновь выдвигается на передний план в прелюдии c-moll (точке золотого сечения цикла), укрупняющей событийный (идентифицирующий) момент прелюдии A-dur – кратковременное отклонение в h-moll (раскрепощение сокровенного *zal*). Эта «точка интенсивности» в № 20 превращается в полновесный трагический образ (траурный марш).

Немаловажно, что и прелюдия c-moll охарактеризована К. В. Зенкиным как ещё одна «остановка» в цикле («момент кристаллизации жанра в минорной „линии“» [6, 120]). Значимость обеих в пространстве становления автометафоры возрастает благодаря концентрации в них авторских лейт-интонаций: Н. Б. Бондаренко определяет «„ur-оппозицию“ мазурочности и хоральности» как «первопричину авторского стиля» [3, 12]; № 20 пронизывает «характерная шопеновская интонация... скорби» [6, 120]: совершенный каденционный оборот (III–II–I) и его несовершенный вариант (V–IV–III).

Соотнесение «остановок» как отправного и конечного пунктов на пути метафорического самопознания в широкоформатном пространстве цикла с особой

отчётливостью позволяет увидеть наращивающее интенсивность превращение исходной семантической амбивалентности (мазурка сквозь призму хоральности) в однозначно-прямолинейный образ траурного марша. Если хоральность как призма восприятия бытового жанра репрезентирует индивидуальный поэтический взгляд художника, то трансформация мазурочности и хоральности в траурный марш («к точкам интенсивности... тяготеет всё остальное» [9, 274]) обнажает трагический стержень мироощущения автора. Можно отметить ряд мазурок (gis-moll op. 33 № 1 и e-moll op. 41 № 2), в которых, в соответствии в миниатюрном формате композиции, характерная «„иг-оппозиция“ мазурочности и хоральности», интенсифицируя образ, подменяется симультанным единством мазурочности и траурного марша в синтезе с «интонацией скорби» (III–II–I).

Та же модель развёртывания автометафоры получила воспроизведение в Ноктюрне H-dur op. 32 № 1, который не только заканчивается «остановкой» на траурном марше, но предвосхищает последовательность тем знаменитого *Marche funèbre* Шопена². Его первая тема (H-dur) представляет образное двуединство – умиротворённо-лирическую кантилену, основу которой составила «интонация скорби» в симультанном единстве с ритмом траурного марша Сонаты b-moll. Вторая тема (Fis-dur), выдержанная в той же лирико-поэтической тональности, интонационно и ритмический корреспондирует с Des-dur`ным трио марша. И, наконец, кода, высвобождающая разрушительную стихию, обнажает скрытый в лирической безмятежности первых двух тем лик смерти (более определённо различимый в прослаивающей форму каденции-рефрене, навязчивые возвращения которой пресекают экспрессивные порывы души, стремящейся вырваться из оков неотступного *memento mori*). Императивным «жестом» в коде ноктюрна утверждается h-moll, расширяя зону отклонения в ту же

тональность в Прелюдии № 7, символически «отменяя» само время снятием тактовых черт, что выразительно конкретизирует образ, извлечённый из ноуменальной глубины авторского сознания.

Закреплению события коды, обнажающего концептуальное «дно» автометафоры, служит переход на новый уровень интертекстуально-парадигматических связей, отсылающих к финалу Сонаты b-moll, образ которого проглядывает сквозь смерчеподобные «взвихрения» (фигуры 32-х), возмущающие атмосферу мертвенного покоя, и октавные унисоны – символ пустоты и безжизненности. В свою очередь Соната b-moll, с её «точкой интенсивности», приходящейся на композиционно укрупнённый, по сравнению с циклом прелюдий, траурный марш, расширяет пространство автометафоры уже в рамках сонатного цикла.

Таким образом, траурный марш, неизменно оказываясь в «точке интенсивности» многократно воспроизводимой автометафоры, обретает значение ключевого ноуменального идентификатора глубинного «я» Шопена. Такое постоянство семантической структуры отсылает непосредственно к личности автора и документам, которые содержат «самонаблюдения композитора» (М. Г. Арановский [1]). В этом плане в фокус внимания попадает запись, сделанная Шопеном в своём альбоме-дневнике в сентябре 1831 года после получения известия о разгроме Польского восстания. Характерно, что и словесное описание Шопеном своего психологического состояния представляет собой автометафору, соединяющую в едином фокусе ночь, *zal* и смерть: «Часы на башне Штутгарта отбивают ночной час. Ах, сколько трупов прибавилось на свете в это мгновенье! <...> Стало быть, – смерть – наилучший поступок человека, – а что же будет тогда худшим? – Появление на свет! <...> Значит, у меня есть основания сетовать, что я появился на свет! <...> Что толку в моём существовании! <...> Ведь

мною уже давно овладела бесслёзная печаль. Ах – как давно я не могу плакать. Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! <...> Это была, по всей видимости, некая мгновенная смерть моих чувств – на миг я умер... <...> Почему же не навсегда? – Может, мне было бы легче»³ [12, 223–224].

В качестве самоидентификации Шопен использует экспрессионистически заострённый образ («труп»), играющий роль предиката, указывающего на глубинное личностное переживание, сформулированное в том же контексте как *бездейственность*: «Ведь я и так бездействен! <...> ... ничем не могу помочь... иногда лишь вою, изливаю боль на фортепиано, отчаиваюсь» [12, 223–225]. В те минуты, когда была сделана эта запись, в голове Шопена произошёл разрыв на *реальную*, не имеющую выхода вовне жизнь сознания, охватывающую влекущие на родину помыслы и стремления, желание действовать и бороться, и *ирреальное* пребывание вдали от родины и родных в душных, непроницаемых для воздуха подлинной жизни парижских салонах. Так судьба не оставила Шопену шанса на полнокровную жизнь, которой желало всё его существо, ничего, кроме фортепиано, ставшего для композитора «зазором между мирами» [9, 793], или «зазором бодрствования... чувств» [9, 47].

Таким образом, автометафора – квинт-эссенция романтического самовыражения – предстаёт как модель с направлен-

ностью развития в глубину изначально заданного феноменального образа, явленного в виде метафорически (диффузно) организованного тематического ядра, через ряд его повторений (Прелюдия A-dur) или подобию (Ноктюрн H-dur), слой за слоем приближающих к прояснению ноуменальной глубины, или концептуальной основы, вводящей в сердцевину мироощущения автора. Движение к «последней» смысловой ясности предстаёт как постепенная настройка фокуса, удерживающего в постоянном поле зрения исходную смысловую структуру, а развитие – в строго парадигматическом измерении континуума личности.

Анализ также показал, что автометафора не является исключительной привилегией миниатюрных форм и распространяет своё влияние на крупную композицию. При этом переходы с одного композиционного уровня (миниатюра) на другой (циклические формы) вскрыли важную закономерность: чем крупнее масштаб композиции, тем большую отчётливость приобретает рельеф становления автометафоры, укрупняя ноуменальный идентифицирующий образ в «точке интенсивности», образующий глубинное ядро мироощущения автора.

В этом влиянии следует искать ключ к постижению свободных форм Шопена, а их первопричину – в проявлении логики автометафоры как интенции глубинной саморефлексии, что определяет дальнейшую перспективу исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известна любовь Шопена к лицедейству, ярко проявившаяся в юные годы в письмах к родным из Шафарни, где композитор в 1824 году проводил летние каникулы и посылал в Варшаву юмористические отчёты о своей деревенской жизни в виде рукописной газеты «Курьер Шафарский», на «станицах» которой автор выступал сразу в нескольких лицах (у Шопена было несколько псевдонимов) [10, 56–67].

² Эти произведения создавались одно за другим: Ноктюрн H-dur op. 32 – в 1836–1837 гг., Соната b-moll op. 35 – в 1837–1839 гг.

³ Г. Кухарский отметил покоряющую искренность «штутгартского дневника» Шопена: «„Штутгартский дневник“ – документ потрясающей силы, в котором автор с абсолютной спонтанностью, без малейшей обработки предал бумаге всё, что переполняло его душу. Без него мы бы никогда не узнали, с какой почти безумной страстностью относился композитор к происходящему вокруг него... нужно отметить и важную здесь деталь: это не письмо, а дневниковая запись, набросанная в момент невероятного душевного смятения. Ничего хотя бы напоминающего эту безграничность самораскрытия мы в его письмах не найдём – их словно писал другой человек» [11, 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное: природа, функции, методы исследования : колл. моногр. : в 4 т. / под общ. ред. А. С. Прангишвили, А. Е. Шерозия, Ф. В. Бассина. Тбилиси : Мецниереба, 1978. Т. 2. С. 583–590.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сборник / пер. под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 5–32.
3. Бондаренко Н. В. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2017. 28 с.
4. Зенкин К. В. Миниатюра – романтическая картина мира // Советская музыка. 1988. № 2. С. 114–118.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, 1997. 520 с.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва : Изд. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. 150 с.
7. Лист Ф. Ф. Шопен / пер. и примеч. С. А. Семеновского ; общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. 2-е изд., перераб. Москва : Музгиз, 1956. 427 с.
8. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Совет. композитор, 1991. 352 с.
9. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» : лекции. Санкт-Петербург : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та : Журн. «Нева», 1997. 572 с.
10. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 94–107.
11. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
12. Шопен Ф. Письма. В 2 т. Т. 1 / сост., вступ. ст., коммент., хронограф Г. С. Кухарского. Изд. 4-е. Москва : Музыка, 1989. 487 с.
13. Шуман Р. Ф. Шопен. Мазурки, Вальсы, Прелюдии // Шуман Р. Избранные статьи / ред., вступ. ст. и примеч. Д. В. Житомирского. Москва : Музгиз, 1956. С. 134–136.

Natalia V. Korolevskaya

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia.

E-mail: nvkoro@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8764-8058. SPIN-код: 9025-6186

Dean Lulu

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia. E-mail: 302525361@qq.com

CHOPIN'S PIANO MINIATURE AS AN AUTOMETAPHOR

Abstract. The article correlates Chopin's piano miniature and metaphor as a model of poetic imagery, revealed in a musical text as the basis of romantic self-expression, the creation of deep poetry, which determines the foundations of the romantic composer's worldview and creative consciousness. Chopin's piano miniature is presented as an integral autometaphor, explicating two sides of the artist's inner self – the phenomenal, directly contemplated essence, and its psychological noumenal content. The most important principles of the formation of an autometaphora in a musical text are considered – semantic and constructive foundations. Using the example of the A-dur prelude and the H-dur Nocturne Op. 32 (No. 1), a general model of the formation of an autometaphora is revealed – a paradigmatic structure with a focus on the depth of an initially given diffuse musical and semantic formation through a series of its repetitions/similarities, which invariably lead to the exposure of the image of death, which defines the core of Chopin's worldview. The identification of this model at the level of large compositions – on the scale of the prelude cycle and in the projection of the identifying image of the H-d Nocturne onto the b-moll Sonata – allowed us to conclude that the autometaphore is of key importance as a time-consuming paradigmatic structure for comprehending Chopin's free forms.

