НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 31
2022

12+

ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2022

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Выпуск 31

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 31

Екатеринбург 2022

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

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

Редакционная коллегия:
Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталия Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры».
С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории».
Журнал с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.
Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Подписной индекс журнала: ВН018387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

12+

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 31

Yekaterinburg 2022

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

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

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

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

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

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

ISSN 2658-7858

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

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

Website of the journal: nvuc.ru

12+

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА

7 *Марков А. В.* Традиции церковной гимнографии в проекте «Страсти по Матфею-2000»: к социологии русских художественных сообществ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

16 *Позднякова Л. В.* Черты музыкального конструктивизма в циклических сонатах А. В. Мосолова

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

29 *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл и исполнительский жест

40 *Бородин Б. Б.* «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу

ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

50 *Меркулов А. В.* «Первоклассный пианист в ряду самых выдающихся пианистов нашего времени»: о рахманиновском современнике Леониде Александровиче Максимове)

72 *Подгузова М. М.* Арфистка Санкт-Петербургских императорских театров Екатерина Вальтер-Кюне

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

79 *Адищев В. И.* Научный совет как форма сотрудничества учёных-музыкантов российских регионов

86 *Денисова Г. А.* Кафедра сольного пения Уральской консерватории: от прошлого к настоящему

CONTENTS

MODERN PROBLEMS OF ART

7 *Alexander Markov*. Traditions of church hymnography in the “Matthew Passion-2000” project: sociology of russian art circles

ISSUES OF MUSIC THEORY

16 *Lilia Pozdnyakova*. Features of musical constructivism in A. V. Mosolov 's cyclic sonatas

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

29 *Konstantin Zenkin*. Musical sense and performing gesture

40 *Boris Borodin*. Ferruccio Busoni's “Author Review”: comments on the translation

FROM THE HISTORY OF PERFORMING ARTS

50 *Alexander Merkulov*. “A first-class pianist among the most outstanding pianists of our time”: About Rachmaninoff's contemporary Leonid Alexandrovich Maksimov

72 *Marina Podguzova*. Harpist of the St. Petersburg Imperial Theaters Ekaterina Walter-Kühne

ISSUES OF MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

79 *Vladimir Adishchev*. Scientific Council as a form of cooperation of scientists-musicians of Russian regions

86 *Galina Denisova*. Department of solo singing of the Ural Conservatory: from past to present

УДК 78

Александр Викторович Марков

Доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: markovius@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6874-1073. Spin-код: 2436-2520

ТРАДИЦИИ ЦЕРКОВНОЙ ГИМНОГРАФИИ В ПРОЕКТЕ «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ-2000»: К СОЦИОЛОГИИ РУССКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СООБЩЕСТВ *

Проект «Страсти по Матфею-2000», созданный коллективом русских поэтов и композиторов к юбилею христианства, представлял собой мистерию, включающую в себя специфическую церковную организацию пространства и словесного материала. Историческая контекстуализация проекта позволяет говорить об этом действе как последовательной реализации ряда музыкальных и песенных принципов, с попыткой преодолеть инерцию прежней символики и превратить распределение ролей при подготовке действа в их распределение внутри самого действа. Потребовались новые регистры словесного и музыкального высказывания, включая мощь церковнославянского слова и литургических песнопений и песнопений треб. В статье выясняется, как церковность пространства в этом проекте определила ряд словесных и музыкальных решений, раскрывающих не только эстетическую, но и богословскую семантику проекта.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, мистерия, мистериальность, перформанс, литургия, музыкальная цитата, социология искусства

Для цитирования: Марков А. В. Традиции церковной гимнографии в проекте «Страсти по Матфею-2000»: к социологии русских художественных сообществ // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 7–15.

Благодарности: Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Эстетика памяти в культуре» (конкурс «Проектные научные коллективы РГГУ»).

Проект П. Поспелова «Страсти по Матфею-2000» [3] представлял собой исполнение «Страстей по Матфею» (BWV 244) Иоганна Себастьяна Баха на юбилейный год христианства, с большим числом (32 номера) интермедий, созданных современными поэтами и композиторами. Проект, при исполнении длившийся более пяти часов, получил большую прессу [4], с разноречивыми суждениями об уровне отдельных интермедий; но это обсуждение качества скорее маскировало отсутствие главного вопроса – к какому виду искусства следует отнести это действо. Мы бы назвали это действо музыкальным перформансом, с элементами реэнактмента – при этом это и прямой реэнактмент полной версии баховских «Страстей по Матфею», и реэнактмент отдельных приёмов духовного театра, с целью избежать иллюстративного

* Текст печатается в авторской редакции. – *Примеч. ред.*

их использования и подчинить более общему порядку эстетического сопереживания.

То, что мы условно назвали интермедиями, мы имели в виду как функцию интермедии как обращения к публике, оттеняющего принятую норму переживания канонической музыкальной или театральной композиции – и становящегося в эпоху модернизма ресурсом различных экспериментов. Интермедии в новобаховской композиции были двух типов: музыкальные номера современных композиторов на стихи современных поэтов и хоралы – написанные современными поэтами специально для проекта стихи, которые должны были исполняться с участием публики на мотивы известных песен, таких как «В лесу родилась ёлочка», «Сулико», «Славное море, священный Байкал», или мелодии из «Крёстного отца». Часть поэтических произведений музыкальных номеров была сочинена специально для проекта и для конкретного композитора, часть была подобрана авторами для этого события, реже всего стихи подбирались композиторами (как композиция А. Вустина на стихи Б. Пастернака «Ночная мгла»). Все музыкальные композиции создавались как эксклюзивные в ходе работы над проектом.

Этот проект показал необычный уровень вовлечённости всех участников: в отличие от привычных вокальных композиций и циклов, где композитор всё решает, обращаясь с материалом по собственному усмотрению, здесь поэты и композиторы выступали самостоятельно, с полной вовлечённостью в проект, с участием в его обсуждении и подготовке финального исполнения. При этом все участники входили в альянсы разных типов с разной степенью участия в проекте: от семейных (например, Татьяна Гринденко как музыкальный руководитель проекта и Владимир Мартынов как один из композиторов) до дружеских и деловых альянсов единомышленников, часто общающихся коллегиально и дружелюбно.

