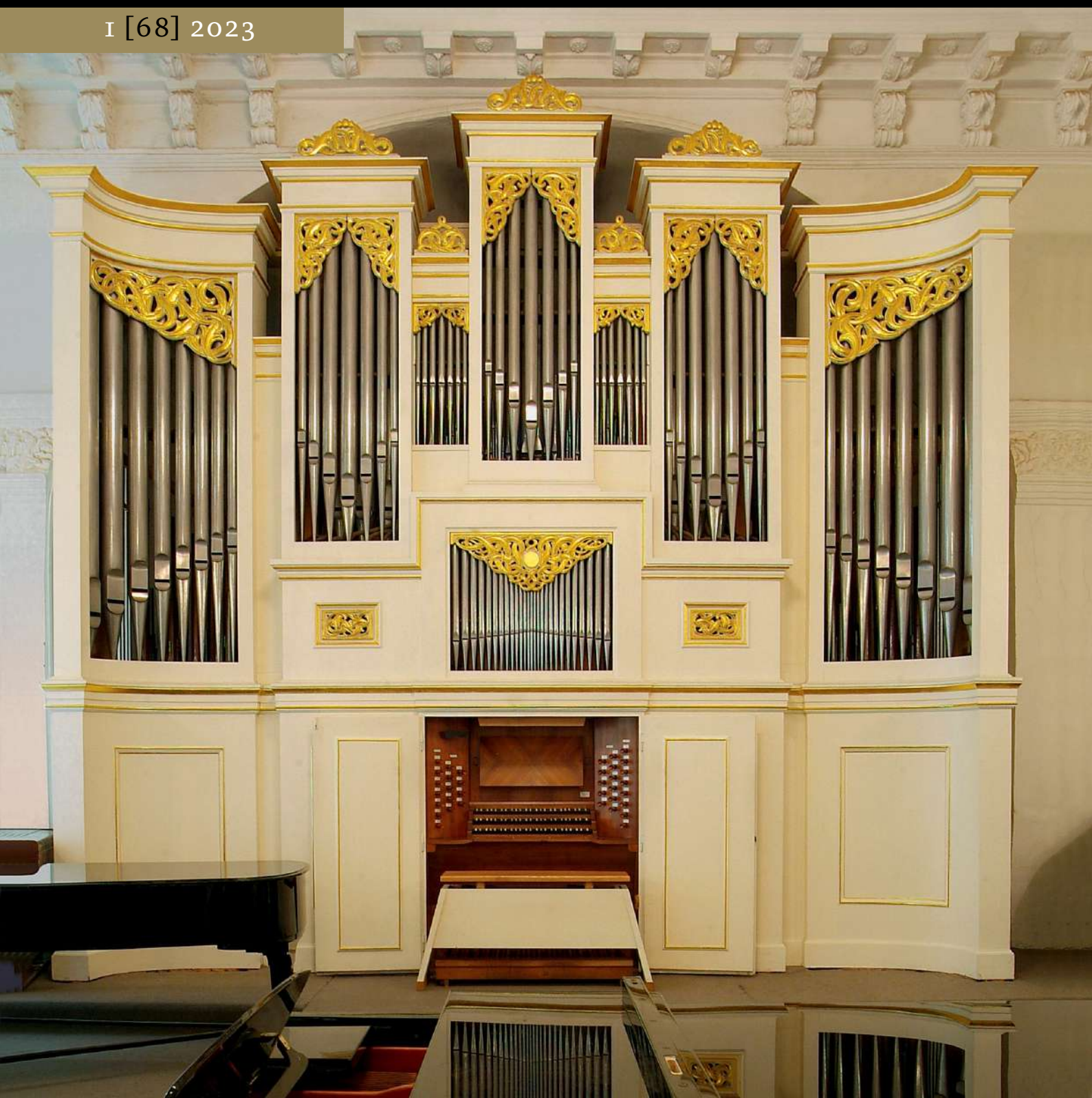


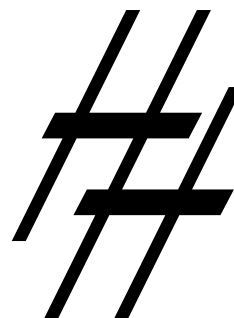


ISSN 2220 – 1769

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

I [68] 2023





НИЖЕГОРОДСКАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ  
М.И.Глинки

16+

Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-  
аналитический,  
научно-  
образовательный  
журнал

16+

Glinka  
Nizhny Novgorod  
State  
Conservatoire

ACTUAL  
PROBLEMS  
OF HIGH  
MUSICAL  
EDUCATION

**ISSN 2220–1769**

Журнал зарегистрирован  
Федеральной службой по  
надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(свидетельство о регистрации  
СМИ ПИ № ФС77-65182  
от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.  
Выходит 4 раза в год.  
Подписной индекс по каталогу  
«Пресса России» 82885.

Свободная цена.

*Компьютерная верстка*

А. С. Платонова  
Дизайн обложки  
В. А. Музыченко  
Корректор  
Л. А. Зелексон

*Дата выхода в свет:*

31.03.2023  
Формат 60×84/8.  
Усл. печ. л. 8,37. Тираж 100 экз.  
Заказ № 12-2023.

Издание включено в систему  
Российского индекса науч-  
ного цитирования (Договор  
№ 205-06/2022 от 20.06.2022).

*Учредитель и издатель:*

федеральное государствен-  
ное бюджетное образова-  
тельное учреждение высшего  
образования «Нижегородская  
государственная консервато-  
рия им. М. И. Глинки».

*Адрес издателя и редакции:*

603005, Нижегородская обл.,  
г. Нижний Новгород,  
ул. Пискунова, д. 40.  
nngk.izdaniya@yandex.ru

*Отпечатано:*

ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная консервато-  
рия им. М. И. Глинки»  
603005, Нижегородская обл.,  
г. Нижний Новгород,  
ул. Пискунова, д. 40.  
<https://nngovcons.ru>  
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным  
специальностям

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),  
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),  
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),  
5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии  
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикацион-  
ной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакто-  
ров — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы ста-  
тей.

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»  
размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing на  
платформе EBSCOhost.

**Главный редактор:**

**Сиднева Татьяна Борисовна** — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

**Заместитель главного редактора:**

**Зароднюк Оксана Михайловна** — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Редакционный совет:**

**Афасижев Марат Нурбиевич** — доктор философских наук, профессор, научный сотрудник  
(Нижний Новгород)

**Кузнецова Елена Игоревна** — доктор философских наук, доцент НГЛУ (Нижний Новгород)

**Смирнова Наталья Михайловна** — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора  
философских проблем творчества, главный научный сотрудник ИФ РАН (Москва)

**Радеев Артем Евгеньевич** — доктор философских наук, доцент СПбГУ (Санкт-Петербург)

**Брагина Наталья Николаевна** — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

**Крылова Александра Владимировна** — доктор культурологии, профессор РГК (Ростов-на-Дону)

**Амрахова Анна Амраховна** — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

**Валькова Вера Борисовна** — доктор искусствоведения, профессор РАМ (Москва)

**Дулова Екатерина Николаевна** — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор  
Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

**Евдокимова Алла Алексеевна** — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Зенкин Константин Владимирович** — доктор искусствоведения, профессор МГК (Москва)

**Кром Анна Евгеньевна** — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Левая Тамара Николаевна** — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Савенко Светлана Ильинична** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,  
профессор РИИ (Москва)

**Сыров Валерий Николаевич** — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник  
(Нижний Новгород)

**Зандер Мартин** — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

**Пэн Чэн** — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

**Чан Вионг Тхань** — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

**Ульянова Римма Арташессовна** — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Приданова Елена Владимировна** — кандидат искусствоведения, доцент (Нижний Новгород)

**Булычева Елена Ивановна** — кандидат философских наук, профессор (Нижний Новгород)

**Бухарова Тамара Григорьевна** — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

**Железнова Тамара Яковлевна** — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

**Артемьева Елена Владимировна** — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

**Зелексон Лев Арнольдович** — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal publishes scientific articles, the subject matter of which corresponds to scientific specialties

- 5.10.1. Theory and history of culture, arts (cultural studies),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (art history),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences),
- 5.10.3. Types of art (musical art) (art history)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

**Editor-in-Chief:**

**Sidneva Tatiana B.** — Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

**Senior Editor:**

**Zarodnyuk Oksana M.** — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

**Board of advisory editors:**

**Afasizhev Marat N.** — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

**Kuznetsova Elena I.** — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor LUNN (Nizhny Novgorod)

**Smirnova Natalia M.** — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher IPh of RAS (Moscow)

**Radeev Artem E.** — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor SPbU (Saint Petersburg)

**Bragina Natalya N.** — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

**Krylova Alexandra V.** — Doctor of Cultural Studies, Professor RSC (Rostov-on-Don)

**Amrahova Anna A.** — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

**Valkova Vera B.** — Doctor of Art History, Professor Gnesin RAM (Moscow)

**Dulova Ekaterina N.** — Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)

**Evdokimova Alla A.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

**Zenkin Konstantin V.** — Doctor of Arts, Professor Tchaikovsky MSC (Moscow)

**Krom Anna E.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

**Levaya Tamara N.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

**Savenko Svetlana I.** — Doctor of Arts, Leading Researcher, Professor RII (Moscow)

**Syrov Valery N.** — Doctor of Art History, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

**Zander M.** — Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)

**Peng Cheng** — Candidate of Art History, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)

**Chan Viong Thanh** — Candidate of Art History, Lecturer (Hanoi, Vietnam)

**Ulyanova Rimma A.** — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

**Pridanova Elena V.** — Candidate of Art History, Associate professor (Nizhny Novgorod)

**Bulycheva Elena I.** — Candidate of Philosophical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

**Bukharova Tamara G.** — Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

**Zheleznova Tamara Y.** — Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

**Artemyeva Elena V.** — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

**Zelexson Lev A.** — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

**ISSN 2220–1769**

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФИ77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

Subscription index for to the catalog «Press of Russia» 82885.

Free price.

*Make-up graphic:*

A. S. Platonova

*Cover designer:*

V. A. Muzychenko

*Press-corrector:*

L. A. Zelexson

*Date of publication:*

31 March 2023

Format 60×84/8.

Pr. sh. 8,37. 100 copies .

Order No. 12-2023.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

*Founder and Publisher:*

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

*Publisher and editorial address:*

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)

*Printed:*

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)

## Содержание

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.001

### Проблемы теории и истории музыки

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Зейфас Н. М.</i> К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 2: Драма совести народа | 8  |
| <i>Петри Э. К.</i> Метаморфозы песенного сюжета                                                                   | 16 |
| <i>Чэнь Цзин.</i> Роль дивертисмента в формировании балетных сцен русской оперы первой трети XIX века             | 24 |
| <i>Цзи Шаньшань.</i> Сольфеджио в контексте трудов российских музыковедов                                         | 29 |
| <i>Векслер Ю. С.</i> Двенадцатитоновая опера в годы Третьего рейха                                                | 34 |
| <i>Кром А. Е.</i> Джазовая додекафония Ричарда Беннета: Концерт для Стэна Гетца                                   | 44 |
| <i>Клепова А. В.</i> Знакомство с фугой на факультете эстрадно-джазового вокала                                   | 50 |

### Проблемы теории и истории исполнительского искусства

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Лю Цзе.</i> Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня | 55 |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|

### Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Юдин А. Н.</i> История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории | 65 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### Сообщение о ретракции

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Сообщение о ретракции: «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture» |    |
| Сообщение о ретракции: «Classical and non-classical music: to the definition of concepts»                             | 71 |

**Content**

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.001

**Problems of music theory and history**

|                                                                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Zeyfas Natalya M.</i> On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky "Boris Godunov". Part 2: The Drama of the conscience of the people | 8  |
| <i>Petri Elvira K.</i> Metamorphosis of the song plot                                                                                                      | 16 |
| <i>Chen Jing.</i> The role of divertimento in the formation of ballet scenes of russian opera in the first third of the 19 century                         | 24 |
| <i>Ji Shanshan.</i> Solfeggio in the context of the work of Russian musicologists                                                                          | 29 |
| <i>Veksler Yuliya S.</i> Twelve-tone opera during the Third Reich                                                                                          | 34 |
| <i>Krom Anna E.</i> Richard Bennett's jazz dodecaphony: a concert for Stan Getz                                                                            | 44 |
| <i>Klepova Anna V.</i> The study of the fugue at the department of pop-jazz vocals                                                                         | 50 |

**Problems of theory and history of performing arts**

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Liu Jie.</i> Traditions of Cantonese yueju opera in piano pieces by Chen Peixun | 55 |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|

**Music in its artistic parallels and relationships**

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Yudin Aleksandr N.</i> History of Creation of the Accompaniment Chair in the Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatory | 65 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

**Retraction notice**

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Retraction notice: «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture» |    |
| Retraction notice: «Classical and non-classical music: to the definition of concepts»                             | 71 |

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 8–15.

Actual problems of high musical education. 2023. No 1 (68). P. 8–15.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.002

### К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 2<sup>1</sup>: Драма совести народа<sup>2</sup>

**Зейфас Наталья Михайловна**

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия

E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

**Аннотация.** В отличие от трагедии Пушкина, в опере жестокий и беспощадный бунт назревает уже в Прологе и вырывается на поверхность в Сцене под Кромами. Мусоргский создал здесь коллективный портрет Смуты русской, соединив важнейшие образные и драматургические линии, намеченные в предыдущих народных сценах.

Обе картины Пролога разыгрываются в замкнутом пространстве светской и(ли) церковной власти, куда людей сгоняют для показной скорби или ликования.

В первой картине четвертого действия, опущенной в окончательной редакции оперы, композитор расширяет историческую панораму и переносит действие на площадь перед собором Василия Блаженного. В начале XVII века она была традиционным местом для прямых контактов власти с народом в естественной для него среде обитания. Обрамляя центральный хор картины плачем Юродивого, Мусоргский укрупняет и возвышает созданный Пушкиным собирательный образ русского святого. Только ему ведомы ужасные исторические последствия злодеяний преступного царя и повсеместного «ожесточения сердец» (Карамзин).

В сцене под Кромами народ, окончательно избавившийся от надзора власть имущих, превращается в стихийную разрушительную силу. На безлюдной лесной прогалине собираются толпа бродяг, злые мальчишки, измывающиеся над Юродивым, Варлаам и Мисаил — некогда беглые иноки, а ныне главари бунта. Враждебно встретив предшествующих Самозванцу иезуитов, весь этот сброд восторженно устремляется вместе с ними за новоявленным «царем-батюшкой». Завершающий оперу одинокий плач Юродивого становится логическим итогом драмы совести народа.

**Ключевые слова:** историзм, «Борис Годунов», Мусоргский, драма совести народа

**Для цитирования:** Зейфас Н. М. К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 2: Драма совести народа // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 8–15. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.002>.

## PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

### On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 2: The Drama of the conscience of the people

**Zeyfas Natalya M.**

V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia

E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

**Abstract.** Unlike Pushkin's tragedy, in the opera a cruel and merciless riot is brewing already in the Prologue and bursts to the surface in the Scene under the Kromas. Mussorgsky created here a collective portrait of the Russian stifles, linking together the most important characters and dramatic lines outlined in previous folk scenes.

Both scenes of the Prologue are played out in enclosed space governed by secular or ecclesiastical authorities, where people are driven together for ostentatious grief or exultation.

In the first scene of the fourth act, omitted in the final version of the opera, the composer expands the historical panorama and transfers the action to the square in front of St. Basil's Cathedral. At the beginning of the 17 century it was a traditional place for direct contacts between the authorities and the people in their natural habitat. Framing the central choir of the scene with the lament of the God's fool, Mussorgsky exalts the generalized image of the Russian holy created

by Pushkin. Only he knows the terrible historical consequences of the evil deeds of the criminal tsar and the widespread “hardening of hearts” (Karamzin).

In the scene under the Kromy the people, who have finally got rid of the vigilant supervision of those in power, turn into a spontaneous destructive force. In a deserted forest glade gather rebelling vagabonds, evil boys who jeer at the God’s fool, Varlaam and Misail — once fugitive monks, and now the ringleaders of the riot. Having met the Jesuits who preceded the Impostor with hostility, all this rabble enthusiastically rushes with them after the newly-appeared “tsar-father”. The lonely lament of the God’s fool becomes the logical outcome of the drama of the conscience of the people.

**Keywords:** historicism, “Boris Godunov”, Mussorgsky, drama of the conscience of the people

**For citation:** Zeyfas N. M. On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 2: The Drama of the conscience of the people. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 8–15 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.002>.

### *Светлой памяти моего сокурсника и коллеги Евгения Михайловича Левашева посвящая...*

Параллельно с драмой совести преступного царя Мусоргский разворачивает драму совести народа [1, с. 111–112]<sup>3</sup>. У Пушкина эта тема намечена в разыгрывающейся уже после смерти Бориса сцене на Лобном месте, откуда народ «несется толпою» в Кремль с криками:

Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий!

Да гибнет род Бориса Годунова!

В финальной сцене народ «в ужасе молчит», потрясенный жестокой расправой над вдовой и сыном усопшего царя, — расправой, к которой только что призывал. И «безмолвствует» в ответ на призыв славить Самозванца.

Русский бунт — бессмысленный и беспощадный — Пушкин опишет десять лет спустя в «Капитанской дочке», опубликованной за месяц до его гибели.

В опере Мусоргского бунт назревает уже в Прологе, но вырывается на поверхность лишь в Сцене под Кромами. Как известно, она появилась во второй редакции оперы, после того как оперный комитет Мариинского театра забраковал первую. Вмешательство чиновников от искусства в творческий процесс в данном случае оказалось плодотворным. В Сцене под Кромами Мусоргский создал коллективный портрет Смуты русской, соединив важнейшие образные и драматургические линии, намеченные в предыдущих народных сценах.

За несколько дней до премьеры в Мариинском театре композитор написал на титульном листе второй редакции оперы: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Тогда это звучало как «манифест солидарности с выдающимися русскими историками второй половины XIX века, которые рассматривали народ как личность высшего порядка, стало быть, подчиняющуюся законам выбора между добром и злом и несущую ответственность за все

свои заблуждения и грехи» [1, с. 35–36]. Художественно-историческая концепция Мусоргского полностью совпала с оценкой Карамзина: смута как «ужаснейшее из явлений» российской истории была подготовлена «неистовым тиранством двадцати четырех лет Иоанновых (Иван Грозный. — Н. З.), адскою игрою Борисова властолюбия, бедствиями свирепого голода и всеместных разбоев, ожесточением сердец, развратом народа — всем, что предшествует ниспровержению государств, осужденных провидением на гибель или на мучительное возрождение» [2, с. 708–709].

Отталкиваясь от этой формулировки, вкратце проследим развитие образа народа в опере «Борис Годунов».

Обе картины Пролога разыгрываются в замкнутом пространстве светской и(ли) церковной власти (Новодевичий монастырь, Соборная площадь Кремля, куда людей сгоняют для показательной скорби или ликования).

В первой картине «Народ топчется на месте. Движения вялы». У Пушкина в аналогичных сценах («Красная площадь» и «Девичье поле. Новодевичий монастырь») из в целом безразличной толпы все же звучат реплики типа:

О боже мой, кто будет нами править?

О горе нам!

Или:

Все еще

Упрямится; однако есть надежда, —

а призыв «скорее! на колени!» исходит не от представителя власти, но из той же толпы.

У Мусоргского даже местный авторитет крестьянин Митюха не ведает, «чево орем». Разъяснение басов хора «Царя на Руси хотим поставить» производит несравнимо меньше впечатления, чем следующий непосредственно за ним возглас Первой бабы: «Ой, лихонько! Совсем охрипла...».

Символом неистового тиранства в этой картине выступает Пристав, наделенный собственным лейтмотивом.

В трагедии блюстители порядка появляются лишь в Корчме на Литовской границе. В опере — в четырех картинах, начиная с оркестрового вступления, где лейтмотив Пристава возникает как подголосок к протяжной мелодии, ассоциирующейся с бедствиями народными.

Темой гнета лейтмотив оборачивается с поднятием занавеса и выходом Пристава, который заставляет людей опуститься на колени. Хор остается коленопреклоненным вплоть до конца картины; лишь в срединной шуточной перепалке, когда Пристав временно отлучается, сопрано *«приподнимаются с колен»* со словами «Ой, уйдемте лучше, бабы». Тем усерднее, *«во всю мочь»* и в сопровождении темы гнета, вызывает к Борису вернувшаяся к *«прежней неподвижности»* толпа после новых угроз надсмотрщика. Но предгрозовое напряжение неуклонно нарастает в энергичных нисходящих квартах на слове «Смилуйся!», в причете «Отец наш!» *«после угрозы пристава»*, особенно же в истошном трехоктавном «А-а-а!», вытесняющем лейтмотив гнета из оркестра. Народ как бы забывает о поставленной задаче и выплескивает собственное отчаяние.

Во второй картине Пролога подневольный люд не столько стоняют, сколько завлекают обещанием пышного зрелища и щедрого угощения — ведь после коронации назначен пир, упоминаемый и в монологе Бориса<sup>4</sup>. Однако все действия толпы по-прежнему жестко координируются властью имущими.

При поднятии занавеса *«народ на коленях занимает место между Успенским и Архангельским соборами»* (выделено мною. — Н. З.) как живая декорация к венчанию Бориса на престол в Успенском соборе. По призыву Шуйского массовка *«приподнимается»*, возглашает здравицу и запекает «Славу». С началом *«торжественного царского шествия из собора»* *«пристава ставят народ шпалерами»*, и хор послушно выстраивается в вертикаль, расходясь в разные стороны от унисона, а затем дробится на группы, соревнующиеся в антифонном славословии. Итогом совместных усилий оказывается разукрашенная юбилеями первая реприза «Славы», которую сопровождает (как и репризу хора-плача из первой картины) тема гнета в оркестре.

По окончании монолога Борис, в соответствии с собственным призывом («Теперь покло-

нимся почившим властителям Руси»), направляется к главной царской усыпальнице. Следуя за ним, *«народ ломится к Архангельскому собору»*, а *«пристава наводят порядок»*. Символом «порядка» выступает все та же тема гнета во второй репризе хора, которая увенчивается *«сутолокой»* и *«борьбой приставов с народом»*, не уступающим истою славословить.

Первая картина четвертого действия, опущенная в окончательной редакции оперы<sup>5</sup>, исторически связана с распоряжением Бориса петь в храмах вечную память Димитрию, а Самозванца «клясть всенародно, на амвонах и торжищах, как злого еретика, умышляющего не только похитить царство, но и ввести в нем латинскую веру» [2, с. 727]. «Ужас анафемы, — поясняет Карамзин, — должен был тронуть совесть людей набожных и вселить в них омерзение к человеку, отверженному церковью и преданному ею суду Божию» [2, с. 727]. Пушкин, а еще ярче Мусоргский доказывают, что расчет не оправдался.

В трагедии сцена перед собором разыгрывается между двумя эпизодами борьбы с Самозванцем. Первый — сражение близ Новгорода Северского (21.12.1604), когда «обе стороны вдруг отступили, Лжедмитрий хвалясь победою и четырьмя тысячами убитых неприятелей, а Борисовы воеводы от стыда безмолвствуя, хотя и взяв несколько пленников. <...> Однако ж мнимый победитель не веселился» [2, с. 730]. Второй — разгром войск расстриги под Севском 21 января следующего года [2, с. 732–733]. Соответственно, успехи войск Самозванца здесь не обсуждаются, главное для Пушкина — столкновение царя и Юродивого.

В опере историческое время расширено. Хор «Хлеба!» напоминает о Великом голоде 1601–1603 гг., когда, по свидетельству Карамзина, «мясо человеческое продавалось в пирогах на рынках», «матери глодали трупы своих младенцев», «везде шатались полумертвые, падали, издыхали на площадях» [2, с. 705]. А реплики толпы — о продвижении Самозванца в ноябре 1604 года, когда «вся южная Россия кипела бунтом; везде вязали чиновников, едва ли искренне верных Борису, и представляли Лжедмитрию, который немедленно освобождал их и с милостию принимал к себе в службу. Рать его умножалась новыми толпами измненников» [2, с. 725].

Расширив историческую панораму, Мусоргский конкретизировал место действия: не просто некая «Площадь перед собором в Москве», но

«Площадь перед собором *Василия Блаженного* в Москве», то есть будущая Красная.

Во второй половине XVI – начале XVII в. на торговой площади у стен Кремля власть контактировала с народом в естественной для него среде обитания. С воздвигнутого при Иване Грозном Лобного места цари и патриархи обращались к посадскому люду, здесь оглашались царские указы и приговоры [4, с. 591]. В Вербное воскресенье от Успенского собора через Фроловские (Иерусалимские, ныне — Спасские) ворота к церкви Входа Господня в Иерусалим — самой западной в Храме Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву, — направлялось Шествие на ослати. В уникальном обряде, учрежденном в Москве Иваном Грозным, участвовал и Борис Годунов вместе с сыном [5].

Покровский храм был возведен на площади в 1555–1561 гг. в ознаменование победы над Казанским ханством и во славу павших русских воинов. В 1588 году, то есть в царствование Федора Иоанновича и, видимо, при непосредственном участии Бориса Годунова, который к этому времени стал фактическим правителем Руси, сюда были перенесены мощи канонизированного в том же году Василия Блаженного (1462/68–1557?). Тогда же над захоронением возвели десятый придел Покровского храма, освященный в честь самого знаменитого московского юродивого, которого чтил и боялся Иван Грозный. Год спустя у стен собора был похоронен Иоанн Московский по прозвищу Большой Колпак, который в последние годы жизни «торжественно злословил» Бориса Годунова [6]. В 1672 году его канонизировали и тогда же над могилой святого возвели одиннадцатый придел храма, где сегодня хранятся вериги Иоанна [7, с. 639]. Однако в его честь эта церковь была переосвящена лишь в 1916 году.

Трудно точно определить, когда название Храма Василия Блаженного закрепилось в народе за всем Покровским собором. Не сохранилось свидетельств о проведении здесь регулярных царских служб, тем более о провозглашении анафемы Самозванцу в присутствии Годунова<sup>6</sup>. Тем не менее следует признать: из всех возможных мест действия Мусоргский выбрал исторически и драматургически наиболее обоснованное.

В начале картины «толпа обнищавшего народа» свободно «бродит по сцене», «женщины сидят поодаль и в сторонке». Приставы уже не распоряжаются, но лишь «часто мелькают в толпе», соответственно тема гнета звучит только при поднятии занавеса. Митюха проявляет осведом-

ленность, немислимую в первой картине Пролога. А мужской хор от комментариев к услышанному переходит к последним новостям с южных рубежей государства Российского, излагаемым на фоне лейтмотива Самозванца в оркестре. Первые фразы произносят вполголоса, «оглядываясь». Но стремительное нарастание сливает хор и оркестр в громовые аккорды на словах «На смерть Борису и Борисовым щенкам!» (у Пушкина призыв к расправе над «Борисовым щенком», царевичем Федором, прозвучит только после смерти царя).

Вздымающуюся волну бунта гасят старики, напоминающие о дыбе и застенках. Мужики «*чешут в затылках, переглядываются и снова бродят по сцене*» (ц. 17: реприза начальной темы без лейтмотива гнета).

Драматургический стержень картины — хор «Хлеба!», вырастающий из плача Юродивого. Оттолкнувшись от традиционной раздачи милостыни нищим после службы, Мусоргский объединяет мольбой о подаении Христа ради всех собравшихся на площади: женщины и мальчишки сопровождают царское шествие от выхода из храма к авансцене, мужчины впервые в этой картине опускаются на колени. В кульминации антифонные группы объединяются, и коленопреклоненный хор уже не просит о милости, но требует «хлеба голодным!», чеканя каждое слово. Однако толпа не готова к прямому конфликту с «кормильцем батюшкой», и очередная предгрозовая волна бунта, едва достигнув кульминации, утасует в плаче Юродивого.

Обрамляя центральный хор картины плачем Юродивого, Мусоргский укрупняет и возвышает созданный Пушкиным собирательный образ русского святого, «добровольно принявшего на себя подвиг мнимого безумия ради Христа» [8, с. 600]. В опере, как и в трагедии, этот персонаж носит вериги Иоанна Московского и железный колпак, по которому «*щелкают*» мальчишки. Однако к нему никто не обращается по имени<sup>7</sup>, сам он называет себя исключительно Юродивым, мальчишки — Юродивым Ивановичем, а Борис Годунов — блаженным. Только ему ведомы ужасные исторические последствия злодеяний преступного царя и повсеместного «ожесточения сердец».

У Пушкина слова «нельзя молиться за царя Ирода» Юродивый произносит после ухода Бориса, «ему вслед», реакция народа никак не отражена. В опере блаженный *вскакивает* на последнем слоге реплики Годунова, а в следующем такте

«народ в ужасе расходится, оглядываясь на свиту Бориса». Провидец остается в полном одиночестве на мгновенно опустевшей площади, которая постепенно погружается в «темень темную, непроглядную».

Как известно, сцены под Кромами в трагедии Пушкина нет, но название поселка в центре Среднерусской равнины упоминается в сцене «Москва. Царские палаты». В беседе с Басмановым Борис критикует ратников Мстиславского, Шуйского и Шереметева, не способных взять осажденную крепость, «где кучка казаков смеется им из-под гнилой ограды». Затянувшуюся осаду «обожженных Кром» в начале 1605 года достаточно подробно описывает Карамзин [2, с. 735–736]. Чуть ранее историк упоминает поселок в числе «важных мест» южной России, которые в ноябре 1604 года «поддались самозванцу» [2, с. 725] — Мусоргский отразил это в сцене у Василия Блаженного (реплика вторых басов «Уж под Кромы, бают, подошел»). Кромы продолжали играть ключевую роль в истории Смуты русской и после смерти Бориса Годунова. В мае 1605 г. осаждавшие крепость войска во главе с Петром Басмановым присягнули на верность Лжедмитрию I, в сентябре 1606 года восставшие служилые люди, казаки, крестьяне и холопы под предводительством Ивана Болотникова, именовавшегося «воеводой царевича Дмитрия», разгромили здесь рать Шуйского. А зимой 1607–1608 гг. под Кромами сосредоточились перед походом на Москву банды Лжедмитрия II.

Кажущееся знаковым место действия Мусоргский определил не сразу. Поначалу это была просто сцена бунта, потом появилось название «Сокольники на Днепре», в следующей версии второй редакции картина получила заглавие «Бродяги», и только 27 января 1874 года был утвержден окончательный вариант — «Лесная прогалина под Кромами» [1, с. 348]. Логично предположить, что для композитора была важна не только историко-географическая локация, но прежде всего разомкнутость сценического пространства, не ограниченного крепостными стенами и архитектурными сооружениями. На лесной прогалине, открытой всем встречным и поперечным, народ, избавившийся от бдительного надзора власть имущих, превращается в стихийную разрушительную силу — «толпу бродяг».