Keywords: Chopin; romantic miniature; self-expression; autometaphora

For citation: Korolevskaya N. V., Dean Lulu. *Fortepiannaya miniatyura Shopena kak avtometafora* [Chopin's Piano Miniature as an Autometaphor], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 29–36. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-29-36 (in Russ.).

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *O dvukh funktsiyakh bessoznatel'nogo v tvorcheskom protsesse kompozitora* [On the two functions of the unconscious in the composer's creative process], A. S. Prangishvili, A. E. Sherozij, F. V. Bassin (eds.), *Bessoznatel'noe: priroda, funktsii, metody issledovaniya: koll. monogr. : v 4 t.*, Tbilisi, Metsniereba, 1978, vol. 2, pp. 583–590. (in Russ.).
2. Arutyunova N. D. *Metafora i diskurs* [Metaphor and Discourse], N. D. Arutyunova, M. A. Zhurinskaya (eds.), *Teoriya metafor: sbornik*, Moscow, Progress, 1990, pp. 5–32. (in Russ.).
3. Bondarenko N. V. *Ontologiya zhanra mazurki v tvorchestve F. Shopena: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The ontology of the Mazurka genre in the works of F. Chopin: Abstr. of diss.], Saratov, 2017, 28 p. (in Russ.).
4. Zenkin K. V. *Miniatyura – romanticheskaya kartina mira* [Miniature – a Romantic Picture of the World], *Sovetskaya muzyka*, 1988, no. 2, pp. 114–118. (in Russ.).
5. Zenkin K. V. *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical romanticism], Moscow, 1997, 520 p. (in Russ.).
6. Zenkin K. V. *Fortepiannaya miniatyura Shopena* [Chopin's Piano Miniature], Moscow, Izdanie Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo, 1995, 150 p. (in Russ.).
7. Liszt F. F. *Shopen* [Chopin], 2nd ed., rev., Moscow, Muzgiz, 1956, 427 p. (in Russ.).
8. Mazel L. A. *Voprosy analiza muzyki* [Questions of music analysis], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 352 p. (in Russ.).
9. Mamardashvili M. K. *Psikhologicheskaya topologiya puti: M. Prust «V poiskakh utrachennogo vremeni»: lektsii* [The psychological topology of the path: M. Proust "In Search of Lost Time": Lectures], St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, Zhurnal «Neva», 1997, 572 p. (in Russ.).
10. Novalis. *Fragmenty* [Fragments], A. S. Dmitriev (ed., comp.), *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov*, Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1980, pp. 94–107. (in Russ.).
11. Sokhor A. N. *Teoriya muzykal'nykh zhanrov. Zadachi i perspektivy perspektivy* [Theory of musical genres. Tasks and prospects], L. G. Rappoport (comp.), *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov: sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 292–309. (in Russ.).
12. Chopin F. *Pis'ma. V 2 t. T. 1* [Letters, in 2 vols. Vol. 1], 4th ed., Moscow, Muzyka, 1989, 487 p. (in Russ.).
13. Schumann R. F. *Shopen. Mazurki, Val'sy, Preljudii* [F. Chopin. Mazurkas, Waltzes, Preludes], *Shuman R. Izbrannye stat'i*, Moscow, Muzgiz, 1956, pp. 134–136. (in Russ.).

Андрей Анатольевич Галкин

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия).
E-mail: galki.andreiz011@yandex.ru

ОПЕРА «ТРИ ПИНТО» В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Статья посвящена завершённому оперному сочинению выдающегося австрийского композитора и дирижёра рубежа XIX–XX веков Густава Малера. Наряду с симфоническими и вокальными циклами, которые составляют основную часть творческого наследия композитора, Малером также было закончено единственное сочинение в оперном жанре – «Три Пинто». Цель настоящей статьи – воссоздать на основе эпистолярного наследия композитора биографический контекст: проанализировать те жизненные обстоятельства, в которых протекала работа над завершением оперы, а также выяснить, каким образом последующая постановка «Трёх Пинто» повлияла на дальнейшую творческую судьбу Густава Малера. Также в статье затрагивается проблема авторства «Трёх Пинто»: предпринимается попытка определить степень творческого вклада Малера в окончательный вариант оперы, а также выяснить формы претворения специфически малеровского начала в партитуре «Трёх Пинто».

Ключевые слова: Густав Малер; опера; Три Пинто; биография; реконструкция

Для цитирования: Галкин А. А. Опера «Три Пинто» в творческой биографии Густава Малера. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-37-44 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 37–44.

В обширной и богатой географии Малера-дирижёра¹ Лейпциг является особо значимой локацией. Именно здесь Малер пережил первый композиторский триумф, завершив комическую оперу К. М. фон Вебера «Три Пинто». Это произведение стало на долгое время единственным композиторским успехом Малера, снискавшим как восторженную реакцию публики, так и положительные отзывы критики. Опера некоторое время пользовалась большим успехом на немецких сценах, что позволило Малеру неплохо заработать [3, 24]. По иронии судьбы известность у современников в качестве композитора великий симфонист приобрёл именно благодаря сочинению, созданному в жанре, которому так и не суждено было расцвести в творчестве Малера.

Весь период работы над оперой составил менее года. Предложение завершить оперу

поступило Малеру от внука композитора – капитана Карла фон Вебера при их встрече 20 мая 1987 года. 12 июля, уезжая на летние каникулы домой в Йиглаву, Малер берёт с собой материалы «Трёх Пинто» для подробного ознакомления и последующей работы с ними. Вернувшись в Лейпциг, Малер, после частного исполнения «Трёх Пинто» на фортепиано в доме директора Лейпцигской оперы Макса Штегемана 28 августа, предложил озвучить всю оставшуюся от Вебера музыку в двух актах, а третий претворить в декламационной форме [6, 120]. Однако эта идея была отвергнута К. фон Вебером и М. Штегеманом в силу своей непрактичности [Ibid.], и в итоге было принято совместное решение расширить музыкальный материал, включив в оперу сторонние малоизвестные сочинения Вебера.

Реконструкция оперных фрагментов Вебера «Три Пинто» была осуществлена Малером в кратчайшие сроки – всего за несколько недель 1887 года. Датой завершения работы значится 8 октября. 11 июля 1888 года проходят пробные репетиции спектакля «Три Пинто» в Праге. Лейпцигская премьера состоялась 20 января, а спустя чуть более полугода, 18 августа, была осуществлена Пражская премьера спектакля, где пять исполнений прошли под управлением самого Малера.

Напряжённая и интенсивная работа над завершением оперы и её премьерой, естественно, требовала большого количества времени и немалых усилий, что не могло не повлиять на привычный рабочий график дирижёра.

Увлечённый подготовкой премьеры «Трёх Пинто», Малер вынужден был временно пренебречь своими прямыми, дирижёрскими, обязанностями, что вызвало недовольство директора М. Штегемана: «Уже продолжительное время я замечаю у Вас дурное настроение, которое, конечно, следует по большей части приписать мелочным заботам и неприятностям, с какими Вы непрестанно имеете дело; однако, я не могу не увидеть одну из причин для этого также и в себе. Боюсь, это настроение может усилиться и в конце концов поставить под угрозу те прекрасные отношения, что доставляли мне столько радости и сделали моё положение таким приятным. Тем самым я охотно признаю, что у Вас есть достаточное основание обижаться на меня, поскольку я уже с давних пор перестал исполнять свой долг так, как это было для Вас привычно. Я знаю также, что мне не нужно приносить Вам извинения, ибо причина моей небрежности представит Вам последнюю в более мягком свете. <...> Подождите ещё две недели, и Вы увидите, что я стану прежним...» [1, 102].

В своем оправдательном послании Малер не называет причины временной перемены в образе своих действий. Однако

принимая во внимание датировку письма, которое было написано 5 января 1888 года, как раз за две недели до оперной премьеры, состоявшейся 20 января того же года, есть все основания полагать, что главной причиной небрежности Малера в тот период послужила интенсивная подготовка премьеры «Трёх Пинто».

Окончание оперы Вебера было подлинной сенсацией в музыкальной жизни Лейпцига. Это событие получило широкий общественный резонанс не только в Германии, но и за её пределами. Ещё до премьеры произведением заинтересовался директор немецкой оперы в Нью-Йорке, о чём Малер с радостью сообщил своим родителям: «Сюда только что пришло сообщение от директора немецкой оперы в Нью-Йорке мистера Стентона²; он приезжает к нам на представление и хочет заполучить эту оперу для Америки. Что ж, пусть привезёт с собой увесистый мешочек долларов» [1, 100].

Премьера оперы под управлением Малера состоялась 20 января 1888 года и имела большой успех, как и все её последующие исполнения.

В день одного из них Малер вновь пишет родителям об огромном успехе оперы: «Всё прошло великолепно! Успех был бешеный! Нескончаемые овации! Сегодня опять все билеты проданы. Пусть вас не удивляет, что в газетах мои заслуги несколько уменьшены. Из „деловых соображений“ покамест должно оставаться в тайне, что здесь моё, а что – Вебера. <...> К сожалению всё это придётся держать в секрете, пока оперу не поставят на всех сценах. – Теперь лозунг: чем меньше чести, тем больше денег! Честь ещё придёт, когда последуют разоблачения. Так или иначе, с сегодняшнего дня я – знаменитый человек. Капельмейстер Леви из Байройта тоже был здесь и страшно восторгался мною. Он также рассказывал, что Козима Вагнер написала ему письмо обо мне длиною в четыре страницы. Вообще я получил массу венков,

в том числе и от директора Штегемана и его жены с чудесной дарственной надписью. 10 000 марок от издателя уже положены на моё имя в Имперский банк» [1, 106]. По иронии судьбы именно опера «Три Пинто» стала единственным сочинением Малера, принесшим композитору ощутимый материальный доход.

Однако заслуженное вознаграждение за титанические усилия выражалось не только в денежном эквиваленте. Грандиозный успех оперы у публики способствовал укреплению позиций Малера в Лейпцигском театре. Уже долгое время продолжавшееся напряжённое противостояние и соперничество Малера с первым дирижёром театра Артуром Никишем на время было решено в пользу первого.

Непростые отношения сложились у Малера и с музыкантами оркестра Лейпцигского театра. Будучи патологически требовательным дирижёром-перфекционистом, Малер предъявлял музыкантам высокие требования. Вследствие этого дирижёр заслужил репутацию тирана и множество неприятелей в среде музыкантов. В процессе совместной подготовки премьеры оперы в непростых отношениях Малера с музыкантами лейпцигского оркестра наметилось определённое потепление, а уже долгое время царившее напряжение стало сходиться на нет. Оркестранты приняли оперу с большим воодушевлением и энтузиазмом, о чём Малер сообщает в одном из своих писем: «В театре усердно разучиваются «Пинто». Все принялись за них с таким пылом, какого здесь ещё не знавали. Недавно я написал вдобавок новый антракт – один из лучших номеров этой оперы» [1, 106].