Можно описать такое сложное взаимодействие дружеских кругов как сеть, в которую встраиваются как отдельные участники со своими замыслами, так и альянсы; и альянсы разного размаха соединяют разные искусства, тогда как участники вместе способствуют, чтобы проект состоялся как целое, и финальной экспертной инстанцией выступает уже не кружок, а все и каждый участник с его или ее ответственным представлением об искусстве. Один из участников, Псой Короленко, иронически сравнил этот проект с кампанией «Неофициальная Москва» [4], объединившей множество нонконформистов в поддержке на выборах мэра Москвы молодой команды политиков во главе с С. В. Кириенко. И это сравнение несёт в себе вполне определённый смысл: как в голосовании в итоге всё решают отдельные избиратели (хотя подготовка к выборам включает в себя множество изощрённых взаимодействий), так и здесь в конце концов общая ответственность при исполнении объединила то, что до этого было разными вариантами совместного изобретательства и дружеского чувства. В исследовании этого явления мы опираемся на классическую работу Г. Беккера [7], показывающую как распределение социальных ролей при создании искусства оказывается потом инерцией самих форм искусства. Только мы раскрываем, как над этой инерцией в этом проекте надстраивается неотменимая богословская семантика.

В научной литературе об этом произведении преобладает оценка его как постмодернистского, более того, типичного для постмодернистского отношения к категориям авторства, творчества, слова, цитаты и другим [см.: 5; 6]. Исследователи эстетики здесь продолжают критиков [4], которые однозначно встраивали всё произведение в понятие «постмодернизм», при этом импрессионистично описывали совершенно все отдельные решения и только изредка отсылали к практикам русского авангарда. Но недостатком такого сведения проекта

к эстетике постмодернизма служит то, что описывается одна сторона проекта, – как он выглядит из зрительского кресла, когда вдруг появляются необычные инструменты, необычные приёмы исполнения, необычные сочетания музыки и текста. Можно сказать, что такое описание действа как постмодернистского само оказывается *остранением*, приёмом нарочито странного описания происходящего, не позволяющим анализировать структуру подготовки действа и переход от подготовки к исполнению, несомненно признающему торжество христианства. Впоследствии произведение Баха привлекало и других русских композиторов, прежде всего, следует назвать ораторию митрополита Илариона (Алфеева) [2], для которого, конечно, торжество христианства является просто фактичностью его собственной деятельности как епископа и богослова.

Ближайшим контекстом этого произведения, конечно, служат современные ему «Русские сезоны 2000» Леонида Десятникова, где принципы организации гастрольного представления русской культуры были соединены с исследованием русского музыкального фольклора, вполне в духе археологических усилий русского модерна, искавшего неочевидные стороны народной жизни. Но прямое сопоставление этих двух проектов, коллективного и индивидуального, затруднено тем, что литургичность «Страстей по Матфею-2000», которую мы исследуем, соответствует коллективному творчеству; более того, подразумевает превращение ролей при подготовке в определённое распределение ролей при исполнении, когда поэт превращается в благовестника христианства, а композитор – в одного из ктиторов литургического действа. Вместе готовить действо и означало показать, как христианство торжествует, становясь делом и ответственностью каждого, хотя пророчество, проповедь или размышления могут быть свои у каждого круга взаимодействия людей.

Для целей нашего исследования достаточно указать, что это первое действо после проекта «Литургия» (1914) С. П. Дягилева, Л. Ф. Мясина и Н. С. Гончаровой, обладающее тремя свойствами, позволяющими говорить о его связи с церковным, а не только театральным или филармоническим пространством. *Первое* свойство – прямая отсылкой к литургическому пространству как пространству служителей, хора и народа, так что распределение ролей в этом мистически-мистериальном действе, таких как роли благовествующих, хора и народа, соответствует литургическому и помогает перейти от индивидуальных музыкальных и литературных проектов к общей вовлечённости в христианское понимание истории. *Второе* общее свойство – использование классической музыки, перемежающейся эксцентрическими образцами современного искусства; так что классическая музыка оказывается сама некоторым спектаклем по определённым правилам, условности которых разоблачаются. Только в эпоху модерна это разоблачение происходит ради соборного действа, а в эпоху постмодерна – ради признания новых литературных и музыкальных поэтик. Наконец, *третье* свойство и того, и другого действа – непосредственная наглядная представленность библейской истории средствами различных искусств, что приводит к торжеству иконописного стилизованного примитива в случае Н. С. Гончаровой и торжеству музыкального песенного, уже невольно стилизованного примитива в «хоралах» этого действа, транслировавшихся на большом экране, как Гончарова, по сути, транслировала иконостас и стены на большом экране балетного задника.

Ни то, ни другое действо не было Gesamtkunstwerk'ом, создающим иллюзию полной вовлеченности в происходящее. Наоборот, условность и нарочитая эклектичность была сразу видна, как и подчинение пластических и мелодических решений экспрессии – предвещавшей тогда

в 1914 году экспрессионизм как идущий на смену символизму и обновленный минимализм теперь, в 2000 году, как идущий на смену романтическому концептуализму. По замыслу Дягилева и Мясина, которые вдохновлялись итальянским Треченто по результатам совместной поездки в Италию, – в сложных одеждах, явно имитирующих эстетику «Троицы» Рублева и диагонали крыльев в любых изображениях Херувимов и Серафимов, балетные артисты должны были двигаться только параллельно сцене, не уходить в глубину, что воспроизводило плоскостной характер примитивов. Но также и в баховском действе 2000 года принципиально не используются архаизмы и какие-либо стилизации под церковнославянский или фольклорный слог, которые будут восприняты не как знак древности, но как знак усложнения пространства, но напротив, все пять часов царит новая простота, образцом для которой послужили евангельские стихи Пастернака – одно из них с музыкой А. Вустина стало частью действа. При этом как у Гончаровой рельефно и одновременно экспрессивно выступают византийско-рублевские черты костюмов, так и в новом действе столь же рельефно проявляются богословские импликации на первый взгляд простых слов, но которые оказываются укоренены в византийской литургической традиции и православном быте.