В грозную атмосферу бунта вводят бешено вращающееся хроматическое остинато, сопрово-

ждаемое ударами набата в нижнем регистре, и «крики толпы бродяг за сценой». Измывательство над боярином Хрущовым — пародийный аналог славения во второй картине пролога<sup>8</sup>. Вслед за бродягами на сцену врываются преследующие Юродивого мальчишки — с собственным, не менее ожесточенным хроматическим остинато. В новом контексте единственный эпизод из сцены у Василия Блаженного, который Мусоргский считал обязательным сохранить в новой редакции, наделяется новым смыслом. Впервые появляющиеся на мировой оперной сцене *злые* дети выступают теперь как порождение и органическая часть толпы; даже пародийное приветствие Юродивому Ивановичу перекликается со славой Хрущову. Соответственно, и толпа не проявляет никакого сочувствия к беззащитному<sup>9</sup>. Ее вниманием завладевают приближающиеся из-за кулис голоса Варлаама и Мисаила, которые в данной картине выступают в качестве духовных антиподов Юродивого.

У Пушкина беглые иноки действовали только в корчме — скорее как колоритная подробность биографии Самозванца, нежели самостоятельные исторические фигуры. Мусоргский уже в первой редакции оперы решительно выделил образ Варлаама, наделив его зычным басом и передав ему часть реплик Мисаила, который превратился в простого прихлебателя, «жиденького теноришку». Их совместными лейтмотивами стали топочущее остинато восьмушек (назовем его темой странствий) и походный гимн в жанре духовного стиха. Гармонически обостренные варианты темы странствий станут лаконичными штрихами к музыкальной характеристике Варлаама. А сверх того, беглому иноку дарован музыкальный портрет крупным планом — песня «Как во городе было во Казани».

Как известно, Пушкин указал в трагедии первую строку опубликованной в русских сборниках конца XVIII века песни о «молодом чернце», задумавшем вернуться в мир<sup>10</sup>. Найти текст, более подходящий образу Варлаама, каким его увидел Мусоргский, помог Стасов. В песне о взятии Казани Иваном Грозным из «Сборника великорусских народных исторических песен» (1860), составленного Иваном Александровичем Худяковым (1842–1876)<sup>11</sup>, композитор снял эпический зачин и добавил три собственные строки к указанной Пушкиным; далее он в основном придерживался народного текста, по обыкновению редактируя его [9].

Буйную силу, дремлющую в седовласом забулдыге, в песне воплощает целый комплекс средств. Это и подчеркнутые повторением звуков размашистые скачки на кварту и квинту в зачине и завершении каждой строфы, и поступенные спуски от завоеванной скачком вершины — то в натуральном миноре, то во фригийском ладу, и подобные разбойному посвисту тираты оркестрового вступления. Особую роль играют разнообразные варианты темы странствий, задающие молодецкий ритм движения.

В Сцене под Кромами Варлаам и Мисаил появляются из-за кулис с новым вариантом своего походного гимна. Он основан на записанной Мусорским былине сказителя Рябина «Жил Святослав 90 лет» и изобличает преступного царя, чей «незамолимый грех» навлек страшные бедствия на Русь. Гимн звучит в той же тональности, что и Песня Варлаама, а в «спровоцированном» им хоре «Расходилась, разгулялась» явно не случайному тональному единству добавляются повторы четвертей перед восходящим скачком, обороты *f-moll* фригийского на словах «Пышет полымем», остигатное движение восьмых в басах и нисходящие поступенные пробеги в расширенном диапазоне (октава вместо квинты в песне на словах «пододонная, неугомонная»).

Мгновенно сориентировавшись в ситуации, «иноки честные» становятся корифеями хора бродяг: открывают репризу вариантом основной темы в увеличении, призывают воспринять «царя законного», а в коде («Рыщут, бродят») присоединяются к коллективному вердикту «Цареубийце смерть!» (нисходящий октавный пробег и обороты фригийского лада).

Ситуацию в очередной раз меняет появление из-за кулис иезуитов Лавицкого и Черниковского, прославляющих Самозванца на латыни и в другой тональности<sup>12</sup>. Однако начальная фраза их песнопения совпадает с новым вариантом походного гимна, и Варлаам безошибочно распознает конкурентов. Призыв «Души ворон проклятых!» возвращает в *f-moll*, предвещая неминуемую расправу.

Спасает иезуитов приближение Самозванца. Его победный марш в тональности Героической симфонии Бетховена (тонкая музыкальная ирония?) движется в том же ритме, что и походные гимны расстриг и иезуитов, сплавивая всех участников действия в едином порыве. Под «тяжелые удары набатного колокола» сливаются воедино

маршевый ритм, лейтмотив Самозванца, юбилейные распевы иезуитов и славословие толпы, удаляющейся «за нами вслед на славный бой!». Сценическое пространство, абсолютно безлюдное в начале картины, снова пустеет.

Как известно, Самозванец из-под Кром на Москву не пошел: препоручил войска князю Василию Голицыну, послал в столицу с грамотой «от царевича Димитрия» Гаврилу Пушкина и тобольского воеводу Наума Плещеева, сам же отправился вербовать новых сторонников в Орел и далее в Тулу. Эти события произошли уже после смерти Бориса, в мае 1605 г. Таким образом, Мусоргский в очередной раз отходит от исторической реальности ради художественно правдивого отражения драмы совести народа. В этом решении его активно поддержал профессор Петербургской духовной академии В. В. Никольский, рекомендовавший завершить оперу Сценой под Кромами (первоначально она должна была заменить Сцену у Василия Блаженного).

Закрывающий картину плач Юродивого на фоне «*зарева сильного пожара*» за сценой становится эпилогом «от автора», концентрированным выражением художественно-исторической концепции Мусоргского.

#### Примечания

<sup>1</sup> Продолжение. Часть 1 («К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судия») опубликована в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». 2022. № 5 (67). С. 8–14.

<sup>2</sup> В работе частично использованы материалы, собранные студентами 4 курса Академии хорового искусства имени В. С. Попова Георгом Вивидчем и Анной Кулешовой в рамках бонусной программы по истории музыки.

<sup>3</sup> В четвертой главе книги Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной [1, с. 312–375] подробно прослеживается, как эта тема постепенно выходила на передний план в процессе работы над различными драматургическими версиями оперы.

<sup>4</sup> «В этот день в Грановитой палате состоялся грандиозный пир, на который были приглашены не только представители знати, но и простолюдины, члены гостиных сотен, купцы, городские старосты и рядовые москвичи. Такие пиршества продолжались десять дней. При этом для народа на Соборную площадь выкатывали бочки с пивом и медом, ставили столы с всевозможными угощениями» [3].

<sup>5</sup> С 1930-х годов установилась традиция включать ее в постановки оперы в оркестровке М. М. Ипполитова-Иванова.

<sup>6</sup> Сохранились лишь свидетельства о присутствии Ивана IV на освящении Покровского собора 29 июня 1561 года.

<sup>7</sup> Пушкинский персонаж унаследовал имя от Николы по прозвищу Салос (согласно Карамзину, от греческого *σαλός* — простой, глупый), скончавшегося в 1576 году и погребенного в Троицком соборе Пскова. В цитируемой Карамзиным Псковской летописи, а также в различных вариантах устного предания о встрече юродивого с Иваном Грозным воспроизводятся его «ужасные словесы» и обвинения в кровопийстве, убившие царя в 1570 году пощадить опальный Псков. Во время пребывания в Михайловском и работы над трагедией Пушкин бывал на могиле Салоса и читал книгу псковского историка Николая Ильинского «Историческое описание города Пскова и его древних пригородов» [6].

<sup>8</sup> Карамзин, Пушкин и Мусоргский представляют этот исторический персонаж в разных обстоятельствах. Историк рассказывает о посланном Борисом к донским казакам дворянине, который должен был изобличить Отрепьева. Но когда казаки схватили Хрущова и привели к Самозванцу, изменник бросился на колени со словами «Вижу Иоанна в лице твоём; я твой слуга навеки!» [2, с. 720]. У Пушкина Хрущов является к Самозванцу в Краков — как опальный и гонимый и бьет ему челом. У Мусоргского чудом спасшийся от расправы боярин «кланяется в землю» Самозванцу с примерно теми же словами, что у Карамзина.

<sup>9</sup> В Сцене под Кромами снята ремарка соответствующего эпизода из сцены у собора: «Часть народа замахивается на мальчишек, те отскакивают». На лесной прогалине мучителей никто не отгоняет.

<sup>10</sup> В трагедии Варлаам запекает ее дважды, только во второй раз — со второй строки («Молодой чернец постригся»).

<sup>11</sup> В биографическом очерке о Мусоргском Стасов не указал точный источник текста, потому что Худяков — общий знакомый критика и композитора — был сослан на каторгу в Верхоянске за участие в покушении на Александра II и все его труды оказались под строжайшим запретом [9].

<sup>12</sup> В трагедии патер Черниковский обсуждает с Самозванцем в Кракове обращение русского народа в католичество. Карамзин подробно рассказывает о контактах Лжедмитрия с иезуитами, в том

числе с его «ревностным доброхотом» папским нунцием Рангони [2, с. 714], и о тайном переходе расстриги в католическую веру [2, с. 716].

#### Список источников

1. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 744 с.
2. Карамзин Н. М. Предания веков: Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского» / сост., вступ. статья Г. П. Макагоненко; комм. Г. П. Макагоненко и М. В. Иванова. М.: Правда, 1988. 798 с.
3. Венчание на царство Бориса Годунова // Музеи Московского кремля. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.venchaniya-na-tsarstvo-v-moskovskom-kremle/venchanie-na-tsarstvo-borisa-godunova/#> (дата обращения: 30.12.2022).
4. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 15. 767 с.
5. Грачева И. Праздник вербы в Москве // Наука и жизнь. 2001. № 4. URL: <https://m.nkj.ru/archive/articles/5830/> (дата обращения: 31.12.2022).
6. Федорова И. Творческая история образа Николки в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». URL: [http://pushgory.net/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=198&pop=1&page=0&Itemid=2](http://pushgory.net/index2.php?option=com_content&task=view&id=198&pop=1&page=0&Itemid=2) (дата обращения: 8.12.2022).
7. Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 4. 751 с.
8. Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 35. 799 с.
9. Мусоргский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.mussorgsky.ru/> (дата обращения: 18.11.2022).

#### References

1. Levashev, E. M. and Teterina, N. I. (2011), *Istorizm khudozhestvennogo myshleniya M. P. Musorgskogo* [Historicism of artistic thinking of M. P. Mussorgsky], *Pamyatniki istoricheskoy mysli*, Moscow, Russia.
2. Karamzin, N. M. (1988), *Predaniya vekov: Skazaniya, legendy, rasskazy iz «Istorii gosudarstva Rossiyskogo»* [Traditions of the ages: Tales, legends, stories from the “History of the Russian

- State”], in Makagonenko, G. P. (ed.), Pravda, Moscow, USSR.
3. Muzei Moskovskogo kremlya (2022), “Crowning the kingdom of Boris Godunov”, available at: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.venchaniya-na-tsarstvo-v-moskovskom-kremle/venchanie-na-tsarstvo-borisa-godunova/#> (Accessed 30 December 2022).
  4. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 30 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 30 vols], vol. 15, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
  5. Gracheva, I. (2001), "Willow Holiday in Moscow", *Nauka i zhizn'* [Science and Life], no. 4, available at: <https://m.nkj.ru/archive/articles/5830/> (Accessed 31 December 2022).
  6. Fedorova, I. (2022), "The creative history of the image of Nikolka in the tragedy of A. S. Pushkin «Boris Godunov»", available at: [Pushgory.net](https://pushgory.net) (Accessed 8 December 2022).
  7. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 35 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 vols], vol. 4, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
  8. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 35 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 vols], vol. 35, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
  9. "Mussorgsky. Life and work of the Russian composer", available at: [Mussorgsky.ru](https://mussorgsky.ru) (Accessed: 18 November 2022).

#### Информация об авторе

Н. М. Зейфас — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

#### Information about the author

N. M. Zeyfas — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

Статья поступила в редакцию 25.02.2023; одобрена после рецензирования 20.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.  
The article was submitted 25.02.2023; approved after review 20.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.003

## Метаморфозы песенного сюжета

**Петри Эльвира Корнеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

**Аннотация.** Есть музыкальные произведения, которые не только демонстрируют высокие художественные достоинства, но и концентрируют в себе некоторые особо актуальные в данный момент для общества идеи. Их появление образует эффект эха, отражаясь неоднократно в сочинениях менее значительных, усиливая заложенные в них смыслы (иногда их трансформируя). Это может быть творение композитора-профессионала, или даже народная песня.

В статье данное явление рассматривается на примере «драматической песни» А. С. Даргомыжского «Старый капрал». Сходные сюжетные мотивы автор находит в народной немецкой песне эпохи наполеоновских войн “Zu Straßburg auf der Schanz”. Но смысл сюжетного мотива (командование собственным расстрелом) меняется под влиянием национального менталитета. Мотив несправедливости в русском сюжете связан с «общинным сознанием», в немецком — с трагедией личности.

Оба произведения со временем находят отражение в других музыкальных сочинениях: в России создаются подражания «Старому капралу» («Старый фельдфебель»), где герой предстает погибающим за народ. Следующий этап трансформации сюжетного мотива — появление гимна народовольцев.

Народная немецкая песня появляется в XIX столетии во множестве вариантов, смысл ее сюжетного мотива варьируется от романтической тоски по родине, до меркантильных соображений. Но в итоге это приводит к появлению песни Г. Малера “Zu Straßburg auf der Schanz”, где антивоенная тема поднимается до общечеловеческого значения. Отмечается, что тема дезертирства как оправдательная реакция на ужасы войны входит и в культуру XX столетия.

**Ключевые слова:** «Старый капрал», А. С. Даргомыжский, менталитет, В. Гейзер, дезертир, Г. Малер

**Для цитирования:** Петри Э. К. Шедевр и его отражения в картине мира // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 16–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.003>.

Original article

## Metamorphosis of the song plot

**Petri Elvira K.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

**Abstract.** There are musical works that not only demonstrate high artistic merit, but also concentrate some ideas that are especially relevant at the moment for society. Their appearance forms an echo effect, being reflected repeatedly in less significant works, reinforcing the meanings inherent in them (sometimes transforming them). It can be the creation of a professional composer, or even a folk song.

In the study, this phenomenon is considered on the example of A. S. Dargomyzhsky's “dramatic song” “The Old Corporal”. The author finds similar plot motifs in the German folk song of the era of the Napoleonic wars “Zu Straßburg auf der Schanz”. But the meaning of the plot motif (the command of one's own execution) changes under the influence of the national mentality. The motive of injustice in the Russian plot is associated with the “community consciousness”, in the German — with the tragedy of the individual.

Over time, both works are reflected in other musical compositions: in Russia, imitations of the “Old Corporal” (“Old Sergeant Major”) are created, where the hero appears dying for the people. The next stage in the transformation of the plot motif is the appearance of the anthem of the Narodnaya Volya.

The German folk song appears in the 19th century in many variants, the meaning of its plot motif varies from romantic homesickness to mercantile considerations. But in the end, this leads to the appearance of G. Mahler's masterpiece “Zu Straßburg auf der Schanz”, where the anti-war theme rises to universal significance. It is noted that the theme of desertion as an exculpatory reaction to the horrors war is also part of the culture of the twentieth century.

**Keywords:** “Old Corporal”, A. S. Dargomyzhsky, mentality, W. Geyser, deserter, G. Mahler

**For citation:** Petri E. K. Metamorphosis of the song plot. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 16–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.003>.

Песня А. С. Даргомыжского «Старый капрал» относится к тем произведениям, которые запоминаются сразу и заслуживают звание маленького шедевра. И это «тот не частый пример, когда миниатюры поднимаются до событий исторического значения» [1].

Командующий собственным расстрелом наполеоновский солдат — трагическая фигура, его жизнь отдана родине, ее победам и невзгодам, он добр — вспоминает спасенную им женщину, он был «отцом» солдатам. Стихотворение П.-Ж. Беранже написано в 1829 году, в эпоху Реставрации королевской власти во Франции. Из-за чего возник конфликт между капралом и молодым офицером? «Тень императора встала» — намек поэта.

Композитор назвал свое сочинение «драматической песней». В ее современном исполнении прочно утвердилась традиция Шаляпина несколько смягчать вину старого капрала:

Я оскорбил офицера!  
Молод и он оскорблять  
Старых солдат.

В. С. Курочкин, переводчик стихотворения П.-Ж. Беранже, ближе к французскому тексту:

Да, я *прибил* офицера!  
Молод еще оскорблять  
Старых солдат.

Поступок немислимый в рамках армейской дисциплины. Наказание неизбежно, хотя представляется нам излишне суровым для заслуженного воина. Сам он считает, что его «должно расстрелять» «для примера» [2].

Цель данной работы состоит в попытке найти истоки сюжетных мотивов данной песни и проследить их бытование. «Мотив — повторяющее-

ся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея. Чаще всего термин "мотив" применяется для обозначения ситуации, которая повторяется в различных литературных произведениях». В музыке его тоже возможно использовать, главное — отключиться от конкретности музыкального понятия.

Даргомыжский написал свою песню в 1858 году. Но за восемь лет до того в издательстве Юргенсона был выпущен романс Вильгельма Гейзера «Расстрел (Могила в степи)» в редакции для контральто. Его содержание перекликается в некоторые моменты со «Старым капралом». Молодой солдат покинул пост, услышав звуки песни, которую когда-то на родине пела его возлюбленная. При этом юноша осознает свою вину и справедливость приговора, он прощается с «братьями-солдатами» и обращается к ним: «Обязательно получу свою "награду", / Стреляйте в меня немедленно!».

Вильгельм Гейзер (1816–1897) был оперным певцом, преподавателем вокала, военным капельмейстером и сочинителем романсов, сведения о нем имеются в Музыкальном словаре Римана (Москва-Лейпциг, 1904). Романс Гейзера первый раз был издан в Германии в 1850 году, позже много раз переиздавался в разных странах.

Романс написан в сложной трехчастной форме (с-moll – As-dur – с-moll). Мелодика крайних разделов декламационная, среднего раздела — кантиленная. Здесь две темы: одна связана с воспоминанием о родине, другая о песне любимой, обе в романсовом стиле. Последние четыре такта (*Пример 1*) служат своеобразным рефреном, повторяясь несколько раз, это комментарий автора к происходящим событиям.

**Пример 1.** Фрагмент начала романса В. Гейзера «Расстрел (Могила в степи)»  
**Example 1.** Fragment of the beginning of the romance by W. Geyser "Shooting (Tomb in the Steppe)"

Allegro con espressione *p*

К че - му сол - дат ста-

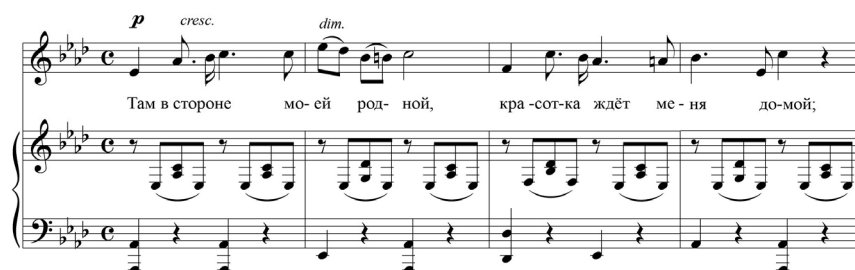
но - вят в строй? К че - му на - род бе - жит тол-



Светлый образ «стороны родной» в центре трехчастной формы создает контраст: кантилена, мажорный лад. Средства выразительности в этом романсе достаточно традиционны. При всех достоинствах музыка имеет салонный оттенок, не

вполне уместный при столь драматическом содержании. В *Примере 2* представлен фрагмент среднего раздела. Кульминация романса отмечена (как позже и у Даргомыжского) «патетическим акцентом», он изображает выстрел (*Пример 3*).

**Пример 2.** Средний раздел романса В. Гейзера «Расстрел (Могила в степи)»  
**Example 2.** Middle section of W. Geyser's romance "Shooting (Tomb in the Steppe)"



**Пример 3.** Кульминация романса В. Гейзера «Расстрел (Могила в степи)»  
**Example 3.** Culmination of W. Geyser's Romance "Shooting (Tomb in the Steppe)"



Автор поэтического текста у Гейзера не указан, но это, несомненно, свободная обработка (вариант?) песни из «Волшебного рога мальчика» — “Zu Straßburg auf der Schanz” («На страбургском валу»), хорошо известной в Европе. Первое издание «Волшебного рога мальчика» появилось в 1806 году, но песня была популярна и раньше, ее публиковали в конце XVIII века в летучих листках<sup>1</sup>. Она включена в самые разные собрания немецких народных песен — “Liederhort” Эрка-Беме, сборники Гессен-Дармштадта, Шлезвиги, Дитфурта и др.

В версии «Волшебного рога» молодой человек дезертирует, услышав из Швейцарии (находясь в Страсбурге?) звуки альпийского рожка. В

записи 1786 году народная мелодия выглядит следующим образом (*Пример 4*).

Название песни здесь — «Дезертир», в некоторых сборниках заголовков — «Швейцарец». Сейчас принято называть ее по первой строке — «На страбургском валу».

Можно только высказать вполне обоснованное предположение, что Беранже знал эту песню: летучие листки имели повсеместное распространение, «Волшебный рог мальчика» — одно из самых популярных изданий начала XIX века. Но документальных подтверждений мы не имеем.

Непримиримый враг Реставрации Беранже не заинтересовался темой дезертирства, его при-

влекло мужество человека, командующего своим расстрелом, он связал его с героизмом «старой гвардии» Наполеона. В народной же песне акцент сделан на личной судьбе юноши, лишенного родины и любимой девушки. Судьба наем-

ников-швейцарцев часто была тяжелой, они не могли вернуться на родину. Закон о наследстве оставлял имущество одному из сыновей, остальные «зарабатывали на жизнь» службой в чужих армиях, воюя за чужие идеи.

**Пример 4.** Немецкая народная песня «Zu Straßburg auf der Schanz» в записи 1786 года

**Example 4.** German folk song “Zu Straßburg auf der Schanz” recorded in 1786



Стихи Беранже, попав на русскую почву, приобретают новые смыслы. Это закономерность: объект чужой культуры не оставляет без изменений культуру-приемника, расширяя ее горизонты, но и сам он изменяется. Заимствование элементов иноземной культуры — это процесс взаимодействия, а не просто воздействия.

Попытка Шаяпина «защитить» провинившегося соответствует проявлениям русского менталитета. Она усиливает в тексте мотив несправедливости казни. Между тем, у Беранже речь идет о драке — капрал «поднял руку» на офицера. Это уже не абстрактное «оскорбил». Во французской армии в связи с ее республиканскими порядками, солдат считался таким же равноправным подданным императора, как офицер и генерал, это во Франции постоянно подчеркивалось. В наполеоновской армии офицер, поднявший руку на солдата, шел на каторгу. Но солдат, посягнувший на

вышестоящего, наказывался расстрелом. По закону со старым капралом поступили справедливо! Но в России в народном сознании часто действует принцип «Милосердие — выше справедливости».

Сочувствие русского человека к старому капралу было вызвано и долгим сроком службы простого солдата в русской армии (в этот период — 25 лет) и отношением к нему. В русской армии солдат за различные провинности просто пороли, нападение же на командира во всех армиях считалось тяжким преступлением.

В современной Германии обычно пользуются при исполнении песни “Zu Straßburg auf der Schanz” вариантом Фридриха Зильхера (1789–1860). Его версия стала особенно популярной в период бидермейера. Немецкая критика этот вариант не жалуется: «Зильхер смягчил ритм оригинальной песни и обработал мелодию в сентиментальной и китчевой манере» [3].

**Пример 5.** Немецкая народная песня “Zu Straßburg auf der Schanz” в варианте Фридриха Зильхера

**Example 5.** German folk song “Zu Straßburg auf der Schanz” by Friedrich Zilcher



Объект, представленный публике как конечный результат работы художника, тем не менее, включается в окружающую действительность и начинает на нее воздействовать (жить?). История песни Даргомыжского «Старый капрал» не закончилась.

Почти одновременно с Даргомыжским был создан на тот же текст романс К. Вильбоа, а через двадцать с лишним лет — М. Бонольди. Но особого внимания публики они не привлекли, это далеко не шедевры.

Тридцать лет лямку солдата  
Я целиком отрубил,  
Да на полях супостата  
Бог умереть не сулил.  
Кровь проливал за отчизну  
Я на Балканских горах,  
Справил кровавую тризну  
Я и в туркменских степях

Летом, в Петровки, всей ротой  
Нас в усмиренье погнали,  
Бают, фабричные что-то  
Все супротивничать стали  
Утром на площадь повзводно  
Роту расставил я сам,  
Лезет толпа, что угодно,  
Нас прижимают к столбам.

Вышел поручик, бледнеет,  
«Залпом, — командует, — пли!»  
Вижу я, рота не смеет,  
Там ведь родные, гляди.  
Пулей какою шальнойю  
Мать вдруг уложишь свою,  
По миру пустишь вдовою  
Брата родного семью...

**Пример 6.** Фрагмент песни Н. А. Пескова «Старый фельдфебель»  
**Example 6.** Fragment of N. A. Peskov's song "Old Feldfebel"



Но герой песни здесь окончательно оправдан в моральном отношении: его вина — отказ командовать расстрелом рабочей демонстрации, он гибнет за народ. Приоритет общественного над личным — это тоже характерная черта русской ментальности. И так же как у Курочкина жизнь героя песни, отданная родине, не служит для власти аргументом смягчения приговора. Неслучайно эта песня, созданная во время студенческих волнений 60-х годов, впоследствии стала гимном народовольцев («Смело, друзья, не теряйте...»).

Можно ли говорить о влиянии песни Даргомыжского, если в мелодии «Старого фельдфебеля» нет явных заимствований из «Старого капрала»? Предполагаем, что в данном случае это вполне вероятно.

40–50-е годы XIX века характеризуются в стране новой активностью граждан в стремлении к демократии. Это выразилось и в изменении структуры любительских музыкальных обществ. На

А вот студент Казанского университета Н. А. Песков<sup>2</sup> на основе романса создал песню «Старый фельдфебель». Он переделал текст Курочкина, одновременно воспользовавшись идеей Даргомыжского: сопоставлением рассказа героя с подчеркнuto маршевым движением.

Приведем отдельные строфы. Автор текста неизвестен. Музыкальные достоинства песни не особенно велики, удивляет, например, в кульминации запева марша траурного характера банальная «романсовая» фраза (7–8 тт., *Пример 6*).

смену аристократии в кружках (понятие «салон» начинает уходить) теперь появляются «люди с небольшим доходом» — так их называет в письме к В. Одоевскому один из его друзей, предлагающий Владимиру Федоровичу возглавить такое музыкальное общество (в результате главой его стал все же Даргомыжский). Распространяются идеи Герцена, Белинского, Станкевича, Достоевского [4]. Растет известность и авторитет Даргомыжского-композитора. Его творчество составляет параллель к демократической литературе журналов «Искра», «Свисток», творчеству Салтыкова-Щедрина. Проблема бедственного положения простого человека становится социально значимой.

Еще одна причина более весомого влияния на общество песни «Старый капрал», а не стихотворения Курочкина, сформулирована Ц. Кюи: «Тот же самый "Старый капрал", прочитанный для того, чтобы произвести впечатление, должен иметь талантливого чтеца. При непонимании

вещи достаточно неверной интонации, фальшивой остановки, чтобы потрясающая драма сделалась смешной <...>. Но если талантливый и понимающий композитор положит этот текст на музыку, то весьма посредственный исполнитель никогда не испортит впечатления стихов, лишь бы только он ее исполнил просто и верно, то есть не придавая собственной экспрессии и с соблюдением темпа, такта и ритма. Такова сила музыкальной декламации. Музыка дает возможность запечатлеть на бумаге интонацию и фразировку, прочувствованную талантливым композитором. Если к этому еще добавить обаяние красивой, сильной музыки, которую ухо слышит одновременно с текстом, то верность современного направления драматической музыки и неотразимая сила ее действия не могут подлежать сомнению» [5]. Прибавим еще, что музыка удерживается в памяти прочнее, чем вербальный текст. Когда певец на сцене «забыл слова», это не значит, что он не помнит звучание музыки.

Не оставим без внимания и вторую песню, “Zu Straßburg auf der Schanz”, с ее сходным мотивом — расстрелом. Во-первых, попробуем определить, почему автор “Anmerkungen zu Zu Straßburg auf der Schanz” усматривает в ней китч.

С 1840 по 1936 год песня публиковалась в разных сборниках 16 раз. И ознакомление с большинством текстов позволило предположить, что упрек в китчевости нужно адресовать не Зильхеру, а составителям «Волшебного рога мальчика». С народными песнями Арним и Брентано обращались достаточно вольно, вплоть до вставки собственных стихов в собрание. Содержание песни «романтизировано», выглядит «красивым» вполне в духе бидермейера. Правда более сурова и реалистична. В большинстве народных вариантов юноша вовсе не «дезертир поневоле»: он хочет из французской армии перебежать в прусскую в надежде, что там служить легче. Вину перед «братьями-солдатами» он осознает, потому и просит — «Стреляйте!». Но не во всех вариантах. Иногда дезертир считает, что во всем виноват его непосредственный командир — суровый капрал (“Unser Corporal, der gestrenge Mann”). Капралы французской армии могли быть разными... Герой-дезертир обращается с молитвой к Богородице, только в небесах он надеется на защиту и прощение.

Если песня Даргомыжского «Старый капрал», явление профессиональной культуры, нашла отражение в нескольких «вариантах» ее мотива (не музыкального!), то немецкая народная песня при-

вела в процессе своей «жизни» к появлению “Zu Straßburg auf der Schanz” Г. Малера.

В народной немецкой песне личная драма человека в центре внимания, что соответствует ментальности европейцев. Но если народная песня повествует о ней в трогательно-наивном тоне, то гениальный Малер воплощает ее языком высокой трагедии, придавая ей значение общечеловеческое. Антивоенная позиция Малера известна. В своей диссертации И. П. Леопольд пишет: «Г. Малер впервые выявил трагичность соотношения "индивидуума и военной машины" — проблемы, вставшей в полный рост перед человечеством XX века» [7, с. 97]. К этому сюжетному мотиву композитор обращается и в других песнях — «Зоря», «Маленький барабанщик».

Малер отбрасывает все побочные для него линии содержания разных вариантов народной песни: и мотив расстрела, и обращение к небесам. Виноват «альпийский рожок пастуха». Он сразу появляется во вступлении (*Пример 7*). Ре-марка Малера “Wie eine Schalmey”, ошибочно переведена «Как свирель». Но это не свирель, а другой духовой инструмент, часто упоминаемый в немецких народных песнях — шалмей «из страны ангелов» (“Im Maien, im Maien”).