Грандиозный успех «Трёх Пинто» имел далеко идущие последствия и во многом повлиял на профессиональное будущее Малера, раскрыв перед ним новые горизонты. Так, на премьере «Трёх Пинто» в 1888 году Малер знакомится и завязывает отношения с главой издательства *Schott-Verlages* Людвигом Штрекером, которым спустя три года,

в 1891 году, по просьбе Малера будет осуществлена первая публикация сочинений композитора. В результате этого сотрудничества в феврале 1892 года увидели свет три сборника «*Lieder und Gesänge*» [4, 178], включавшие 14 песен.

Во многом благодаря громкому успеху пражской премьеры «Трёх Пинто», состоявшейся в августе 1888 года и имевшей широкий общественный резонанс, Малер, вскоре после этого знаменательного события оставивший службу в Лейпцигском театре, получил неожиданное для него приглашение занять высокий пост директора Венгерской королевской оперы в Будапеште, которую он возглавлял с 1 октября 1888 по 22 марта 1891 года.

Сочинение, столь ощутимо и разносторонне повлиявшее на судьбу композитора, обязывает хотя бы вкратце остановиться на нём.

Известно, что к моменту смерти Вебером было подготовлено в общей сложности 17 номеров в виде отдельных набросков, которые композитор воспринимал как вспомогательное средство для запоминания материала. Музыкальные идеи для оркестрового сопровождения в них часто лишь намечаются. «В хоровых номерах гармоническое сопровождение нотуруется лишь там, где это представляется необходимым» [2, 392]. Третий акт оперы практически полностью отсутствует, сохранились лишь эпизодические указания темпа и выразительности [Ibid].

Малер был не первым композитором, обратившимся к материалам Вебера с целью завершения оперы. Однако ни один из его предшественников не довёл дело до конца, ссылаясь на малочисленность веберовских источников. Часть музыкального материала Малеру пришлось сочинить самостоятельно, другую часть – существенно дорабатывать, привлекая малоизвестные опусы Вебера.

Неудивительно, что от завершения оперы отказывались многие композиторы

до Малера, включая и Дж. Мейербер, кандидатура которого для этой цели рассматривалась вдовой композитора как наиболее подходящая.

Главная причина отказа заключалась в колоссальном объёме работы. Авторские эскизы, помимо заполнения многочисленных пустот, требовали также предельной добросовестности в отношении имеющегося материала, чтобы сохранить характер произведения Вебера. В 1852 году Мейербер вернул материал из-за нехватки времени и по художественным причинам [2, 392].

Малер, высоко ценивший творчество Вебера и достаточно хорошо знавший музыку композитора³, был предрасположен к выполнению этой задачи и по чисто внешним причинам: к тому моменту он уже проявил себя во многих местах как капельмейстер, но едва ли сделал себе имя как композитор. Поэтому не было никакой опасности в том, что опера будет ассоциироваться прежде всего с её аранжировщиком. Тем не менее, поначалу Малер испытывал некоторые сомнения и хотел, чтобы его версия была опубликована вместе с набросками Вебера, чтобы сделать свою работу более прозрачной. Однако Карл фон Вебер и директор Лейпцигского театра Макс Штегеман выступили против этого, придавая большее значение восприятию произведения как законченной оперы, не обременённой вопросами авторства. Вероятно, сам Малер в конечном счёте счёл это решение лучшим» [Ibid].

В одном из Лейпцигских писем конца января 1888 года, в день одного из представлений «Трёх Пинто», Малер сообщает весьма интересные сведения касательно своего авторства отдельных номеров оперы: «Из „деловых соображений“ покамест должно оставаться в тайне, что здесь моё, а что – Вебера. Могу сказать вам только, что два популярных номера, которые как раз и упоминаются во всех газетах (№ 1 хор студентов и баллада о коте Манзоре) принадлежит мне, как и многое другое»

[1, 106]. Однако достоверность сообщаемых Малером сведений не раз подвергалась сомнению и ставилась под вопрос многими исследователями. Так, И. Барсова и Д. Петров отмечают следующее: «В основу № 1 Малер положил мужской хор Вебера „Das Turnierbankett“ op. 68 № 1, сильно расширив его (202 такта против 35 у Вебера) с помощью повторов и добавлений. Упомянутая баллада – это № 4 (Романс Инес), в его основе лежит Романс Альканзора и Заиды для голоса и гитары к драме Фридриха Кинда „Ночлег в Гранаде“ (1818), в котором Вебер использовал подлинную испанскую мелодию» [1, 107]. Действительно, формально материал упомянутых номеров принадлежал Веберу.

Можно предположить, что Малер, опьянённый успехом, позволил себе несколько преувеличить собственную значимость в работе над оперой и внести несущественные коррективы в реальное положение дел, тем самым немного прихвастнув перед родителями, которым и было адресовано данное письмо. Однако, учитывая серьёзность и принципиальность Малера в подобных вопросах, принять данное предположение было бы по меньшей мере наивно. Вопрос авторства для Малера носил не столько формальный, сколько нравственно-этический характер.

В отношении первого из упомянутых в письме номеров ещё можно предположить, что Малер «присвоил» его исходя из формально-количественных соображений: объём номера в его редакции составляет 202 такта, что значительно превосходит 35 тактов в авторском варианте Вебера. Но в таком случае как быть со вторым упомянутым номером, краткость которого не позволяет сослаться на тот же критерий.

Помимо финала третьего акта, основанного на ранее использованных набросках [5, 128–134], исключительно композиторским достижением Густава Малера, а не адаптацией веберновского материала, следует считать интермедию перед вторым

актом. Она представляет собой свободную фантазию на темы оперы, исполнявшуюся отдельно как самостоятельное произведение под названием «Сон Пинто».

Вероятно, позиция Малера в вопросах авторства имела более глубокие основания. Для прояснения этого момента необходимо хотя бы бегло коснуться проблемы авторства у Малера и рассмотреть ряд важных моментов, прежде всего – отношение Малера к музыкальному материалу, а также значение, которое он придавал «сырому» тематизму и его оформлению.

Известное приписываемое Малеру высказывание «для меня нет никакой гармонии, есть только контрапункт» раскрывает одну из главных особенностей его композиторского мышления – полифоничность в самом широком смысле. Полифонизм как тип музыкального мышления предполагает особые формы работы с темой, особое к ней отношение. Тема рассматривается Малером прежде всего в качестве строительного ресурса, индивидуальность же её интонационного облика имеет для Малера второстепенное значение. Ценность темы определяется заложенным в ней потенциалом для дальнейшего развития и преобразования, что хорошо видно на примере симфоний Малера. Мельчайшее тематическое образование, выполняющее функцию ядра, развёртывается и проходит несколько стадий преобразования в процессе становления интонационной фабулы, причём ядро представляет собой не только конструктивную, но и образную единицу. В процессе развёртывания симфонической концепции ядро претерпевает многочисленные преобразования в зависимости от музыкального контекста, что приводит к образной многоликости одной тематической (фабульной) ячейки. Интонационный облик такого сегмента может быть весьма неприятным и даже нарочито шаблонным. Авторское же начало проявляется именно в процессе многочисленных преобразований материала. Симфоническое

творчество Малера изобилует примерами, подтверждающими данный тезис. Многочисленные, а во многих случаях и бессознательные заимствования – характерная особенность композиторского мышления Малера, ставшая камнем преткновения для критиков и получившая пренебрежительное наименование «капельмейстерская музыка» («Kapellmeistermusik»), – только подтверждает, что истинной ценностью для Малера обладало не столько качество материала, его стилистическая чистота и стерильность, сколько выстраиваемое на его основе композиционное целое.

В процессе работы над «Тремя Пинто» эти особенности композиторского мышления и творческие принципы Малера-симфониста проявились в полной мере. В опере можно обнаружить такое же отношение к материалу и те же формы работы с ним, что и в симфониях.

Возвращаясь к вопросу об авторстве «Трёх Пинто», заметим, что разрозненные и малочисленные эскизы Вебера имели скорее историческую, нежели художественную ценность, поскольку не представляли собой законченного художественного целого. Дж. Ворак отмечает: «Его обычной практикой было записать вокальную партию, иногда с одной мелодической линией для оркестра под ней, хотя часто и без этой опоры. Он редко делал какие-либо заметки о гармонии или оркестровке, держа их в голове настолько полно, что мог, и часто так и делал, играть произведения своим друзьям прямо по этим наброскам» [6, 120].

В набросках Вебера Малер значительно расширил и обогатил оркестровое письмо, а также самостоятельно разработал инструментовку. Мотивные дополнения в партитуре всегда восходят к веберовскому материалу, которому Малер, однако, не подчинялся слепо. Темы Вебера служат не столько «руководством для формирования музыкальной поверхности, сколько стимулом для мотивной разработки» [5, 90]. В редких случаях Малер удаляет из оригинала

отдельные ноты. В процессе редактирования тех номеров оперы, которые в основном были написаны заново, Малер творчески раскрепощается и действует со всё большей уверенностью в себе:

«Насколько я был сдержан в начале, дополняя наброски, настолько же смело я становился по мере продвижения работы, позволяя себе увлечься темой и собой, а не тревожными размышлениями о том, сделал бы Вебер то же самое. И наконец, я начал сочинять по-своему, всё больше приближаясь к малеровскому стилю, пока, наконец, в черновике нового раздела (вероятно, речь идёт о третьем акте)⁴ каждая нота не стала моей» [цит. по: 2, 393].

Более того, Малер переписал даже те импортированные в партитуру оперы произведения, которые имели оригинальную оркестровку, благодаря чему добился целостного характера звучания произведения [6, 121].

Таким образом композиционное целое оперы «Три Пинто», в её окончательном виде, вне всяких сомнений остаётся за авторством Малера.

Несмотря на верность и деликатность, проявленные Малером к наброскам Вебера, получившуюся оперу скорее можно считать результатом совместного авторства. Оригинальные веберовские материалы, несомненно, «обеспечивают аутентичность музыки, но композиционная структура, особенно в части мотивного и музыкально-драматического развития, – в значительной степени работа аранжировщика» [2, 393].

В пользу того, что «Три Пинто», хотя бы частично следует признать оригинальным малеровским произведением, говорит и реакция публики на премьере оперы в Лейпциге. Со слов композитора, особо благосклонно зрителями были приняты именно те номера, которые почти полностью принадлежали авторству Малера (см. письмо выше).