Церковность пространства этого проекта тем более видна в сравнении с благочестивыми индивидуальными проектами, напоминающими мистерии по замыслу, но при этом принадлежащие совсем другим пространствам. Например, у Тимура Кибирова пародийное либретто балета «Победа над Фебом» и оратория «Закхей» благочестивы, но не церковны в указанном смысле спецификации пространства речевого и музыкального взаимодействия. «Победа над Фебом» артистически изображает дьявольские соблазны, стоящие перед художниками разных периодов, и в этом смысле является фактом художественной, а не богословской дискуссии, а «Закхей», где музыка столь же воображаема, как балет в «Победе над Фебом» представляет собой сложное сочетание священного театра с личным лирическим высказыванием, обнажающее приёмы и того, и другого, – поэтому невозможно представить ораторию Кибирова как часть литургического пространства, даже итоговый псалом-гимн дан в ней как часть проповеди, а не как часть мистериальной композиции. Под мистериальной композицией мы понимаем действо, показывающее, как можно каждому быть христианином, перформативное действие обета или принятия определённых обязательств каждым – в этом смысле советский приём в пионеры был мистериальной композицией, хотя явно антицерковной по начальному замыслу. Церковность мы тогда определяем как способность осмыслять жизнь исходя из мистериальных композиций, а не мистериальные композиции исходя из опыта жизни. Последнее, повторим, может быть очень искренней религиозностью, но не будет церковностью. При этом мистериальность можно отмечать для проектов как 1990-х годов (театр Анатолия Васильева на Сретенке), так и проектов наших дней (Электротеатр Бориса Юхананова).

Далее мы рассмотрим, как работает погружение в богословие внутри этого действа на нескольких примерах. Так, один из номеров (8) [3], на стихи Д. А. Пригова в его речитативном чтении в сопровождении видеоинсталляции Андрея Сильвестрова и Павла Лабазова, заключает строки:

Страдать но не терпеть
Рожденному
Как есть человеку рожденному
Как есть человеку рожденному чтобы страдать
Как есть человеку рожденному
чтобы страдать но не терпеть
Рожденному чтобы страдать но не терпеть
Страдать но не терпеть
Не терпеть

Богословие двух воль – одно из самых трудных в христианской догматике. В данном произведении противопоставляется воля страдать и воля терпеть. Воля страдать принадлежит божеству, способному избрать страдание ради спасения, тогда как воля терпеть – человечеству, человеческой природе, как постоянно нуждающейся в питье, пище, тепле. Тем самым рельефно обнажается божественная природа, которая способна добровольно страдать и тем самым искупить недобровольные страдания человека, на которые он обречён по рождению, показать возможность добровольности в страданиях. Но обнажается столь же рельефно и человеческая природа, которая не может, не должна терпеть, которая заслуживает милосердия, пищи и питья. Так единство понятия «страдать, но не терпеть» раскрывает и халкидонский догмат богочеловечества, и суть спасения как искупления из рабства, и взаимопроникновение божественной и человеческой природы – в самом употреблении слов: Бог страдает, чтобы не страдал человек, рождённый страдать, человек терпит, чтобы Бог позволил не терпеть, но принимать милосердие, выдержав нестерпимое.

Другое трудное, хотя и не догматизированное учение христианства – учение о вечности адских мук. В номере 12 на стихи Романа Рудицы и музыку Бориса Филановского мы видим единственное во всём произведении систематическое употребление открытых славянизмов:

> мира судию выдав на суд мирской
> суть обратив свою в смрад поругания
> сам ли ты в ад идешь? ад идет в тебе
> к огненной петле гнева горнего
> ибо в нутре твоем водворившийся
> пламень адских недр смутный геенский хлад
> собственной пищей стал сам себя пожрет
> дух осквернённый твой немощную плоть
> равно погребя в лоне тления

Здесь сошествие во Ад изображается как зеркальные антиномии (судия мира – суд мирской), которые восходят к поэтике византийских канонов Страстной Седмицы, где парадоксы столкновения божественного мира и человеческого порядка дел становятся непреодолимы. Но приём этого стихотворения – недосказанность. Что это за поругание – поругание Иисуса издевавшимися над ним стражниками или поругание ада в смысле его отмены? Горний гнев обращён на грешников или на ад? Церковнославянизмы с их не сразу распознаваемой носителем русского языка семантикой стилистическими средствами поддерживают эту синтаксическую неопределённость. В результате монотонное исполнение этой музыки не позволяло полностью проследить за антиномиями, но зато конструировало ситуацию искупления, когда ад оказывается гробом, загробьем, но именно поэтому всякое возвращение мыслью к евангельским событием будет мыслью о преодолении ада. Здесь характер музыки и характер слов также поддерживают литургическое переживание единства святых и условности как исторических образов, так и образов загробья в сравнении с фактичностью Страстей и Воскресения, что и есть цель литургического совместного переживания.

Наконец, богословие фактичности полнее всего развёртывается в трёх номерах на стихи Седаковой, поэтика которой не противоречит поэтике других женщин-поэтов проекта (Елены Фанайловой, Марии Степановой), но при этом богословски насыщенна в силу профессиональных занятий Седаковой. В № 9, где стихи Седаковой звучат в авторском чтении в сопровождении другой видеоинсталляции Сильвестрова и Лабазова, любой знаток новейшей русской поэзии узнает магистральные образы Седаковой времени «Дикого Шиповника» и «Тристана и Изольды», своего рода её поэтических треб: образ сада как Эдема после изгнания из него, проживание времени как тягучего, восприятие воды как источника времени и как источника поминания и по-

минальной милости, телесно-душевное переживание парусии Троицы как раны, иначе заставляющей пережить время и контуры вещей, неназывание Христа по имени при явном его подразумевании как действующего и милующего, и другие:

За столом сидели и молчали,
Время шло, куда глаза глядят,
Вёдра деревянные стучали,
Далеко в колодцах плавал сад.

Кто-то начал говорить и кончил,
Остальные бросились к нему,
Умоляя, чтобы он отсрочил
То, что с самого начала ночи
Шло к нему по ближнему холму.

Но уже вошло и встало время,
Сердце билось, кажется, везде,
Как ведро, упущенное всеми
На огромной траурной воде.

Конечно, здесь вводится художественный мир поэта, и этот номер ставит те же цели, что номера на стихи Фанайловой и других авторов: показать, как типы реплик оказываются не частью индивидуальной поэтики, а частью уже нового действа, где «бросились к нему» будет означать не драматическое переживание апостолов, не иллюстрацию к Евангелию, но часть большого действа, где есть апостолы как участники разговора, но этот разговор – частный в сравнении с большим разговором, каким оказывается литургическое действо.

Другой номер, 15 – это переложение песнопений Страстной Пятницы и Страстной Субботы специально для молодого композитора Ивана Великанова:

Люди мои, что Я сделал вам?

Ваших больных исцелил
Ваших слепых просветил
Ваших нечистых очистил

Что Я сделал вам, люди мои?
Чего не сделал?