Песня написана в куплетной форме и в жанре траурного марша — минорный лад, редкий для немецких маршей, «интонация внушения» в начале темы, мерный ритм. Это шествие на казнь, но самой сцены расстрела нет, Малер избегает излишнего мелодраматизма (*Пример 8*).

Тема шалмея появляется трижды, светлая, мажорная, пасторальная. Шалмей — самый громкий (после трубы) инструмент, его использовали в качестве аккомпанирующего во время танцев на воздухе. Ему противостоит в песне угрожающая «барабанная дробь» — яркий изобразительный момент (*Пример 9*).

Удивительно, что Малеру удалось опубликовать это сочинение. Политика ни в одной стране не могла, кажется, допускать сочувствия к дезертирам. Но возможно в Германии цензуре было труднее противостоять такому содержанию: оно зародилось в народной, неофициальной культуре, которая контролю поддается слабее. Народные немецкие песни о казни солдата есть. Самый известный пример, кроме “Zu Straßburg auf der Schanz”, марш XVII столетия “Es zog ein Regiment” о казни молодого офицера, на которого пожаловалась девушка, за то, что он “hat mir mein Ehr genommen” (букв. «взял мою честь»). По при-

**Пример 7.** Начальный фрагмент песни "Zu Straßburg auf der Schanz" Г. Малера  
**Example 7.** The initial fragment of the song "Zu Straßburg auf der Schanz" by G. Mahler

Im Volkston [В народном духе]  
 Ohne Sentimentalität, äußerst rhythmisch [Без сентиментальности, очень ритмично]  
 accell. rit. *Ha Zu*

*p* Wie eine Schalmel [Как соулел] *pp*

Mit starkem Pedalgebrauch [С усиленной педалью]

In gemessenem Marschtempo [В размеренном темпе марша] *posso rit.* ein wenig zurückhaltend [немного сдержаннее]

стра-бур-ском ва-ду бе-ду я по-вот-ре-хал: за-пел в го-рах за-  
 Straßburg auf der Schanz; da ging mein Trau-ern an! Das Alp-horn hört' ich

**Пример 8.** Фрагмент песни "Zu Straßburg auf der Schanz" Г. Малера  
**Example 8.** Fragment of the song "Zu Straßburg auf der Schanz" by G. Mahler

Пу-стил-ся я впа-дь, а ту-ноч-ной до-зор! Охна-  
 Ein' Stund' in der Nacht, sie ha-ben mich ge-bracht; sie

-та-ли ме-ня-я во-ен-ный оуд!  
 führ-ten mich gleich vor des Hauptmanns Haus!

**Пример 9.** Фрагмент песни "Zu Straßburg auf der Schanz" Г. Малера  
**Example 9.** Fragment of the song "Zu Straßburg auf der Schanz" by G. Mahler

*p* *pp* *ppp* *ffff*

Вы, Ihr, *pp* *ppp* *ffff*

бра-тья и дру-зья, вы, бра-тья и дру-  
 Brü-der all' ei-ner, ihr Brü-der all' ei-ner

казу капитана (“ein strenger Mann”) тут же выстроили полк солдат, соорудили виселицу, пригласили палача, под барабанную дробь повесили насильника, и полк потянулся дальше, пешие и конные, “Bataillon Deutschmeister”.

Мотив дезертирства как поступка, вызывающего сочувствие (но и приводящего к гибели героя), со второй половины XX века, времени вьетнамской войны, особенно широко распространился в массовой культуре Франции, Англии и США — джаз, рок-музыка, бардовская и менестрельная песня обращались к этой теме. В России она тоже вышла на поверхность, назовем здесь песни группы «Ария» и певицу под псевдонимом Йовин<sup>3</sup>. Этот огромный материал еще ждет своего исследования.

Есть музыкальные произведения, которые не только демонстрируют высокие художественные достоинства, но и концентрируют в себе некоторые особо актуальные в данный момент для общества идеи. Их появление образует эффект эха, отражаясь неоднократно в сочинениях менее значительных, усиливая заложенные в них смыслы (иногда их трансформируя). Метаморфозы сюжета способствуют его закреплению в культуре и являются залогом его устойчивости.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Дешевые издания, газеты, распространяемые в народе.
- <sup>2</sup> Не все исследователи признают именно его авторство.
- <sup>3</sup> Лина Воробьева, лидер группы «Rosa Alba», кандидат физико-математических наук. Псевдоним взят по имени одной из героинь фэнтези Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец».

#### Список источников

1. Степанова И. Эстетика Даргомыжского: традиционный подход с нетрадиционными выводами // Музыкальная академия. 2020. № 4 (772). С. 82–118.
2. Покрасс М. О чувстве долга. URL: <https://mikhailpokrass.livejournal.com/767801.html> (дата обращения: 21.07.2022).
3. Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, 1971. P. 71.
4. Anmerkungen zu “Zu Straßburg auf der Schanz”, available at: <https://www.volksliederarchiv.de/zustrassburg-auf-der-schanz/> (Accessed 21 July 2022).

5. Перси У. «Не пой, красавица, при мне...». Культурная территория русского романтизма. М.: АГРАФ, 2003. 330 с.
6. Кюи Ц. Избранные статьи. URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi\\_is1869.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1869.htm) (дата обращения: 02.01.2023).
7. Леона И. П. Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации: дис. ... канд. искусств. Н. Новгород, 2017. 219 с.

#### References

1. Stepanova, I. (2020), "Aesthetics of Dargomyzhsky: a traditional approach with non-traditional conclusions", *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 4 (772), pp. 82–118.
2. Pokrass, M. (2022), "On the sense of duty", available at: <https://mikhailpokrass.livejournal.com/767801.html> (Accessed 21 July 2022).
3. Barnet, S. and Berman, M. and Burto, W. (1971), *Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms*, Boston, USA.
4. "Anmerkungen zu “Zu Straßburg auf der Schanz”", available at: <https://www.volksliederarchiv.de/zustrassburg-auf-der-schanz/> (Accessed 21 July 2022).
5. Percy, H. (2003), «*Ne poy, krasavitsa, pri mne...*». *Kul'turnaya territoriya russkogo romantizma* ["Do not sing, beauty, with me...". Cultural territory of Russian romanticism], AGRAF, Moscow, Russia.
6. Cui, Ts. (2017), *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles], available at: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi\\_is1869.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1869.htm) (Accessed 02 January 2023).
7. Leopa, I. P. (2017), "Chamber-vocal creativity of Gustav Mahler: style and peculiarities of interpretation", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.

#### Информация об авторе

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, научный сотрудник

#### Information about the author

E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History, Researcher

Статья поступила в редакцию 06.01.2023; одобрена после рецензирования 20.03.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 06.01.2023; approved after review 20.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.004

## Роль дивертисмента в формировании балетных сцен русской оперы первой трети XIX века

Чэнь Цзин

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия  
E-mail: 3011522479@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0344-4946>

**Аннотация.** Статья посвящена дивертисменту на народные темы, жанру музыкального театра первой трети XIX века, который сыграл существенную роль в адаптации балетных сцен в русской опере. Специфическим качеством дивертисмента была его тесная связь с народными песнями, плясками и обрядовой культурой, вследствие чего он стал называться «русским дивертисментом». Мобильность структуры и способность отражать злободневные общественные события обеспечили дивертисменту популярность, что выдвинуло его с периферии в центр творческих экспериментов. Дивертисменты писали авторитетные оперные композиторы своего времени — К. А. Кавос, Д. Н. Кашин, С. И. Давыдов, Ф. Е. Шольц и другие. Постановщиками дивертисментов были ведущие балетмейстеры, признанные знатоками народных традиций и русского плясового фольклора, — И. М. Аблец, А. П. Глушковский, И. И. Вальберх, И. П. Лобанов. Таким образом, дивертисмент становился для его создателей своеобразной творческой лабораторией, в которой разрабатывались интонационные основы музыкального языка и стилевые черты характерного танца, обладающие яркой национальной самобытностью. Новые выразительные возможности музыкально-театрального жанра естественно переносились в оперные спектакли. В статье дан обзор известных дивертисментов XIX века, отмечаются их композиционно-драматургические особенности.

**Ключевые слова:** дивертисмент, музыкальный театр, опера, балет, фольклор, традиционные обряды, народные гулянья

**Для цитирования:** Чэнь Цзин. Роль дивертисмента в формировании балетных сцен русской оперы первой трети XIX века // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 24–28. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.004>.

Original article

## The role of divertimento in the formation of ballet scenes of russian opera in the first third of the 19 century

Chen Jing

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia

E-mail: 3011522479@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0344-4946>

**Abstract.** The article is devoted to a unique genre of musical theater of the first third of the 19 century — divertimento on folk themes, which played a significant role in the adaptation of ballet scenes in Russian opera. The specific quality of the divertimento was its close connection with folk songs, dances and ritual culture, as a result of which it became known as the “Russian divertimento”. The mobility of the structure and the ability to easily respond to topical social events provided the divertissement with popularity, which pushed it from the periphery to the center of creative experiments. Divertissements were written by authoritative opera composers of their time — K. A. Kavos, D. N. Kashin, S. I. Davydov, F. E. Scholz and others. The directors of the divertissements were leading ballet masters, recognized experts in folk traditions and Russian dance folklore, — I. M. Ablets, A. P. Glushkovsky, I. I. Valberkh, I. P. Lobanov. Thus, the divertimento became a kind of creative laboratory for its creators, in which intonation bases of the musical language and the style of the characteristic dance were developed, which have a bright national identity. The new expressive possibilities of the musical and theatrical genre were naturally transferred to opera performances. The article gives an overview of the famous divertissements of the 19 century, their compositional and dramatic features are noted.

**Keywords:** divertissement, musical theater, opera, ballet, folklore, traditional rituals, folk festivals

**For citation:** Chen Jing. The role of divertimento in the formation of ballet scenes of Russian opera in the first third of the 19 century. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 24–28 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.004>.

Становление русской оперы в первой трети XIX века протекало в русле многообразных жанровых смешений и освоения национальной специфики музыкального языка. Исследователи отмечают необычайное жанровое многообразие, царившее на театральной сцене этих лет [1]; [2]. Это комические, исторические и сказочные оперы, водевили, балеты и дивертисменты, сцены, трагедии с музыкой, мелодрамы и другие условные разновидности музыкальных спектаклей, основанные на жанровых смешениях, обладающие «гибридными» чертами или признаками стирания жанровых границ. Общим для большинства жанров музыкального театра было сочетание разговорных сцен, танцев, сольного и хорового пения<sup>1</sup>. Как указывает Н. В. Туманина, «до Глинки русская опера не знала произведений, драматургия которых опиралась бы только на музыку без каких-либо разговорных эпизодов» [3]. Активное взаимодействие различных музыкально-театральных жанров, с одной стороны, раскрывало образно-выразительный потенциал их синтеза, с другой — способствовало формированию специфики каждого из них. Среди смешанных жанров первой трети XIX века особое место принадлежит дивертисменту на русские народные темы, получившему название «русский дивертисмент» [1]; [2]. Этот исторически уникальный жанр сыграл исключительно важную роль в обретении национальной характеристики интонационно-музыкального языка русской оперы, содействовал совершенствованию ее форм и оказал значительное воздействие на адаптацию балетных сцен в оперной композиции.

В русском обществе начала XIX века, где французский язык имел широкое бытование, французское название «divertissement» понималось буквально — развлечение, удовольствие, увеселение. Идея музыкального развлекательного представления пришла в Россию из западноевропейской музыки, где сложились два основных типа дивертисмента: инструментальный<sup>2</sup> и театральный. Французские театральные дивертисменты представляли собой вставные композиции из хореографических или вокальных номеров, которые исполнялись в антрактах<sup>3</sup> и не были связаны с сюжетом основной постановки. Русский дивертисмент первой трети XIX века имел некоторое сходство с европейским: это был спектакль народно-бытового характера, состоящий из хоров, «песен, танцев и драматических диалогов» [4]. Вместе с тем, он обладал своей спе-

цификой, так как формировался в зоне жанровых смешений, характерных для русского музыкального театра того времени. Во-первых, русский дивертисмент сочетал в себе признаки «комической оперы, героической оперы спасения, балета и водевиля» [5, с. 203]. Во-вторых, он отличался яркой ориентацией на фольклорные истоки и народные традиции, был генетически связан с русскими народными песнями, плясками и обрядовой культурой. В-третьих, русский дивертисмент мыслился авторами не только как «сопутствующий», но и как автономный музыкально-сценический жанр. Поэтому он нередко исполнялся как самостоятельное произведение. Стремление композиторов к воплощению национальной тематики и претворению народно-песенного материала усиливалось под влиянием общественного патриотического подъема довоенного и послевоенного десятилетий. Среди дивертисментов патриотического содержания, созданных после 1812 года, можно назвать «Возвращение героев» (1814) Ф. Антолини (1774–1824), «Возвращение князя Пожарского в свое поместье» (1826) К. А. Кавоса (1775–1840), «Казачи на Рейне» (1817) с музыкой К. А. Кавоса и Д. Н. Кашина (1770–1841) и другие. Безусловно, не все дивертисменты непосредственно отображали события войны 1812 года, «однако все они так или иначе были связаны с русской национальной тематикой, так или иначе трактовали патриотические сюжеты» [2, с. 126]. Таким образом, в послевоенные годы русский дивертисмент стал одним из самых актуальных и популярных жанров.

Из значительного числа дивертисментов первой трети XIX века заметно выделяются произведения, связанные с народными традициями и обрядами, которые становились дополнительными факторами единства сюжета и драматургии. В этом русле создано большинство дивертисментов мастера духовно-хоровых и оперных произведений С. И. Давыдова (1777–1825): «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках» (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» (1816), «Свадебный стовор при возвращении ратников на родину» (1817), «Смотр невест, или Деревенские святки» (1821), «Праздник жатвы» (1823) и другие<sup>4</sup>. Широкую популярность имели дивертисменты известного автора опер, балетов и водевилей Ф. Е. Шольца (1787–1830): «Игрища на святках» (1816), «Казачи на Рейне», «Ярмарка на Урюпинской станице» (1817), «Невское гулянье» (1818), «Старинные игрища, или Святоч-

ный вечер» (1823) [2, с. 135]. С празднично-обрядовыми традициями связаны дивертисменты корифея русской оперы первой трети XIX века К. А. Кавоса: «Праздник донских казаков» (1814) и «Масленица» (1816). Многие дивертисменты Кавоса были созданы в сотрудничестве с другими композиторами (С. И. Давыдовым, И. А. Ленгардом, Т. В. Жучковским) или составлены с использованием их музыки. В сотрудничестве Кавоса и собирателя народных песен Д. Н. Кашина написаны патриотические дивертисменты на стихи П. А. Корсакова: «Праздник в стане союзных армий» (1814) и «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), обозначенный как «торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных держав» [5, с. 200]. Постановку дивертисментов осуществляли балетмейстеры, мастерски владевшие традициями исполнения русского плясового фольклора, — И. М. Аблец, А. П. Глушковский, И. И. Вальберх, И. П. Лобанов [2, с. 133–135]. Они же нередко становились создателями дивертисментов, «нанизывая» на сюжет различные песни и «танцы на мотивы русских, украинских, казацких, уральских и тому подобных народных песен в аранжировке штатных капельмейстеров театра» [2, с. 133]. Примеры такого творчества представляют дивертисменты И. М. Аблеца: «Сельский праздник» (1812), «Макарьевская ярмарка» (1815).

Перечисленные названия дивертисментов показывают, что большинство из них воспроизводят традиции праздничных народных гуляний<sup>5</sup>, которые в XVIII–XIX веках были неотъемлемой частью культурной жизни российских городов и деревень. Особенно массовыми были городские народные гулянья. Они проводились под открытым небом, на просторах природы или городских площадях, в парках или пригородных рощах. Как правило, народные гулянья приурочивались к праздникам церковного и народного календаря (Масленице, Рождеству, Вербному воскресенью, Семику, Троице и другим). В них сложились сходные и отличительные традиции, которые использовались композиторами при создании дивертисментов.

Например, популярный в свое время дивертисмент Давыдова и Кавоса «Семика, или Гулянье в Марьиной роще» (1815) связан с празднованием седьмого четверга после Пасхи (то есть за 3 дня до Троицы). Семицкие гулянья включали пение песен, хороводы и пляски, трапезу в лесу, роще или

поле, поминовение усопших. На рубеже XVIII–XIX веков популярным местом семицких гуляний была Марьиная роща<sup>6</sup>, где со времен императрицы Елизаветы Петровны были организованы первые московские кладбища. После 1812 года в Марьиной роще были погребены погибшие в боях Отечественной войны 1812 года и во время московского пожара. Таким образом, дивертисмент Давыдова, полностью выдержанный в народном духе, соединил в себе фольклорные традиции с событиями войны с Наполеоном. В дивертисменте вошли обработки народных песен «Ах, не будите меня молоденьку раным рано поутру», «Ай, во поле липенька», «Чем тебя я огорчила» на народный напев из сборника Львова – Прача [1, с. 162]. Тема победоносного окончания войны с Наполеоном звучит в казачьей песне «Миновала зла година» и в хоре воинов «Станем, братцы, веселиться, славить русского царя, все пред нами покорится, гей, ура!» Подлинно народные песни дивертисмента чередовались с танцами и вокальными номерами, написанными композитором в народном стиле. Сюжетная линия в «Семике» Давыдова была намечена достаточно условно. В сценическом действии доминировала сюитность, что явилось своеобразным отражением традиционной-обрядовой структуры праздника.

Ярким примером претворения интонационно-жанровых особенностей русских народных песен и танцев в профессиональной музыке также является дивертисмент Давыдова «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках». Обращение композитора к этому празднеству не случайно. Первомайское гулянье в Сокольнической роще по церковному календарю было Днем святого Пафнутия Боровского. Однако к церковному календарю Гулянье в Сокольниках было приурочено достаточно формально. В большей степени в нем обнаруживались связи со встречей весны и пробуждающейся природой в традиционной культуре России. Праздник был настолько популярным, что со временем ему был присвоен официальный статус народного торжества. В Сокольнических гуляньях могли принимать участие представители разных социальных слоев: крестьяне, мещане, дворянская знать. Постепенно к Гулянью в Сокольниках присоединились разнообразные театральные традиции, сложившиеся в ярмарочной среде. Здесь устраивались представления в райке и балаганах, сооружались временные подмости. Бродячие и профессиональные артисты исполняли небольшие кон-

цертные номера, включавшие народные песни и танцы, а также короткие получасовые пьески. В течение дня эта программа могла повторяться по нескольку раз [6].

В «весеннем» дивертисменте Давыдов широко использует цитаты народных песен («У меня ль во садочке», «Помнишь ли меня, мой свет», «Ах, по мосту, мосту» и др.) и авторский материал, сочиненный в народном стиле. Наибольшую известность приобрели две песни — «Среди долины ровныя» и «Кабы завтра да ненастье», которые вошли в музыкальный «быт демократических кругов городского населения как народные, надолго пережив спектакль, для которого они были созданы» [1, с. 163]. Песня «Среди долины ровныя» настолько адаптировалась в народной среде, что вопрос о ее принадлежности композитору остается открытым. Исследователи отмечают ее сходство с различными авторскими и народными напевами (Д. Н. Кашина, О. А. Козловского и др.) [7, с. 8–15]. Учитывая эту ситуацию, Ю. В. Келдыш отмечает особенности творческого метода Давыдова: «Беря народную или ставшую народной мелодию, Давыдов создает на ее основе свое, довольно развернутое по масштабу произведение. В результате песня <...> превращается в драматический монолог, достигающий высокой степени эмоционального напряжения» [1, с. 166]. Немногочисленные, дошедшие до нашего времени произведения Давыдова отразили особое чувство народности, присущее композитору. Глубоко связанные с интонационным и образным строем народных песен и танцев, они стали значительным вкладом в формирование национального музыкального языка искусства доглинкинской эпохи, прокладывающего путь к русской музыкальной классике.

Жанр русского дивертисмента, возникший в предвоенное десятилетие на волне патриотического подъема, достиг расцвета в послевоенные годы и стал самобытным явлением на сцене музыкального театра. Созданные в эти годы дивертисменты продержались в репертуаре вплоть до середины столетия. Однако жанр, не вышедший за рамки развлекательного искусства, постепенно пришел в упадок, и новых заметных произведений в этом русле, начиная с 1820-х годов, создано не было.

В. М. Красовская, исследуя историю русского балета, выявляет характерные композиционно-жанровые особенности дивертисмента и его влияние на развитие балета и оперы. Для дивер-

тисментов оптимальными были сюжеты, опирающиеся на обрядовые традиции, связанные «с русским народным праздником, поверьем, исторической былью или современным событием» [2, с. 85]. Как правило, такие сюжеты не обладали развитой событийностью. Дивертисмент включал почти сюитную последовательность контрастных номеров — песен, песенных арий, балетных сцен и плясок, которые ставились на темы русских песен или исполнялись одновременно с вокальными номерами. При этом структура дивертисмента отличалась мобильностью и подвижностью: наиболее популярные песни и пляски нередко переходили из одного спектакля в другой. Подобные опусы часто не имели конкретного названия и значились в афишах как «русские дивертисменты». Таким образом, важным объединяющим фактором становился не столько сюжет, сколько традиционно-праздничная или обрядовая основа сценического действия.

При отсутствии яркого движущего конфликта ведущую роль в сценическом действии дивертисмента выполняла хореография. Соответственно «сценаристами и постановщиками таких спектаклей, как правило, были балетмейстеры» [2]. В балетных номерах и сценах дивертисментов отрабатывалась специфика характерных танцев и лексика русской народно-сценической хореографии. Условия смешанного жанра, каким являлся дивертисмент, обладали оптимальностью для развития театрального характерного танца. Народный танец в дивертисменте, с одной стороны, сохранял близость первоисточнику, с другой, — приобретал театрализованные черты, связываясь с поступками и образами сценических персонажей. Танец обогащался новыми движениями, его структура становилась более сложной и разнообразной. Новые выразительные возможности танцев естественно переносились в оперные спектакли [2, с. 137]. Этому способствовал и тот факт, что оперы зачастую создавались теми же композиторами и балетмейстерами, которые успешно работали в жанре дивертисмента.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Исследуя историю русского балета, В. М. Красовская пишет об этом: «Танец входил в оперу и драму. В балетах танцовщики разговаривали и пели. Жанры драматически-разговорного, вокального и хореографического искусств соединялись синтетически» [2, с. 82–83].

<sup>2</sup> Инструментальные дивертисменты — многочисленные произведения сюитного типа, имеющие легкий развлекательный характер. В XVIII веке дивертисменты для ансамбля или оркестра получили широкое распространение (в том числе в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта).

<sup>3</sup> На основе дивертисмента Ж. Ф. Рамо создает жанр оперы-балета («Галантная Индия», «Храм славы», «Празднование Полигимнии», «Сюрпризы любви» и другие) [4].

<sup>4</sup> С. И. Давыдов также является создателем балетов аллегорического типа: «Гений благости», «Граф Кастелли, или Преступный брат». Балетам Давыдова «Увенчанная благость», «Жертвоприношение благодарности» присущи черты смешанных жанров: в их структуру включены хорошие номера.

<sup>5</sup> Традиции народных гуляний ведут свое начало от древних обычаев и обрядов, распространенных в культуре разных европейских народов.

<sup>6</sup> Сегодня это название носит район Москвы. В XVIII–XIX веках здесь находилась Марьино слобода; эти места также носили названия Марьиных лесов, Марьиной рощи.

#### Список источников

1. Келдыш Ю. В. С. И. Давыдов // История русской музыки: в 10 т. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 145–167.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 309 с.
3. Туманина Н. В. История русской оперы. URL: [https://www.classic-music.ru/opera\\_history\\_russia.html](https://www.classic-music.ru/opera_history_russia.html) (дата обращения: 08.12.2022).
4. Мнацаканова Е. А. Дивертисмент // Музыкальная энциклопедия. URL: [https://gufo.me/dict/music\\_encyclopedia/Дивертисмент](https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Дивертисмент) (дата обращения: 08.12.2022).
5. Максимова А. Е. Русский сюжет в балетном творчестве Катерино Кавоса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 2. С. 198–207. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/473/435> (дата обращения: 08.12.2022).
6. Бокова В. М. Повседневная жизнь Москвы. Глава 14. Гулянья и прогулки. Увеселительные сады. URL: <https://history.wikireading.ru/77906> (дата обращения: 08.12.2022).

7. Канн-Новикова Е. И. Рассказы о песнях (Среди долины ровныя...). М.: Музгиз, 1963. 94 с.

#### References

1. Keldysh, Yu. V. (1986), "S. I. Davydov", *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: in 10 vols], vol. 4: 1800–1825, in Keldysh, Yu. V. (ed.), Levasheva, O. E. (ed.), Kandinsky, A. I. (ed.), Muzyka, Moscow, USSR, pp. 145–167.
2. Krasovskaya, V. M. (1958), *Russkiy baletnyy teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka* [Russian ballet theater from the beginning to the middle of the 19 century], Iskustvo, Leningrad, Moscow, USSR.
3. Klassicheskaya muzyka (2016), Tumanina, N. V., "History of Russian opera", available at: [https://www.classic-music.ru/opera\\_history\\_russia.html](https://www.classic-music.ru/opera_history_russia.html) (Accessed 12 August 2022).
4. Muzykal'naya entsiklopediya (2022), Mnat-sakanova, E. A., "Divertimento", available at: [https://gufo.me/dict/music\\_encyclopedia/Дивертисмент](https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Дивертисмент) (Accessed 12 August 2022).
5. Maksimova, A. E. (2017), "Russian plot in the ballet art of Katerino Cavo", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], vol. 14, no. 2, pp. 198–207, available at: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/473/435> (Accessed 12 August 2022).
6. VikiChteniye (2022), Bokova, V. M., "Every-day life in Moscow. Chapter 14 Pleasure Gardens", available at: <https://history.wikireading.ru/77906> (Accessed 12 August 2022).
7. Kann-Novikova, Ye. I. (1963), *Rasskazy o pesnyakh* (Sredi doliny rovnyaya...), [Stories about songs (Among the flat valley...)], Muzgiz, Moscow, USSR.

#### Информация об авторе

Чэнь Цзин — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования

#### Information about the author

Chen Jing — Postgraduate student of the Department of Musical Education and Study

Статья поступила в редакцию 11.01.2023; одобрена после рецензирования 24.02.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 11.01.2023; approved after review 24.02.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 781.2

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.005

## Сольфеджио в контексте трудов российских музыковедов

Цзи Шаньшань

Цзилиньская академия искусств, Чанчунь, Китай

E-mail: 48632593@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3089-8471>

**Аннотация.** Цель статьи — изучение содержания и структуры дисциплины «сольфеджио», которая является базовой на всех этапах развития музыканта. Автор обращается к наиболее значительным концепциям сольфеджио, созданным российскими музыкантами и учеными в разные периоды истории музыкального образования. В статье прослеживается путь становления дисциплины, основные этапы ее развития и показано, как изменялись задачи дисциплины в зависимости от понимания стратегий образования, а также от состояния музыкальной культуры в целом. Специальное внимание уделяется современным трудам, посвященным определению специфики и путей совершенствования музыкального слуха. Анализ работ М. С. Старчеус и М. В. Карасевой показал, что в российском музыкальном образовании преподавание сольфеджио отражает изменения, происходящие в культуре (появление цифровых инструментов, развитие средств коммуникации). Единство традиций и инноваций позволяет считать российскую систему сольфеджио одной из наиболее прогрессивных в мире.

**Ключевые слова:** сольфеджио, музыкальный слух, М. С. Старчеус, М. В. Карасева, российское музыкальное образование

**Для цитирования:** Цзи Шаньшань. Сольфеджио в контексте трудов российских музыковедов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 29–33. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.005>.

Original article

## Solfeggio in the context of the work of Russian musicologists

Ji Shanshan

Jilin University of Arts, Changchun, China

E-mail: 48632593@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3089-8471>

**Abstract.** The purpose of the article is to study the content and structure of “solfeggio” course, which is basic at all stages of musician's development. The author refers to the most significant concepts of solfeggio created by Russian musicians and scientists at different periods of music education history. The article traces the way of formation of the discipline, the main stages of its development and demonstrates how the tasks of the discipline changed depending on the understanding of educational strategies as well as the state of music culture in general. Special attention is paid to the contemporary works, devoted to the definition of the specifics and ways to improve the musical ear. The analysis of works by M. S. Starcheus and M. V. Karaseva has shown that solfeggio teaching in Russian music education reflects the changes taking place in culture (appearance of digital instruments, development of communication means). The unity of traditions and innovations allows to consider the Russian system of solfeggio as one of the most progressive in the world.

**Keywords:** Solfeggio, ear for music, M. S. Starcheus, M. V. Karaseva, Russian music education

**For citation:** Ji Shanshan. Solfeggio in the context of the work of Russian musicologists. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 29–33 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.005>.

В российских искусствоведческих трудах и педагогических учебно-методических разработках, посвященных сольфеджио, часто цитируются слова И. И. Земцовского об особой ценности этого предмета для воспитания музыкального слуха. Ученый определил сольфеджио как «самую черновую и одновременно самую великую из дисциплин музыканта», поскольку оно является важной частью музыкально-теоретического

и музыкально-практического базового комплекса и непосредственно связано с воспитанием музыкального слуха, памяти, развитием певческого голоса, формированием основ музыкального мышления.

Дисциплине «сольфеджио» принадлежит основополагающее значение для музыкантов всех специальностей, хотя она и имеет свои особенности в подготовке инструменталистов, дирижеров,

вокалистов, звукорежиссеров, композиторов. Она дает возможность развивать общие музыкальные способности. Важно и то, что сольфеджио сохраняет свое фундаментальное значение на всех этапах музыкального образования: от начальных опытов обучения музыке до высшей ступени профессионального образования.

На протяжении нескольких столетий учебно-образовательные функции и методические принципы сольфеджио менялись под воздействием развития музыкального искусства и обновления требований к профессии музыканта. Изменились представления о любителе музыки, который должен овладеть способностью воспринимать, понимать и оценивать музыкальные произведения разных стилей и быть готовым осваивать искусство прошлых эпох и современной культуры. Это значит, что на ранних этапах музыкального обучения, предполагающих воспитание грамотного любителя музыки, также происходит эволюция предмета и корректировка его задач.

История преподавания сольфеджио подтвердила, что оно не является локальной дисциплиной, но имеет тесную связь с контекстом музыкальной культуры и образования. Поэтому в содержании и функциях сольфеджио отражена не только вся история музыки, но и изменение познавательных потребностей и ценностных интересов общества в целом.