Работа над «Тремя Пинто» принесла определённую пользу и Малеру-компо-

зитуру. Глубокое погружение и вживание в стиль Вебера значительно обогатили оркестровое письмо Малера, доказательством чему служит партитура Первой симфонии, созданная в тот же Лейпцигский период⁵. Работая над оперой, Малер «очевидно, многому научился, перенимая манеру композитора» [6, 121].

С окончанием работы над «Тремя Пинто» веберовская тема в творческой биографии Малера не была исчерпана. Спустя 14 лет, уже будучи директором Венской оперы Малером была предпринята попытка реабилитировать в глазах публики ещё один незаслуженно забытый оперный опус Вебера – «Эврианту», пребывавшую на тот момент в тени наиболее известного и репертуарного «Вольного стрелка». 19 января 1904 года Малер предложил свою версию оперы, внося в её сюжет и композицию существенные коррективы: Малер исключил из оперы все сцены с призраками, что позволило ему устранить некоторые неловкости в сюжете, «но повлекло за собой исчезновение прекрасной и структурно важной музыки» [6, 122]. Позднее, 10 апреля 1913 года, в Кёльне Малером была осуществлена постановка собственной версии «Оберона». Как и в случае с «Эвриантой», с целью модернизации и актуализации оперы Вебера Малер внёс существенные коррективы в её композицию. При этом степень вмешательства Малера в авторский материал была в случае с «Обероном» ещё более существенна, нежели с «Эвриантой». Малер включил в состав оперы ещё 7 пьес, чтобы достичь непрерывности музыкального действия [6, 122].

Опера «Три Пинто» не принадлежит к числу наиболее известных и репертуарных сочинений Малера, занимая, на первый взгляд, периферийное положение в наследии композитора. Однако данный опус, вне всяких сомнений, сыграл очень важную роль в творческой судьбе Малера-композитора, получившего бесценный опыт в процессе работы над реконструкцией неокон-

ченного сочинения Вебера, в дальнейшем претворив его в своей Первой симфонии. В «Трёх Пинто» уже в полной мере проявились основные принципы композиторского мышления Малера, а также формы работы с материалом, типичные для его симфоний. Работа над партитурой оперы и глубокое погружение в стиль Вебера способствовали обогащению и расширению собственных приёмов оркестрового письма.

Не меньшее значение «Три Пинто» сыграли и в судьбе Малера-дирижёра. Триумфальная премьера оперы стала для Малера своеобразной путёвкой в жизнь, раскрыв перед ним новые творческие горизонты и карьерные перспективы. Обретённый в процессе подготовки «Трёх Пинто» опыт составил прочный фундамент для реализации последующих новаторских постановок оперных сочинений Вебера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ За свою богатую творческую жизнь Малер сменил множество мест службы, успев поработать в различных оперных театрах Германии и Австро-Венгрии.

² Эдмунд С. Стентон, руководитель Метрополитен-опера в 1885–1891 годах.

³ На момент начала работы над «Тремя Пинто» Малер уже осуществил ряд постановок опер Вебера, среди которых «Вольный стрелок», «Оберон», «Абу Гассан». Также Малер дирижировал музыкой к драматическому спектаклю «Прециоза».

⁴ По мнению Е. Фесса, автора цитируемой статьи.

⁵ Работа над симфонией охватывает период с января по конец марта 1888 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малер Г. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.

2. Feß E. Mahler als Bearbeiter // Mahler Handbuch / hrsg. von B. Sponheuer und W. Steinbeck. Stuttgart : Springer-Verlag, 2010. S. 390–405. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7

3. Fischer J.M. Mahler. Leben und Welt // Mahler Handbuch / hrsg. von B. Sponheuer und W. Steinbeck. Stuttgart : Springer-Verlag, 2010. S. 14–59. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7

4. Hansen M. Die Lieder // Mahler Handbuch / hrsg. von B. Sponheuer und W. Steinbeck. Stuttgart : Springer-Verlag, 2010. S. 168–215. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7

5. Heusgen, B. Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Weber Opernfragment “Die drei Pintos”. Regensburg : G. Bosse, 1983. 152 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung ; Bd. 133).

6. Warrack J. Mahler and Weber // The Musical Times. 1967. Vol. 108, № 1488. P. 120–123. DOI 10.2307/953922

Andrey A. Galkin

Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.

E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru

THE OPERA “THE THREE PINTOS” IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF GUSTAV MAHLER

Abstract. The article is devoted to the completed opera work of the outstanding Austrian composer and conductor of the turn of the 19th and 20th centuries, Gustav Mahler. Along with the symphonic and vocal cycles that make up the bulk of the composer’s creative legacy, Mahler also completed the only work in the opera genre – “Three Pintos”. The purpose of this article is to recreate the biographical context on the basis of the composer’s epistolary heritage – to analyze the life circumstances in which the work on completing the opera took place, and to find out how the subsequent production of “Three Pintos” influenced the further creative destiny of Gustav Mahler. The article also touches upon the problem of the authorship of “Three Pintos”: an attempt is made to determine the extent of Mahler’s creative contribution to the final

version of the opera, as well as to find out in what forms the specifically Mahlerian principle was realized in the score of “Three Pintos”.

Keywords: Gustav Mahler; opera; Three Pintos; biography; reconstruction

For citation: Galkin A. A. *Opera «Tri Pinto» v tvorcheskoy biografii Gustava Malera* [The Opera «The Three Pintos» in the Creative Biography of Gustav Mahler], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 37–44. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-37-44 (in Russ.).

REFERENCE

1. Mahler G. *Pis'ma* [Letters], St. Petersburg, Izdatelstvo im. N. I. Novikova, 2006, 896 p. (in Russ.).
2. Feß E. *Mahler als Bearbeiter* [Mahler as Arranger], B. Sponheuer, W. Steinbeck (eds.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart, Springer-Verlag, 2010, pp. 390–405. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7 (in German).
3. Fischer J.M. *Mahler. Leben und Welt* [Mahler: Life and World], B. Sponheuer, W. Steinbeck (eds.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart, Springer-Verlag, 2010, pp. 14–59. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7 (in German).
4. Hansen M. *Die Lieder* [The Songs], B. Sponheuer, W. Steinbeck (eds.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart, Springer-Verlag, 2010, pp. 168–215. DOI 10.1007/978-3-476-00357-7 (in German).
5. Heusgen, B. *Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Weber Operrfragment “Die drei Pintos”* [Studies on Gustav Mahler’s Arrangement and Addition of Carl Maria von Weber’s Opera Fragment “The Three Pintos”], Regensburg, G. Bosse, 1983, 152 p. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Vol. 133). (in German).
6. Warrack J. Mahler and Weber, *The Musical Times*, 1967. Vol. 108, № 1488. P. 120–123. DOI 10.2307/953922

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО



УДК 78.01

DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-45-52

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

ПИСЬМА ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ К ЖЕНЕ ЗА 1895–1896 ГОДЫ: ПЕРЕВОД И КОММЕНТАРИИ

Письма Ферруччо Бузони к его жене Герде Шёstrand – важная по объёму и содержанию часть литературного наследия выдающегося итальянского музыканта. Это уникальный материал не только для изучения его жизни и творчества, но и для воссоздания целостной картины европейской культуры конца XIX столетия. Впервые публикуемая в переводе на русский язык подборка писем Бузони относится к поре обретения им творческой зрелости в сфере фортепианного исполнительства и постепенного утверждения на европейской концертной эстраде. Эти документы представляют собой своеобразный дневник странствующего музыканта и живо передают его путевые впечатления.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, Герда Шёstrand-Бузони, фортепиано, фортепианное искусство, эпистолярное наследие, комментарии.

Для цитирования: Бородин Б. Б. Письма Ферруччо Бузони к жене за 1895–1896 годы: перевод и комментарии. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-45-52 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 45–52.

Предлагаемая публикация продолжает серию комментированных переводов из литературного наследия Ферруччо Бузони (1866–1924), осуществляемую «Научным вестником Уральской консерватории»¹. В текущем выпуске представлена подборка его писем к жене – Герде Шёstrand (1862–1956) за 1895–1896 годы. Эти документы являются своеобразным дневником странствующего музыканта. Здесь он с предельной откровенностью раскрывает свои мысли и чувства об увиденном, услышанном или прочитанном, не без юмора,

порою горького, повествует о тяготах кочевой жизни, живо передаёт впечатления о встречах с интересными людьми.

Для Бузони отмеченные годы – пора обретения творческой зрелости в сфере фортепианного исполнительства и постепенного утверждения на европейской концертной эстраде. Если творческим итогом его годичного профессорства в Московской консерватории (1890–1891) стала редакция баховских Инвенций, то дальнейшее трёхлетнее пребывание в США завершилось изданием редакции первого

тома «Хорошо темперированного клавира», в котором на основе баховского сборника была разработана высшая школа современной фортепианной игры. К этому времени Бузони полностью на новом фундаменте переработал свою технику и пересмотрел взгляды на природу фортепиано. «Произведения Листа, – писал он, – стали моими проводниками и раскрыли передо мной самые потаённые знания его особого метода; я построил свою технику, исходя из его манеры письма» [8, 147]. По сути, в 1894 году в Европу возвратился уже другой пианист, и, обосновавшись в Берлине, ставшем отправной точкой его гастрольных маршрутов, он приступил к новому «завоеванию»

этого континента. Сам Бузони так оценивал ситуацию, сложившуюся ко времени публикуемых писем: «Эта зима, – первая, можно сказать, с тех пор, как я заново начал свою карьеру в Европе, – посвящена главным образом тому, чтобы сделать себе имя» [цит. по: 9, 113]. Послания Бузони дают наглядное представление, с какими препятствиями и бытовыми неудобствами было связано его восхождение на европейский «пианистический Олимп».

Переводы осуществлялись по изданию: *Buzoni F.* «Briefe an seine Frau» [7]. Выделение отдельных слов курсивом и применение нетрадиционных синтаксических знаков следуют этому источнику.

Ферруччо Бузони

[ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ]

27 января / 8 февраля 1895, Москва

Милая, дорогая, бесценная госпожа Герда. Я остановился, поскольку все отели переполнены из-за конгресса², в новых меблированных комнатах, где у меня маленькая прихожая, небольшой салон, крохотная спальня, – всё в миниатюре, но очень приличное... Мои окна, выходящие на задний двор, смотрят на новую, красивую церковь с пятью золотыми куполами³. Солнечный день, мороз, снег, блеск золота – всё необыкновенно, почти сказочно. Вчерашний вечер (при полнолунии) был также феерически красив, особенно у городской стены и Кремля. Поистине, здесь присутствует героическая романтика, лучше которой «символисты» и пожелать бы не могли... Я блуждал по городу, словно по какому-то озеру, странному и зыбкому, понимая, что в случае необходимости не смогу вымолвить ни слова!⁴...

Моё жилище находится очень близко к консерватории. Новое здание сейчас строится на месте её бывшего корпуса, поэтому она временно арендует здесь помещение⁵. Я отдал дань уважения Сафонову⁶, у которого была «repetitio»⁷. Он принял меня самым сердечным образом, расцеловал и тепло поприветствовал.