Море перед вами раздвинул
Манной накормил в пустыне
Как птица птенцов под крылья
Собирал вас
Люди мои

Господь любит сирот, Господь
умудряет слепцов…

В оригинальных византийских песнопениях Страстной Пятницы полемика с фарисеями действительно включает перечисление милосердных деяний: «людие Мои, что сотворих вам? Или чим вам стужих? Слепцы ваши просветих, прокаженныя очистих, мужа, суща на одре, возставих». Но перечень чудес не включает в себя перехода через море: «За столп огненный, на Кресте Мя пригвоздисте: за облак, гроб Мне ископасте: за манну, желчь Мне принесосте: за воду, оцтом Мя напоисте». Но именно так вводится и тема Пасхи как новозаветного соответствия переходу через Красное Море, фактичности перехода от смерти к жизни, и этому способствуют оба припева в этом номере. Двойной риторический вопрос в первом припеве разрушает структуру диалога и требует принять уже не отдельные события, а саму фактичность божественного присутствия. А второй припев противопоставляет сирот, принявших Христа и усыновленных Духом, и слепцов, не принявших Христа, но также способных приобрести мудрость в будущем. Тем самым, несмотря на, казалось бы, простые цитаты из византийской поэзии, сама поэтика сопоставления событий и фактичности спасения здесь работает на то, чтобы приблизить к этой фактичности всех участников действа. Музыка Ивана Великанова, медитативная, без контрастов и без какого-либо воспроизведения антифонности, как раз способствует такому рассудительному принятию и настоящей, и будущей фактичности.

Наконец, заключительный № 32, музыка Павла Карманова – произведение Седа-

ковой, созданное специально для проекта и уже ориентированное на песнопения Великой Субботы:

Кончена клятва, кончена страсть.
Спи, мое сердце, усни.
Кончилась мука, смерть унялась.
Спи, моя радость, усни.
Кончилась битва, кончился грех.
Спи, моя сладость, усни.
Кончился ад, ожидающий всех.
Спи, мой Спаситель, усни.
Кончилось бремя, кончился сон.
Спи, мое сердце, усни.
Кончилось время, мир сотворён.
Спи, мой Создатель, усни.

Как волхвы с дарами, поспешим впотьмах
к Господу Владыке в чистых пеленах.
Эта ночь венчается
Тишиной суббот.
Это смерть кончается.
Это жизнь живёт.

Павел Карманов решил это произведение как многоголосье, как накладывающиеся друг на друга вторжения голосов, что соответствует тому, как сама Седакова трактует песнопения Входа на литургии Великой Субботы [1]. Прежде всего, она утверждает, что в песнопении «Ныне Силы небесные» отсутствует привычный субъект речи, здесь это не хор/народ, но и не небесные силы, а некоторый условный субъект, создающий общую картину. В этом смысле можно, как это и произошло в процитируемой интермедии, сблизить эту картину Великой Субботы с картиной Рождества, где тоже неясен субъект, и видящий все порядки событий, и хоры ангелов, и идущих волхвов, и пастухов на своих пастбищах, но где эта картина не будет завершённой без ангелов, волхвов и пастухов.

Далее, призыв «Да молчит всякая плоть» понимается как особое свидетельство, которое начинается с признания человеком своей смертности как свойства после грехопадения, а значит, требующее молчания, поскольку такая смертность по ошибке, смертность по греху, ничего не может сказать о добровольной смерти. Отсюда и конструкция колыбельной, которая, конечно, развёртывает тему Рождества как идиллической и при этом страшной картины вертепа: конечно, только Богородица может петь такую колыбельную, но именно как перечисление событий, известных уже всем исповедающим христианство. Но как переходит этот переход от знания, принадлежащего Богородице, к тому, что все христиане перестают молчать и дружно начинают восклицать в песнопении Карманова.

Следует заметить, что Карманов также написал № 2 на стихи Елены Фанайловой «Душа моя глаза открывает», где используется тип метафоричности – византийской поэзии, когда вещь раскрывает два сравниваемых свойства события и одно дополнительное, которое уже принадлежит императивному будущему. В этом стихотворении Фанайловой есть два таких связывания прошлого, настоящего и будущего: душа как избранница – звезда как избравшая – душа как избирающая небесного Жениха; жизнь как песок морской – житейское море – лёгкость песка как лёгкость мученичества во Христе. В этом номере музыкальные решения были связаны с ускорением темпа при сохранении простой мелодичности и постоянными приступами к основной теме, как бы репетициями, которые и позволяют акцентировать временное соотношение не как тему для частных размышлений, но как общее переживание. Тогда как в случае завершающего номера вход в вечность уже состоялся; и здесь многоголосие и наложение голосов поддерживает такую сбывающуюся, а не готовящуюся мистериальность.

Наконец, Седакова замечает, что в песнопениях Входа Великой Субботы сам триумф совершается иначе. Обычно триумфатор идёт впереди всего шествия, здесь же, когда плоть молчит, то всё происходит наоборот: «Участники литургии здесь – свиде-

тели таинства, невидимого шествия Небесных сил к совершению Жертвы, напоминающего о пророческих видениях. Эта Песнь приношения говорит не о моменте победы и триумфа: Принесение Жертвы здесь ещё предстоит: Царь царствующих идёт, чтобы принести её, отдать Себя на заклание и – переводя буквально – на съедение верным. Ангельские силы, которые в других песнопениях „сопровождают Его", здесь идут перед Ним. Замыкает шествие Сам Господь… Вся эта песнь – как видение в словах» [1]. Итак, получается, что обратное шествие и позволяет ввести темы волхвов и друзей жениха в чистых одеждах, показав, что это шествие не от победы к победе, а от смерти в жизнь. «Тишина суббот» как невозможность смертного говорить о бессмертном и оказывается опровержением смертности и возможностью дальше в пасхальном будущем говорить о живой жизни. Тем самым литургическая мистериальность проекта оказывается полностью выполнена.

Таким образом, мы можем говорить об особой эстетике памяти в рассмотренном проекте. Он не просто актуализует отдельные пласты литургической традиции, объединяя их вокруг нового эмоционального центра, но делает единственным эмоциональным центром принятие фактичности Страстей и Воскресения. При этом процедуры подготовки этого действа не противоречат литургическим задачам подготовки действия благодаря уже имеющимся служениям и исполнения этого действия как закономерной реализации служений. Мистериальность этого проекта рельефна и поэтому должна быть сопоставлена с соответствующими проектами высокого модерна и авангарда, и вне этого контекста невозможен никакой дальнейший разговор о проекте. Этот проект вполне доступен изучению средствами социологии искусства, указывающей, как творчество представляет собой систему ролей, каждая из которых потом оказывается самоисполняемой ролью в реальном бытовании искусства. Реконструкция литургического пространства этого действа, как сочетания музыки, слов и самих принципов композиционного устройства, показывает единство богословского, а не только эстетического замысла этой многоавторской композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Людоговский Ф., Седакова О. Да молчит всяка плоть человека: тайна Великой Субботы // Нескучный сад. URL: http://www.nsad.ru/articles/da-molchit-vsyaka-plot-chelovecha-tajna-velikoj-subboty (дата обращения: 01.11.2022).