Сложившаяся на протяжении многих веков практика сольфеджио включает различные формы работы. Главным по значению и наибольшим по объему является сольфеджирование (пение одноголосных и многоголосных упражнений или фрагментов сочинений). Материал для сольфеджирования «слагается из инструктивного материала («сольфеджийных этюдов»)» [1, с. 16], предлагаемых методистами, и «хрестоматий» — отрывков из художественно ценных образцов. К основным формам работы относятся также диктант (запись или воспроизведение на инструменте музыкального построения) и слуховой анализ (инструктивных последовательностей или реальных композиций). По каждой из форм работы на протяжении нескольких веков создано огромное количество учебных пособий, хрестоматий, авторских сборников. Практику соединения «двух словарей» (технических упражнений и текстов художественных произведений) П. П. Сладков определяет как наиболее продуктивный путь создания «тезауруса классического сольфеджио» [1, с. 5].

Развитие сольфеджио в Европе и России изначально было связано с деятельностью церковных хоров и с обучением певцов. Среди первых российских теоретиков был регент церковного хора, автор духовной музыки Н. П. Дилецкий, который в 1670-е годы изложил правила сочинения музыки и партесного пения в труде «Музыкальная грамматика». Музыкальные педагоги следующих столетий уделяли большое внимание развитию слуха, и сольфеджио было обязательной частью обучения певцов. Содержание и функции сольфеджио стали расширяться вместе с формированием гомофонно-гармонического стиля, появлением светских инструментальных и театральных жанров в XVII–XVIII столетиях, а также с развитием теории музыки, которое в этот период заметно активизируется. В начале XVIII века во Франции появляется практика «натурального сольфеджио», в котором аретинские слоги относительной сольмизации стали обозначать абсолютную высоту ступеней До мажора. Во второй половине XVIII века «натуральное сольфеджио» вошло в обучение пению в России — в капелле графа Шереметева и Придворной певческой капелле.

П. П. Сладков считает, что развитие сольфеджио можно представить как процесс отбора «интонационных средств из художественной практики и создания из них двух словарей — учебного и стилистического — с последующим включением их для освоения в различные формы работы» [1, с. 26].

С XIX века развитие сольфеджио тесным образом было связано с формированием русской вокальной школы. В 40-е годы наиболее значительными стали пособия А. Е. Варламова «Полная школа пения» и М. И. Глинки «Упражнения для усовершенствования голоса», в которые были включены рекомендации по развитию музыкального слуха. В 1860-е годы для формирования вокально-интонационных навыков и обучения пению по нотам важными стали сборники упражнений композиторов и педагогов Г. Я. Ломакина («Краткая метода для общего учения пению с примерами со словами»), А. И. Рожнова («Элементарные уроки пения» и «Руководство для обучения пению»).

С 1879 года в учебных планах Московской и Санкт-Петербургской консерваторий курс сольфеджио был утвержден как обязательный для всех специальностей. Он считался базовым для освоения теории музыки, развития слуха, чисто-

ты интонирования, музыкальной памяти. Согласно учебным планам, сольфеджио включено в первые три года обучения в консерватории.

На развитие курса сольфеджио в Московской и Петербургской консерваториях положительное воздействие оказала педагогическая и методическая деятельность П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Оба композитора напрямую не занимались разработкой данного курса. Однако их учебники по гармонии внесли важный вклад в развитие теоретических основ сольфеджио. Разработанные ими курсы представили углубленное изучение аккордовых средств, которые существенно оптимизировали освоение ладовых и гармонических закономерностей музыки. Это давало возможности для дальнейшего совершенствования приемов развития мелодического и гармонического слуха, совершенствования курса сольфеджио и формирования его инструктивного музыкального словаря.

Закономерно, что в последующие годы в свет выходят учебные пособия, предлагающие систему упражнений по развитию звуковысотного, ладового и ритмического слуха. В конце XIX столетия на основе всего предшествующего опыта в России были изданы практические руководства по сольфеджио К. К. Альбрехта, Н. М. Ладухина, А. Л. Маслова, С. И. Митропольского, С. В. Смоленского, А. И. Пузыревского.

В XX веке различные аспекты развития музыкального слуха и его адаптации к новым музыкальным стилям получили освещение в трудах Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева, А. Л. Островского, Л. М. Масленковой, М. В. Карасевой; в методических работах и учебниках Ю. Б. Алиева, О. Л. Берак, А. В. Барабошкиной, В. А. Вахромеева, Е. В. Давыдовой. В трудах этих и многих других теоретиков представлен богатейший материал для развития музыкального слуха и вокально-интонационных навыков в курсе сольфеджио.

В настоящее время перед учреждениями разных уровней музыкального образования стоит сложная задача качественной подготовки будущего профессионала и грамотного любителя музыки. В этом процессе сольфеджио не только сохраняет статус базового практически ориентированного предмета, но и приобретает новое значение. В современной науке сольфеджио понимается как широкая многоаспектная проблема, имеющая значение для искусствоведения, нейрофизиологии, психологии, философии творчества.

Наиболее полно разработана практическая сторона проблемы, и это естественно, потому что опытные педагоги за многие годы преподавательской деятельности вырабатывали авторские методики, создавали труды и рабочие программы, отражающие оригинальные подходы к процессу развития музыкального слуха.

Наряду с этой важной сферой, в современной российской системе музыкального образования происходит значительная эволюция предмета «сольфеджио». Достаточно подробно изучена история дисциплины, исследованы отдельные ее этапы, описана логика формирования и развития сольфеджио. Также, что чрезвычайно важно, появляются работы, утверждающие его универсальное значение.

Проблема сольфеджио сегодня фундаментально оснащена искусствоведческими, педагогическими и психологическими трудами. Изучение сольфеджио погружено в широкий контекст исследования психологии личности. Классической в этом направлении стала работа Б. М. Теплова о музыкальных способностях, которые ученый рассматривал как «индивидуально-психологические особенности, определяющие успешность выполнения деятельности, обуславливающие легкость и быстроту обучения новым способам и приемам» [2]. Изучение музыкальной одаренности в единстве наследственных, возрастных, социокультурных факторов открыло для современной науки возможности дальнейшего расширения понимания роли и задач сольфеджио. Этапным в этом отношении является целостное исследование музыкального слуха, предпринятое профессором Московской консерватории М. В. Старчеус. Выявление и описание «общих закономерностей и механизмов в слуховой деятельности музыкантов, которыми определяются процессы становления профессионального слуха и способы эффективного педагогического воздействия на него» [3, с. 5] осуществляются исследователем в широком контексте восприятия аудиоинформации, «креативной энергии» человека и его когнитивных ресурсов.

Одну из наиболее аргументированных концепций сольфеджио в современном российском музыковедении представляет М. В. Карасева. Автор многочисленных трудов по изучению дисциплины (в 1989 году ею защищена кандидатская диссертация «Теоретические проблемы современного сольфеджио», в 1999 году — докторская диссертация «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха»).

Актуальным вкладом в развитие сольфеджио являются учебные пособия и разработки М. В. Карасевой, среди них — «Современное сольфеджио. Учебник для музыкальных вузов» (1996). В разные годы ею созданы программы по курсу сольфеджио для музыкальных вузов по специальности «Музыковедение», «Хоровое дирижирование» и «Композиция» (2003), «Методика сольфеджио для музыкальных вузов» (2001) и другие работы, в которых освещаются различные вопросы современного сольфеджио, излагается методика освоения интонационных и жанрово-стилевых особенностей современного музыкального языка.

М. В. Карасевой принадлежит систематизация методик преподавания с позиции общих и специальных задач, дан анализ опыта музыкально-слухового образования в российских школах, училищах и консерваториях, в учебных заведениях Европы и США [4, с. 28], определена роль этнических музыкальных образцов для практики сольфеджио. Она является автором уникальной методики использования китайских, индийских, турецких, корейских иранских мелодий и ритмических моделей, а также звучания этнических инструментов в тренировке музыкального слуха российских студентов. Характерно, что внедрение данного метода имеет важное значение, выходящее далеко за пределы дидактических задач. «Через мелодии и ритмы других национальных музыкальных языков учащиеся знакомятся и интонационно "принимают в себя" элементы новых, часто экзотичных для них культур, приучаются относиться к ним с должным вниманием и уважением» [5, с. 81–82].

Ученый, имеющий колоссальный практический опыт, М. В. Карасева предлагает ценные формы работы, направленные на выработку «навыков слухового структурирования музыкального материала»: «навыки овладения музыкальным синтаксисом через восприятие на слух ладогармонических функций, развитие музыкальной памяти и чувства формы» [4, с. 28]. Изучая связи сольфеджио с другими музыкально-теоретическими дисциплинами (гармония, полифония, анализ музыкальных форм, специальный класс), М. В. Карасева особое внимание уделяет «таким видовым жанрам, как гармоническое сольфеджио, полифоническое сольфеджио» [4, с. 28].

XXI столетие поставило перед преподавателями и исследователями сольфеджио новые задачи. Развитие дигитальной цивилизации создало

новые условия и для процесса музыкально-слухового образования. Прежде всего это связано с распространением цифровых инструментов, существенным расширением «спектра их потенциального применения» [6, с. 179], их внедрением в музыкальную педагогику, появлением электронных учебников и «тренажеров». Вместе с тем, новые технические возможности требуют от специалистов в области сольфеджио не только знания нового инструментария, но и понимания изменений музыкального слуха под воздействием новой звуковой информации.

В настоящее время «происходит адаптация слуха к новым звучаниям, новым типам прикосновений к инструментам и прочим сенсорным явлениям» [6, с. 198]. В современный образовательный процесс проникли новые формы обучения: наряду с работой в реальной аудитории, внедрена система онлайн занятий. Активно развивается система дистанционного, а также «гибридного» преподавания сольфеджио. Базовая дисциплина воспитания музыкального слуха вновь оказывается в центре дискуссий. И эти дискуссии имеют серьезное значение, поскольку неотделимы от масштабов понимания музыкального творчества и выявления когнитивной сущности «слуха как качества духовности» [7, с. 102], влияющего на восприятие мира в целом.

Итак, мы обратились к некоторым концепциям сольфеджио, разработанным российскими учеными и педагогами. За пределами статьи осталось огромное количество методов и методик начального, среднего специального и высшего уровня преподавания данной дисциплины. Но даже рассмотренные нами исследования позволяют сделать вывод о том, что в российском музыкальном образовании существует глубоко проработанная и эффективная система сольфеджио, одна из наиболее прогрессивных в мире.

Для современного китайского музыкального образования российская традиция преподавания сольфеджио имеет важное значение. Рост влияния китайских музыкантов в разных странах, интеграция национальной культуры в мировое пространство обуславливают актуальность развития системы воспитания слуха с привлечением новых методик и побуждают к изучению российского педагогического опыта.

#### Список источников

1. Сладков П. П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образова-

- нии: история, теория, методология: автореф. дисс. ... д-ра искусств. СПб.: РГПУ имени А. Герцена, 2006. 42 с.
2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1947. 336 с. URL: [https://www.studmed.ru/teplov-bm-psihologiya-muzykalnyh-sposobnostey\\_3f1e665380e.html](https://www.studmed.ru/teplov-bm-psihologiya-muzykalnyh-sposobnostey_3f1e665380e.html) (дата обращения: 26.01.2023).
  3. Старчеус М. С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования: автореф. дисс. ... д-ра пед. наук. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2005. 62 с.
  4. Карасева М. В. Перемена времени во время перемен: к полувекowym итогам развития музыкально-слухового образования в России // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Т. 1. Вып. 1. С. 27–43.
  5. Карасева М. В. Этническое сольфеджио цифрового века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4 (20). С. 61–83. URL: [http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017\\_4%2820%29\\_4\\_Karaseva\\_Ethnic\\_ear.pdf](http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_4_Karaseva_Ethnic_ear.pdf) (дата обращения: 19.02.2022).
  6. Карасева М. В. «Цифровые клавиши» третьего десятилетия XXI века: новые якоря и ценности в восприятии и применении цифрового звука // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13. Вып. 1. С. 178–199.
  7. Сиднева Т. Б. Слух Прокофьева как феномен его биографии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 4 (58). С. 99–108.
  8. Starcheus, M. S. (2005), "The ear of a musician: psychological and pedagogical problems of formation and perfection", Abstract of Ph. D. dissertation, pedagogical science, The Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
  9. Karaseva, M. V. (2010), "The change of time during the changes: to the half-century results of music education in Russia", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow conservatory], vol. 1, issue 1, pp. 27–43.
  10. Karaseva, M. V. (2017), "Ethnic solfeggio of the digital age", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 4 (20), pp. 61–83, available at: [http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017\\_4%2820%29\\_4\\_Karaseva\\_Ethnic\\_ear.pdf](http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_4_Karaseva_Ethnic_ear.pdf) (Accessed 19 February 2022).
  11. Karaseva, M. V. (2022), "“Digital keys” of the third decade of the 21 century: new anchors and values in the perception and application of digital sound", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 13, issue 1, pp. 178–199.
  12. Sidneva, T. B. (2020), "Prokofiev's hearing as a phenomenon of his biography", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 4 (58), pp. 99–108.

#### References

1. Sladkov, P. P. (2006), "Classical Solfeggio in Professional Music Education: History, Theory, Methodology", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia.
2. Teplov, B. M. (1947), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities], Publishing house of the Academy of Pedagogi-

#### Информация об авторе

Цзи Шаньшань — преподаватель

#### Information about the author

Ji Shanshan — Lecturer

Статья поступила в редакцию 07.02.2023; одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 07.02.2023; approved after review 10.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 78.036

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.006

## Двенадцатитоновая опера в годы Третьего рейха

**Векслер Юлия Сергеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru), ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

**Аннотация.** Статья посвящена двенадцатитоновым операм, созданным и исполненным в Третьем рейхе: «Михаэль Кольхаас» Пауля фон Кленау и «Жертва» Винфрида Циллига. Вопреки категорическому неприятию Новой музыки, огульной критике атональности как патологически вредного для арийской расы явления ряд двенадцатитоновых сочинений были благосклонно приняты критикой в силу идеологически приемлемого сюжета и квазитональной трактовки додекафонной техники. Они обозначили иной, не шенберговский путь разработки 12-тоновой техники, который стал альтернативой исканиям Шенберга.

Датский композитор Пауль фон Кленау (1883–1946) смог обойти политические барьеры и доказать, что его «тонально определенная 12-тоновая музыка» не имеет ничего общего с атональностью. Первоисточником либретто его оперы стала идеологически безупречная новелла немецкого классика Генриха фон Клейста «Михаэль Кольхаас». Двенадцатитоновость в опере оттеняется беспрецедентным обилием чужой музыки: Кленау цитирует хоралы, народные песни, танцы, напев Вальтера фон Фогельвейде и Кюрие из мессы Палестрины «Emendemus», доминантой стиля и драматургии служит романтизм.

Ученик Шенберга Винфрид Циллиг (1905–1963) был партийным функционером в Третьем рейхе. Сюжет его оперы вписывался в рамки идеологии: один из участников экспедиции на Южный полюс жертвует собой ради спасения товарищей. Додекафония в опере также звучит квазитонально: из серии путем трансформаций выводятся тональные гармонические структуры. Одноактная опера Циллига соединяет в себе традиции Шенберга и Стравинского, большая роль хора позволяет ее отнести к жанру хоровой оперы.

**Ключевые слова:** двенадцатитоновая техника, национал-социализм, Третий рейх, опера, П. фон Кленау, В. Циллиг

**Для цитирования:** Векслер Ю. С. Двенадцатитоновая опера в годы Третьего рейха // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 34–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.006>.

Original article

## Twelve-tone opera during the Third Reich

**Veksler Yuliya S.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru), ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

**Abstract.** The article is devoted to the twelve-tone operas created and performed in the Third Reich: “Michael Kohlhaas” by Paul von Klenau and “Das Opfer” by Winfried Zillig. Despite the categorical rejection of New Music, the sweeping criticism of atonality as a pathologically harmful phenomenon for the Aryan race, a number of twelve-tone compositions were favorably received by critics due to the ideologically acceptable plot and quasi-tonal interpretation of the dodecaphone technique. They outlined a different, non-Schoenberg way of developing 12-tone technology, which became an alternative to Schoenberg’s search.

The Danish composer Paul von Klenau (1883–1946) was able to bypass ideological barriers and prove that his “tonally defined 12-tone music” has nothing to do with atonality. The original source of the libretto of his opera was the ideologically impeccable novella by the German classic Heinrich von Kleist “Michael Kohlhaas”. The twelve-tone quality in the opera is set off by an unprecedented abundance of foreign music: Klenau quotes chorales, folk songs, dances, the melody of Walter von Vogelweide and Kyrie from Palestrina’s mass “Emendemus”, romanticism serves as the dominant style and dramaturgy.

Schoenberg’s student Winfried Zillig (1905–1963) was a party functionary in the Third Reich. The plot of his opera also fit into the framework of ideology: one of the participants of the expedition to the South Pole sacrifices himself to save his comrades. Dodecaphony in the opera also sounds quasi-tonal: tonal harmonic structures are derived from the series by transformations. Zillig’s one-act opera combines the traditions of Schoenberg and Stravinsky, the great role of the choir allows it to be attributed to the genre of choral opera.

**Keywords:** Twelve-tone technique, National Socialism, Third Reich, opera, Paul von Klenau, Winfried Zillig

**For citation:** Veksler Yu. S. Twelve-tone opera during the Third Reich. *Aktualnye problemy vysshego muzykalno-go obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 34–43 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.006>.

Годы Третьего рейха стали самым неблагоприятным временем для Новой музыки. Без преувеличения можно говорить о геноциде в ее отношении, обусловленном массовой эмиграцией музыкантов из Германии, идеологическим давлением и запретами. Модернистская музыка отождествлялась с большевизмом, атональность и додекафония осуждались как патологически вредное для арийского искусства явление, изобретенное евреями. В статье «Музыка и раса» Рихард Айхенауэр писал: «Одно лишь преимущество имеют атоналисты, новаторы, четвертитонцы и т. д., если они евреи: они послушны закону своей расы» [1, S. 332]. Авторы словаря еврейских музыкантов (*Lexikon der Juden in der Musik*) были убеждены в том, что «двенадцатитоновая система в музыке эквивалентна еврейскому нивели-

рованию во всех прочих сферах жизни» [цит. по: 2, р. 18]. Однако реальная картина была неизмеримо сложнее. Это можно продемонстрировать на примере двенадцатитоновой оперы<sup>1</sup>.

Как известно, 12-тоновая техника началась не с оперы, но с инструментальных сочинений. Опера поначалу оставалась в стороне — в том числе и потому, что создание и исполнение ее требует больших финансовых и временных затрат, она предъявляет высокие требования к оперной труппе (вспомним о тех трудностях, которые пришлось преодолеть автору и исполнителям «Воццека», атональной оперы). Вместе с тем есть все основания говорить о возникновении 12-тоновой оперы в годы Третьего рейха. Таких опер было создано немало. Они написаны не только Шенбергом и его учениками, но и композиторами вне этой школы.

| <i>Автор и название</i>                                                            | <i>Год написания</i> | <i>Год и место премьеры</i> |
|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----------------------------|
| А. Шенберг. <i>От сегодня до завтра</i> <sup>2</sup> / <i>Von heute auf morgen</i> | 1929                 | 1930 Франкфурт              |
| <i>Моисей и Аарон</i> / <i>Moses und Aron</i>                                      | 1932 (не закончена)  | 1954 Гамбург                |
| А. Берг. <i>Лулу</i> / <i>Lulu</i>                                                 | 1935 (не закончена)  | 1937 Цюрих                  |
| Й. М. Хауэр <i>Черный паук</i> / <i>Die schwarze Spinne</i>                        | 1932                 | 1966 Вена                   |
| Л. Даллапиккола. <i>Ночной полет</i> / <i>Volo de notte</i>                        | 1938                 | 1940 Флоренция              |
| Э. Кшенек <i>Карл V</i> / <i>Karl V</i>                                            | 1933                 | 1938 Прага                  |
| П. фон Кленау. <i>Михаэль Кольхаас</i> / <i>Michael Kohlhaas</i>                   | 1932                 | 1933 Штутгарт               |
| <i>Рембрандт ван Рейн</i> / <i>Rembrandt van Rijn</i>                              | 1937                 | 1937 Берлин/ Штутгарт       |
| <i>Елизавета английская</i> / <i>Elisabeth von England</i>                         | 1939                 | 1939 Кассель                |
| В. Циллиг. <i>Коновод</i> / <i>Roßknecht</i>                                       | 1932                 | 1933 Дюссельдорф            |
| <i>Жертва</i> / <i>Das Opfer</i>                                                   | 1937                 | 1937 Гамбург                |
| <i>Невеста ветра</i> / <i>Die Windsbraut</i>                                       | 1940                 | 1941 Лейпциг                |

Шенберг мыслил 12-тоновую технику, или, согласно его формулировке, «композицию на основе двенадцати тонов», как некое тайное знание, передаваемое внутри его школы. В то время оно было доступно лишь его венским и берлинским ученикам — среди последних не оказалось тех, кто мог бы стать вровень с нововенской троицей. Тем не менее, целый ряд композиторов вне шенберговского ближайшего окружения пытается постичь тайну 12-тоновой музыки вопреки утверждению Шенберга о том, что этому невозможно научить<sup>3</sup>. Й. М. Хауэр разрабатывает свою собственную, отличную от шенберговской 12-тоновую систему<sup>4</sup>. Э. Кшенек осваивает додекафонию самостоятельно, на основе анализа 12-тоновых партитур<sup>5</sup>.

Большая часть указанных в списке сочинений не попала на сцену в Австрии и Германии, премьеры состоялись за их пределами. Сочинения-корифеи — «Лулу» Берга и «Моисей и Аарон» Шенберга — не были закончены: работу Шенберга прервала вынужденная эмиграция, Берг же потерял веру в необходимость завершения оперы, поэтому составил симфоническую «Лулу-сюиту», что позволило исполнить хотя бы фрагменты музыки. Опера Кшенека «Карл V» в 1934 году была принята к исполнению в Венской опере, однако намеченная премьера не состоялась<sup>6</sup>. Хауэр и вовсе писал в стол, его сочинение прозвучало лишь спустя три десятилетия, уже после смерти композитора [см. 11, S. 10]. Более успешными в

силу разных причин оказались композиторы второго эшелона, писавшие музыку далекую от ортодоксальной додекафонии. Речь идет прежде всего о двух из них — это Пауль фон Кленау (Paul von Klenau, 1883–1946) и Винфрид Циллиг (Winfried Zillig, 1905–1963). Именно их двенадцатитоновые оперы не были вычеркнуты из репертуарных планов и, по-видимому, остаются единственными прозвучавшими в Рейхе.

Датский композитор и дирижер Пауль фон Кленау, получив композиторское образование у Макса Бруха и Макса фон Шиллинга, почти всю свою жизнь прожил в Австрии и Германии, где приобрел известность как дирижер и композитор. Но связи с Данией не обрывались. Он многое сделал для пропаганды Новой музыки и в первую очередь — музыки Шенберга в Копенгагене. В частности, в 1923-м он пригласил Шенберга продирижировать концертом из собственных сочинений, кроме того, сам исполнял многие из них, прежде всего «Лунного Пьеро»<sup>7</sup>. Кленау написал и статью о Шенберге для юбилейного сборника к 50-летию мэтра, ее название симптоматично: «Тональное — а-тональное» [13]. Однако отношения с Шенбергом скорее были официально-коллегиальные. Более тесные контакты возникли с Бергом: дочь Кленау Ингеборг стала женой ближайшего друга Берга писателя Зомы Моргенштерна. Но берговское окружение относилось к Кленау скорее снисходительно и даже подозрительно. Адорно впоследствии говорил о «коварном тевтонце» [14, с. 107], причисляя его к мнимым друзьям Берга.

Отношение не изменилось и в 1933 году, когда в Штутгарте была исполнена первая 12-тоновая опера Кленау «Михаэль Кольхаас». «Опера Кленау оказалась не настолько плохой, как можно было предполагать, что, однако, еще ни о чем не говорит» [15, S. 287], — констатирует Адорно в письме Бергу. Разумеется, эта «школа злословия»<sup>8</sup> процветала на фоне собственных мытарств Берга с «Лулу», кроме того, откровенно намекала на альянс Кленау с властями. Однако сам Берг был готов помогать Кленау. Как следует из их переписки, Кленау обсуждал с ним драматургию оперы и даже, по-видимому, взял у него несколько уроков по 12-тоновой технике<sup>9</sup>.

«Безобидный романтик, мутировавший в додекафониста» [3, S. 225], — так назвал Кленау немецкий музыковед Томас Флепс. Как ему удалось усыпить бдительность идеологов Третьего рейха? Почему они не препятствовали исполнению его

«тонально определенной 12-тоновой музыки» (tonartbestimmte Zwölftonmusik) или — как он называл ее в более поздние годы — «тоталитарной системы 12 тонов» (totalitäres Sysstem der 12 Töne)?<sup>10</sup>

Этому способствовало несколько факторов. Прежде всего, Кленау удалось блестяще реализованная идеологическая кампания: он сумел убедить общественность в том, что его музыка не является атональной — поскольку атональность ассоциировалась с хаосом, распадом, еврейством и большевизмом. В то же время 12-тоновую технику он перетолковал до неузнаваемости, объявив ее истинно арийской — именно такой, по его мнению, являлась «тоталитарная 12-тоновая система». Для этого он даже предпринял примечательный маневр: перед премьерой «Михаэля Кольхааса» он обратился к Хауэру за подтверждением, действительно ли он первый изобрел 12-тоновую теорию. Хауэр ответил, что «в его приоритете не может быть ни малейшего сомнения» [цит. по: 12, S. 61], и пригласил Кленау к себе. Таким образом, имя Шенберга в связи с дискуссией о 12-тоновости можно было не упоминать, и навредить ему оно уже не могло. Добавим, что контакты с Хауэром — хотя о них практически ничего не известно<sup>11</sup> — дают некоторое основание полагать, что Кленау освоил целых две 12-тоновые системы. Хотя он легко мог отвести обвинения в том, что пишет в нежелательной технике, поскольку завуалировал ее при помощи романтической идиомы и сделал малозаметной, ему было важно доказать обратное. Когда один из критиков заявил о том, что в опере нет ни атональности, ни додекафонии<sup>12</sup>, Кленау был оскорблен. «Черт возьми, — с возмущением писал он Бергу, — они оспаривают мою способность сосчитать до 12» [цит. по: 3, S. 226].

Немаловажную роль сыграл и сюжет «Михаэля Кольхааса», в основе которого опубликованная в 1810 году новелла Генриха Клейста, хрестоматийная классика. Михаэль Кольхаас — торговец лошадьми, с которым несправедливо обошлись власть имущие, — пытается добиться правды. Неудача толкает его на бунт, в результате он лишается дома, жены и в конце концов даже жизни. Сюжет легко вписывался в каноны идеологии «крови и почвы» («Blut und Boden»), что служила стержнем расовой политики национал-социализма. Кольхаас — представитель немецкого народа, носитель народной судьбы, истинно немецкой является и его жажда справедливости. Вопрос о

том, кто он — герой или террорист — однозначно решался в пользу первого.

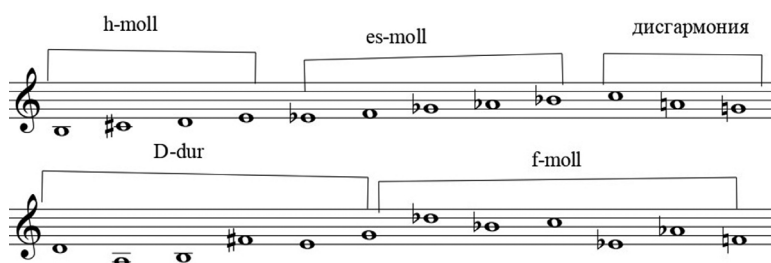
Опера Кленау — яркий пример «тонально определенной 12-тоновой музыки». Двенадцатитоновая система для него не антипод тональности, не альтернатива ей, она как бы органическая часть самой тональности, поскольку содержится в ней самой. Композитор использует здесь семь 12-тоновых серий, не связанных друг с другом. Несмотря на позднейшее определение «тоталитарная 12-тоновость», она, конечно, таковой не была. Серии используются свободно: не всегда выдерживается порядок тонов, допускается их

перестановка, отделяются и разрабатываются каждая часть ряда<sup>13</sup>.

В качестве примера приведем две серии, которые содержат в себе тональные структуры (Пример 1).

Серия 1 включает в себя звукоряды — h-moll и es-moll, финальные три тона образуют созвучие g-a-c, названное самим Кленау «дисгармонией» (видимо, аналог доминанты). Серия 2, соответственно, содержит звукоряды D-dur и f-moll. Не только сами серии способствуют восприятию музыки как тональной. Кленау часто использует органичные пункты и тональные каденции.

**Пример 1.** П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Серии 1 и 2  
**Example 1.** P. von Clenau. "Michael Colhaas". Series 1 and 2



Важнейшим фактором, определяющим восприятие, служит и беспрецедентное обилие чужой музыки в опере — это музыка XVI века (именно в XVI веке происходит действие): хоралы, народные песни, танцы, напев Вальтера фон Фогельвейде (см. Пример 2), Кюрие из мессы Палестрины

“Emendemus”<sup>14</sup>. Это не краткие цитаты, но целиком или частично воспроизводимые сочинения. Отсюда — архаический колорит, который во многом определяет звуковой облик оперы. Кленау идет по пути Ханса Пфицнера, который цитирует «Мессу папы Марчелло» в опере «Палестрина».

**Пример 2.** П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Песня Вальтера фон дер Фогельвейде  
**Example 2.** P. von Clenau. "Michael Colhaas". Walter von der Vogelweide's Song

*Mit großem, lapidarem Vortrag »Recht breit«  
Abgesang des „langeri Tons“ (original Walther)  
(mit ruher Stimme)*

450

un triu - we ist in der aß - - - ze, ge - walt wirt

*Laufe, Hf.  
Strepizz.*

ôf der strâ - ze, frî - de unde) reht sint sê - re wurf.