Дорога была ужасной. Как я и опасался, мы чуть не застряли в снегу, но всё завершилось хорошо. Почивай и трапезничай по всем канонам Кремля!

Печальное известие. Леско⁸ умерла от инсульта четыре недели назад! Тихо. Думали, что она спит; её звали – она не отвечала, её трясли – она не двигалась; она была мертва. Папа ужасно любил её и всячески о ней заботился. Говорят, что он просто разрыдался...

Я очень скучаю по тебе и жалею, что не могу поделиться с тобой прекрасными впечатлениями. Я всегда думаю о тебе и всегда люблю, и восхищаюсь тобою такой, какая ты есть, – простой и настоящей...

В моей гостинице говорят только по-русски. Какая же здесь разница по сравнению с Петербургом!...

Милан, 5 декабря 1895 года

Это чувство знакомого и чуждого, эта атмосфера, отчасти притягательная, отчасти отталкивающая, с которой я сталкиваюсь в Италии, очень своеобразна и в той мере, в какой я её испытываю, неопишима. Путешествие было очень утомительным: мы достигли границы с Италией за 24 часа. Дорога была однообразной, лишь два часа в Тироле мы любовались прекрасными пейзажами. Когда едешь по узкой, погружённой в тень долине, которая кажется холодной, одинокой и безлюдной, а за одной горой возвышается заснеженная вершина другой, освещённая тёплым солнцем, чувствуешь что-то необычное. Как будто всё там, наверху, должно быть прекрасно и приятно по сравнению с тем, где ты находишься. Даже ночью, при лунном свете и лёгком тумане, там было необыкновенно красиво.

Три часа мне пришлось провести в Вероне. Была полночь. Проводник отвёл меня во второсортный итальянский трактир. Мне подали скверное жаркое и превосходное вино. Вошли мужчины в синих велосипедных накидках с красной подкладкой и калабрийских шляпах – торговцы скотом из окрестностей. Это напоминало второе действие «Кармен» – только без Кармен – и было не очень уютно. Несмотря на поздний час, усталость и туман, я прошёл по городу с проводником.

Здесь есть римский амфитеатр – что-то вроде Колизея, – который кажется огромным (вмещает 70 тысяч человек); дома и гробницы Ромео и Джульетты, а также замечательные дворцы великолепнейшего Возрождения...

Правление общества, где я играю, весьма уважаемо. Это очень серьёзные господа (как они говорят) и в своих программах не допускают транскрипций. Вот почему я был вынужден убрать Увертюру из «Тангейзера». Когда я заметил, что органная fuga Баха это тоже транскрипция, то они сказали, что было бы лучше не упоминать об этом в программе. Что же ты об этом думаешь, жёнушка?!!

Кажется, здесь вообще избегают прямых выражений. Я немало удивился, когда увидел, что на двери туалета моего отеля написано: «Сад». Сад, где цветут только кактусы!... Странно, мне доставляет какое-то детское удовольствие говорить по-итальянски; словно иноземец, а всё же не чужой?

Милан, 7 декабря 1895 года

Тысяча благодарностей за твои милые письма; они служат мне утешением в том состоянии морального упадка, в котором я здесь нахожусь, несмотря на все мои старания думать иначе. Сажу здесь, в отеле, за паршивым пианино, с дрянной сигарой во рту, в нетопленной комнате. Холодный, почти враждебный – по крайней мере, недоверчивый – приём, который меня здесь встретил, очень разочаровал. Вчера вечером мне потребовалось приложить всю мою волю и мастерство, чтобы завоевать публику. В конце концов, это удалось, и сегодня газеты единодушно в восторге¹⁰... Я даже думаю, что «Квартетное общество» боялось опозориться вместе со мной.

О состоянии оркестра и дирижёров ты можешь получить представление, если я скажу, что, по сравнению с ними Гевандхаус¹¹ времён Рейнеке¹² мог бы считаться идеалом совершенства и значимости.

На данный момент ситуация безнадежна. Поднять страну до уровня, давным-давно достигнутого Германией, будет колоссальной задачей. Однако к тому времени, как это произойдёт, другие страны уже будут впереди.

Впрочем, даже нравы ещё остаются варварскими. Чтобы попасть в комнату художника, Р. пришлось сначала специально представиться некому господину, который затем привёл её туда «под ручку». Иначе и быть не могло. В литературном плане дела обстоят не лучше. За исключением философских драм Бовио¹³ (вроде Толстого, но без присущих русскому писателю фантазии, технической лёгкости и ясности) за 10 лет ничего существенного не появилось... Я уезжаю и, слава Богу, скоро вернусь к тебе...

[Парма], 9 декабря 1895 года

Городок Парма (родина знаменитого сыра пармезан, а также художника Корреджо и ещё место захоронения Паганини) – подлинно итальянский, каким Милан не является, – приглянулся мне больше всего. Здесь можно увидеть аббатов, осликов и остальное, относящееся к итальянскому колориту. Хорошее вино недоступно, люди невежественны, место древнее и закосневшее в своих устоях. Публика восторженная, лишённая предрассудков, критического мышления и чувства собственного достоинства, в отличие от Милана, где она гораздо жёстче, чем когда-либо могут быть настоящие немцы... Знаешь, здесь до сих пор живёт сын Паганини... Подробнее об этом я расскажу тебе устно...

Я чувствую, что так далеко от тебя и жалею, что тебя нет рядом. Мы должны приезжать в Италию «как туристы», наслаждаться стариной, едой и вином. Всё остальное ничего не стоит. И даже это без тебя ценно лишь наполовину...

[Христиания], 9 октября 1896 года

В Копенгагене скрепя сердце я должен был принять решение немедленно отправиться в путь. Скрепя сердце потому, что в Копенгагене стояла великолепная погода конца лета, подобной которой мы, к сожалению, не видели уже несколько месяцев! Поездка действительно получилась словно весной – как праздник, если говорить о погоде. Мне очень приглянулся участок Копенгаген–Хельсингборг; пейзажи (особенно между Хиллерёдом и Хельсингёром) восхитительны. Какие деревья! А какие осенние краски! Неподальёку от Хельсингёра¹⁴ находится великолепный замок Кронборг в прекраснейшем ренессансном стиле – мы его совершенно не заметили во время нашего злополучного ледового круиза!

Вчера вечером мне пришлось взять спальное купе, чтобы не приехать в разбитом состоянии. (Я бы не смог сыграть свою программу)... Здесь я увидел объявление о выставке Уолтера Крейна¹⁵ в Художественном музее. – Конечно, я пойду сегодня днём.

Нансен, Нансен и Нансен¹⁶!

Галстуки Нансена

- Сигары
- Шляпы
- Сапоги
- Чулки
- Лекции
- «Фрам» – besög¹⁷.

Что ж, взглянем еще раз...

Меня радует, как ребёнка, мысль о Тауенциенштрассе¹⁸... <...> Читал, что здесь должен играть некий Фернисо Буссони!, Кто это такой?

Гёттинген, 6 ноября 1896 года

Оказаться в Гёттингене, даже всего на один вечер, – это просто кошмар! Приехав вечером, я мог выбирать между спектаклем и пивной, «где играл *городской оркестр*». Я пошёл в театр, чтобы чем-то заняться, и остался до конца предпоследнего акта. На улицах царила гробовая тишина: закрытые магазины, зашторенные окна, запертые дома. Ни души. Через полчаса из театра начали выходить люди. Сначала группами по три, четыре, парами; вскоре они исчезли. Затем появились музыканты с зачехлёнными инструментами; и наконец, двое пожарных. Потом ещё один-два, ещё один, и снова наступила полная тишина. Пять минут спустя из подворотни вышла пожилая женщина и, улыбаясь, подманила свою собаку; дверь закрылась. Снова тишина. Всё кончилось. Я угрюмо отправился в свой паршивый отель, выпил бокал вина и теперь пишу тебе. – Переезд из Ганновера был прекрасным, погода чудесной, пейзаж сиял в великолепном сочетании осенних красок. Было время заката...

В Гёттингене (так называемом Городе муз) проживает 24 000 жителей; это, пожалуй, самый маленький городок, в котором мне довелось играть в последнее время.

В прошлом я мог бы собрать целый мешок таких воспоминаний. Моя поездка в Тироль (в 12–13 лет) до сих пор памятна, и тогда такой город, как Гёттинген, стал бы для меня кульминацией и ярким событием.

В моей комнате так холодно, что я едва осмеливаюсь туда подняться...

[Вена], 3 декабря 1996 года

Здесь сплошные тревожения! Григ заболел, как и альтист квартета! Поскольку «Богемский квартет» уже отменил выступление по этой причине, завтра исполним два трио (если Недбал¹⁹ не сможет), а я должен сыграть соло (Брамса). – Ганслик²⁰ сегодня на репетиции сидел, словно египетское божество (и даже пару раз засыпал), был очень чопорным, церемонным, но восхищался мною. (Снова вспомнил сравнение с Рубинштейном!) – Вена в солнечную погоду всегда прекрасна! Вчера я репетировал трио, сегодня то же самое, постоянно репетирую; я очень устал. Я думаю о тебе каждую минуту. Госпожа Григ²¹ очень тепло о тебе отзывалась.

[Вена, 4 декабря 1896 года]

Твои добрые, милые строки для меня так благотворны. Тысяча благодарностей за них! Я только что вернулся с концерта. Недбал выздоровел, так что играли только [трио] Чайковского. Ганслик тоже пришёл на концерт. Большой успех! – Зал был полон, вплоть до подиума. Бурные аплодисменты после фортепианной вариации в середине пьесы...

[Аахен], 9 декабря 1996 года

...Сегодня я прочитал в *прессе*, что Ганслик написал обо мне: «Бузони – великолепный, восхитительный пианист, *единственный*, кто в *полной мере* напоминает Рубинштейна». – Это доставило мне огромное удовольствие...

Я поселился в «целиком и полностью» ампирном, но очень элегантном отеле. Вся мебель сработана по солидным «римским» образцам – из красного дерева с латунными украшениями; столы с мраморными столешницами, ножки вроде львиных лап с когтями; бронзовые подсвечники в виде дорических колонн, каждый стул – это небольшое тронное кресло. Два красивейших дворика, вымощенные цементом, с колоннами и арками вокруг, создают впечатление роскоши...

Концертный зал прекрасен. Вся организация концертов здесь – «строго по Гюрцениху»²²...

[Крефельд], 12 декабря 1896 года

Через час здесь концерт. Вчера вечером, от отчаяния – играл в кегли! Мне ничего другого и не оставалось...