2. Пантелеева А. А. Возрождение жанра пассионов в музыкальной культуре XX века и «Страсти по Матфею» митрополита Илариона Алфеева // Музыкальная летопись. Краснодар, 2020. Т. 10. С. 197–205.

3. Поспелов П. и др. Страсти по Матфею-2000. URL: http://old.guelman.ru/slava/texts/210600.htm (дата обращения: 01.11.2022).

4. Поспелов П. и др. С нами Бах. URL: http://russiancomposers.ru/?readfull=4477 (дата обращения: 01.11.2022).

5. Поспелова Н. И. Текст и способы его интерпретации в музыке постмодерна // Вестник Вятского государственного университета. 2007. № 16. С. 70–75.

6. Синельникова О. В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 47–51.

7. Becker H. S. Art Worlds. Los Angeles : Univ. of California Press, 2008. 408 p.

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.
E-mail: markovius@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6874-1073. Spin-код: 2436-2520

TRADITIONS OF CHURCH HYMNOGRAPHY IN THE "MATTHEW PASSION-2000" PROJECT: SOCIOLOGY OF RUSSIAN ART CIRCLES

Abstract. The "Matthew Passion-2000" project, created by a group of Russian poets and composers for the Jubilee of Christianity, was a mystery involving a specific church organization of space and verbal material. The historical contextualization of the project suggests that this action was a consistent realization of a number of musical and song principles, with an attempt to transcend the inertia of previous symbolism and turn the distribution of roles in preparation for the action into their distribution within the action itself. New registers of verbal and musical expression were needed, including the potency of the Church Slavonic word and liturgical canticles and hymns of worship. The article examines how the ecclesiality of space in this project determined a number of verbal and musical solutions that expose not only the aesthetic but also the theological semantics of the project.

Keywords: Johann Sebastian Bach; mystery; mysteriosity; performance; liturgy; musical quotation; sociology of art

For citation: Markov A. V. *Traditsii tserkovnoy gimnografii v proekte «Strasti po Matfeyu-2000»: k sotsiologii russkikh khudozhestvennykh soobshchestv* [Traditions of church hymnography in the "Matthew Passion-2000" project: sociology of russian art circles], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 7–15. (in Russ.).

REFERENCES

1. Ludogovsky F.; Sedakova O. *Da molchit vsyaka plot' chelovecha: tayna Velikoy Subboty* [Let all human flesh be silent: the mystery of Great Saturday], *Neskuchny Sad,* available at: http://www.nsad.ru/articles/da-molchit-vsyaka-plot-chelovecha-tajna-velikoj-subboty (accessed January 11, 2022). (in Russ.).

2. Panteleeva A. A. *Vozrozhdeniye zhanra passionov v muzykal'noy kul'ture XX veka i «Strasti po Matfeyu» mitropolita Ilariona Alfeyeva* [The revival of the genre of passions in the musical culture of the twentieth century and the "Passion according to Matthew" by Metropolitan Hilarion Alfeev], *Muzykal'naya letopis'*, Krasnodar, 2020, Vol. 10, pp. 197–205. (in Russ.).

3. Pospelov P. et al. *Strasti po Matfeyu-2000* [Matthew Passion-2000], available at: http://old.guelman.ru/slava/texts/210600.htm (accessed January 11, 2022). (in Russ.).

4. Pospelov P. et al. *S nami Bakh* [Bach is with us], available at: http://russiancomposers.ru/?readfull=4477 (accessed January 11, 2022). (in Russ.).

5. Pospelova N. I. *Tekst i sposoby yego interpretatsii v muzyke postmoderna* [Text and ways of its interpretation in postmodern music], *Scientific publishing company of Vyatka State University*, 2007, no. 16, pp. 70–75. (in Russ.).

6. Sinelnikova O. V. *Praktika kollektivnogo tvorchestva kompozitorov v muzykal'nom iskusstve postmoderna* [The practice of collective creativity of composers in the musical art of postmodernity], *Music Scholarship*, 2010, no. 2, pp. 47–51. (in Russ.).

7. Becker H. S. *Art Worlds*, Los Angeles, Univ. of California Press, 2008, 408 p.

УДК 78(470)

Лилия Владимировна Позднякова

Аспирантка 2 курса кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: liliya.pozdniakova@gmail.com

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНСТРУКТИВИЗМА В ЦИКЛИЧЕСКИХ СОНАТАХ А. В. МОСОЛОВА

Статья посвящена феномену музыкального конструктивизма в фортепианном творчестве Александра Васильевича Мосолова. Краткий обзор имеющейся литературы по данной теме ставит целью выявить принципы подхода к анализу музыкальных произведений, написанных в русле конструктивизма. Новая эстетика, тщательно разработанная в архитектуре, в дальнейшем распространяется на другие пространственные виды искусств, литературу и поэзию. Наследуя теоретикам архитектурного конструктивизма, которые рассматривали искусство (и в частности архитектуру) с точки зрения особого рода единства содержания и формы, автор рассматривает особенности циклических сонат Мосолова в синтезе их структурного и содержательного аспектов.

Ключевые слова: А. В. Мосолов, конструктивизм, соната, принцип конструктора, комбинирование

Для цитирования: Позднякова Л. В. Черты музыкального конструктивизма в циклических сонатах А. В. Мосолова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 16–28.

В первые послереволюционные годы в отечественном искусстве зародилось новое художественное направление – конструктивизм. Являясь выражением идеологических установок молодого советского государства, конструктивизм сформировался как феномен и как понятие в теоретических трудах архитекторов, распространившись позднее на другие пространственные виды искусства, и затем – на литературу и поэзию.

Теоретик архитектуры А. М. Ган в своей книге-манифесте «Конструктивизм» (1922) впервые фиксирует термин и обосновывает необходимость создания нового искусства происходящими изменениями общественных отношений. Выступавшие во время Октябрьской революции мастера левого искусства получили власть, однако им не хватало идеологии как некоего «организующего начала». Таковым, по Гану, и является конструктивизм, соединивший неразрывно «идеологическую часть… с частью формальной» [5, *54*].