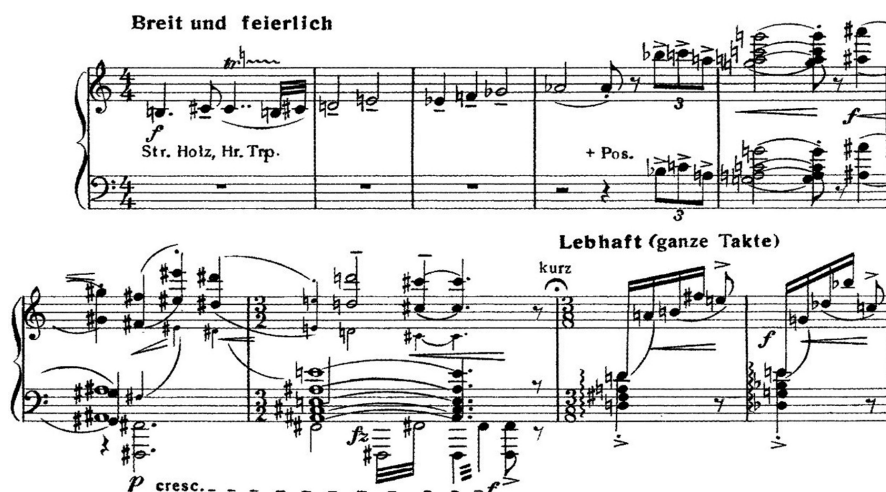
*Rep.  
(ad lib.)*

Соединение двенадцатитоновости, тональности, архаической модальности ведет к стилистической неоднородности оперы, которую нередко упрекали в эклектике. При этом доминантой безусловно служит романтизм, эта опера позднеромантическая и по духу, по и стилю, и по драматургии, и по структуре. Она вбирает в себя многое из традиции начала века от Р. Штрауса до Ф. Шрекера и А. Цемлинского.

Присущая опере эклектика виртуозно используется в драматургических целях. Стили напрямую не сталкиваются, но очевидно контрастируют, сменяют друг друга как кадры фильма. Музыка XVI века представляет патриархальный уклад Германии времен Реформации, 12-тоновые

фрагменты иллюстрируют хаос и разрушение, а открывающий оперу патетический лейтмотив Кольхааса — тоже 12-тоновый, но одновременно и тональный (он звучит в опере неоднократно, постоянно видоизменяясь) — олицетворяет его благородное стремление к справедливости (*Пример 3*). Хотя додекафония и тональность тесно взаимосвязаны, Кленау не пытается установить внутреннее родство архаики и современности, добиться синтеза модальности и двенадцатитоновой серийности, как это делал впоследствии Кшенек. Доля атональности в опере сравнительно невелика, это двенадцатитоновые островки в тональной музыке, но не тональные цитаты в двенадцатитоновом контексте, как это происходит у Берга.

**Пример 3.** П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Лейтмотив Кольхааса  
**Example 3.** P. von Clenau. "Michael Colhaas". Leitmotif Kolhaas



Опера оставляет много вопросов. Один из интереснейших — о взаимоотношениях и взаимовлиянии Кленау и Берга<sup>15</sup>. Серия берговского Скрипичного концерта, написанного в 1935 году после «Кольхааса», составлена из минорных и мажорных трезвучий, которые ассоциируются с гармоническими функциями T, D и S. В концерте Берг также цитирует тональную музыку, в том числе хорал. Вспомним и высказывание Адорно о том, что Берг видел своей задачей такое обращение с додекафонией, чтобы она была незаметной [см.: 14, с. 104]. Не менее интригующим будет вопрос о Хауэре: какое влияние оказала его техника и оказала ли?

Опера Винфрида Циллига «Жертва» также получила одобрение идеологов нацизма. В отличие от Кленау, Циллиг был питомцем Шенберга, одним из его берлинских студентов. Шенберг ценил его как «высокоодаренного композитора», «настоящего художника» [см.: 3, S. 220] и назвал

одним из десяти профессиональных композиторов, которые вышли из его школы [см.: 7, S. 238]<sup>16</sup>. Циллиг на протяжении нескольких десятилетий своей карьеры был связан с музыкальным театром, работал ассистентом Эриха Клайбера, а в театре Ольденбурга в качестве репетитора помогал разучивать оперу «Воцек», которую знал досконально, что сказалось в его творчестве. Циллигу удалось удержаться на капельмейстерских постах и в нацистской Германии. В отличие от Кленау он был партийным функционером, служил в Имперской палате музыки. В послевоенное время Циллиг, который обладал искусством жить в меняющемся мире, оставался столь же активным и деятельным в качестве дирижера и композитора. Он много делал для продвижения музыки своего учителя Шенберга, в частности, на основе автографов завершил партитуру оратории «Лестница Иакова».

В годы Третьего рейха Циллиг написал три 12-тоновые оперы. Крестным отцом первой из них критика сразу же назвала Альбана Берга. Его влияние заметно и во второй опере, «Жертва», к которой мы и обратимся.

Сюжет оперы, либретто которой написал Райнхард Гёринг<sup>17</sup>, покончивший с жизнью до ее премьеры, основан на исторических фактах. Речь идет о трагически завершившейся экспедиции на Южный Полус, которую в 1910 году возглавил британский исследователь Роберт Скотт<sup>18</sup>. В опере показан драматический эпизод этой экспедиции: один из участников обморозил ноги и не может идти, что поставило под угрозу выживание всех остальных. И он решается на героическую жертву: добровольно покидает палатку и находит свою смерть в снежной буре.

Этот сюжет также был идеологически безупречен. Поступок Титуса Оутса оценивался как «высший пример исполнения долга»<sup>19</sup>, поскольку каждый должен быть готов пожертвовать собой ради общего дела. Однако вывод не столь прямолинейен. Героический поступок трактуется здесь не только как личный выбор, но как сакральная жертва, принесенная на алтарь стихии, могущая умирить ее. В конечном счете жертва эта бесполезна, поскольку за кадром остается трагическая судьба экспедиции: не выжил никто, на обратном пути все они погибли. Кроме того, достигнув цели, полярники обнаружили палатку норвежца Рауля Амундсена, который побывал на полюсе месяцем ранее.

В отличие от «Кольхааса» — полномасштабной оперы в четырех актах, сочинение Циллига одноактно. Невелик и состав исполнителей: четы-

ре участника экспедиции, среди них жертвующий жизнью Титус Оутс, и хор, роль которого столь важна, что сочинение с полным основанием может быть названо хоровой оперой. Хор, в начале и в конце оперы анонимный, комментирующий как в античной трагедии, по ходу действия превращается в хор пингвинов, облаченный в соответствующие костюмы (Штокхаузен в гепталогии «Свет» не впервые вывел пингвинов на сцену). Пингвины как фурии охраняют Антарктику от вторжения людей.

Опера атональна с частичным использованием 12-тоновой техники. Здесь присутствует 12-тоновая серийность, 12-тоновое поле, сложенное из четырех трезвучий, битональность<sup>20</sup>. Как и у Кленау, 12-тоновость «Жертвы» звучит квазитонально в силу преобладания тональных созвучий, которые, однако, сочетаются не по правилам функциональной гармонии. Мягкая диссонантность гармонии Циллига далека от жесткого звучания шенберговских сочинений. Неудивительно, что критики были введены в заблуждение и в большинстве своем не распознали здесь коварную атональность. Все же они призывали «не подвергать себя опасности», которую таит «ледяной полярный воздух» [цит. по: 3, S. 241].

Обращение с 12-тоновой техникой у Циллига действительно имеет нечто общее с методом Берга: так же, как и Берг, он прибегает к расщеплению серии на две половины. Затем он формирует из них тональные созвучия — мажорные и минорные кварт- и секстаккорды, которые находятся в тритоновом соотношении. В *Примере 4* показаны трансформации основной серии оперы.

**Пример 4.** В. Циллиг. «Жертва». Преобразования серии  
**Example 4.** V. Zillig. "Victim". Series Conversion

The musical notation illustrates the transformation of a 12-tone series into chords. The top staff shows the original series: B $\flat$ , A $\flat$ , G $\flat$ , F $\flat$ , E $\flat$ , D $\flat$ , C $\flat$ , B, A, G, F, E. The middle staff shows the series split into two groups of six, numbered 1-6 and 2-7. The bottom staff shows four chords: as (B $\flat$ , A $\flat$ ), C (C $\flat$ , B $\flat$ ), Fis (A $\flat$ , G $\flat$ ), and d (F $\flat$ , E $\flat$ ). Brackets indicate the transformation from the original series to these chords.

Примечательна ее структура: серия состоит из чередующихся интервалов малой секунды и большой терции, второй ее гексахорд представляет собой транспозицию первого на целый тон вниз. Серия включает шесть пар тонов, которые складываются в базисные созвучия: отстоящие на

третий сектаккорды и квартсектаккорды, которые образуют соотношения *as-d* и *C-Fis*.

На примере начальных тактов оперы видно, что за счет обмена двумя тонами (*e* и *ais*) трезвучия *C* и *Fis* расширяются до 7-аккордов, которые меняются местами (Пример 5).

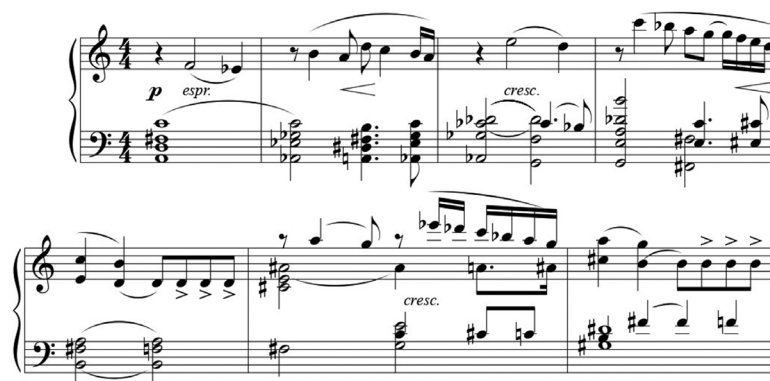
**Пример 5.** В. Циллиг. «Жертва». Преобразования серии  
**Example 5.** V. Zillig. "Victim". Part I. Choral Symphony



В отличие от оперы Кленау «Жертва» стилистически однородна, хотя и обнаруживает влияние разных, подчас противоположных тенденций своего времени. Так, оркестровая постлюдия ариозо

Оутса напоминает об исповедальных темах Берга (Пример 6). Хор бури с его неукротимым движением и параллельными созвучиями вызывает другие ассоциации, со Стравинским и Орфом (Пример 7).

**Пример 6.** В. Циллиг. «Жертва». Часть II. Оркестровая постлюдия  
**Example 6.** V. Zillig. "Victim". Part II. Orchestral Postlude



**Пример 7.** В. Циллиг. «Жертва». Часть III. Второй хор бури  
**Example 7.** V. Zillig. "Victim". Part III. The Second Chorus of the Storm

**Allegro con brio**

Soprano

Sturm, hei - li - ger Sturm, ra - se he - ran, Sturm

Alto

Sturm, hei - li - ger Sturm, ra - se he - ran, Sturm

Tenore

Sturm, hei - li - ger Sturm, ra - se he - ran, Sturm

Basso

**Allegro con brio**

Piano



Обе рассмотренные оперы были надолго забыты после своих немногочисленных исполнений в 1930-е гг.<sup>21</sup> В послевоенный период «Жертва» фрагментарно прозвучала на Северо-Германском радио<sup>22</sup>, а в 1960 году была поставлена в Городском театре Касселя. Опера Кленау в 2019 году пережила второе рождение в Датской национальной опере — исполнение стало частью проекта возрождения национального музыкального театра<sup>23</sup>.

Каково же историческое значение рассмотренных опер? Как представляется, при помощи этих отнюдь не радикальных сочинений композиторы заполняют скачок, сделанный их коллегами-авангардистами. В силу лояльности режиму или даже сотрудничества с ним им удастся — пусть и с большим трудом — убедить идеологов Рейха в том, что 12-тоновая музыка может быть истинно арийской. Несмотря на то, что в 1930-е годы их сочинения заняли место шедевров Берга и Шенберга, впоследствии время все расставило по своим местам и воздало всем по заслугам. Хотя стремление создать тональную додекафонию шло вразрез с установками Шенберга, оно обозначило иной, не шенберговский путь в области 12-тоновой техники, по которому совершенно индивидуальным способом шли не только Циллиг и Кленау, но и многие другие, в том числе Л. Даллапиккола и Й. М. Хауэр. И по содержанию, и по стилю, и по жанру эти оперы стали типичным воплощением своего времени. Когда настала полярная ночь, они помогли Новой музыке «перезимовать»<sup>24</sup> и дожидаться весеннего тепла.

#### Примечания

<sup>1</sup> Проблеме двенадцатитоновой оперы в Третьем рейхе посвящены статьи Э. Леви [2], Т. Флеппа

[3] и Х.-Г. Кляйна [4]. Многочисленные источники по данной теме приведены и в обширной антологии Ф. К. Приберга [5]. О полемике идеологов нацизма с атональной музыкой см.: [6].

<sup>2</sup> Хронологически первая 12-тоновая опера «От сегодня до завтра» была написана и поставлена до начала рассматриваемого нами периода.

<sup>3</sup> В статье «Да здравствует соус!» Шенберг говорит об этом так: «...тайная наука — это не то, чему Вас отказался бы научить алхимик; это наука, научить которой невозможно вообще» [7, с. 238].

<sup>4</sup> О композиционной технике Хауэра см.: [8, с. 412–424].

<sup>5</sup> Двенадцатитоновая техника Э. Кшенека рассматривается в диссертации Е. Окуневой [9, с. 441–451].

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: [10, S. 13].

<sup>7</sup> Наиболее полно биография Кленау изложена в: [12, S. 45–51].

<sup>8</sup> «Школа злословия» (“Lästerschule”) — название комической оперы Кленау, написанной в 1926 году по пьесе Р. Б. Шеридана.

<sup>9</sup> О предполагаемых уроках Кленау пишет Бергу 11.02.1933, см.: [12, S. 56–57].

<sup>10</sup> О терминологии Кленау см.: [3, S. 225–226]. Авторские разъяснения по поводу техники композиции содержатся и в статьях Кленау об опере: [16]; [17].

<sup>11</sup> Возможно, ситуацию могла бы прояснить переписка Кленау и Хауэра. Сохранилось несколько писем Кленау, адресованных Хауэру, письма же Хауэра Кленау недоступны, поскольку хранятся в частном собрании, см.: [12, S. 61].

<sup>12</sup> Этим критиком был Фриц Штеге: [3, S. 226].

<sup>13</sup> Особенности додекафонной техники Кленау обсуждаются в: [4, S. 491–492].

<sup>14</sup> Приведем список основных музыкальных цитат: «Песня о липе» (Lindenlied) Лео де Лангенау из «Новых немецких песен» Георга Форстера (1 д. 1 к.); «Майская песня» (Maienlied) (1 д. 2 к.); Кюрие из мессы Дж. Палестрины “Emendemus” (2 д. 1 к.); Хорал Лютера (2 д. интерлюдия между 3 и 4 к.); «Песня о Хильдебранде» (Hildebrand-Lied) (2 д. 4 к.); Песня Вальтера фон дер Фогельвейде “Ich saz uf eime steine” (3 д. Интерлюдия между 2 и 3 к.); Хорал “Us not schrey ich zu” (4 д. 5 к.).

<sup>15</sup> Эта проблема поднимается в статье Фьельдсе, см. [12, S. 65–67].

<sup>16</sup> Биографию Циллига см. в: [3, S. 220].

<sup>17</sup> Райнхард Геринг (Reinhard Goering, 1887–1936) — немецкий писатель и драматург, представитель экспрессионизма. Либретто оперы основано на центральной части хоровой пьесы Геринга «Экспедиция к Южному полюсу Капитана Скотта», впервые поставленной в Берлине в 1930 году и отмеченной премией Клейста.

<sup>18</sup> Роберт Фалькон Скотт (Robert Falcon Scott, 1868–1912) — британский полярный исследователь, один из первооткрывателей Южного полюса.

<sup>19</sup> Слова Скотта в завершении оперы.

<sup>20</sup> Основы 12-тоновой техники в опере рассмотрены в: [3, S. 239–241].

<sup>21</sup> Подробные сведения об исполнении опер Кленау и Циллига см.: [3, S. 231, 244].

<sup>22</sup> См. запись исполнения: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgnlS3M4iak&t=97s> (дата обращения: 17.12.2022).

<sup>23</sup> Материалы об этой премьере доступны на сайте Датской национальной оперы: URL: <https://jyske-opera.dk/arkiv/s%C3%A6son-19-20/michael-kohlhaas> (дата обращения 17.12.2022).

<sup>24</sup> Об этом писал Т. Адорно, см. [3, S. 221].

#### Список источников

1. Wulf J. Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1963. 446 S.
2. Levi E. Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich // Tempo. 1991. № 178. P. 17–21.
3. Phleps Th. Zwölftöniges Theater. “Wiener Schüller” und Anverwandte in NS-Deutschland // “Entartete Musik” 1938 — Weimar und die Ambivalenz: Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999. Teil 1. Saarbrücken: Pfau, 2001. S. 179–215.
4. Klein H.-G. Atonalität in den Opern von Paul von Kienau und Winfried Zillig: Zur Duldung

einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984. S. 490–494.

5. Prieberg F. K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. CD-ROM. 2004.
6. Dümling A. «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts»: NS-Polemik gegen die Atonalität // Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 156. 1995. № 1. S. 21–29.
7. Шёнберг А. Стиль и мысль / ред.-сост. Н. Власова, О. Лосева. М.: Композитор, 2006. 528 с.
8. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
9. Окунева Е. Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика: дисс. ... д-ра иск. Петрозаводск, 2021. 538 с.
10. Ehs T. 1934 an der Staatsoper // Studien zur Wiener Geschichte. Jahrbuch 2013/2015. Band 69/71. Hrsg. von Karl Fischer. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 2018. S. 7–20.
11. Szmolyan W. Josef Matthias Hauer. Eine Studie. Wien; Lafite: Österr. Bundesverl., 1965. 79 S.
12. Fjeldsøe M. Paul von Klenau, Alban Berg og den ‘toneartsbestemte’ tolvtonemusik // Musik & Forskning. 2004. Bd. 29. S. 43–67.
13. Klenau P. Tonal – A-tonal // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.
14. Адорно Т. Воспоминание / перевод и комментарии Ю. Векслер // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 89–130.
15. Adorno Theodor W. – Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 384 S.
16. Klenau P. Über die Musik meiner Oper «Michael Kohlhaas» // Die Musik. 1935. Bd. 27. H. 4. S. 200–202.
17. Klenau P. Zu Paul von Klenaus «Michael Kohlhaas» // Zeitschrift für Musik 1934. Bd. 101. H. 5. S. 530–531.

#### References

1. Wulf, J. (1963), *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Mohn, German.

2. Levi, E. (1991), "Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich", *Tempo*, no. 178, pp. 17–21.
3. Phleps, Th. (2001), "Twelve-tone theater. «Viennese students» and relatives in Nazi Germany", «*Entartete Musik*» 1938 – Weimar und die Ambivalenz: Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, vol. 1, Pfau, Saarbrücken, Germany, pp. 179–215.
4. Klein, H.-G. (1984), "Atonality in the operas of Paul von Kienau and Winfried Zillig: On the toleration of a compositional technique ostracized under National Socialism", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981*, Bärenreiter, Kassel [u. a.], Germany, pp. 490–494.
5. Prieberg, F. K. (2004), *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Germany.
6. Dümling, A. (1995), "Most dangerous destroyers of our racial instinct: Nazi polemic against atonality", *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 1, pp. 21–29.
7. Schoenberg, A. (2006), *Stil' i mysl'* [Style and thought], in Vlasova, N. (ed.) and Loseva, O. (ed.), *Kompozitor*, Moscow, Russia.
8. Holopov, YU. N. and Kirillina, L. and Kyuregyan, T. et al. (2006), *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Music-theoretical systems: a textbook for historical-theoretical and compositional faculties of music universities], *Kompozitor*, Moscow, Russia.
9. Okuneva, E. G. (2021), "Serial technique in Western Europe: history and aesthetics, theory and practice", Ph. D. dissertation, musical art, Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, Russia.
10. Ehs, T. (2018), "1934 at the Staatsoper", *Studien zur Wiener Geschichte Yearbook* 2013/2015, vol. 69/71, in Fischer, K. (ed.), *Verein für Geschichte der Stadt Wien*, Vienna, Austria, pp. 7–20.
11. Szmolyan, W. (1965), *Josef Matthias Hauer. Eine Studie*, Österr. Bundesverl, Vienna, Lafite, Germany.
12. Fjeldsøe, M. (2004), "Paul von Klenau, Alban Berg and the 'tone-specific' twelve-tone music", *Musik & Forskning*, vol. 29, pp. 43–67.
13. Klenau, P. (1924), "Tonal – A-tonal", *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924*, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, no. 7–8, pp. 309–310.
14. Adorno, T. (2018), "Memory", transl. by Veksler, YU., *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History], no. 18, pp. 89–130.
15. Lonitz, H. (ed.) (1997), *Adorno, Th. W. – Berg, A. Briefwechsel 1925–1935*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Germany.
16. Klenau, P. (1935), "Über die Musik meiner Oper «Michael Kohlhaas»", *Die Musik*, vol. 27, no. 4, pp. 200–202.
17. Klenau, P. (1934), "Zu Paul von Klenaus «Michael Kohlhaas»", *Zeitschrift für Musik*, vol. 101, no. 5, pp. 530–531.

#### Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

#### Information about the author

Y. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 03.02.2023; одобрена после рецензирования 28.02.2023; принята к публикации 24.03.2023.  
The article was submitted 03.02.2023; approved after review 28.02.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 78.082.4

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.007

### Джазовая додекафония Ричарда Беннетта: Концерт для Стэна Гетца

**Кром Анна Евгеньевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

**Аннотация.** В статье рассматривается Концерт для Стэна Гетца (для тенор-саксофона, струнных и литавр, 1990) выдающегося английского композитора Ричарда Родни Беннетта (1936–2012). В этом сочинении автор органично соединяет традиции академической музыки, в том числе свободно трактованную двенадцатитоновую технику, с джазовой идиоматикой. Беннетт опирается на характерные черты концертного жанра: трехчастный цикл, построенный по принципу темпового и жанрового контраста между частями, атмосферу игры, свободного творческого состязания солиста и оркестра, эффектные каденции, классические формы. Звуковысотная организация опуса связана с додекафонным методом композиции. Анализ концерта позволил установить, что двенадцатитоновая серия, изложенная в своих основных формах в начале первой части, пронизывает все сочинение, придавая ему интонационное единство и целостность. Джазовая стилистика проявляется в выборе и интерпретации тембра тенор-саксофона, сольных хорусных импровизациях, красочных джазовых гармониях с многотерцовыми альтерированными аккордами во второй части, остром синкопированном ритме при регулярной метрической пульсации.

**Ключевые слова:** Ричард Родни Беннетт, серийная техника, додекафония, Концерт для Стэна Гетца, тенор-саксофон

**Для цитирования:** Кром А. Е. Джазовая додекафония Ричарда Беннетта: Концерт для Стэна Гетца // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 44–49. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.007>.

Original article

### Richard Bennett's jazz dodecaphony: a concert for Stan Getz

**Krom Anna E.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

**Abstract.** The article discusses a Concerto for Stan Getz (for tenor saxophone, strings and timpani, 1990) by the outstanding English composer Richard Rodney Bennett (1936–2012). In this composition, the author organically combined the traditions of academic music, including the freely interpreted twelve-tone technique, with jazz idiomatics. Bennett relies on the characteristic features of the concert genre: a three-part cycle built on the principle of tempo and genre contrast between parts, the atmosphere of the play, free creative competition between soloist and orchestra, spectacular cadences, classical traditional forms. The pitch organization of the opus is connected with the dodecaphone method of composition. The analysis of the concerto made it possible to establish that the twelve-tone series, set out in its main forms at the beginning of the first movement, permeates the entire composition, giving it intonational unity and integrity. Jazz stylistics manifests itself in the choice and interpretation of the timbre of the saxophone, solo chorus improvisations, colorful jazz harmonies with altered chords in the second part, syncopated rhythm.

**Keywords:** Richard Rodney Bennett, serial technique, dodecaphony, Concerto for Stan Getz, tenor saxophone

**For citation:** Krom A. E. Richard Bennett's jazz dodecaphony: a concert for Stan Getz. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 44–49 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.007>.

Известный английский композитор и пианист Ричард Родни Беннетт (1936–2012) занимает особое место в музыкальной культуре Великобритании второй половины прошлого века. Разносто-

ронность интересов и творческий универсализм позволили ему успешно проявить себя в совершенно разных сферах: академической музыке, джазе и даже в голливудском кинематографе.

Он родился в интеллигентной музыкальной семье: отец был учителем пения и оперным певцом, позже — детским писателем, мать — пианисткой и композитором [см. об этом: 1, с. 20], ученицей английского классика Густава Холста. Родители всячески поддерживали рано проявивший себя талант ребенка, интересы которого постепенно охватывали различные традиции — от нового английского музыкального возрождения и европейского послевоенного авангарда до популярных мелодий из развлекательных шоу и эстрадных песен (их он записывал с пластинок на слух) [см. об этом: 2].

Под влиянием этих пестрых истоков в 1950-е годы сформировались два основных направления его деятельности. Первое — академическое, главным образом представленное серийными опусами со всевозможными вариантами интерпретации двенадцатитоновости. Захарий Джонсон в своем диссертационном исследовании о произведениях Беннетта [3, р. 6] для гитары соло указывает, что музыкант занимался сочинением с Элизабет Лаченс (Elisabeth Lutyens, 1906–1983) — одним из немногих композиторов Великобритании, обращавшихся к додекафонии в послевоенный период. Увлечение Беннетта серийностью продолжилось на летних курсах в Дармштадте и в парижском классе Пьера Булеза. Второе направление — массовые жанры: музыка к более чем 70 кинофильмам и многочисленные джазовые пьесы. Беннетт рано увлекся джазом, много лет выступал на концертной эстраде с обширным репертуаром в качестве пианиста и исполнителя собственных песен, был замечательным солистом, аккомпаниатором и ансамблистом. Он выходил на сцену как с поп-звездами, так и с классическими музыкантами, в частности, со своим сокурсником пианистом и композитором Корнелиусом Кардью (1936–1981).

Уже в молодости Беннетт научился разделять свои таланты, ему много лет удавалось продуктивно работать и создавать опусы в разных стилевых нишах. Внушительный корпус сочинений (более 300) и просветительские концерты современной музыки соседствовали с активной деятельностью в киноиндустрии и даже с организацией успешного авторского сольного шоу в манере кабаре [2]. Высшее образование и идентификация себя как академического музыканта в начале карьеры заставляли Беннетта относиться к своим увлечениям не вполне «серьезно», видеть в них лишь дополнительный источник заработка.

Однако именно джазовое музицирование и саундтреки к голливудским фильмам принесли ему настоящий успех, признание и прочное материальное положение, укрепившееся после переезда в США в 1970-е годы.

Сьюзен Брэдшоу в своей статье о Беннетте для Словаря Гроува отмечает, что композитор «всегда настаивал на четкой дифференциации между двумя областями своего творчества» [2]. В результате, по мнению ученого, «его концертная музыка не содержит почти никаких признаков стилистического взаимопроникновения» [2]. В качестве исключения автор приводит в пример «кроссоверный» Концерт для Стэна Гетца, написанный в 1990 году. Между тем, в последние два десятилетия жизни музыкант демонстрировал интерес к сближению основных ипостасей своей деятельности. Свидетельством тому, в частности, выступает триптих сольных фортепианных пьес «Эксперсии» («Excursions», 1993), в которых свободное использование серийности сочетается с блюзовой гармонией (вторая часть) и активным синкопированным джазовым ритмом (финал).

Попытки соединить джазовую идиоматику с серийной организацией звуковысотных отношений неоднократно предпринимались композиторами второй половины XX века. Елена Дубинец называет такой метод «типично американским» [4, с. 34] и приводит в пример пьесу Милтона Бэббитта «All Set» (1957) для джазового ансамбля. Двойственность сочинения подчеркивает уже его название, отсылающее как к практике совместного джазового музицирования («Все в сборе»), так и к принципам строгой додекафонии («Полный набор»), предусматривающей обязательное проведение двенадцатитонового ряда в его основных формах — приме, ракоходе, инверсии и ракоходной инверсии. Присутствие в заголовке слова «сет» вызывает ассоциации с авторской комбинаторной сет-теорией, основанной на элементах сериализма.

Несмотря на внешнее сходство композиторских приемов, музыканты шли к слиянию джаза и додекафонии различными путями. Бэббитт — теоретик и рационалист, стоял на позициях элитарного искусства (вспомним его скандальную статью «Не все ли равно, слушаете ли Вы»), нацеленного в первую очередь на профессионалов и знатоков. В пьесе «All Set» он двигался от математически просчитанной серии к элементам джаза, расцветивая абстрактные ряды тембровыми красками джазового саунда. Беннетт — прежде

всего музыкант, его опыты не несли в себе декларативного пафоса провозглашения новых идей, сочинения были направлены на широкого слушателя, вовсе не обязанного распутывать сложные серийные хитросплетения.

Еще более очевидная параллель с опусами Беннетта возникает при анализе творчества американского композитора Гюнтера Шуллера (1925–2015). В лекции 1957 года он предложил термин *third stream* («третье течение»), маркирующий стилевое направление, основанное на союзе двух «течений» — классической музыки и джаза. Испытавший влияние А. Шенберга и М. Бэббитта, Шуллер в 1950–1960-х годах экспериментировал с синтезом серийной организации материала и джазовой идиоматики. В частности, в пьесе «Transformation», пример из которой приводит в своей диссертации А. Э. Полищук, композитор соединял «двенадцатитоновую технику, джазовую импровизацию и метрическую пульсацию джазового бита» [5, с. 40]. Подобного рода идеи, поражавшие своей новизной в середине XX века, выглядели вполне академичными и естественными в сочинениях конца прошлого столетия. В творчестве Беннетта слияние додекафонии и джаза, вероятно, можно рассматривать как закономерный итог его стилевой эволюции, связанный со стремлением срастить две органически близкие ему языковые сферы высказывания.

Яркий пример плодотворного взаимодействия академического и джазового искусства находим в его Концерте для тенор-саксофона, написанном для известного джазмена Стэна Гетца (1927–1991).

Сьюзен Брэдшоу, обратившаяся к истории создания произведения, указывает, что инициатором заказа выступил сам Стэн Гетц. Его мысль поддержал бостонский дирижер Джон Уильямс, порекомендовавший выдающемуся саксофонисту кандидатуру Беннетта, как композитора-универсала, владеющего разными манерами письма [6]. Поскольку Гетц был серьезно болен, подписание официальных бумаг отложили на неопределенное время, но это не помешало Беннетту всецело погрузиться в работу над концертом. В процессе сочинения композитор вдохновлялся стилем игры джазового мастера, и, хотя тому так и не суждено было исполнить новое произведение, оно прочно вошло в мировой саксофонный репертуар.

В Концерте для Стэна Гетца Беннетт виртуозно сочетает академические и джазовые черты. Композиция написана для тенор-саксофона, ли-

тавр и струнного оркестра, оттеняющего и поддерживающего «чувственный, даже несколько сентиментальный звук [саксофона], напоминающий человеческий голос» [7, с. 180]. «Облегченный», но при этом монолитный состав оркестра дает возможность подчеркнуть богатые тембровые краски солиста. Таким образом, нетипичный для джаза струнный инструментарий автор соединяет с характерными атрибутами джазового саунда — саксофоном и ударными.