Воскресенье [Вена, 20 декабря 1896 года]

Мне удалось полежать до 8 утра, а потом я проспал сидя до 12 часов дня. По дороге мне достался лишь бутерброд с ветчиной! К вечеру у меня поднялась температура и разболелась голова. Мой номер был последним в концерте, и мне пришлось ждать в артистической комнате до половины десятого. Наконец-то, я смог сыграть. Успех был колоссальный. Говорят, я играл исключительно хорошо. (?)

Потом ужин с Брамсом, Лешетицким²³, Эпштейном²⁴, Дором²⁵ и директором Фуксом²⁶... Говорил сегодня с Рихтером²⁷...

Дневной приём у Гутмана²⁸. Мне пришлось играть. В полдень (в филармонии) концерт с Габриловичем²⁹ (он играл превосходно). Похоже, я здесь «в моде». Но это продлится только до следующей сенсации в Вене. Завтра будут новые гости и приглашения. В любом случае, я с трудом представляю, что сяду сегодня на поезд... С нетерпением жду возвращения домой...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [1; 2; 3; 4; 5].

² В Москву Бузони прибыл в период длительной подготовки города к предстоящей церемонии коронации Николая II.

³ Новая церковь с золотыми куполами – Храм Христа Спасителя.

⁴ Бузони до конца жизни испытывал двойственные чувства к России. «Несмотря на всё восхищение, которое он выражал красоте Москвы, он ощущал себя скованно и неловко в русской среде», – отмечает Х. Х. Штуккеншмидт [10, 204]. Бузони увлекала русская литература (Тургенев, Толстой, Достоевский), занимало воображение своеобразие русских городов, радовал энтузиазм филармонической публики. Но «латинская составляющая» его индивидуальности, о которой он неоднократно упоминает в своих писаниях, отторгала политические и бытовые реалии бескрайней империи.

⁵ Старое здание консерватории – дом Воронцова на Большой Никитской был разобран в связи со строительством нового, по проекту архитектора В. П. Загорского. Консерватория временно перешла в дом Голицина на Волхонке, в этом районе нашёл пристанище и Бузони.

⁶ Василий Ильич Сафонов (1852–1918) – выдающийся пианист, дирижёр, педагог и музыкально-общественный деятель, профессор и директор Московской консерватории (1889–1905). В период работы Бузони в Московской консерватории Сафонов критически относился к молодому профессору, но впоследствии переменил своё мнение, сказав Бузони: «Ваша игра – это откровение. Я попрощался с вами как с молодым человеком, а вы вернулись великим артистом» [цит. по: 9, 112]. В свой первый приезд Бузони приобрёл у московской публики репутацию серьёзного, но несколько суховатого музыканта академической направленности. Но годы спустя впечатление кардинально поменялось. А. Б. Гольденвейзер писал: «Совершенно удивительным оказалось то, что этот пианист, который остался у нас в памяти как бескрасочный, поразил всех совершенно необыкновенной фортепианной звучностью» [6, 400].

⁷ *Репетиция* (лат.).

⁸ Леско – собака Бузони породы лабрадор.

⁹ Бузони был рождён в Тоскане, детство провёл в Триесте, относившемся тогда к Австро-Венгрии, и за годы учёбы в Вене, Граце и Лейпциге так прочно вошёл в немецкую культуру, что в своих литературных работах предпочитал язык Шиллера и Гёте. Оставаясь итальянцем, он всё же ощущал себя в большей степени «человеком мира».

¹⁰ Газета «Corriere della Sera» отозвалась на концерт следующим образом: «Бузони поразили нас, но не тронул» [цит. по: 10, 73].

¹¹ Гевандхауз (Gewandhaus) – концертный зал в Лейпциге.

¹² Карл (Генрих Карстен) Рейнеке (Carl (Heinrich Carsten) Reinecke; 1824–1910) – немецкий композитор, дирижёр и пианист, руководил Лейпцигским оркестром Гевандхауза (1860–1895), преподавал фортепиано и композицию в Лейпцигской консерватории, придерживался консервативных эстетических взглядов.

¹³ Джованни Бовио (Giovanni Bovio; 1837–1903) – итальянский писатель, философ, политик и юрист.

¹⁴ Хельсингёр – город в Дании, известен ещё как Эльсинор – место действия трагедии Шекспира «Гамлет».

¹⁵ Уолтер Крейн (Walter Crane; 1845–1915) – художник английского модерна, живописец, график, архитектор-декоратор и теоретик искусства.

¹⁶ Фритъоф Ведель-Ярлсберг Нансен (Fridtjof Wedel-Jarlsberg Nansen; 1861–1930) – норвежский полярный исследователь, учёный, основоположник физической океанографии, политический и общественный деятель, гуманист, филантроп, лауреат Нобелевской премии мира за 1922 год.

¹⁷ «Фрам» – шхуна, построенная по проекту Ф. Нансена, на которой были совершены три экспедиции к Северному и Южному полюсам. *Besög – посетить* (норв.).

¹⁸ Tauentzienstraße, № 10 – тогдашний адрес Бузони в Берлине.

¹⁹ Оскар Недбал (Oskar Nedbal; 1874–1930) – чешский альтист, дирижёр и композитор.

²⁰ Эдуард Ханслик (Eduard Hanslick; 1825–1904) – австрийский музыковед и музыкальный критик, автор эстетического трактата «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen»; 1854), центральной идеей которого стало учение об «абсолютной музыке».

²¹ Нина Григ, урождённая Хагеруп (норв. Nina Hagerup Grieg; 1845–1935) – жена Э. Грига, датско-норвежская певица, лирическое сопрано.

²² Гюрцених (Guerzenich) – концертный и выставочный комплекс в Кёльне, находящийся в здании XV века; основной зал Кёльнского филармонического оркестра, пользовавшегося исключительно высокой репутацией на рубеже XIX–XX столетий.

²³ Теодор Лешетицкий (Teodor Leszetycki; 1830–1915) – выдающийся пианист, фортепианный педагог и композитор; с 1862 по 1878 год преподавал в Санкт-Петербургской консерватории.

²⁴ Юлиус Эпштейн (Julius Epstein; 1832–1926) – австрийский пианист и педагог, профессор Венской консерватории (1867–1901).

²⁵ Антон Дор (Anton Door; 1833–1919) – австрийский пианист, педагог и редактор, ученик К. Черни, профессор Московской консерватории (1866–1869), с 1869 по 1901 преподавал в Венской консерватории, принадлежал к ближнему окружению Й. Брамса.

²⁶ Иоганн Непомук Фукс (Johann Nepomuk Fuchs; 1842–1899) – австрийский композитор, дирижёр и педагог, в 1888–1894 гг. профессор консерватории венского Общества друзей музыки, с 1893 г. её директор.

²⁷ Ганс Рихтер (нем.: Hans Richter, венг.: János Richter; 1843–Байройт) – австро-венгерский оперный и симфонический дирижёр, капельмейстер Венской оперы (1875–1900) и многолетний главный дирижёр Венского филармонического оркестра.

²⁸ Альберт Гутман (Albert Gutmann; 1851–1917) – венский концертный агент.

²⁹ Осип Соломонович Габрилович (1878–1936) – американский пианист, дирижёр и композитор, ученик А. Рубинштейна и Т. Лешетицкого, с 1918 года директор Детройтского симфонического оркестра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 40–49.
2. Бородин Б. Б. Статья Ферруччо Бузони «Значимость обработки»: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2024. № 38. С. 13–23. DOI: 10.24412/2658-7858-2024-38-13-23
3. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони : мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 24–30.
4. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони : мысли о мастерстве пианиста // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 14–22.

5. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони : мысли о фортепианном искусстве // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 24–34. DOI: 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34
6. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. Москва : Дека – ВС, 2009. 560 с.
7. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
8. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin : M. Hesse, 1922. 386 S.
9. Dent E.J. Ferruccio Busoni: A Biography. London : Eulenburg Books, 1974. 368 p.
10. Stuckenschmidt H. H. Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York : St. Martin's Press, 1972. 223 p.

Boris B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-code: 6431-4577

LETTERS OF FERRUCCIO BUSONI TO HIS WIFE IN 1895–1896: TRANSLATION AND COMMENTARY

Abstract. Ferruccio Busoni's letters to his wife Gerda Sjöstrand are the most important part of the literary heritage of the outstanding Italian musician in terms of volume and content. This is unique material not only for studying his life and work, but also for recreating a complete picture of European culture of the late 19th century. This selection of Busoni's letters, published for the first time in Russian translation, dates back to the period of his creative maturity in the field of piano performance and gradual establishment on the European concert stage. These documents represent a kind of diary of a wandering musician and vividly convey his travel impressions.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; Gerda Sjöstrand-Busoni; piano; piano art; epistolary heritage; comments

For citation: Borodin B. B. *Pis'ma Ferruchcho Buzoni k zhene za 1895–1896 gody: perevod i kommentarii* [Ferruccio Busoni's Letters to his Wife from 1895–1896: Translation and Commentary], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 45–52. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-45-52 (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. Ferruccio Busoni's "Author Review": Comments on the Translation, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 40–49. (in Russ.).
2. Borodin B. B. Article by Ferruccio Busoni "Value of the Transcription": Comments on the Translation, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 13–23. DOI: 10.24412/2658-7858-2024-38-13-23 (in Russ.).
3. Borodin B. B. Ferruccio Busoni: Thoughts on the Composer's Skill, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 27, pp. 24–30. (in Russ.).
4. Borodin B. B. Ferruccio Busoni: Thoughts on the Pianist's Skill, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 14–22. (in Russ.).
5. Borodin B. B. Ferruccio Busoni: Thoughts about the Art of Piano, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 24–34. DOI: 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34 (in Russ.).
6. Goldenvejzer A. B. *Vospominaniya* [Memories], Moscow, Deko – VS, 2009, 560 p. (in Russ.).
7. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his Wife], Erlenbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (in German).
8. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken* [About the Unity of Music: about Third Tones and Young Classicism, about Stages and Buildings and Adjoining Districts], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).
9. Dent E.J. *Ferruccio Busoni: A Biography*, London, Eulenburg Books, 1974, 368 p.
10. Stuckenschmidt H. H. *Ferruccio Busoni: chronicle of a European*, New York, St. Martin's Press, 1972. 223 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 784.94

DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-53-59

Татьяна Александровна Литвинова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: tatlilitvinova@yandex.ru

ТРЕТИЙ ВИД РЕЧИТАТИВА В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Речитатив – неотъемлемая составляющая нотного текста оперы, и владение различными видами речитативов составляет важную часть профессиональной подготовки вокалиста. В данной статье в историческом, теоретическом и методическом аспектах рассматривается особый вид речитатива, в котором ведущую роль играет не вокальная партия, а оркестр. В классификации по роли оркестра – это третья разновидность. Автор обосновывает методическую ценность, специфику освоения, важность и необходимость включения данного материала в вузовский курс сольфеджио для развития профессионально значимых навыков.