Принципы архитектурного конструктивизма формулируются и в выступлениях А. А. Веснина и М. Я. Гинзбурга. Они размышляют о способах преобразования общественного быта и, более того, сознания людей с помощью конструирования окружающей среды. Этому должен был способствовать новый, «*функциональный*» метод проектирования – главная идея архитектурного конструктивизма, когда фор-

ма в точности соответствует своему назначению – то есть функции.

В литературе конструктивистское направление возникает в 1923 году, когда поэты А. Чичерин, И. Сельвинский и теоретик конструктивистской концепции К. Зелинский заявляют о себе как о самостоятельной литературной группе. В своей декларации «Знаем. Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-Поэтов» [8] они рассматривают литературное произведение как конструкцию. Части произведения называются «конструэмами», каждая из которых сама по себе замкнута, неделима и предстаёт совершенной моделью: «Конструэмы стелятся вдоль стержня конструкции, но вынутые из неё они в себе замкнуты – целостны, каждая суть конструкция с иерархией своих конструэм; таким образом, каждая конструэма – законченная форма, принёсшая себя в жертву стойкости целого» [8, *324*]. «Конструкция – монолит; выпад „песчинки“ рушит целое» [8, *325*]. В дальнейшем программа поэтов-конструктивистов постепенно включается в поэтологический контекст, что проявляется в большем внимании к собственно литературным приёмам, языковой технике.

В музыке ситуация складывалась несколько иначе, чем в остальных сферах культуры. Те композиторы, чьи сочинения позднее стали рассматриваться в качестве образцов музыкального конструктивизма, сами, как правило, не причисляли себя к данному течению, не писали манифестов, не предпринимали попыток и к теоретическому осмыслению явления.

Исследовательский интерес к музыкальному конструктивизму как к одному из ответвлений русского авангарда в целом проявился лишь спустя полвека. Изначально в музыковедческом осмыслении конструктивизма сложилась тенденция причисления к конструктивистским сочинений на «производственную» тему [см.: 2; 4; 10]. В музыке она могла быть обнаружена там, где наличествовала какая-либо программа, название или сюжет: например, в оркестровой пьесе «Завод» Александра Васильевича Мосолова, его опере «Плотина», которые рассматриваются в качестве классических образцов конструктивизма[1].

На новом этапе научных исследований появились первые попытки многостороннего подхода к явлению конструктивизма в музыке. Так, исследователи Е. Ищенко [7] и С. Меликсетян [9] рассматривают музыкальный конструктивизм как отдельное направление со своей эстетикой, стилистикой, техникой, а также выделяют несколько видов конструктивизма. В результате переосмысления феномена конструктивизма возникла точка зрения, что произведения без программы могут считаться вполне конструктивистской музыкой; рассеялось сложившееся ранее представление, что такая музыка существует лишь в сценическом контексте. Однако, в установленных принципах подхода к анализу «чистой» инструментальной музыки практически не фиксируется внимание на её содержательной стороне, тогда как конструктивисты в своих теоретических трудах рассматривали его особенности именно с точки зрения особого рода ***единства содержания и формы***, опирающегося на идею целесообразности и функциональности. В статье мы рассмотрим циклические фортепианные сонаты А. В. Мосолова как конструктивистские опусы в синтезе их структурного и содержательного аспектов.

***

Формирование техники, названной впоследствии «конструктивистской» и ярко продемонстрированной в «Заводе», происходило у Мосолова в годы учёбы в консерватории (1921–1925). Среди сочинений этого времени – фортепианная музыка, а также произведения для голоса. Особого внимания заслуживает обращение композитора к жанру фортепианной сонаты[2].

Находясь на домашнем обучении, Мосолов с ранних лет занимался фортепиано

у композитора А. А. Шеншина. В 1918 году, уйдя на фронт и вернувшись с Гражданской войны через два года после демобилизации, он работал тапёром в кино, а затем продолжил занятия уже в консерватории, в классе фортепиано у Г. П. Прокофьева и К. Н. Игумнова. Соединяя учёбу на фортепианном и композиторском факультетах (у Р. М. Глиэра и позже у Н. Я. Мясковского), он активно занимался и исполнительской практикой. Вполне естественным оказывается тот факт, что формирование его стиля происходило именно в фортепианных опусах.

После окончания консерватории Мосолов был избран членом АСМ и возглавил секцию камерной музыки при концертной комиссии Государственной академии художественных наук. Его музыка звучала в концертах, имя композитора довольно часто фигурировало в афишах, программах и рецензиях. Первый подробный анализ особенностей творчества Мосолова представлен в статье В. Беляева [3]. И хотя советские критики не называли Мосолова конструктивистом, они подчёркивали такие особенности его музыкального языка, которые в дальнейшем и будут отнесены к конструктивизму.

Современные музыковеды, отмечая универсальность «конструктивистской» музыкальной техники, на вопрос о её использовании в произведениях, напрямую не связанных с производственными темами, отвечают утвердительно. Обращая особое внимание на неразрывную связь данной техники с образами движения – танцем, шагом, они трактуют содержание «чистых» инструментальных произведений с точки зрения романтической образности. Однако, художественный мир сонат Мосолова далёк от романтической сферы. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Вторая соната состоит из трёх частей: I. ***Sonata***; II. ***Adagio***; III. ***Final***. Части весьма традиционны в жанровом отношении, но их внутреннее строение имеет ряд специфических решений.

Первый биограф Мосолова, его современник В. Беляев находит в данной Сонате черты настроений будущих Ноктюрнов, которые, по его мнению, являются «переживанием, по большей части драматическим». «Современная жизнь с ночью как временем размышления и творчества, с её тревогой и безпокойством (*сохранена орфография издания*) усталого, но не находящего немедленного успокоения духа, – вот что отражается в „ноктюрне“ Мосолова… Это – „ноктюрн“ города и его современной жизненной трагедии, трагедии одиночества на людях…» [3, 84].

Преобладающий ритмоэнергический тип движения в Сонате позволяет ассоциировать музыку с непрекращающейся механической деятельностью. Такому эффекту способствуют и регистровые краски, и звуковысотная организация. И. Барсова, характеризуя гармонический язык Сонаты, называет его «до предела организованным» на основе хроматики [2, 59] и связывает с «миром субъективного переживания». Однако, преобладающий темп *allegro*, ремарки *lugubre*, *irato*, *furioso*, *infernale* в комплексе с вышеперечисленными компонентами наталкивают на мысль о воплощении в качестве определённого негативного начала движущей силы развивающегося техницизма.