В ярком, динамичном, небольшом по масштабам сочинении композитор демонстрирует репрезентативные черты концертного жанра. Трехчастный цикл построен по принципу темпового и жанрового контраста между частями (*Con fuoco – Elegy – Con brio*), господствует атмосфера игры, свободного творческого состязания солиста и оркестра, первая часть содержит эффектную каденцию, царят классические традиционные формы с ясными и четкими границами разделов (сонатная форма с совместной экспозицией в первой части, трехчастная форма с сокращенной репризой в медленной части и рондо в финале).

Звуковысотная организация опуса связана с додекафонным методом сочинения. Автор предпочитает мелодический, горизонтальный принцип изложения ряда, который позволяет слушателю сосредоточиться на ключевых интонациях.

В основе концерта лежит двенадцатитоновая серия от звука *g* (*Pg*), состоящая из трех сегментов: инициальный сегмент охватывает с 1 по 6 тон, медианный — с 7 по 10 тон и финальный — 11–12 тоны. При первом проведении главной партии у струнных инструментов сегменты проводятся последовательно, но при этом отделены друг от друга свободными повторами отдельных звуков, что недопустимо в классической додекафонии. Структура серии обладает чертами симметрии: *g-a-d-b-des-as-ces-c-f-es-ges-e*. Ряд открывается и завершается ходом на целый тон (восходящая большая секунда *g-a* в начале и нисходящая *ges-e* в конце). Первый элемент включает в себя две уравнивающие друг друга чистые кварты, обрамляющие срединные терцовые ходы: *a-d-b-des-as*. Второй элемент серии также симметричен: абсолютный консонанс в центре окружен секундовыми интонациями — *ces-c-f-es*. Зеркальность обнаруживается и под другим углом зрения: тоны с 4 по 7 (*b-des-as-ces*) содержат чистую кварту, опоясанную малыми терциями, а тоны с 6 по 11 (*as-ces-c-f-es-ges*) «расходятся кругами» вокруг чистой

кварты — «ближний» секундовый круг сменяется «дальним» малотерцовым кругом.

Деление на сегменты, цельность, уравновешенность, симметричность в строении ряда отсылают к булезовской и, к исторически более отдаленной, вебернианской традиции серийной чистоты и ясности. Солист вступает со своим вариантом главной партии — инверсионным проведением серии от *des* (*Ides*), удаленного от первого тона примы на тритон (*des-ces-ges-b-g-c-a-as-es-f-d-e*). Далее ряд проходит в ракоходной инверсии, представленной вторым и третьим сегментами, то есть звучит не сначала, позволяя избежать навязчивого повторения одних и тех же мелодических линий.

Активную, действенную, динамичную главную тему сменяет лирическая побочная партия, открывающаяся выразительным нисходящим секундовым ходом. Она движется по звукам инверсии серии от *fis* (*Ifis*). Взаимодействие начальных тонов двух тем в изложении саксофона *des-fis* (*ges*) порождает некоторые аллюзии на кварто-квинтовые соотношения между главной и побочной партиями в классической сонатной форме.

На протяжении разработочного раздела серия проходит во всех основных формах — P, R, I, RI — с преобладанием инверсионных проведений в различных транспозициях. Реприза содержит две каденции солиста, первая из которых — импровизация на аккордовую последовательность (*ad libitum*) на фоне побочной партии у струнных, а вторая — детально выписанное автором *solo*, насыщенное развитием интонаций серии. Главная партия возвращает транспозицию от *des*: оркестр и солист по очереди озвучивают ряд, основанный на приме (*Pdes*), таким образом, ориентируясь на тональное единство классической репризы сонатной формы.

Вторая часть — изумительная по красоте и выразительности Элегия — переносит слушателя из додекафонии в тональную сферу (пять бемолей при ключе указывают на *b-moll*). Ее ясная, вокальная по характеру тема резко контрастирует с хроматичной и изломанной мелодикой предшествующей части. Элегия открывается скользящими вниз квартами у струнных, напоминающими вступление к лирической эстрадной песне. Принципы изложения материала также позволяют говорить о чертах песенной вариантно-строфической (куплетно-вариационной) формы. Если в крайних разделах господствует джазовая стилистика с изысканным варьированием темы, напи-

санной в 16-тактовой квадратной структуре, то в середине, нотированной без ключевых знаков, звучит серийный материал первой части.

Финал возвращает быстрый темп, упругие, синкопированные ритмы и додекафонный ряд части *Con fuoco*, который предстает в более свободном виде — усеченным до 10 тонов. Рефрен построен на постепенном формировании серии — от трехзвучных оstinатных элементов в основном и инверсионном изложении в начале, через последовательное прибавление звуков к 7 и 9-тоновым мелодиям. Композитор свободно «играет» фрагментами ряда, то рассыпая его в музыкальной ткани, то собирая в единый узнаваемый комплекс звуков. В последнем лирическом эпизоде серия в инверсии звучит целиком сначала в партии солиста, а затем у струнных инструментов.

Таким образом, двенадцатитоновый ряд, изложенный в начале концерта, пронизывает все сочинение, придавая ему интонационное единство и цельность. Кроме того, преобладание инверсионных проведений позволяет выделить мягкую секундовую интонацию, объединяющую побочную партию первой части, основную тему второй и лирические эпизоды финала. Интенсивная работа с серией не только не противоречит, но, напротив, напрямую корреспондирует с джазовым методом мотивно-тематической импровизации, характеризующим творчество Стэна Гетца. О его принципах Ю. Г. Кинус пишет: «Использование относительно ограниченного мотивного материала в некоторых случаях является составной частью художественного замысла, возможно даже просто стилизового мышления» [8, с. 14–15].

Концерт обладает ярко выраженными джазовыми чертами. Сам тембр саксофона апеллирует к богатой джазовой традиции, вызывающей в памяти слушателя различные стили игры. Несмотря на предкомпозиционный тип сочинения, заложенный в додекафонии, Беннетт предоставляет солисту достаточно свободы для проявления своей индивидуальности в импровизационных фрагментах. Каждая часть содержит сольные хорусные импровизации на выписанную гармоническую последовательность [8, с. 14], сближающие их с техникой ограниченной алеаторики исполнительского процесса. Также автор предлагает зафиксированные в нотном тексте квазиимпровизационные каденционные разделы, допускающие их вольную интерпретацию в определенном метре, но гибком, изысканном ритме.

Важнейшим индикатором джазовой стилистики выступает красочная гармония, особенно ярко раскрывающая себя в импровизационных эпизодах. Многотерцовые аккорды-звукоряды в Элегии: септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды с пряными альтерированными тонами приносят блюзовый колорит. Но главным фактором, организующим временной континуум концерта, стал ритм — острый, синкопированный, «обманывающий» ожидания слушателя. Характерный для джаза регулярный метрический пульс периодически «сбивается» сменой метра, обращением как к простым двух и трехдольным, так и к сложным составным размерам.

Брэдшоу в кратком аналитическом очерке о концерте относит ключевые идеи сочинения именно к сфере ритма. Она выделяет «перкуссионный *rat-a-tat* мотив», «последовательность восходящих или нисходящих триолей», а также устойчивое «синкопированное повторение одной ноты» [6]. Все эти элементы развиваются на протяжении всего произведения, участвуя в создании необходимой композитору джазовой манеры и уравновешивая серийную рафинированность мелодических линий. Краткие ритмические паттерны первой части подвергаются варьированию и метрической переакцентуации: автор «играет» ключевыми тематическими ячейками, каждый раз подчеркивая новый звук в качестве сильной доли. При этом важную роль играет тембр литавр, выступающий в полиритмическом контрапункте с солистом. В финале упругие квартовые синкопированные интонации рефрена «переосмысливаются» в развернутых кантиленных мелодиях эпизодов.

Концерт представляет собой единый музыкальный организм, в котором все части связаны между собой метроритмическими, звуковысотными и образно-эмоциональными нитями. К последним отнесем контраст двух начал, волевого и лирического, проявляющий себя на уровне отдельных частей: в первой части (главная и побочная партии) и финале (рефрен и эпизоды), и на уровне всего цикла — динамичные крайние части и песенная средняя часть.

Созданный на пересечении академической музыки и джаза, Концерт для Стэна Гетца требует от классического саксофониста не только навыков импровизации, но, прежде всего, погружения в культуру джазового музицирования. Петер Люн в своей диссертации «Характеристика классического тенор-саксофона: личность исполнителя,

исполнительская практика и современный репертуар» [9] приводит интересные высказывания профессиональных музыкантов. Признавая необходимость изучения джазовой идиоматики и записей известных джазменов (прежде всего Стэна Гетца) для успешной интерпретации этого произведения, они подчеркивают потребность в дополнительной подготовке импровизационных фрагментов и желание работать с привычным им предварительно нотированным текстом. Исполнители, ориентированные на джазовый репертуар, напротив, отмечают классичность концерта, сочиненного в русле современной академической музыки и не предполагающего, на их взгляд, профессионального джазового подхода.

Разница мнений высвечивает специфику самого произведения, написанного композитором-кроссовером, достойно продолжившим традиции третьего течения. Свободно ощущавший себя в различных стилевых сферах, прекрасный мелодист и мастер драматургического развития, Ричард Беннетт художественно убедительно соединил два языка, которыми он владел в совершенстве.

#### Список источников

1. *Meredith A., Harris P.* Richard Rodney Bennett. The complete musician. London: Omnibus Press, 2011. 948 p.
2. Bennett Richard Rodney // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/> (дата обращения: 05.02.2022).
3. *Johnson Z.* The Solo Guitar Works of Sir Richard Rodney Bennett: Doctor of musical arts; The Florida State University College of Music. Florida, 2011. 75 p.
4. *Дубинец Е. А.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
5. *Полищук А. Э.* Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дисс. ... канд. искусств. Краснодар, 2019. 291 с.
6. *Bradshaw S.* Richard Rodney Bennett. Concerto for Stan Getz. Programme Note // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/8181/Concerto-for-Stan-Getz-Richard-Rodney-Bennett/> (дата обращения: 05.02.2022).
7. *Сарджент У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / перевод с английского М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. Вступит. статья В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 296 с.

8. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: автореф. дисс. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.
9. Leung P. Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire: Doctor of musical arts; Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney, 2015. 144 p.

#### References

1. Meredith, A. and Harris, P. (2011). *"Richard Rodney Bennett. The complete musician"*, Omnibus Press, London, The United Kingdom.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), "Bennett Richard Rodney", available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/> (Accessed 5 February 2022).
3. Johnson, Z. (2011), "The Solo Guitar Works of Sir Richard Rodney Bennett", Ph. D. dissertation, musical art, The Florida State University College of Music, Florida, USA.
4. Dubinets, E. (2006), *Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in USA: Music is everything that sounds around], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Polishchuk, A. (2019), "Third current and progressive in the evolution of jazz", Ph. D. dissertation, musical art, Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia.
6. Wise Music Classical (2020), Bradshaw, S. "Richard Rodney Bennett. Concerto for Stan

Getz. Programme Note", available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/8181/Concerto-for-Stan-Getz--Richard-Rodney-Bennett/> (Accessed 5 February 2022).

7. Sargent, W. (1987), "Dzhaz. Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika" [Jazz. Genesis. Musical language. Aesthetics], translation from English by M. N. Rudkovskaya and V. A. Erokhin, enter. article by V. A. Erokhin, Muzika, Moscow, USSR.
8. Kinus, Yu. (2006), "Improvisation and composition in jazz", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Rachmaninov Rostov-on-Don State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.
9. Leung, P. (2015), "Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire", Ph. D. dissertation, Musical Arts, Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, Sydney, Australia.

#### Информация об авторе

А. Е. Кром — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

#### Information about the author

A. E. Krom — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 28.12.2022; одобрена после рецензирования 22.02.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 28.12.2022; approved after review 22.02.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Научная статья

УДК 781.42

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.008

## Знакомство с фугой на факультете эстрадно-джазового вокала

**Клепова Анна Викторовна**

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: a.klepova@gnesin-academy.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

**Аннотация.** Полифония — один из компонентов джазовой музыки. Простой контрапункт (в некоторых образцах сложный) часто используется в эстрадно-джазовых балладах, песнях и т. д. Фуга давно вошла в инструментальную джазовую музыку, но для эстрадного вокалиста этот жанр остается достаточно сложным для восприятия. В статье изложен способ знакомства с этой формой. Он состоит из двух этапов, в основе которых лежит практическая деятельность. Первый этап: групповой анализ фуг. Его целью становится знакомство со всеми теоретическими и терминологическими особенностями формы. Особое внимание уделяется выбору анализируемых примеров: они должны быть максимально контрастными для показа многообразия технических возможностей этого имитационного жанра. Предлагается использование фуг И. С. Баха. Для закрепления материала рекомендуется неоднократное прослушивание проанализированного произведения: по нотам, по составленной схеме и с закрытыми глазами. В качестве звуковых воплощений стоит выбирать кроме академических интерпретации также джазинг-фуги, например, таких коллективов как The Swingle Singers или трио Жака Лусье. Второй этап — это коллективная соревновательная игра. Она предполагает разделение студентов на четыре команды для выполнения заданий на скорость: составление вопросов, ответов на составленные второй командой вопросы, проверка правильности ответов третьей команды, составление ребусов, отгадывание ребусов четвертой команды. Последним пунктом игры является создание схемы инвенции или фуги, выбранной в результате жеребьевки. Данный метод знакомства с этой полифонической формой позволяет освоить и закрепить новый для большинства вокалистов материал за достаточно сжатое время. На прохождение простой барочной фуги отводится три занятия. Сложная фуга и футированные формы последующих эпох уже не вызывают никакого затруднения.

**Ключевые слова:** фуга, джаз, эстрадный вокал, современная полифония, методика преподавания полифонии, И. С. Бах

**Для цитирования:** Клепова А. В. Знакомство с фугой на факультете эстрадно-джазового вокала // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 50–54. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.008>.

Original article

## The study of the fugue at the department of pop-jazz vocals

**Klepova Anna V.**

Russian Gnesin's academy of music, Moscow, Russia

E-mail: a.klepova@gnesin-academy.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

**Abstract.** Counterpoint is one composition of jazz music. Imitation, canon, linear and dissonant counterpoint are quite often used in pop-jazz ballads, songs, etc. We can find many instrumental jazz fugues. However, the fugue is a difficult genre for a pop vocalist. The article contains a new pedagogical method for studying the fugue. It includes two stages. The first stage is the joint analysis of the fugues. The purpose of this step is to learn the theory of fugue. The examples for analysis are very important. They should be as contrasting as possible to show the variety of contrapoint technic. Fugues by J.S. Bach are the best examples. After drawing up the scheme, one must repeatedly listen to the work and follow the notes, according to the scheme, and then with eyes closed. It is desirable that these be different academic interpretations, as well as jazzing-fugues of such bands as The Swingle Singers or the Jacques Lossier Trio. The second stage is a collective competitive game. Four teams of students complete tasks. This is the compilation of questions on the theory of fugue and counterpoint, answers to questions compiled by the second team, checking the correctness of the answers of the third team, compiling puzzles, guessing the puzzles of the fourth team. The next point of the game is to draw up a scheme of Invention by I. S. Bach, chosen by lot. This pedagogical method allows pop-jazz vocalists to study fugue in a short time. There are three lessons for the passage of the Baroque fugue. Fugue forms of subsequent eras no longer cause any difficulty.

**Keywords:** fugue, jazz, pop vocals, contemporary counterpoint, teaching methods of counterpoint, J. S. Bach

**For citation:** Klepova A. V. The study of the fugue at the department of pop-jazz vocals. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 50–54 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.008>.

Знания по полифонии необходимы любому музыканту. Студенты джазового факультета (и инструменталисты, и вокалисты) в своей практике постоянно сталкиваются с различными полифоническими приемами. Российская академия музыки им. Гнесиных — одно из немногих учебных заведений, в котором полифония входит в обязательную часть программы обучения эстрадно-джазового вокалиста<sup>1</sup>. Ее содержание отличается от аналогичного предмета на факультете Музыковедение лишь степенью подробности. Занятия проходят в двух параллельных группах наполненностью 11–13 человек<sup>2</sup>. Годовой курс завершается экзаменом, состоящим из ответа на исторический вопрос, анализа полифонического фрагмента и написания двухголосия в определенной полифонической технике.

Как показывает многолетняя практика преподавания предмета на отделении эстрадно-джазового пения, музыкальная эрудиция студентов весьма разная. Достаточно трудно найти соответствующий уровень объяснения материала. Необходим очень гибкий подход, сочетающий в себе академизм, «ученость» полифонии и «демократичность» донесения. В связи с этим уместно вспомнить рассуждения Т. В. Франтовой: «волшебной дверцей в такой таинственный мир контрапункта может стать не апробированное пособие со сводом суровых ограничений, а какой-нибудь современный стиль, через который окажется и возможной, и желанной, и заманчивой модуляция в исторически более далекие музыкальные эпохи и стили (впрочем единого рецепта здесь быть не должно)» [1, с. 192].

В эстрадной музыке имеется огромное количество образцов с точечным использованием разных видов имитаций, канонов, контрастной и разнотемной полифонии; образцов, в которых трансформируется форма под влиянием академических моделей, превращаясь в песню-балладу, песню-речитатив, песню-монолог и т. д. А. М. Цукер оценил это явление так: «барочные аллюзии оказывались одним из широко бытующих понятий словаря массовой музыки и, одновременно, актом престижного потребления: таким образом поп-музыка повышала свой статус, присваивая себе знак "условной духовности"» [2, с. 187]. Безусловно, стоит упомянуть примеры джазовых и роковых аранжировок произведений барокко, авторских фуг и пассакалий представителей «третьего течения». К одному из последних примеров «осовременивания» полифонической

техники можно отнести диджейский mash-up, чьи истоки прослеживаются в технике quodlibet. Подобные сравнения придают яркость в запоминании исторических фактов и новый взгляд на актуальные явления.

Фуга — это одна из основных форм полифонической музыки, она вобрала в себя все изыски контрапункта. Необходимым условием для знакомства с ней становится освоение основных полифонических техник: разных видов имитаций, конечных и бесконечных канонов/канонических секвенций, разнотемной и скрытой полифонии, сложного контрапункта. Занятия в небольших группах дают возможность уйти от привычного лекционного формата в сторону ансамблевого музицирования, то есть практического освоения приемов. Пропевание дуэтами, трио и квартетами академических примеров заметно сокращают путь осознания возможностей полифонии. В качестве примеров могут быть использованы как образцы из личной подборки, так и примеры из «Полифонического анализа» Т. Ф. Мюллера [2]. Вполне реализуем также формат урока совместной композиции. Например, к предложенной эстрадной песне или джазовому стандарту сочиняется контрапункт (от имитаций до контрастного голоса). В подобной работе развивается линейное мышление с опорой на гармоническую сетку. В проведении таких уроков можно использовать метод согласования мелодии и гармонии А. Шенберга, который оказывает «значительное содействие в развитии слуха, а также облегчает процесс сочинения даже тем студентам, у которых нет желания сочинять музыку или не хватает способностей к музыкальному творчеству» [4, с. 7]. Аналогичный подход, но уже в рамках джазовой гармонии, применяет Б. Пилкингтон, он говорит, что «у нас есть три основные цели, о которых следует помнить при написании контрапункта: 1) яркая мелодия, узнаваемая в развитии, которая интересно взаимодействует с другими линиями, 2) интервальное отношение (последовательность тяготений и разрешений, контроль над диссонансами, разнообразие интервалов), 3) гармоническая и мелодическая чистота аккорда» [5]. В сильных группах подобные занятия перерастают в коллективную вокальную импровизацию. Закреплением материала выступает творческая домашняя работа: написание полноценного второго голоса, разных видов имитаций, подголоска к любой эстрадной песне, применение к сочиненному сложному контрапункта. Обязательным ус-

ловием является исполнение сочиненного самим автором в дуэте с кем-то из группы.

На уроках, посвященных непосредственно теории фуги, обязателен просмотр джазовых фуг и фуг с джазовыми элементами. Однако для понимания их новизны необходимо проводить анализ через призму сравнения с «академической» формой. Для этого, с одной стороны, необходимо ориентироваться в разнообразных проявлениях джаза в фуге: «дифференцировать авторские джазовые фуги и <...> "джаздинг-фугу" как специфический вариант версии классической фуги, оджазированной через исполнительскую интерпретацию. <...> случаи незначительного использования джазовой идиоматики в фуге — "фугу с джазовыми элементами"» [6, с. 85]. С другой стороны, знать классические образцы. В связи с этим первое знакомство с фугой все-таки следует начать с клавирных произведений И. С. Баха.

Для восприятия и понимания эстрадно-джазового вокалиста этот материал может оказаться сложным из-за отсутствия должного слухового опыта и одностороннего потока в многоголосии. «Преодоление трудностей в учебной деятельности — важнейшее условие возникновения интереса к ней. Трудность учебного материала и учебной задачи приводит к повышению интереса только тогда, когда эта трудность посильна, преодолима, в противном случае интерес быстро падает» [7, с. 104].

Во избежание снижения мотивации и создания условий для заинтересованности в материале оговаривается план работы на несколько занятий вперед и его формальная цель. Ею становится соревновательная коллективная игра, которую студенты шуточно называли «Бег к фуге».

Вводная лекционная составляющая не очень объемна: даются история формы и ее применение. Как показал опыт, ансамблевое пение при прохождении темы, к сожалению, не дает нужных результатов. Самым удобным становится смешанный лекционно-аналитический формат. Педагог проигрывает фугу на фортепиано, подчеркивая определенные мелодические линии и дополняя их теоретическими комментариями. Параллельно составляется графическая схема.

Для такой работы лучше выбирать дополняющие друг друга по приемам образцы. Например, один из уроков посвятить фуге g-moll из I тома ХТК, объясняя попутно правила вступления голосов, виды ответов и противосложений, роль и материал интермедий, способы работы с тема-

ми, особенности финальных проведений, стретт, возможной коды и т. д. Второе занятие посвятить тем же вопросам, но через призму сравнения, на материале c-moll фуги из II тома ХТК. Можно заострить внимание на отличии форм этих фуг, отметить способы выявления показателей формы, особенности плотности полифонической ткани и т. д. Как отмечает А. Г. Чугаев: «высшая полифоническая форма, фуга, соответствует не одной какой-то установленной раз и навсегда схеме (хотя бы и с ее вариантами), а огромному многообразию достаточно индивидуальных, во многом несходных между собой схем» [8, с. 8].

После завершения анализа, визуального охвата общей формы/схемы и желательно ее содержательного компонента, необходимо устроить неоднократное прослушивание нескольких исполнений: по схеме и/или по нотам с комментариями педагога, с закрытыми глазами с комментариями студентов. Любопытным опытом будет сравнение академических интерпретаций и джаздинг-фуг. При этом здесь стоит уже обратить внимание на степень отхождения от текста самого Баха. Поскольку, как заметили И. А. Преснякова и Е. В. Воцило, «композиционная структура оригинала служит жестким каркасом, на основе которого возможны изменения самого разного характера» [9, с. 65].

Чаще всего по прохождению двух аналитических занятий студенты ориентируются в терминологии и овладевают навыком составления схемы. Для закрепления теоретического материала можно предложить чтение соответствующих параграфов в учебных пособиях «Азбука полифонии» Н. А. Симаковой [10] или «Полифония. Техника полифонического письма и полифонические формы» Е. В. Сидоровой [11]. Этой базы вполне достаточно для коллективной игры, которая может считаться промежуточным итогом в изучении раздела программы, посвященного полифоническим формам.

Игра проводится для всего курса, а не каждой группы отдельно, соответственно суммируется время занятий — оно составляет 4 академических часа. Весь поток делится на равные команды. Обычно получается четыре группы в среднем по 5 человек. Педагог фиксирует состав каждой из них для дальнейшей оценки участников.

Основная задача игры сводится к закреплению полученных знаний из разделов теории фуги, простой и сложный контрпункты. Первые задания нацелены на проверку терминологии, их

главным условием является скорость выполнения. Каждой команде дается лист формата А4. На нем необходимо выполнить задание за отведенное время (или быстрее<sup>3</sup>), помечая ответ номером своей группы, и передать лист другой команде, расположенной, например, по движению часовой стрелки. Каждая из четырех команд выполняет таким образом пять разнообразных заданий, получая максимально пять баллов за каждое из них: 1) придумывает пять вопросов по пройденным темам<sup>4</sup>; 2) отвечает на вопросы, придуманные второй командой; 3) проверяет ответы на вопросы, данные третьей командой; 4) составляет кроссворд, ребусы или шарады (по выбору группы); 5) разгадывает кроссворд, ребусы или шарады четвертой группы.

Оставшееся время отводится на составление схемы предложенных произведений. Ими могут стать Двухголосные инвенции C-dur, G-dur, F-dur, фугетта G-dur либо такие фуги как c-moll, D-dur I тома ХТК или C-dur II тома ХТК и т. д. Выбор произведений зависит от общего уровня потока. Капитан каждой из команд в результате жеребьевки получает название произведения. После прослушивания всех сочинений группы приступают к работе. Результаты игры педагог объявляет на следующем занятии.

Таким образом, данный способ преподнесения материала и сама игра «Бег к фуге» позволяют решить несколько задач в рамках курса. Во-первых, в сжатые сроки пройти насыщенный и важный раздел «Теория фуги». Во-вторых, оценить средний уровень освоения группой данной темы и предыдущих тем, связанных с контрапунктом, что помогает скорректировать дальнейшую практическую деятельность. В-третьих, создает условия для самостоятельного анализа фуги. В-четвертых, обрисовывает отправную историческую точку развития формы, знание которой является базой в понимании дальнейших процессов ее трансформации.

В целом предложенный метод преподавания отражает все этапы восприятия новой информации, который емко изложил С. Л. Рубинштейн: «...первичное ознакомление с материалом или его восприятие в широком смысле слова, его осмысление, специальная работа по его закреплению и, наконец, овладение материалом — в смысле возможности оперировать им в различных условиях, применяя его на практике» [12, с. 85]. Особенностью предложенного метода является то, что все этапы происходят в стенах класса. Преподаватель

тем самым создает дополнительные контроль и мотивацию, что заметно ускоряет процесс освоения студентами вокально-джазового факультета изначально очень далекого им материала.

#### Примечания

<sup>1</sup> Ее трудоемкость как и у теории музыки, гармонии и музыкальной формы равна четырем зачетным единицам.

<sup>2</sup> Обычно численность курса составляет в среднем 23 человека, именно деление на маленькие группы является самым оптимальным для предмета.

<sup>3</sup> Если команда делает упражнение быстрее чем команда, от которой нужно получить лист для выполнения следующего задания, то она может дополнительно заработать себе баллы, ответив на вопросы-карточки педагога или выполнив практические задания по материалу предыдущих занятий курса (например, написание канонической секвенции).

<sup>4</sup> Можно предположить, что некоторые вопросы могут совпасть у разных команд. Шанс этого совпадения очень низкий, однако нужно иметь это в виду. Предлагается несколько способов «борьбы»: снижение на полбалла оценки командам за одинаковый вопрос или изначальное тематическое деление команд (например, первая команда составляет вопросы по теории фуги, вторая — по стилю Баха и его интерпретациям, третья — по простому контрапункту, четвертая — по сложному).

#### Список источников

1. *Франтова Т.* С позиции современного курса полифонии // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 192–195.
2. *Цукер А.* Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Н. Новгород, 1999. Т. II. С. 180–191.
3. *Мюллер Т.* Полифонический анализ: Хрестоматия. М.: Музыка, 1964. 238 с.
4. *Шенберг А.* Упражнения по композиции для начинающих. Программа обучения. Словарь. Музыкальные примеры / пер. с англ. и коммент. Е. А. Доленко. М.: Классика-XXI, 2004. 68 с.
5. *Pilkington B.* Jazz Species Counterpoint Technical Exercises. URL: <https://www.scribd.com/document/467755949/Jazz-Species-Counterpoint-Technical-Exercises-Pilkington-Pullig-and-Free-pdf> (дата обращения: 07.01.2023).

6. Чувилкин В. О сущности понятия «джазовая fuga» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 85–91.
  7. Зимняя И. Педагогическая психология. Изд. 2-е. М.: Логос, 2000. 384 с.
  8. Чугаев А. Особенности строения клавирных fug Баха. М.: Дека-ВС, 2014. 256 с.
  9. Преснякова И., Воццо Е. Жак Лусье: специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4 (35). С. 65–73.
  10. Симакова Н. Азбука полифонии. М.: Московская консерватория, 2013. 352 с.
  11. Сидорова Е. Полифония. Техника полифонического письма и полифонические формы: в 5-ти частях. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
  12. Рубинштейн С. Основы общей психологии. М.: Педагогика, 1989. Т. II. 328 с.
- Referenses
1. Frantova, T. S. (1992), "From the standpoint of the modern course of polyphony", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], vol. 4, pp. 192–195.
  2. Cuker, A. M. (1999), "Baroque model in modern mass music", *Iskusstvo XX veka: dialog epoch i pokolenij. Sbornik statej* [Art of the 20 century: dialogue of epochs and generations. Symposium], vol. II, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 180–191.
  3. Myuller, T. F. (1964), *Polifonicheskij analiz: Hrestomatiya: Ucheb. posobie dlya ochnyh, za-ochnyh i vechernih otdelenij vysshih muz. ucheb. zavedenij. Muzyka*, [Polyphonic analysis: Reader for intramural, extramural form of study and part-time study on departments of institution of higher education], Muzika, Moscow, USSR.
  4. Schoenberg, A. (2003), *Uprazhneniya po kompozicii dlya nachinayushchih* [Models for Beginners in Composition], Klassika-XXI, Moscow, Russia.
  5. Pilkington, B. (2019), "Jazz Species Counterpoint Technical Exercises", available at: <https://www.scribd.com/document/467755949/Jazz-Species-Counterpoint-Technical-Exercises-Pilkington-Pullig-and-Free-pdf> (Accessed 07 January 2023).
  6. Chuvilkin, V. (2019), "About the essence of the concept of «jazz fuga»", *Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Antology], vol. 4, pp. 85–91.
  7. Zimnyaya, I. A. (2000), *Pedagogicheskaya psikhologiya. Izd. vtoroe*, [Pedagogical psychology. 2nd edition], Logos, Moscow, Russia.
  8. Chugaev, A. G. (2014), *Osobennosti stroeniya klavirnyh fug Baha* [Features of the structure of Bach's clavier fugues], Deko-BS, Moscow, Russia.
  9. Presnyakova, I. A. and Voshchilo, E. V. (2020), "Jacques Lousier: Specifics of the transformation method in jazz", *Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*, vol. 4. pp. 65–73.
  10. Simakova, N. A. (2013), *Azbuka polifonii: uchebnoe posobie* [ABC of polyphony: study guide], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, Russia.
  11. Sidorodova, E. V. (2004), *Polifoniya. Tekhnika polifonicheskogo pis'ma i polifonicheskie formy: Uchebnoe posobie po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» (razdel «Polifoniya»): V 5-ti chastyah* [Polyphony. Technique of polyphonic writing and polyphonic forms: Study guide for the course "Analysis of musical works" (section "Polyphony"): In 5 parts], RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
  12. Rubinshtejn, S. L. (1989), *Osnovy obshchej psikhologii*. 2 t. [Fundamentals of General Psychology], Part 2, Pedagogika, Moscow, USSR.
- Информация об авторе
- А. В. Клепова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания
- Information about the author
- A. V. Klepova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Analytical Musicology
- Статья поступила в редакцию 18.01.2023; одобрена после рецензирования 19.03.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 18.01.2023; approved after review 19.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 55–64.  
Actual problems of high musical education. 2023. No 1 (68). P. 55–64.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.009

### Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня

Лю Цзе

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: jielliptical@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5085-2182>

**Аннотация.** Статья посвящена претворению богатых традиций кантонской оперы юэцзюй в сборнике из пяти фортепианных пьес китайского композитора XX века Чэнь Пэйсюня (1921–2007): «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Продажа продуктов», «Тоска по весне», «Осенняя луна в Пинху». В своих программных миниатюрах автор опирается на самые известные образцы кантонской музыки — типовой репертуар напевов цюйпай и пайцзы, инструментальные пьесы юэлэ, авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов.