Ключевые слова: речитатив в курсе сольфеджио; виды речитатива; сольфеджио для вокалистов; вузовский курс сольфеджио; двухголосный ансамбль; опера в курсе сольфеджио

Для цитирования: Литвинова Т. А. Третий вид речитатива в курсе сольфеджио. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-53-59 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 42. – С. 53–59.

Использование на уроках сольфеджио художественных музыкальных образцов является важным средством формирования гибкого мобильного слуха, чуткого к различным жанрам и стилям искусства музыки. Об этом, к примеру, пишут М. Гордидова и А. Мешкова в статье «Музыка Макса Регера как дидактический материал», акцентируя естественно возникающее в такой ситуации расширение тематики и методики дисциплины сольфеджио [5, 52]. В русле этой тенденции представляется актуальным обращение к различным видам оперных речитативов. Особенно это важно

на занятиях с представителями вокальных специальностей, для которых слуховое освоение всего многообразия музыкально-сценических жанров имеет непосредственный практический смысл.

Классификация оперных речитативов осуществляется по различным критериям: по интонационному содержанию, по творению жанров речи¹ (народных музыкальных речевых жанров – прибауток, причетов, эпических сказов² и этикетной речи), по степени распевности (речитатив-«говорок», мелодизированный речитатив, микроаризо³), по стилевой принадлежности

(баховский, вагнеровский, пуччиниевский, глинкавский и др.).

В справочных музыкальных изданиях упоминаются два исторически сложившихся вида речитатива: *secco* и *accompagnato*. Принцип их классификации прежде всего – по роли оркестра. *Secco* исполнялся в свободном ритме и поддерживался протянутыми аккордами чембало или клавесином. *Accompagnato* – более выразительный интонационно – исполнялся с оркестровым сопровождением и более развитой фактурой. Уже у Глюка различия между традиционными видами речитатива сглаживаются, и *secco* может звучать в сопровождении оркестра.

Но очень важно то, что эта роль и в первом, и во втором видах – фоновая, дополняющая, поддерживающая, сопровождающая, но не ведущая. В соответствии с эстетическим постулатом в итальянской опере оркестр не должен был заглушать певцов, поэтому сопровождение зачастую представляло собой элементарные формы аккомпанемента. Закономерно, что в дальнейшем на пути развития жанра оперы должен был появиться новый вид речитатива с иной **ролью оркестра – ведущей**. Тем более, что если на определённом этапе театр оказал значительное влияние на симфонию (как убедительно пишет В. Конен в своей книге «Театр и симфония»), то на другом, следующем витке спирали уже оперой постепенно осваивались симфонические принципы.

Петербургский музыковед А. Логунова [6, 11] приводит сведения о том, что итальянский теоретик А. Базеви уже в 1859 году писал о трёх типах соотношения голоса и аккомпанемента. Он выделял: *recitativo semplice, obbligato recitativo u parlante*. В первом из них вся выразительность концентрируется в вокальной партии, поддерживаемой отдельными аккордами клавесина. Возникают прямые аналогии с речитативом *secco*. Во втором типе роль оркестра – более значительная, и возникают параллели с речитативом *accompagnato*. В *parlante*

исследователь подчёркивает ведущую роль оркестра. Важно, что Базеви трактует *parlante* как манеру пения, промежуточную между речитативом и кантиленой. Тем самым подчёркивая, что в его классификации важна не степень распевности, а роль оркестра.

В первой половине XIX века в итальянской опере начала складываться устойчивая форма строения сцены, так называемая *la solita forma*⁴. Она образовывалась из четырёх обязательных разделов: *Tempo d'atacco*, *Pezzo concertato*, *Tempo di mezzo*, *Stretta*. Первый и третий отражал внешний план действия и включал диалог солистов в речитативно-декламационной манере с *доминированием оркестра в тематическом отношении* (курсив мой. – Т. Л.). Вокальные же партии представляли собой контрапункт к основной теме (*parlando armónico* – по терминологии А. Базеви) или дублирование оркестрового материала (*parlando melodico* – по его же определению). Таким образом, третий тип речитатива играл важную роль в практике оперного жанра и даже получил в труде А. Базеви теоретическое осмысление.

Если за речитативами *secco* и *accompagnato* в истории музыки закрепились их названия, то третьему повезло меньше, хотя данный вид речитатива получил активное дальнейшее развитие и в зарубежной, и в русской музыке. Его эволюция закономерна в связи с раскрытием всего потенциала выразительных возможностей оркестра. Композиторы стали осознавать, что роль оркестра в опере не сводится к простой поддержке вокальных партий. Как писал Г. Берлиоз: «Часто выразительная интонация, крик страсти, наконец, мысль, которую автор не мог поручить вокальной партии, находятся в партиях оркестра; в одних случаях – главных, в других – в самых незаметных» [1, 214].

Постепенно композиторы творчески осваивали различные функции оркестрового подтекста: выявление скрытого смыс-

ла через проведение лейтмотивов, тем-реминисценций персонажей, которых нет на сцене, эффект дуплановости для обострения драматизма ситуации и др. Было осознано, что прерогатива изложения тем может принадлежать не только вокальной партии. «Эмансипация» оркестра обретает возможность собственного тематизма в инструментальных партиях или тождественного с вокальной. Оркестр начинает активно участвовать в характеристике действующих лиц оперы и сценических ситуаций. Роль оркестра может возрастать до контрапункта вокальным партиям, выходя на первый план. Его эволюция в итоге привела к симфонизации оперной партитуры, а следовательно – к переосмыслению соотношения солиста и оркестра.

В отечественном музыковедении об этом третьем виде речитатива писали немногие. А. Н. Серов, анализируя сцену Наташи и Князя (д. 1) в опере Даргомыжского «Русалка», замечает, что со слов «Мой милый друг, ты знаешь, что на свете нет блаженства прочного» «главный мелодический интерес переходит в оркестр (курсив мой. – Т. Л.). Там появляется – сперва в кларнете, потом в гобое – минорная мелодия, кроткая, ласкающая, но вместе с тем исполненная какой-то пронизывающей грусти, так что в одно и то же время рисует душевное положение обоих действующих лиц. В увлекательной красоте эта инструментальная мелодия может стать наряду с лучшими мелодическими вдохновениями Даргомыжского, имея притом и свой особенный, новый оттенок. На таком мелодическом грунте слова Князя, просто и выразительно продекламированные с небольшими остановками между каждой фразой (так как Князь всё ещё колеблется), при всей мягкости, нежности выражения получают силу волнующую...» [9, 90].

Исследователь оперного жанра Б. М. Ярустовский не давал специального названия этому типу взаимодействия голоса и сопровождения. Он писал: «Приме-

нённый Даргомыжским *метод* локальной оркестровой характеристики позднее был плодотворно развит в операх Чайковского и Рахманинова». И добавляет, что необходимое условие художественной значимости данного *приёма* – яркость и содержательность мелодии, проводимой в оркестре [10, 305].

Автор монографии об эволюции оперного оркестра С. А. Бородавкин, анализируя проведение в оркестре выразительной темы во время речитативной сцены в «Русалке» Даргомыжского, пишет о «приёме, который имеет новаторское значение и получит широкое продолжение, особенно в русской опере», то есть также называет это приёмом, а не типом речитатива [3, 30].

Наиболее полно и в самых разных аспектах анализируется феномен речитатива Е. А. Ручьевской. В том числе она рассматривает различные типы взаимодействия вокальной и инструментальной сфер в речитативе [7, 365]:

1) гомофонная, **нетематическая** поддержка в оркестре;

2) **тематический тип сопровождения.**

Сравнивая роль оркестра в них, Е. А. Ручьевская пишет: «В речитативе сессо вокальная партия находится на первом плане, слово непременно слышно, сопровождение представляет собой лёгкий комментирующий, иногда обобщающий фон... в случае, когда речитативный тип мелодии, попадая в среду периодически организованного инструментального плана, сам уходит на второй план и уступает место оркестру» [7, 365].

Необходимо учитывать, отмечает Ручьевская, что речитативный синтаксис – это «прозоподобный, ассиметричный синтаксис, но он допускает при этом возможность включения мелодии разных типов – речитативной, декламационной, отдельные элементы ариозной и даже песенной. <...> Он – почти полностью совпадает с прозаическим ритмом речи. Песенная мелодия строится по принципу... синтаксиса стихо-

подобного в отличие от речитативного – прозоподобного» [7, 27–28].

«Тематический тип сопровождения», который можно называть третьим видом речитатива, с развитием лейтмотивной системы и процесса симфонизации оперы широко стал применяться Верди в операх зрелого и позднего периода, Пуччини, Вагнера, французских композиторов; в русской музыке – в оперном творчестве Даргомыжского, Мусоргского (особенно в речитативных операх), Чайковского, Римского-Корсакова⁵. Исследователь творчества Дж. Верди Ганс Галь отмечает особенности речитатива в позднем творчестве композитора: «...скупой, поддерживаемый лишь скупыми аккордами речитатив появляется теперь редко, лишь в моменты голого сообщения. Он заменён не менее ясным по слову, но значительно более связанным по форме видом музыкальной декламации, которая отводит значительно большую роль оркестру, не умаляя при этом ведущую роль певческого голоса» [4, 413].

Е. А. Ручьевская пишет о роли оркестра как затекстовом комментаторе в «Каменном госте» Даргомыжского: «Психологический подтекст – материализация несказанного или, лучше, несказуемого. Далее – это изобразительная функция, но специфичность этой функции состоит в том, что картина, по большей части, возникает не в реальности, а в воспоминаниях» [8, 94].

Особую роль оркестр играет в оперных *монологах*, к которым всё чаще стали обращаться создатели этого жанра. В монологе роль оркестра по сравнению с арией существенно возрастает, так как речитативная природа монолога требует развитой оркестровой фактуры, насыщенной проведениями тематических линий. Среди выдающихся образцов монолога в XIX веке – сцена Нормы с детьми из оперы Беллини, сцена Сусанина в лесу в «Жизни за царя» Глинки, монологи Бориса Годунова в одноимённой опере Мусоргского. Часто встречается в операх и рассказ героя – разновид-

ность монолога – форма с преобладающим повествовательным началом.

Кроме исторического, теоретического изучения этой темы чрезвычайно актуален её дидактический, методический ракурс. Каждый вид речитатива в практике сольфеджио ценен развитием определённых навыков: в *сессо* и *accompagnato* – важно «слышание гармонической основы интонации» (по выражению Т. С. Бершадской [2, 116–117]), распева гармонии. Причём, чем чаще сменяются аккорды, тем легче петь и наоборот. Кроме того, осваивается характерный для *сессо* речитативный «прозоподобный, ассиметричный синтаксис, с аperiodичными, мелкими синтаксическими построениями» [7, 27].