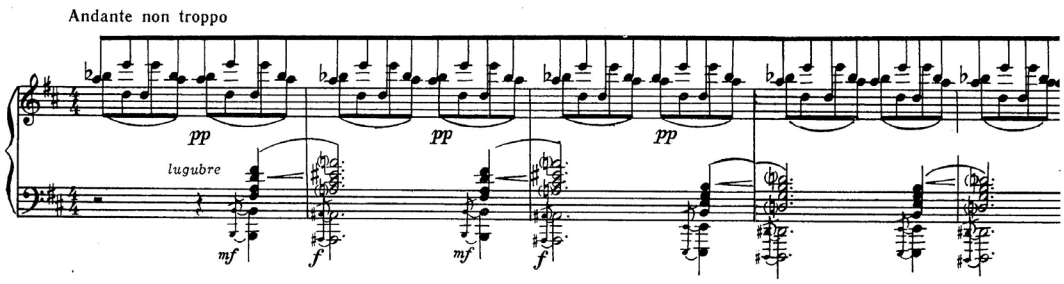
В плане работы с музыкальным материалом центральное место занимает принцип его *уподобления деталям конструктора*, которые можно по-разному сочетать друг с другом. Но внутренность каждой конкретной детали подвергается лишь минимальным изменениям, так как деталь всё-таки должна оставаться узнаваемой. Д. Гойови при анализе «экспрессионистски-механистических сочинений» Мосолова 1920-х годов вводит термин «принцип конструктора». Одновременно он заостряет внимание на отсутствии мотивной разработки: «…элементы темы не трансформируются при развитии, но меняется их последовательность; т. е. тема „разбира-

ется“, а потом „собирается“, „монтируется“ заново. Главенствует механическое разъятие и составление готовых элементов» [6, 75]. С. Меликсетян высказывает похожую мысль: «Оптимальной формой для музыкантов-конструктивистов считалось построение, состоящее из некоторого количества „кубиков“, к которым возможно добавление новых составляющих и по краям (в начале и в конце), и внутри композиции» [9, 20].

Таким принципам Мосолов и следует, создавая композицию своего произведения: во всей Сонате экспозиционность является преобладающим типом изложения. Среди особенностей сонатной формы первой части стоит отметить её сюитность. Думается, что такая трактовка формы далеко не случайна, она отражает ключевую идею произведения, где, как в сюите, всё подчинено единому образу. В форме второй части сочетаются признаки трёхчастности и вариационности. Финал, почти целиком построенный на тематизме первой части, несёт в себе черты рондо-сонаты, в которой, однако, разработочный раздел замещается «вставкой» материала из первой части.

Первая часть ***Sonata*** начинается с диссонантной темы (с ремаркой *lugubre*), находящейся в нижнем регистре и имеющей жанровые истоки сигнала. Динамическая дифференциация фактурных слоев (***pp*** сопровождения и ***f*** темы) и диминуирование остинатного сопровождения вызывает сходство с систематически включающимися в работу двигателями (пример 1).

Пример 1 I часть, т. 1–5

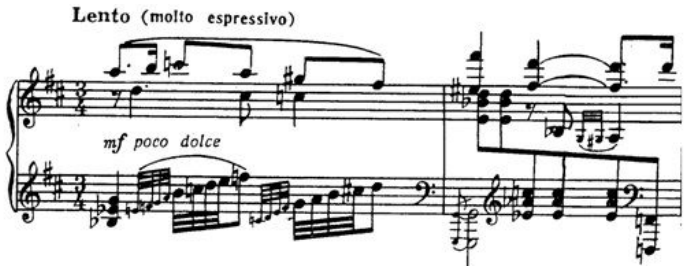


Трёхчастная главная тема экспонирует несколько разнохарактерных элементов, которые являются исходными для дальнейшего развития. Крайние части представляют собой периодичную структуру, звучание которой с каждым повтором динамизируется от мрачного к торжественному.

Оппозицией «бесконечному» движению являются эпизоды в характере «саркастической скерцозности» (данная сфера присуща семантике С. С. Прокофьева). От начала к концу произведения скерцозная сфера завоевывает всё пространство – через объединяющий весь цикл родственный тематический материал, перемещающийся из части в часть (в чём проявляется конструирование на композиционном уровне). Данная сфера впервые появляется в среднем разделе главной темы.

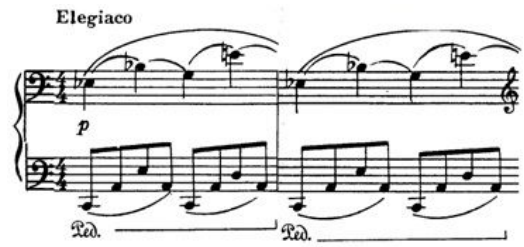
Лирическая сфера представлена в окончании экспозиции. Тема побочной партии претерпевает значительную образную трансформацию. Выразительная, нежная по характеру мелодия в высоком регистре олицетворяет трогательно-прекрасный образ, однако, некоторые штрихи позволяют говорить об ироничном отношении к нему. Так, остинатное аккордовое сопровождение включает в себя гаммообразно взлетающие форшлаги, а контрапунктом

к мелодии периодически появляются «неуместно» акцентированные, иногда – трелью «кричащие» звуки в нижнем регистре, что вносит в спокойное настроение темы ощутимую долю сумбура (пример 2).

Пример 2 I часть, т. 43–44

Средний раздел темы строится на начальном материале, который звучит на новой высоте, и включает новые «насмешливые» находки (например, одновременное сочетание форшлагов в крайних регистрах на ***sf***). В репризе возвращается первоначальная высота темы, однако регистр меняется на нижний, а также происходит перекомбинирование её элементов (дважды повторяется первоначальный элемент, затем – элемент из предшествующего раздела). В результате таких перестановок некогда лирическая тема принимает черты аэмоциональности, механистичности.

Тема заключительной партии имеет прототипом жанр колыбельной. Ремарка *Elegiato*, покачивающееся сопровождение в *A-dur* и мелодия по звукам трезвучия *Es-dur* в нижнем регистре создают, однако, несколько настороженный, напряжённый образ. Исследователи находят истоки этой образной сферы в мире сказочных колыбельных А. Лядова (пример 3).

В разработке присутствуют все элементы экспозиции, однако, они используются в новых музыкальных «обстоятельствах», благодаря чему приобретают не свойственные им черты. Особое место в разработке занимают элементы главной темы. Примечательно, что мотивы побочной партии в разработке почти не используются. Однако, данная тема, тем не менее, играет ключевую роль в Сонате, так как материал её объединяет весь цикл, возвращаясь в финале на новом эмоциональном уровне. Олицетворяя человеческое начало, музыку побочной партии можно трактовать как выражение чувств человека, который ощущает себя потерянным перед лицом этих бездушных машин-гигантов.