Чэнь Пэйсюню удалось воплотить характерные черты кантонской оперы и ее отдельных локальных разновидностей (хуачао). Он опирается на наиболее известные типовые напевы цюйпай, а их регистровое воплощение в фортепианных миниатюрах созвучно женским и мужским голосам в опере; сохраняет аутентичные пентатонные и гептатонные лады (в частности, типичные для региона лады ифань и чжэнсянь, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами жунь, цин-цзюе, бянь-гун); воспроизводит приемы орнаментики маоту; имитирует тембры кантонского инструментального ансамбля (гаоху, янцин, пина) и даже подражает отдельным приемам игры на инструментах — таким как луныцзо, дачао. В фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня популярные кантонские мелодии оперы юэцзюй получили второе рождение.

**Ключевые слова:** Чэнь Пэйсюнь, кантонская опера юэцзюй, юэлэ, напевы цюйпай, «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Продажа продуктов», «Тоска по весне», «Осенняя луна в Пинху»

**Для цитирования:** Лю Цзе. Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 55–64. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.009>.

## PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

### Traditions of Cantonese yueju opera in piano pieces by Chen Peixun

Liu Jie

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: jielliptical@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5085-2182>

**Abstract.** The article is devoted to the implementation of the rich traditions of the Cantonese yueju opera in a collection of five piano pieces by the contemporary Chinese composer Chen Peixun (1921): “Dry thunder”, “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”, “Sale of Food”, “Longing for Spring”, “Autumn Moon in Pinghu”. In his program miniatures, the author relies on the most famous examples of Cantonese music — a typical repertoire of qupai and paizi tunes, instrumental pieces yule, author's compositions by Cantonese composers for various instruments.

The composer managed to embody the characteristic features of Cantonese opera and its individual local varieties (huachao): Chen Peixun relies on the most famous typical qupai melodies, and their register embodiment in piano miniatures is consonant with female and male voices in the opera; retains authentic pentatonic and heptatone modes (in particular, the modes of yifan and zhengxian typical for the region, as well as pentatonic modes enriched with additional tones

of *run*, *qing-jue*, *bian-gong*); reproduces the techniques of *maotou* ornamentation; imitates the timbres of the Cantonese instrumental ensemble (*gaohu*, *yangqin*, *pipa*) and even imitates certain methods of playing instruments — such as *lunzuo*, *dachao*. In Chen Peixun's piano legacy, the popular Cantonese melodies of *yueju* opera received a rebirth.

**Keywords:** Chen Peixun, Cantonese opera *yueju*, *yuele*, *qupai* tunes, “Dry thunder”, “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”, “Sale of Food”, “Longing for Spring”, “Autumn Moon in Pinghu”

**For citation:** Liu Jie. Traditions of Cantonese *yueju* opera in piano pieces by Chen Peixun. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 55–64 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.009>.

Кантонская опера *юэцзюй* (粵劇)<sup>1</sup> представляет собой традиционную форму китайского театра, включающую пение, инструментальную музыку, боевые искусства, акробатику и актерское мастерство. Процесс формирования жанра начался в XII веке в недрах южной драмы *наньси* (南戲), исполнявшейся на сценах публичных театров. В период династии Южная Сун (1127–1279) ранняя форма кантонской оперы активно развивалась в районе Цзяннань (Дельта Янцзы). Впоследствии она получила распространение в Гуандуне, Гуанси, Гонконге и Макао.

В середине эпохи Мин (1368–1644) кантонская опера культивировалась в творчестве местных трупп, впитывавших разнообразные традиции других регионов Китая. Город Гуанчжоу был центром внешней торговли страны, поэтому множество театральных коллективов часто приезжали в провинцию Гуандун для выступлений. Кантонцы называли их «вайцзянской оперой» («оперой из другого города»). В процессе непрерывной эволюции произошла «кантонизация» песенных стилей *иян* (弋阳腔) провинции Цзянси и *куньшань* провинций Цзянсу и Чжэцзян, которые синтезировались с популярным местным кантонским жанром народной музыки *наньинь*.

Спектакли кантонской оперы можно разделить на две основные категории в соответствии с их социальными функциями [см. об этом: 1]. Во-первых, они часто сопровождали религиозные ритуалы поклонения богам или умершим предкам. Во время масштабных народных праздников, длившихся несколько дней, и священных церемоний в честь богов труппы кантонской оперы выступали в деревнях на специально сооруженных сценах под бамбуковым навесом. Во-вторых, кантонские оперы исполнялись в театрах и в частных домах для развлечения публики [см. об этом: 2].

Со времен правления императора Цзянзин (1521–1567, династия Мин) кантонская опера стала очень популярной в Гуандуне, особенно в городах Фошань и Гуанчжоу. В тот период *юэцзюй* исполнялась на особом диалекте, известном как

*гуаньхуа* (官話), что буквально означает «официальная речь». Он использовался при императорском дворе и был языком дворцовых чиновников. С середины XIX века опера начала звучать на местном кантонском диалекте, однако *гуаньхуа* до сих пор иногда используется в спектаклях провинции Гуандун.

Эволюция *юэцзюй* тесно связана с историческим развитием и географическим положением района Гуандун. Особенности образа жизни актеров кантонской оперы были задокументированы еще в середине правления династии Цин (1644–1912), когда в Фошане возникла первая оперная ассоциация — Гильдия *Цянхуа* (瓊花會館). Она располагалась недалеко от Жемчужной реки и владела множеством лодок для перевозки театрального реквизита — костюмов и декораций. Принадлежавшие гильдии лодки можно было легко идентифицировать, поскольку они были окрашены в красный цвет и служили местом проживания актеров и музыкантов. Однако по мере строительства оперных театров влияние ассоциации ослабевало, и красные лодки постепенно исчезали.

Важнейшим жанровым компонентом *юэцзюй* является *юэлэ* или *Гуандун иньюэ*. Он восходит к позднему периоду династии Цин и репрезентирует исключительно инструментальную партию ансамбля *юэцзюй*, без участия актеров. Кантонская музыка сочетает в себе черты народных песен юга Китая и местных гуандунских мелодий. Законченные музыкальные номера *юэлэ* могут звучать в спектаклях *юэцзюй* между оперными сценами, открывать и завершать представления. В первой четверти XX века сформировался самостоятельный репертуар, который исполнялся отдельно от опер. Местные жители называли эту музыку *гочанцзюй* (интермеццо), поскольку она «выросла» на основе оперных интерлюдий.

По сравнению с другими жанрами традиционной китайской оперы, *юэцзюй* предполагал масштабный аккомпанирующий инструментальный ансамбль, включавший в себя примерно две-

надцать музыкантов. Однако в большинстве спектаклей участвовал не весь состав. За последнее столетие были проведены реформы, результатом которых явилось обращение к западному инструментарию. В настоящее время ансамбль *юэцзюй* состоит примерно из двадцати китайских и западных инструментов [3, p. 315].

Ансамбль *юэцзюй* состоит из двух традиционных для китайской оперы групп: ударных инструментов (*учан*) и мелодических инструментов (*вэньчан*). Обычно в роли руководителя-«дирижера» выступает главный перкуссионист, а также исполнитель на *гаоху*.

Главу перкуссионистов называют *цзюнбань* (掌板). Он отвечает за группу *учан*, обеспечивает согласованность исполнения актерской и инструментальной секций, показывая всем музыкантам момент вступления. Как правило, в современном ансамбле три перкуссии — ударная установка, тарелки и колокольчики. Аккомпанирующий ансамбль обычно скрыт за кулисами или в оркестровой яме и *цзюнбань* помогает соединить два «мира»: сидя чуть выше остальных, он может видеть как музыкантов, так и артистов на сцене и за ее пределами во время выступлений.

Главой мелодической секции выступает *таухга* (頭架) — исполнитель на *гаоху*, *наньху* (или *эрху*) и других инструментах семейства *ху*. *Гаоху* был изобретен специально для использования в ансамбле кантонской оперы и является ярким выразителем локального колорита провинции Гуандун. Он принадлежит к семейству *хуцинь* — китайских двухструнных смычковых инструментов. Созданный шанхайским композитором Люй Вэньчэном (1898–1981)<sup>2</sup> в 1920-х годах, он является разновидностью *эрху*, поэтому внешне они похожи: имеют две струны, между которыми свободно скользит смычок, но корпус *гаоху* меньше, а настройка на 4–5 тонов выше диапазона *эрху*, что придает звуку большую яркость и легкость. Техника исполнения также различна: если *эрху* располагают на левом колене, то *гаоху* удерживают между коленями. Семейство *ху* представлено в кантонской музыке весьма разнообразно: *гаоху* (самый высокий тон), *чжунху* (низкий тон), *наньху* (или *эрху*, средний тон) и *эрсянь* (специально для военной музыки).

Семейство щипковых самое большое и включает более десяти инструментов. В ряду наиболее распространенных в труппах кантонской оперы — *гучжэн*, *янцин*, *цинцин*, *юэцин* и *саньсянь*. *Янцин* — самый важный щипковый

инструмент и второй по значимости в мелодическом ансамбле после семейства *ху*. Исполнителей на *янцин* называют *хахга*.

Еще одна важная группа в ансамбле — семейство духовых. Обычно в нее входят от одного до трех музыкантов, каждый из которых может играть на различных национальных и европейских инструментах: саксофоне, *соне* (или гобое), *хоугуань* (деревянном или бамбуковом тростниковом инструменте), *дицзы* (горизонтальной бамбуковой флейте) и *сяо* (вертикальной бамбуковой флейте).

Ладовая организация кантонской музыки также имеет свои особенности. Ее основу составляют традиционные пентатонные лады, однако в кантонском фольклоре часто используются звукоряды *чжэнсянь*, *фаньсянь* и *ифань* [4, p. 112–113]. *Чжэнсянь* переводится как «обычная струна». Опорным тоном в этом ладу вступает тон *g*: это связано с особенностями настройки солирующего инструмента *гаоху* (*g-d*). Шкала *чжэнсяня* — *G-A-C-D-E* — соответствует пентатонному ладу *чжи* (о традиционных пентатонных ладах китайской музыки см.: [5]), который обычно звучит в ярких, оживленных пьесах.

При использовании звукоряда *фаньсянь* («обратная струна») *гаоху* перестраивается на звуки *c-g*. Этот звукоряд можно услышать во многих фольклорных и авторских пьесах, по звучанию он совпадает с ионийским ладом европейской музыки (*G-A-H-C-D-E-Fis-G*). Пэн Чэн в исследовании «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века» [6] называет лады с аналогичной структурой *ся-чжи* и рассматривает их как пентатонику (*гун*-лад) с двумя дополнительными тонами — *цин-цзюе* (IV ступень) и *бянь-гун* (VII ступень).

Звукоряд *ифань* включает в себя диссонантные звуки тритона — *h* и *f* и потому звучит более напряженно *G-H-C-D-F-G*. Кроме того, в соответствии с натуральной системой настройки инструмента, *h* звучит ниже темперированного варианта, а *f* — выше, таким образом отчасти приближаясь к звучанию лада *чжэнсянь*.

Структура типовых арий *цюйтай* в кантонской опере как правило включает в себя две пары фраз текста, при этом каждая фраза состоит из семи или десяти иероглифов. При постоянном использовании пентатонных ладов вторая пара фраз обычно модулирует в новый опорный тон. Этот принцип «переменных ладов», который можно найти в других жанрах китайской традиционной музыки, является особой характеристикой *юэцзюй*.

Многие оперные мелодии нашли отражение в фортепианной литературе Китая. Внимание музыкантов притягивал как жанр *юэлэ*, связанный с инструментальными фрагментами кантонской оперы, так и типовые арии *цуйтай*.

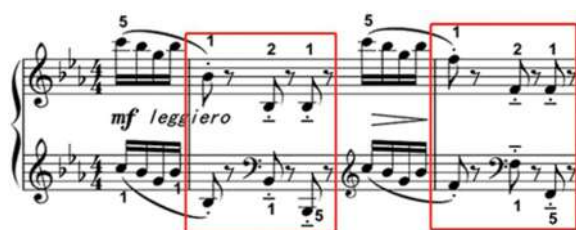
Классик китайской музыки, композитор Чэнь Пэйсюнь (1921) в первой половине 1950-х годов создал популярный в КНР сборник пьес на основе региональной оперы. В него вошли пять миниатюр: «Продажа продуктов» («卖杂货»), «Тоска по весне» («思春»), «Гром во время засухи» (или «Летний гром», «旱天雷»), «Вариации на тему двух летящих бабочек» («双飞蝴蝶主题变奏曲») и «Осенняя луна в Пинху»<sup>3</sup> («平湖秋月»).

На сочинение пьесы «Гром во время засухи» («Ханьтянь лэй») композитора вдохновило одноименное произведение в жанре миниатюры *сяоцуй*, принадлежащее известному кантонскому композитору первой половины прошлого века Янь Лаоли. Тема «Грома во время засухи» была заимствована им из популярного *гочанцуй* «Сань цзи лан» («三级浪») — инструментального вступления к арии, исполняемого на *пипе* из кантонской оперы «Три сокровища Будды». Янь Лаоли подошел к ее интерпретации свободно, положив в основу своей сольной пьесы для *янцзиня*<sup>4</sup>. Плавная

мелодия в медленном темпе была преобразована композитором в подвижную и энергичную тему с активным ритмическим рисунком, скачками, синкопами, мелизматическими украшениями, заметно меняющими характер первоисточника. Мелодия обрела взволнованный характер, отражая эмоции людей, услышавших грозовые раскаты грома после долгой летней засухи.

Чэнь Пэйсюнь в своей обработке кантонской музыки опирается на пьесу Янь Лаоли для *янцзиня*. Композитор сохраняет принцип ладовой организации первоисточника: гексатоника *B-C-D-Es-F-G* (*зун*-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*), образованная в результате синтеза двух пентатонных ладов от *b* — *чжи*-лада или *чжэньсянь* — *B-C-Es-F-G* и *зун*-лада *B-C-D-F-G*. Фортепиано имитирует звонкий молоточковый тембр *янцзиня* и подражает ударам грома. Чэнь Пэйсюнь воспроизводит характерные черты орнаментального стиля кантонской музыки — украшения *маотю* (冒头), как правило звучащие в начале фраз. В изломанных мелодических линиях оригинала часто встречаются широкие скачки на сексты и октавы, которые музыкант бережно сохранил и развил в своей фортепианной аранжировке.

**Пример 1.** Чэнь Пэйсюнь. «Гром во время засухи». Такты 1–2  
**Example 1.** Chen Peixun. “Thunder during a drought”. Bars 1–2



Пьеса «Вариации на тему двух летящих бабочек» (1954) представляет собой цикл из семи вариаций на две кантонские темы — «Две летящие бабочки» и «Цветы нарцисса». Символика парности заложена в названии всего сочинения и первой темы, а также в форме двойных вариаций и в структуре, связанной с точной и варьированной повторностью фраз.

Пьеса открывается мощным театральным проведением мелодии «Двух летящих бабочек», изложенной *fortissimo* октавами в унисон с подчеркнутым акцентированием каждого звука (ремарка *pesante*). Начальный пятитакт вызывает ассоциации со вступительными инструментальными разделами кантонской оперы, в которых удар-

ные и духовые инструменты призывают зрителей к вниманию (*Пример 2*).

Тема «Двух летящих бабочек» относится к жанру *юэлэ* — инструментальной музыки *юэцзюй*. В цикле Чэнь Пэйсюня она подвергается активному развитию на протяжении почти всего произведения (ее нет лишь в шестой вариации), проходя через ладовые, фактурные, гармонические изменения.

Наиболее близка характеру первоисточника первая вариация, изящная и подвижная, открывающаяся легкими «порхающими» фигурациями шестнадцатыми и восьмыми нотами в высоком регистре на фоне отрывистого *staccato* на *piano*, подчеркивающего слабые доли такта. Вариация

начинается с типично кантонской мелизматической фигуры маоту, уже звучащей в пьесе «Гром во время засухи» (Пример 3). Во второй теме вариаций автор цитирует типовую арию *цуйтай*

«Цветы нарцисса» из оперы *юэцзюй*. В основу лирической мелодии положен гуандунский вариант популярной цзяннаньской народной песни «Жасмин» (茉莉花).

**Пример 2.** Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вступление. Такты 1–5  
**Example 2.** Chen Peixun. "Variations on the Theme of Two Flying Butterflies". Introduction. Bars 1–5



**Пример 3.** Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вариация I  
**Example 3.** Chen Peixun. "Variations on the Theme of Two Flying Butterflies". Variation I



Ладовая организация тем следует за пентатонной основой первоисточников. Мелодия «Двух летящих бабочек» опирается на пятиступенный *шан*-лад, чрезвычайно распространенный в провинции Гуандун. Открывает и завершает песню *шан*-лад от *a* (*A-H-D-E-G*), обогащенный дополнительными тонами *c* (*цин-цзюе*) и *f* (*жунь*) и образующий в результате гептатонный лад, по интервальной структуре аналогичный эолийскому ладу — *A-H-C-D-E-F-G*. Мелодия «Цветов нарцисса» связана с характерным для Кантона *чжи*-ладом или *чжэнсянь*: в третьей вариации тема появляется в *чжи*-ладе от *b* (*B-C-Es-F-G*), затем от *as* и *es*.

Пьеса «Продажа продуктов» была написана Чэнь Пэйсюнем в 1952 году. Каждый из разделов трехчастной репризной формы завершается инструментальным наигрышем, привнося черты симметричной концентрической формы: A (B) C (B1) A1 (B). Крайние разделы A основаны на кан-

тонской народной песне «Продажа продуктов», изображающей оживленную комическую сценку с участием уличного торговца. Мелодия вошла в одноименную региональную оперу и стала типовой арией *цуйтай*.

Кантонская опера «Продажа продуктов» является одной из наиболее репрезентативных театральных пьес в жанре *хуачао* (花朝戏) — местной музыкальной драмы, распространенной в городе Хэюань (провинция Гуандун). Мелодия арии получила широкую популярность, став источником многочисленных аранжировок для голоса и различных инструментов соло (пьеса для *соны* «Продажа продуктов», одноименная композиция для *гучжэна*). В 1939 году она была записана на пластинку в Шанхае известной китайской певицей Чжоу Сюань, и благодаря ей стала известна широкой аудитории во всем Китае.

Выбрав напев в качестве основной темы своей фортепианной пьесы, Чэнь Пэйсюнь пред-

ставил ее в виде изысканной орнаментированной мелодии в *юй*-ладу от *h* в подвижном темпе *Allegretto*, с острым пунктирным ритмом, гаммообразными пассажами и трихордовыми пентатон-

ными попевками. За темой следует орнаментальный наигрыш шестнадцатыми длительностями, «выросший» из характерных пентатонных интонаций арии.

**Пример 4.** Чэнь Пэйсюнь. «Продажа продуктов». Основная тема. Такты 1–10  
**Example 4.** Chen Peixun. “Sale of products”. Main theme. Bars 1–10



В среднем разделе С композитор обращается к кантонской оперной мелодии «Туалетный столик». Она также принадлежит к системе типовых напевов *цуйтай*, которые звучат в многочисленных региональных спектаклях с разным текстом, в том числе в лирико-комической кантонской опере «Хорошая партия» (天作之合).

Миниатюра «Тоска по весне» (1952) была вдохновлена известной кантонской пьесой для *пипы* «Красавица тоскует по весне». Однако тема композиции Чэнь Пэйсюня имеет мало общего с мелодией оригинала. Композитор обратился к названию и образному миру первоисточника, связанному с приходом весны, обновлением природы, возрождением всего сущего, ожиданием любви и счастья.

Оригинальная пьеса «Красавица тоскует по весне» была написана известным композитором Хэ Лютаном (何柳堂) — одним из «трех мастеров Хэ», основателей кантонской музыки. Легендарная семья музыкантов — двоюродные братья

Хэ Лютан (何柳堂), Хэ Юйнянь (何与年) и их племянник Хэ Шаося (何少霞) — оставила богатейший репертуар, представленный в основном сочинениями для *пипы*. Многие из них дошли до наших дней. Пьеса «Красавица тоскует по весне» вошла в золотой фонд кантонской инструментальной музыки. Несмотря на то, что Чэнь Пэйсюнь в своей фортепианной пьесе «Тоска по весне» не цитирует сочинение Хэ Лютана, он обращается к подражанию тембру *пипы* во вступлении.

В произведении композитор передает яркий театральный колорит кантонской оперы *юэцзюй*: контрастные по характеру и тембру фразы в высоком и низком регистрах имитируют напряженный диалог актеров *дань* и *чоу*. Реплики молодой героини *дань* украшены изысканными имитационными переключками, а грубоватые ответы клоуна *чоу* звучат на фоне пары остинатных аккордов, подвергающихся процессу переакцентуации (постепенно сдвигаются относительно сильной доли такта).

**Пример 5.** Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Такты 30–40  
**Example 5.** Chen Peixun. “Longing for Spring”. Bars 30–40



Основная тема пьесы — скерцозная, но внутренне напряженная — написана в характерном для кантонской оперы ладу *ифань* с диссонантной интонацией тритона *gis-d: E-Gis-A-H-D-E*. Между тем техника вокального интонирования *юэцзюй* связана с местным диалектом и не предполагает точного воспроизведения высоты до-

полнительного тона *жунь* (*d*). Он представляет собой четвертитоновое колебание между VII пониженной и VII натуральной ступенями (*d* и *dis*). В кантонской опере *жунь* принято относить к категории *ку* («горькие ноты»), к ним прибегают для выражения чувства скорби и имитации плача, стона.

**Пример 6.** Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Основная тема. Такты 1–13  
**Example 6.** Chen Peixun. "Longing for Spring". Main theme. Bars 1–13



\* 作于1952年。

В среднем разделе трехчастной репризной формы автор проводит кантонскую мелодию «Сорняки» (寄生草). Она принадлежит к числу популярных типовых напевов кантонской оперы *пайцзы*, появившихся во множестве спектаклей в различных интонационных вариантах с разным текстом. Яркие примеры — оперы «Захватить Чжан Саньчао живым» («活捉张三朗») и «Му

Гуйин ищет мужа» («穆桂英招亲»), где мелодия звучит в партии Му Гуйин и выражает героический характер девы-воина.

В пьесе Чэнь Пэйсюня мелодия «Сорняки» звучит нежно и мечтательно, в сопровождении мягких минорных трезвучий и септаккордов побочных ступеней, оттеняющих напряженную атмосферу театрализованных крайних разделов.

**Пример 7.** Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Средняя часть  
**Example 7.** Chen Peixun. "Longing for Spring". Middle part



Автор сохраняет мелодию оригинала, но гармонизирует ее красками натурального минора: тема звучит в *юй*-ладе от *d* с дополнительным тоном *бянь-гун* (*e*), затем переходит в *чжи*-лад от *c*. Напев *пайцзы* проводится дважды: сначала мягко и лирично в высоком регистре, затем в вариационном изложении — в *юй*-ладе от *b* на фоне фигурационного движения шестнадцатыми.

В 1975 году Чэнь Пэйсюнем была создана композиция «Осенняя луна в Пинху» («Осенняя луна над безмятежной гладью озера»). В основу сочинения легла одноименная пьеса знаменитого кантонского композитора Люй Вэньчэна (吕文成, 1898–1981) для *гаоху* соло. Музыкант вошел в историю китайского искусства как автор около двухсот инструментальных произведений, многие из которых закрепились в кантонской опере в виде типовых напевов системы *цуйпай*.

В 1930-х годах Люй Вэньчэн посетил город Ханчжоу во время традиционного осеннего Праздника полнолуния. Запоминающийся пейзаж знаменитого озера Сиху в тихую лунную ночь побудил его запечатлеть свои восторженные эмоции в мелодии, получившей широкое распростране-

ние в местной опере. «Осенняя луна в Пинху» звучит во многих кантонских оперных постановках (нами обнаружено 16 примеров). Превратившись в один из типовых напевов *пайцзы*, мелодия обрела особое название — «Время мира и процветания» («醉太平»). Например, в комической кантонской опере «Непокорная принцесса и ее наивный муж» мелодия проходит в дуэте-соре главных героев — новобрачных принцессы и генерала. В веселой перебранке персонажи по очереди озвучивают фразы типового напева.

Оригинальная пьеса «Осенняя луна в Пинху» для *гаоху* написана в традиционных пентатонных ладах системы *гун*-лада от *c* (в основном *чжи*-лад и *юй*-лад) с широким использованием техники *glissando* — чрезвычайно характерной как для стиля игры Люй Вэньчэна на *гаоху*, так и для музицирования на инструментах струнно-смычкового семейства *хуцзинь* в целом.

В фортепианной пьесе «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюнь тонко имитирует тембр *гаоху* и неповторимую глissандирующую манеру исполнения Люй Вэньчэна на инструменте при помощи арпеджированных аккордов и коротких форшлагов.

Пример 8. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Такты 1–5  
Example 8. Chen Peixun. "Autumn Moon in Pinghu". Bars 1–5



*Tremolo* в левой руке подражает приему *лунь-цзо* (轮奏) — тремолированию на одном звуке, характерному для музицирования на *янцине*. Также автор воспроизводит технику *дачао* (типичную для

струнно-щипкового инструмента *гуцзинь*) посредством восходящих и нисходящих арпеджированных пассажей по звукам пентатонных звукорядов. Эти эффекты ярко отражают стиль кантонской музыки.

**Пример 9.** Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Такты 16–17  
**Example 9.** Chen Peixun. "Autumn Moon in Pinghu". Bars 16–17



Пьеса написана в трехчастной форме с динамизированной репризой и кодой. В первой части тема проходит в высоком «сопрановом» регистре, в средней — в теноровом, в репризе — в диалогичной фактуре, напоминая тембровый диалог женского и мужского голосов в кантонской опере. Медленный темп (*Lento*), широкий диапазон, привносящий ощущение бескрайнего пространства, и имитация рассыпающихся капель воды в многочисленных звонких пассажах в высоком регистре создают лирическую пейзажную картину озера осенней лунной ночью. Тональность Des-dur, окрашенная мягкими пентатонными интонациями (система *гун*-лада от *des*), многослойная фактура с глубокими педальными басами, струящийся темой и стремительными виртуозными фигурациями, окутывающими фортепианную клавиатуру, вызывают в памяти образы природы в сочинениях европейских композиторов-романтиков.

Таким образом, Чэнь Пэйсюнь в своих программных миниатюрах опирается на самые известные образцы кантонской музыки — типовой репертуар напевов *цюйпай* и *пайцзы*, инструментальные пьесы *юэлэ*, авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов. Он бережно сохраняет мелодический материал первоисточников, их ладовую окраску, характерные приемы орнаментики *маоту*, специфическую театральность преподнесения материала и подчеркнутую звукоизобразительность, воспроизводит тембры типичного для региона инструментария. При этом автор соединяет национальные черты с приемами европей-

ского пианизма, методами формообразования и развития. Чэнь не ограничивается переложением популярных тем кантонской оперы, он переинтерпретирует, переосмысливает избранные мелодии, меняет их характер, обогащает гармонически, фактурно, темброво и регистрово, наполняя новым содержанием и вдыхая в них новую жизнь. Лирические и скерцозные образы миниатюр в полной мере соответствуют лирико-комическому содержанию многих спектаклей *юэцзюй*.

Композитору удалось воплотить в своих фортепианных пьесах характерные черты кантонской оперы и ее отдельных локальных разновидностей (*хуачао*): типовые напевы и их регистровое воплощение, созвучное женским и мужским голосам в опере; пентатонные и гептатонные лады (в частности, типичные для региона лады *ифань* и *чжэньсянь*, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами *жунь*, *цин-цзюе*, *бянь-гун*); приемы орнаментики *маоту*; подражание тембрам кантонского инструментального ансамбля (*гаоху*, *янцин*, *пинпа*) и даже отдельным приемами игры на инструментах — *луньцзо*, *дачао*. В фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня кантонские оперные мелодии получили второе рождение.

#### Примечания

<sup>1</sup> Название *юэцзюй* ведет свое происхождение от древнего государства Юэ (период Весен и Осеней, 721–481 гг. до н. э.), территория которого сегодня является провинцией Чжэцзян.

<sup>2</sup> Люй Вэньчэн (1898–1981) — композитор, исполнитель, вокалист кантонской оперы. В 1926 году он преобразовал традиционный *эрху*, заменив шелковые струны на металлические, разместив инструмент между коленями и настроив его квинтой выше. Новый инструмент, известный как *юэху* или *гаоху*, вскоре стал обязательным участником кантонского ансамбля. Люй также разработал распространенный ныне стиль исполнения, используя высокие позиции и выразительное *portamento*. Автор более 200 произведений для *гаоху*.

<sup>3</sup> Пьеса «Осенняя луна в Пинху» была написана позже остальных, в 1975 году.

<sup>4</sup> *Янцинь* — китайский струнный музыкальный инструмент, звук из которого извлекается ударами бамбуковых молоточков.

#### Список источников

1. *Cantonese Opera: Performance As Creative Process* / ed. by Bell Yung. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.
2. *Kar L., Bren F. From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900–1941*. Hong Kong: International Association of Theatre Critics, 1999. 377 p.
3. *Ho V. Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 537 p.
4. *Jones S. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 422 p.
5. *У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония)*. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2011. 544 с.
6. *Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... канд. искусств*. Н. Новгород, 2011. 301 с.