Освоению речитатива *сессо* посвящено пособие М. Людько на материале ансамблей из опер Моцарта⁶. Основная цель автора – отработка ансамблевых навыков, интонационно-ритмической точности вступления голосов, а также ощущения связи между вокальной партией и сменяющимися аккордами. Автором работы выдержан принцип фактурного (от последовательных реплик к одновременному звучанию голосов) и гармонического усложнения (от пребывания в одной гармонии до перемещений в различных тональностях).

Среди единичных учебных пособий на материале оперных речитативов – сборник казанских коллег, включающий речитативы из опер зарубежных композиторов⁷. Примеры приведены вне гармонического контекста, что объясняется задачей авторов-составителей – работой над ритмической точностью исполнения. Отсутствие гармонического и фактурного контекста не даёт нам возможность сделать вывод, какой вид речитатива представлен. В пособии сделана попытка представить подтекстовку не только на русском языке, что очень важно, учитывая современные требования к исполнению опер на языке оригинала. Кроме того, особенности языка,

безусловно, отражаются на интонационном абрисе мелодии.

К сожалению, третий вид речитатива ещё не попал в поле зрения педагогов-сольфеджистов, хотя он представляет особый методический интерес. Специфика и сложность работы над тематическим типом речитатива в том, что нужно «погрузить слово в инструментальную фактуру», уложить в русло инструментального синтаксиса, дробную вокальную декламацию объединить инструментальной тканью. Это своего рода вокально-инструментальное двухголосие, в котором важны оба пласта.

Процесс освоения такого речитатива включает несколько этапов. Начальный этап – проговаривание ритма вокальной партии вместе с метрической пульсацией. Затем можно подключить пение с сольфеджированием. Нельзя ограничиваться только расшифровкой вокальной партии. Вид речитатива с ведущей ролью оркестра требует обязательного соотношения вокальной партии с темой в сопровождении, прежде всего в метро-ритмическом отношении. В определённой степени это – работа над двухголосием. Тему в оркестре рекомендуется спеть, запомнить или же записать как мелодический диктант. Тогда голосовую мелодическую линию будет легче «нанести» на тему в оркестре, сориентировав эти два голоса по сильным долям и по стержневым интервалам двухголосной вертикали.

Проявления тематического речитатива многообразны, а именно:

- ритмизованный речитатив на фоне темы в сопровождении;
- мелодизированный речитатив на фоне темы в сопровождении;
- в виде диалога между двумя персонажами;
- с хором вместо оркестра в сопровождении, на фоне которого звучит речитатив героя или речитативный диалог.

Пример ритмизованного вида: Речитатив Хаджи из оперы «Лакме» Л. Делиба (д. 2). Вокальная партия состоит из отдель-

ных коротких мотивов, разделённых паузами, из повторяющихся нот мелких длительностей. Оркестровая фактура прозрачна: на фоне выдержанных квинт хорошо слышна тема у кларнета. Мелодия в ориентальном духе рисует нам образ слуги Хаджи, который помогает спасти возлюбленного Лакме. С помощью оркестровых средств композитор даёт характеристику персонажу своего произведения.

В мелодизированном речитативе больше отражается взаимодействие вокального и инструментального планов. Речитатив к Ариозо Гамлета «Как устал, как измучен я...» из одноимённой оперы А. Тома состоит из двух разделов: *Moderato sostenuto* и *Andante*. Первый представляет собой типичный речитатив *secco*; во втором разделе мелодизированный речитатив частично имитирует мелодические линии, звучащие в сопровождении. Но именно партия оркестра является ведущей в этом неравноправном двухголосии.

Третий тип речитатива может занимать различное положение в драматургическом контексте с точки зрения взаимопереходов в другие виды мелодии, гибко использоваться как отдельно, так и в чередовании с *secco*, возможно использование его после ариозного раздела для усиления драматического напряжения, образуя кульминационную зону сцены (например, в Ариозо Германа: «Прости, небесное создание» речитативный раздел со слов «Ты плачешь» следует за собственно ариозной частью), а также при переходе речитатива в микро-ариозо, практически в равноценное двухголосие с темой в сопровождении (в первой арии Иоланты).

Ситуация с переходами из одного вида речитатива в другой или к разделу с ариозной мелодикой требует навыка переключений с одного принципа организации музыкальной ткани на другой. В интонационном плане, например, от псалмодирования с минимальной амплитудой мелодического движения к распеву гармонии.

Работа над третьим видом речитатива актуальна не только для вокалистов. В инструментальной партии зачастую солирует какой-либо инструмент, и, следовательно, этот материал оказывается ценным и для оркестрантов, и для представителей других специальностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее о претворении жанров речи в речитативе см.: [7, 289].
- ² По терминологии Е. А. Ручьевской, «речитатив – сказ» [7, 37].
- ³ Термин Е. А. Ручьевской [7, 363].
- ⁴ А. Логунова ссылается на исследование итальянского музыковеда П. Госсета (Gossett P. The «Gandeur Virginal» of «Tancredi». P. 327), см.: [6, 10–11].
- ⁵ Римский-Корсаков в статье «Вагнер и Даргомыжский» писал, что вокальная мелодия в опере «не исключает, а предполагает мощное действие в оркестре, ибо именно там... в основном происходит развитие важнейших лейтмотивов, раскрывающих часто основной план подтекста» [цит. по: 7, 34–35].
- ⁶ Хрестоматия по сольфеджио для вокалистов на материале ансамблей из опер В. А. Моцарта / сост. М. Г. Людко. Санкт-Петербург: Союз художников, 2005. 72 с.
- ⁷ Речитативы из опер зарубежных композиторов: учебное пособие для учащихся ДМШ / сост. Д. Р. Загидуллина, Л. В. Бражник. Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2014. 102 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. «Фиделио» – опера в трех действиях Бетховена. К постановке в Лирическом театре // Берлиоз Г. Избранные статьи / Пер. с франц. Москва : Музгиз, 1956. С. 209–226.
2. Бершадская Т. С. Неотложная задача // Советская музыка. 1980. № 10. С. 116–117.
3. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестра. Т. 3. Кн. 1. Вторая половина XIX века. Оркестр русской оперы. Одесса : Друк Південь, 2019. 326 с.
4. Галь Г. Три мастера, три мира. Москва : Радуга, 1986. 479 с.
5. Городилова М. В., Мешкова А. С. Музыка Макса Регера как дидактический материал // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 39. С. 46–53. DOI 10.24412/2658-7858-2024-39-46-53
6. Логунова А. А. Строение сцены в итальянской опере XIX века на примере финалов опер Верди «Набукко», «Макбет», «Травиата», «Дон Карлос», «Отелло» : учеб. пособие. Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2023. 92 с.
7. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 395 с.
8. Ручьевская Е. А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и доп. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. С. 7–154.
9. Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2 Б. Москва : Музгиз, 1986. 350 с.
10. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. Москва : Госмузиздат, 1952. 376 с.

Tatiana A. Litvinova

Saint-Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Saint-Petersburg, Russia.
E-mail: tatlilitvinova@yandex.ru

THE THIRD TYPE OF RECITATIVE IN THE SOLFEGGIO COURSE

Abstract. Recitative is an integral part of the musical text of the opera, and mastery of various types of recitative forms an important part of the vocalist's professional training. In this article, in the historical, theoretical and methodological aspects, a special type of recitative is considered, in which not a vocal

part, but an orchestra plays a leading role. In the classification by the role of the orchestra, this is the third variety. The author justifies the methodological value, the specifics of mastering, the importance and the need to include this material in the university course of solfeggio for the development of professionally significant skills.

Keywords: Recitative in the solfeggio course; types of recitative; solfeggio for vocalists; university solfeggio course; two-voice ensemble; opera in the solfeggio course

For citation: Litvinova T. A. *Tretiy vid rechitativa v kurse sol'fedzhio* [The Third Type of Recitative in the Solfeggio Course], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. 53–59. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-53-59 (in Russ.).

REFERENCES

1. Berlioz H. «Fidelio» – opera v *trekh deystviyakh Betkhovena. K postanovke v Liricheskom teatre* [Fidelio is an Opera in Three acts by Beethoven. To be Staged at the Liriche Theatre], *Berlioz G. Izbrannye stat'i*, Moscow, Muzgiz, 1956, pp. 209–226. (in Russ.).
2. Bershadskaya T. S. *Neotlozhnaya zadacha* [An Urgent Task], *Sovetskaya muzyka*, 1980, no. 10, pp. 116–117. (in Russ.).
3. Borodavkin S. A. *Evolutsiya opernogo orkestra. T. 3. Kn. 1. Vtoraya polovina XIX veka. Orkestr russkoy opery* [The Evolution of the Opera Orchestra. Vol. 3. Book 1. The Second Half of the 19th Century. The Orchestra of Russian Opera], Odessa, Druk Pivden', 2019, 326 p. (in Russ.).
4. Gál H. *Tri mastera, tri mira* [Three Masters, Three Worlds], Moscow, Raduga, 1986, 479 p. (in Russ.).
5. Gorodilova M. V., Meshkova A. S. 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.).
6. Logunova A. A. *Stroenie stseny v ital'yanskoy opere XIX veka na primere finalov oper Verdi «Nabukko», «Makbet», «Traviata», «Don Karlos», «Otello» : ucheb. posobie* [The Structure of the Stage in 19th-Century Italian Opera: A Study of the Finals of Verdi's Operas "Nabucco", "Macbeth", "La Traviata", "Don Carlos", and "Otello": text book], St. Petersburg, Saratov, Amirit, 2023, 92 p. (in Russ.).
7. Ruchyevskaya E. A. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Wagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. *Stil'. Dramaturgiya. Slovo i muzyka* [Glinka's Ruslan, Wagner's Tristan, and Rimsky-Korsakov's The Snow Maiden. Style. Dramaturgy. Word and Music], St. Petersburg, Kompozitor, 2004, 395 p. (in Russ.).
8. Ruchyevskaya E. A. *Poeticheskoe slovo Pushkina v opere Dargomyzhskogo «Kamennyy gost'»* [Pushkin's Poetic Word in Dargomyzhsky's Opera "The Stone Guest"], *Ruchyevskaya E. A., Sukhova L. V., Goryachikh V. V. Pushkin v russkoy opere: «Kamennyy gost'» Dargomyzhskogo, «Zolotoy petushok» Rimskogo-Korsakova*, 2nd ed., corr. and augm., St. Petersburg, Kompozitor, 2012, pp. 7–154. (in Russ.).
9. Serov A. N. *Stat'io muzyke. Vyp. 2 B* [Articles about Music. Iss. 2 B], Moscow, Muzgiz, 1986, 350 p. (in Russ.).
10. Yarustovsky B. M. *Dramaturgiya russkoy opernoy klassiki* [The Drama of the Russian Opera Classics], Moscow, Gosmuzizdat, 1952, 376 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 42

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.09.2025 г. Дата выхода в свет 15.10.2025 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,84. Уч.-изд. л. 5,17
Тираж 100 экз. Заказ № 20215

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