#### References

1. Yung, B. (ed.) (1989), *Cantonese Opera: Performance As Creative Process*. Cambridge Studies in Ethnomusicology, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom.
2. Kar, L. and Bren, F. (1999), *From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900-1941*, International Association of Theatre Critics, Hong Kong, China.
3. Ho, V. (2005), *Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
4. Jones, S. (1995), *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
5. U, Geng-Ir (2011), *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya)* [History of East Asian Music (China, Korea, Japan)], Music Planeta muzyki, Lan', Saint Petersburg, Russia.
6. Pang, Cheng (2011), «The modal system of Chinese music and its implementation in the works of composers of the 20th century», Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Nizhny Novgorod, Russia.

#### Информация об авторе

Лю Цзе — аспирантка кафедры истории музыки

#### Information about the author

Liu Jie — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 28.12.2022; одобрена после рецензирования 13.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.

The article was submitted 28.12.2022; approved after review 13.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

# МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 65–70.

Actual problems of high musical education. 2023. No 1 (68). P. 65–70.

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.010

## История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории

**Юдин Александр Наумович**

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург,  
Россия

E-mail: u\_rojala@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2245-3049>

**Аннотация.** В предлагаемой статье автор обращается к истории кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории. Исследовательский интерес к этой теме обусловлен ярким и неординарным процессом ее становления и развития. Прежде всего внимание автора концентрируется на творческой судьбе музыкантов, стоявших у истоков обучения искусству аккомпанемента в музыкальном вузе. Вклад в концертмейстерскую историю некоторых из них (в частности, профессора Г. Домбаева) настолько значителен, что выходит за рамки конкретного региона, будучи связан непосредственно со всем процессом развития данной исполнительской сферы, прежде всего, в ее педагогическом аспекте. Кроме того, статья содержит замечания общетеоретического характера, поводом для которых послужили некоторые из биографических подробностей творческой жизни музыкантов, связавших свою жизнь с мастерством аккомпанемента и заложивших методические и практические основы ее преподавания в Нижегородской консерватории. Автор приходит к выводу о том, что яркая, индивидуальная история развития кафедры является важной частью отечественной концертмейстерской традиции, являясь залогом ее дальнейшего развития, а в исследовательском отношении — дальнейшего изучения.

**Ключевые слова:** кафедра концертмейстерского мастерства, Нижегородская консерватория, Г. Домбаев, Н. Лузум, Б. Маранц, педагогическая деятельность, вокалисты

**Для цитирования:** Юдин А. Н. История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 65–70. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.010>.

## MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

## History of Creation of the Accompaniment Chair in the Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatory

**Yudin Aleksandr N.**

The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia

E-mail: u\_rojala@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2245-3049>

**Abstract.** In this article, the author reviews the history of the Accompaniment Chair in the Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatory. The researcher's interest is instigated by the colorful and unconventional process of its emergence and development. First of all, the author focuses on the artistic careers of the musicians who stood at the beginnings of teaching the art of accompaniment in the music school. The contribution into the history of accompaniment made by some of them (in particular, Professor G. Dombayev) is so significant that it exceeds the borders of the specific region relating directly to the entire process of this performing art's development, first of all, its teaching. The article also contains comments of a general theoretical nature resulting from some biographical details of the musicians who devoted their lives to the art of accompaniment and laid the methodological and practical foundations of its teaching in the Nizhny Novgorod Conservatory. The author comes to the conclusion that the colorful and original history of the chair's development is an important part of the Russian tradition of accompaniment prompting its further development and encouraging further research.

**Keywords:** Accompaniment Chair, Nizhny Novgorod Conservatoire, G. Dombayev, N. Luzum, B. Maranz, Teaching, Vocalists

**For citation:** Yudin A. N. History of Creation of the Accompaniment Chair in the Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatory. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 65–70 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.010>.

Кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки появилась в Горьковской консерватории в 1950 году. В дальнейшем, просуществовав около 40 лет, она разделилась на два самостоятельных структурных подразделения, каждое из которых было связано с соответствующей учебной дисциплиной. Таким образом, в 1991 году появилась кафедра концертмейстерского мастерства. Ключевую роль в процессе формирования, как организационных, так и методико-педагогических основ преподавания искусства аккомпанемента сыграли два выдающихся музыканта: Григорий Савельевич Домбаев (1905–1986) и Наталья Яковлевна Лузум (1937–2001). Именно с рассказа о них следует начать изучение истории обучения концертмейстерскому мастерству в Горьковской (ныне — Нижегородской) консерватории.

Григорий Савельевич Домбаев (1905–1986) — музыкант, значение которого в истории искусства аккомпанемента выходит далеко за рамки какого-либо учебного заведения или определенного города. Его блестящая творческая и научная биография тесно переплетена с активной деятельностью организатора и новатора в области музыкального образования. В разное время он возглавлял Ростовское и Ереванское музыкальные училища, был руководителем краевой филармонии в Ростове-на-Дону, Армянской филармонии, с 1950 по 1972 год являлся ректором Горьковской консерватории, с 1972 — профессор института им. Гнесиных. Кроме того, Домбаев остался в истории музыки как один из крупнейших исследователей творчества П. Чайковского<sup>1</sup>. Несмотря на такое количество руководящих постов, во всех биографических справках неизменно присутствует атрибуция «пианист-аккомпаниатор», указывающая на основную область исполнительской деятельности музыканта. Но по-настоящему непреходящее значение он приобретает в области педагогики. Именно Домбаев является основателем и первооткрывателем новой учебной дисциплины, связанной с концертмейстерским искусством, в профильных российских училищах и консерваториях. «Класс художественного аккомпанемента» введенный им в программу обучения пианистов в Ростове-на-До-

ну, стал прообразом для всех последующих подобных предметов по всей стране. Именно с этого времени (30-е годы XX столетия) можно начинать отсчет истории профессии в узком смысле слова. Как только в учебных заведениях начался процесс специальной концертмейстерской подготовки, данная область творческой работы пианиста получила равные права. Разумеется, это было только начало, и должно было пройти еще много времени прежде, чем новая дисциплина появилась повсеместно. Также несомненно, что данное нововведение было отражением и выражением существовавших тенденций на определенном этапе развития истории искусства музыкального сопровождения. Но тем не менее, именно деятельность Г. С. Домбаева стала той отправной точкой, благодаря которой указанная идея из области теоретических обсуждений превратилась в сферу практической реализации.

В настоящее время, когда подобная учебная дисциплина существует на правах «давней и законной», сложно представить, что ее «возраст» не насчитывает и 100 лет, а в случае, если вести отсчет от повсеместного ее распространения (начиная с 50-х годов XX века), то едва ли можно говорить о 70-летнем ее рубеже. Как уже отмечалось, с 1950 года Г. Домбаев становится ректором Горьковской консерватории, а также одновременно и заведующим кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, которая открывается в это же время. Несомненно, Григорий Савельевич был организатором возникшего структурного подразделения, как до этого был вдохновителем появления ансамблевых дисциплин в других городах бывшего Советского Союза [1, с. 44, 45].

Непосредственной ученицей Григория Савельевича была Н. Я. Лузум. Очевидно, что влияние учителя на Наталью Яковлевну было огромным, во многом сформировав основные направления, в русле которых шло ее развитие как исполнитель-концертмейстера, так и педагога. Но «линия» преемственности, шедшая от Домбаева, была не единственной. Ее педагог по специальности Берта Соломоновна Маранц (1907–1998), исполнительская практика которой также была непосредственным образом связана с искусством аккомпанемен-

та<sup>2</sup>, была еще одним музыкантом, в большой степени повлиявшим на выбор профессионального пути пианистки. Для подтверждения этого необходимо обратиться к еще одной стороне таланта Натальи Яковлевны — ее исследовательской работе. За всю жизнь ей были опубликованы 147 работ. Многие из них посвящены различным аспектам музыкального исполнительства и педагогики [2; 3]. Интереснейшей в ряду публикаций является монография, посвященная Берте Соломоновне Маранц<sup>3</sup> [4].

Из биографического раздела книги становится понятным, что вплоть до окончания Московской консерватории Маранц была убеждена, что вся ее будущая жизнь должна быть посвящена искусству аккомпанемента. Пианистка была буквально захвачена в водоворот вокальной и инструментальной музыки. Начало этому было положено еще в Одессе, где она выступала совместно с учениками известнейшего педагога-скрипача П. Столярского (1871–1944). Затем, уже обучаясь в Москве, Берта Соломоновна состояла аккомпаниатором у Зои Петровны Лодий, выступая не только с ее учениками, но и совершая концертные поездки с самой певицей<sup>4</sup> [4, с. 14]. Интересно отметить, что она оказалась первым официально зачисленным в консерваторию концертмейстером в класс камерного пения, незадолго до этого созданный Болеславом Станиславовичем Прибышевским<sup>5</sup> (1892–1937). Оставшийся неизвестным критик того времени писал об аккомпанементе пианистки певице А. И. Малюта (1906–1998): «Надо со всей решительностью сказать, что большой образности певице Малюте удалось достигнуть в значительной мере благодаря Б. Маранц, что Маранц является равноправным и равноценным членом художественного ансамбля» [6, с. 116]. В дальнейшем она аккомпанировала в вокальном классе С. И. Друзякиной (1880–1953), играла с духовыми инструментами в классе С. В. Розанова (1870–1937).

Обращает на себя внимание одна из мотиваций для активной концертмейстерской деятельности пианистки, приведенная в книге Н. Лузум и очевидно, воспроизведенная со слов своего преподавателя. Наталья Яковлевна отмечает, что молодой пианистке не были свойственны многочасовые занятия на рояле, но этот «недостаток» с лихвой компенсировался работой с различными солистами. Здесь речь может идти о некоем психологическом феномене, известном многим исполнителям. Связано это с тем, что сольная деятельность пианиста предполагает известную степень отчужденности и погруженности лишь в свой мир индивидуальных

творческих образов. В то время, как все остальные виды профессиональной музыкантской работы (в том числе и сольной) связаны в той или иной степени с общением между исполнителями. Пользуясь терминологией К. Юнга, можно говорить о том, что пианист-солист по природе должен быть в достаточной мере интровертом для того, чтобы выдерживать и довольствоваться многочасовыми «штудиями» на своем инструменте. Для некоторых музыкантов такая форма работы слишком тяжела, природа их таланта требует творческого соперничества. В тоже время нельзя забывать о том, что совместная деятельность предполагает не только взаимодействие музыкантов друг с другом, но и общение пианиста со своим инструментом, где он неминуемо сталкивается с тем же набором не менее сложных технических и звуковых задач, что и в процессе сольного исполнительства. Простой опыт показывает, что ансамблист или аккомпаниатор в ходе ежедневной работы (как самостоятельной, так и со своими партнерами) проводит за роялем не меньшее, а иногда и большее количество часов. Только лишь модус подобной деятельности несколько иной. Но данное различие никак не указывает на то, что техническое и общемузыкальное развитие у аккомпаниатора происходит медленнее, чем у пианиста, который посвятил всю свою жизнь сугубо сольному исполнительству. Не случайно, что, продолжив свой творческий путь в Уральской консерватории, Б. Маранц свой первый концерт в Свердловске провела не сольно, а совместно с певицей О. И. Егоровой (1900–1984) [4, с. 95]. Среди учеников Берты Маранц многие посвятили свой творческий путь искусству аккомпанемента. Думается, что, даже не будучи преподавателем по ансамблевым дисциплинам, Б. Маранц сумела воспитать в своих студентах не только уважение к профессии концертмейстера, но и передать в рамках своего предмета многие из специальных умений, пригодившихся им в дальнейшей работе с солистами. Рассуждая об этом, ее ученица, пианистка Свердловского театра оперы и балета им. А. В. Луначарского, Т. И. Кац говорит о том, что именно на уроках по специальности она получила навыки образного мышления, помогающие ей в ее деятельности [4, с. 100]. Таким образом, Н. Я. Лузум явилась продолжателем дела своих выдающихся учителей.

Предшественником Натальи Яковлевны на посту заведующего тогда еще неразделенной кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства был Юрий Васильевич Николаев

(1921–2003). Прекрасный пианист, ансамблист, аккомпаниатор, композитор, он на протяжении 17 лет (1973–1990) был руководителем этого структурного подразделения. Его творческий и жизненный путь (начавшийся в «русском Китае» — Харбине) был тесно связан с концертмейстерским искусством, о его музыкальной эрудиции и невероятном умении чтения нот с листа ходили легенды еще в бытность его обучения в специальной музыкальной школе при Ташкентской консерватории [7, с. 373]. С раннего детства его пленяла опера. В своих автобиографических заметках он рассказывает, как неуемный интерес к спектаклю «Фауст» чуть не заставил его упасть в оркестровую яму на пианистку Любовь Борисовну Аптекареву<sup>6</sup>, исполнявшую партию сопровождения (очевидно, спектакль шел «под рояль») [8, с. 44]. В дальнейшем, став уже взрослым музыкантом, он неоднократно выступал с певцами, исполняя самую разную музыку, в том числе свою собственную, а также вокальные сочинения своего наставника Михаила Фабиановича Гнесина<sup>7</sup> (1883–1957). Ю. В. Николаев вспоминает об одном из таких концертов: «Помню я играл фортепианную партию (речь о неоконченной опере его учителя «Юность Авраама». — *А. Ю.*) со сложно записанного на многих строчках, выпцветшего от времени рукописного клавирусцуга» [9, с. 54]<sup>8</sup>. Каждый пианист, хоть раз в жизни сталкивающийся с оперным оркестровым сопровождением, знает, насколько трудна и многосоставна по своим задачам эта сфера музыкантской работы. Особенно непросто исполнять новую, современную музыку, вдобавок записанную нечетко и от руки. Лишь немногие пианисты могут справиться с такой задачей, особенно в условиях концертного выступления. Интересно отметить, что свободное чтение музыкального текста Юрий Васильевич считал качеством исключительно врожденным. Педагогическая практика автора этих строк лишь подтверждает такую точку зрения. Малоодаренные в этом отношении студенты-пианисты с большим трудом повышают свой уровень, даже имея постоянную концертмейстерскую практику.

Во время Великой Отечественной войны Ю. Николаев работал в театре советской армии Туркестанского военного округа, где исполнял одновременно несколько функций, в том числе был аккомпаниатором певцов и танцоров, совершенствуя и оттачивая свой природный дар. Будучи уже признанным мастером, Ю. Николаев с удовольствием выступал в домашних концертах со

своим другом, известным геологом и певцом-любителем, академиком Алексеем Сергеевичем Поваренных (1915–1986). Эти непрерывные четырехчасовые выступления доставляли огромную радость и исполнителям, и слушателям. Как сообщает дочь пианиста, Анна Юрьевна Николаева (р. 1953), по ходу исполнения ее отцу приходилось транспонировать арии и романсы в различные, удобные для солиста тональности [10, с. 262].

Не подлежит сомнению, что все эти навыки бережно, на протяжении многих лет передавались учителем своим воспитанникам. Но здесь необходимо отметить одну парадоксальную и не вполне объяснимую особенность мышления музыканта. Дело в том, что в ведении заведующего кафедрой сначала Донецкого музыкального-педагогического института, а затем и Горьковской консерватории всегда находились две дисциплины (камерный ансамбль и концертмейстерское мастерство). В педагогической деятельности Ю. Николаев всегда отдавал предпочтение первой из них, что можно истолковать как субъективную склонность музыканта к определенному виду творческой работы. Но совершенно удивительными в этом отношении представляются сравнительные высказывания пианиста об этих двух родах исполнительской деятельности. В частности, его коллеги по кафедре в Донецке, первый на Украине профессор по классу аккомпанемента, Станислав Витальевич Савари (р. 1934) вспоминает о том, что Юрий Васильевич неоднократно, в письмах, убеждал его «поменять профессиональную ориентацию и сосредоточиться на преподавании камерного ансамбля» [7, с. 376]. Можно было бы предположить, что эта рекомендация носит индивидуальный характер и находится в соответствии с особенностями дарования Савари, но следующее высказывание заставляет истолковать это иначе: «Ты такой музыкант, что должен заниматься более сложной музыкой» [7]. Неужели профессию аккомпаниатора Ю. Николаев считал менее сложной в сравнении с инструментальным ансамблем? Можно предположить, что в данном случае подразумевался тот факт, что концертмейстеру не так часто приходится иметь дело с крупными, многочастными музыкальными произведениями (исключая оперу со своей особой спецификой работы и инструментальные концерты).

Также в ряду тех преподавателей, которые внесли свой вклад в развитие кафедры и ансамблевого искусства в целом, необходимо назвать Александра Семеновича Бендицкого (р. 1932).

Будучи сыном пианистов Б. Маранц и С. Бендицкого (1908–1993), он получил музыкальное образование в Свердловске (ныне — Екатеринбург), где тогда жили его родители. В 1954 году перевелся на последний курс в Горьковскую консерваторию, которую вскоре и окончил. С тех пор, вплоть до 2000 года<sup>9</sup>, его жизнь была неразрывно связана с этим учебным заведением, где он начинал работать, как концертмейстер, а затем продолжил, как преподаватель на ансамблевой кафедре. Обладая исполнительским мастерством и незаурядной эрудицией, Александр Семенович связал свою творческую жизнь, прежде всего, с камерно-инструментальным жанром. Но не менее активной была и его концертмейстерская деятельность. Среди вокалистов, с которыми он работал, необходимо назвать имена Е. Г. Крестинского, В. Н. Широкова (1928–1998). Таким образом, работая уже непосредственно в ансамблевой сфере и обучая студентов искусству камерного ансамбля и аккомпанемента, он стал продолжателем творческих поисков Берты Соломоновны в области музыкального сотворчества.

Подводя итоги, необходимо отметить, что история кафедры концертмейстерского мастерства Горьковской (Нижегородской) консерватории не была уникальной. Она проходила те же этапы, что и подобные структурные подразделения других отечественных музыкальных вузов (например, Санкт-Петербургская консерватория, РАМ им. Гнесиных и др.). Первоначально развиваясь в тесной связи с камерным ансамблем, концертмейстерское мастерство постепенно обрело самостоятельность. Разумеется, этот процесс шел рука об руку с коренным переосмыслением в профессиональном сообществе отношения к работе концертмейстера, к важности овладения студентами данной специализацией. В то же время, как показывает история, развитие любой кафедры (шире — каждого коллектива творческих, научных единомышленников) основывается, прежде всего, на деятельности нескольких выдающихся профессионалов, обладающих лидерскими качествами, способных вдохновить своих коллег. Эти же люди закладывают основы дальнейшего функционирования созданного ими «здания». Поэтому каждый музыкальный вуз имеет индивидуальную художественную традицию. И в этом смысле Нижегородская (Горьковская) консерватория должна быть названа в ряду тех из них, чье наследие обладает непреложной ценностью, составляя особую главу истории концертмейстерского мастерства.

## Примечания

<sup>1</sup> Его перу принадлежат такие фундаментальные труды как «Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах» (М., 1958), «Музыкальное наследие П. И. Чайковского» (М., 1958). Особенно важна, на наш взгляд, первая их перечисленных работ, в котором творчество Чайковского представлено по жанрам, каждый из которых получает объемную характеристику.

<sup>2</sup> Разумеется, прежде всего, творческая деятельность Берты Соломоновны была в первую очередь связана с сольным исполнительством и педагогикой. Но масштаб ее личности был столь велик, что выходил за эти конкретные рамки, проявляя себя в различных видах ансамблевой работы. В данном случае, для нас наибольший интерес представляет собой именно ее концертмейстерская практика.

<sup>3</sup> Также необходимо отметить, вышедшее в 2007 году, издание посвященное Б. Маранц [5], в котором содержатся воспоминания о музыканте, а также методические работы самой Берты Соломоновны. В частности, среди ее солистов там упоминаются Д. Я. Пантофель-Нечецкая (1904/05–1998), Н. Л. Дорлиак (1908–1998), Е. Г. Крестинский (1916–1994), И. Г. Малинина (1926–2015).

<sup>4</sup> Постоянным партнером певицы была известная Петербургская (Ленинградская) пианистка и педагог Надежда Иосифовна Голубовская (1891–1975).

<sup>5</sup> Судьба этого музыканта, педагога и общественного деятеля трагична. В 1937 году он погиб, став жертвой сталинских репрессий.

<sup>6</sup> Аптекарева Любовь Борисовна (1892–1937) — пианистка. Концертмейстер и педагог. Работала в оперном театре Харбина, затем в Московском Большом театре. В 1937 году стала жертвой государственных репрессий. Расстреляна в 1937-м, реабилитирована в 1989 году.

<sup>7</sup> У М. Ф. Гнесина Николаев учился во время Великой Отечественной войны, когда Ленинградская консерватория находилась в Ташкенте, в эвакуации.

<sup>8</sup> Также в этом концерте звучали романсы М. Гнесина на стихи А. Блока. Солистом выступал тенор Олесь Семенович Чижко (1895–1976).

<sup>9</sup> В этом году Александр Семенович переехал в Германию.

## Список источников

1. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Н. Новгород: Деком, 2013. 208 с.

2. Лузум Н. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского Университета, 1992. 137 с.
3. Лузум Н. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации (лекции по курсу «Теория и история исполнительства»). Казань: Казанская консерватория, 1992. 52 с.
4. Лузум Н. Берта Маранц — пианистка и педагог. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1989. 111 с.
5. Маранц Б. Играть? Обязательно играть: воспоминания, статьи, переписка / сост. Б. Гецевлев, Т. Сиднева. Н. Новгород: Деком, 2007. 368 с.
6. А. Б. Забытые участники конкурса // Советская музыка. 1933. № 4. С. 116.
7. Савари С. Урюк и камерный ансамбль // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2019. С. 371–378.
8. Николаев Ю. Страницы из жизни музыканта // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2019. С. 24–45.
9. Николаев Ю. Дорогое имя // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2019. С. 54–57.
10. Николаева А. Записки из-под рояля // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2019. С. 255–293.
- pretation (lectures on the course «Theory and history of performance»)], Kazanskaya konservatoriya, Kazan, Russia.
4. Luzum, N. (1989), *Berta Maranc — pianistka i pedagog* [Berta Marantz — pianist and teacher], Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Gor'kij, USSR.
5. Gecelev, B. S. and Sidneva, T. B. (ed.) (2007), *Maranc B. Igrat? Obyazatel'no igrat: vospominaniya, stat'i, perepiska* [Marants B. Play? Must play: memoirs, articles, correspondence], Dekom, Nizhny Novgorod, Russia.
6. A. B. (1933), "Soviet music", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4, pp. 116.
7. Savari, S. (2019), "Uryuk and chamber ensemble", *Veryu v tebya, Rossiya. Kniga o zhizni tvorchestve kompozitora Y. V. Nikolaeva* [I believe in you, Russia. A book about the life and work of the composer Y. V. Nikolaev], Petroglif, Saint-Petersburg, Russia, pp. 371–378.
8. Nikolaev, Y. (2019), "Pages from the life of a musician", *Veryu v tebya, Rossiya. Kniga o zhizni tvorchestve kompozitora Y. V. Nikolaeva* [I believe in you, Russia. A book about the life and work of the composer Y. V. Nikolaev], Petroglif, Saint-Petersburg, Russia, pp. 24–45.
9. Nikolaev, Y. (2019), "Dear Name", *Veryu v tebya, Rossiya. Kniga o zhizni tvorchestve kompozitora Y. V. Nikolaeva* [I believe in you, Russia. A book about the life and work of the composer Y. V. Nikolaev], Petroglif, Saint-Petersburg, Russia, pp. 54–57.
10. Nikolaeva, A. (2019), "Notes from the piano", *Veryu v tebya, Rossiya. Kniga o zhizni tvorchestve kompozitora Y. V. Nikolaeva* [I believe in you, Russia. A book about the life and work of the composer Y. V. Nikolaev], Petroglif, Saint-Petersburg, Russia, pp. 255–293.

#### References

1. Sidneva, T. B. (ed.) (2013), *Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki* [Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy)], Dekom, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Luzum, N. (1992), *Dialektika tvorcheskogo vzaimodejstviya solista i koncertmejestera v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve* [Dialectics of creative interaction between soloist and accompanist in chamber vocal performance], Izd-vo Nizhegorodskogo Universiteta, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Luzum, N. (1992), *Hudozhestvennye i ispolnitel'skie aspekty sovместnoj interpretacii (lekcii po kursu «Teoriya i istoriya ispolnitel'stva»)* [Artistic and performing aspects of joint inter-

#### Информация об авторе

А. Н. Юдин — кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки

#### Information about the author

A. N. Yudin — Candidate of Art History, Professor of the Department of Musical and Instrumental Training

Статья поступила в редакцию 06.12.2022; одобрена после рецензирования 20.03.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 06.12.2022; approved after review 20.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

## СООБЩЕНИЕ О РЕТРАКЦИИ

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.011

**Сообщение о ретракции: «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture»**

Журнал «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» 2022. № 5 (67). С. 37–43. DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.006

Статья «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture» («Роль зарубежных музыкальных традиций в развитии национальной скрипичной культуры Китая»), опубликованная в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (2022. № 5 (67). С. 37–43) автором Mu Quanzhi (Му Цюаньчжи), представляет собой дубликат статьи «The Role of Foreign Musical Traditions in The Development of China's National Violin Culture», опубликованной в журнале «Music Science Today: the permanent and the changeable. Scientific Papers» (2022. № 6 (14). С. 53–58).

Выявлено 10.02.2023 автором. Статья отозвана редакцией по личному обращению автора.

**Ключевые слова:** Китайская скрипичная культура, образование, китайские студенты-скрипачи, китайские музыканты, национальная скрипичная школа, национальная музыка

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.012

**Сообщение о ретракции: «Classical and non-classical music: to the definition of concepts»**

Журнал «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» 2022. № 5 (67). С. 54–59. DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.008

Статья «Classical and non-classical music: to the definition of concepts» (««Классическая» и «неклассическая» музыка: к определению понятий»), опубликованная в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (2022. № 5 (67). С. 54–59) автором Tatiana B. Sidneva (Т. Б. Сиднева), представляет собой дубликат статьи «Classical and Non-Classical Music: To the Definition of Concepts», опубликованной в журнале «Music Science Today: the permanent and the changeable. Scientific Papers» (2022. № 6 (14). С. 25–29).

Выявлено 10.02.2023 автором. Статья отозвана редакцией по личному обращению автора.

**Ключевые слова:** классическая музыка, культурная парадигма, музыкальная практика и теоретическая рефлексия, неклассическая музыка

## RETRACTION NOTICE

**Retraction notice: «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture»**

Journal «Actual problems of high musical education» 2022; 5 (67);37–43. DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.006

Article «The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture», published in «Actual problems of high musical education» (2022; 5 (67);37–43), author of Mu Quanzhi, is a duplicate of an article by «The Role of Foreign Musical Traditions in The Development of National Violin Culture», published in «Music Science Today: the and Chanable. Scientific Papers» (2022, vol. 6 (14), pp. 53–58).

It was revealed on 10.02.2023 by the author. The article was withdrawn by the editorial office on the personal appeal of the author.

**Key words:** Chinese violin culture, education, Chinese violinist students, Chinese musicians the national violin school, national art

**Retraction notice: « Classical and non-classical music: to the definition of concepts»**

Journal «Actual problems of high musical education» 2022; 5 (67);54–59. DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.008

Article «Classical and non-classical music: to the definition of concepts », published in «Actual problems of high musical education» (2022; 5 (67);37–43), author of Tatiana B. Sidneva, is a duplicate of an article by «Classical and Non-Classical Music: To the Definition of Concepts», published in «Music Science Today: the and Chanable. Scientific Papers» (2022, vol. 6 (14), pp. 25–29).

It was revealed on 10.02.2023 by the author. The article was withdrawn by the editorial office on the personal appeal of the author.

**Key words:** classical, cultural paradigm, musical practice and theoretical reflection, non-classical

## ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Редакционный совет принимает на рассмотрение оригинальные, ранее неопубликованные статьи, в которых соблюдена точность при цитировании и указании источника при упоминании работ других авторов.

Материал может быть отклонен до рецензирования в случае несоответствия тематики профилю журнала, недостаточного объема статьи, представленной для публикации и несоблюдения правил оформления, а также наличия в рукописи неправомерных заимствований.

Все статьи проверяются в программе AntiPlagiat ReportViewer. Абсолютная оригинальность текста статьи должна составлять не менее 80 %.

Редакция придерживается двойного «слепого» анонимного типа рецензирования. Все статьи, поступающие для публикации в журнале, подвергаются рецензированию независимыми экспертами. Рецензенты являются специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют публикации по тематике рецензируемой статьи в течение последних 3 лет.

### Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

Для авторов статей — аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук — объем рукописей не должен превышать 15000 печатных знаков (с пробелами), для кандидатов и докторов наук — 20000 печатных знаков (с пробелами). Общий объем нотных примеров и иллюстраций в тексте включается в соответствующий напечатанному тексту лимит объема 15000/20000 печатных знаков (с пробелами).

*К рукописи прилагаются следующие документы:*

- 1) отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
- 2) рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
- 3) выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются. Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде одного текстового файла.

*Структура предоставляемого в редакцию текстового файла*

1. Тип статьи — научная статья, обзорная статья, редакционная статья, дискуссионная статья, персоналии, редакторская заметка, рецензия на книгу, рецензия на статью, спектакль и т. п., краткое сообщение.
2. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
3. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на русском.
4. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна), имейл автора, orcid id.
5. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру)
6. Аннотация статьи на русском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
7. Ключевые слова — от 5 до 8, отражающие основное содержание статьи, ее предметную, терминологическую область. Не используют обобщенные и многозначные слова, а также словосочетания, содержащие причастные обороты
8. Сведения об источнике финансирования статьи
9. Тип статьи на английском языке.
10. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на английском.
11. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна) (на английском языке), имейл автора, orcid id.
12. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру) на английском языке.
13. Аннотация статьи на английском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
14. Ключевые слова на английском — от 5 до 8.
15. Сведения об источнике финансирования статьи (на английском языке).
16. Текст статьи.
17. Примечания.
18. Список источников. Библиографические записи в перечне использованной литературы нумеруют и располагают в порядке цитирования источников в тексте статьи (по ГОСТ Р 7.0.5-2008).
19. References (по стандарту "Harvard").
20. Информация об авторе (авторах): ученые степень и звание на русском и английском языках.
21. В конце текста указывается количество необходимых экземпляров журнала и способ доставки (почтовым отправлением (в этом случае указывается почтовый адрес с индексом), самовывозом).

Рукопись и сопроводительные документы в электронном варианте направляются по адресу электронной почты:

**nngk.izdaniya@yandex.ru**

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами),  
указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,  
издательский отдел.**

**603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40**