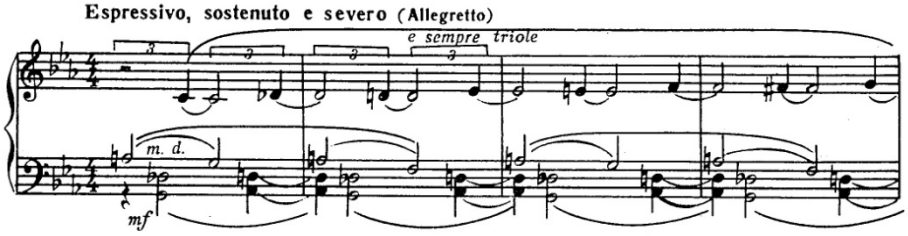
Пример 3 I часть, т. 66–67

Реприза начинается с кульминационного проведения темы побочной партии, которая звучит здесь как шествие – с ремарками *Con festivita. Grandioso,* в октавной дублировке мелодической линии и сопровождаемая остинатным аккордами с органным пунктом.

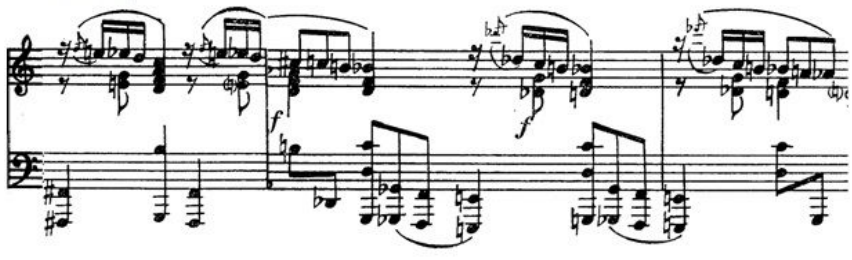
Главная партия сокращена – в репризе пропущен её средний, скерцозный раздел: его элементы будут перенесены и подвержены широкому развитию в финале Со-

наты. Здесь же внимание сосредоточено на двигательно-механистическом образе главной партии. Мелодический голос представлен восходящими терцовыми мотивами в высоком регистре, в результате чего требуется перекрещивание рук – одна из черт пианистической техники, которая, по словам Лэрри Сицки [11], характеризует стиль Мосолова.

Некоторые элементы в первой части Сонаты представлены лишь экспозиционно, так как развитие они получают в последующих частях. Одни и те же элементы тем на протяжении первой части приобретают разный облик за счёт смены музыкальных ситуаций, и такую драматургию исследователи склонны относить к «сказочной», из-за которой утрачивает свои традиционные качества сонатная форма.

В основе содержательной стороны второй части ***Adagio*** лежит трансформация образа, который из сумрачно-отстранённого, застылого (ремарки *espressivo, sostenuto e severo*) через ряд проведений превращается в мрачно-свирепый (*feroce*). Начальная тема имеет жанровый прообраз колыбельной. Исследователи отмечают сходство её начальной интонации с секвенцией *Dies irae.* Сонное укачивание остинатного сопровождения, которое состоит из двух сменяющихся тритонов на расстоянии полутона, поддерживает этот суровый, угрюмый характер (пример 4).

Пример 4 II часть, т. 1–4

Ярко контрастный средний раздел имеет жанровый прототип шествия и составлен из ряда эпизодов, основанных на отголосках предыдущих тем. Интересна работа с элементом, который является производным от одного из мотивов начальной побочной темы (пример 5).

Пример 5 II часть, т. 23–31

Данный элемент в среднем разделе выступает в качестве ведущего – с ним производятся различные перестановки: высотные, интервальные, регистровые, результатом чего является его образная трансформация: он воспринимается как плач.

В репризе мелодия основной темы проводится без изменений, а её сопровождение варьируется так, что мелодия заглушается механистическим аккомпанементом. Вследствие этих изменений её лирический образ воспринимается как обречённый на исчезновение в неравной схватке с миром автоматических двигателей.

Третья часть ***Final*** с содержательной точки зрения представляет господство образной сферы, именуемой саркастической скерцозностью, которая соединяется с двигательно-механистическим началом. Здесь в большей степени проявляется конструирование на композиционном уровне. В качестве материала используются тематические элементы, экспонированные в первой части. Они представлены в середине финала. Это «скандируемый» элемент из среднего раздела главной темы и побочная тема первой части на фоне непрекращающегося кругового движения из главной темы.

Итак, темы первой части Сонаты имеют ярко контрастные жанровые прообразы. Будучи ведущими в цикле, они пронизывают его, выступая в различных комбинациях и подвергаясь конструктивной работе на синтаксическом и композиционном уровнях. В процессе повторения темы начинают терять свой индивидуальный образ, обезличиваются, становятся идентичными деталями для построения целого, имитирующими движение винтиков в современном промышленном механизме. В результате такой трансформации изначально несхожие образы в финале сводятся к единому гротесковому амплуа, что можно трактовать как насмешку над художественным миром романтизма и противопоставление ему функционально обоснованного и целесообразного метода новой эпохи.

Цикл **Пятой сонаты** имеет четырёхчастное строение: Lento grave. Allegro – Lento – Presto – Lento. Такая последовательность темпов, а также наличие медленного вступления, тематизм которого является сквозным на протяжении всего цикла, наводят на ассоциации с барочным типом сонаты. При вполне традиционной схеме композиции нельзя не отметить новаций в музыкальном языке произведения, которые проявляются на всех масштабно-тематических уровнях и создают неповторимо индивидуальный колорит Сонаты.

В основе образной драматургии произведения лежит конфликт человека и злой грозной силы, именуемой роком. В данном случае эта античеловеческая сила конкретизируется через машинное начало. В каждой части высвечивается одна из граней этого противостояния, постепенно образ машины приобретает всё более жёсткий, агрессивный характер, и к концу произведения начинает безраздельно господствовать. Можно предположить, что концепция Сонаты родилась не без влияния смены картины мира – общего миропонимания людей – в начале XX века: человек больше не ощущает себя венцом творения, а всего лишь винтиком в огромном механизме, который понемногу поглощает все его чувства.

Структура частей в целом довольно традиционна. Первая часть написана в сонатной форме. Во второй части, которая имеет авторское название ***Элегия***, – сложная трёхчастная форма; финал содержит черты концентричности. Композиция третьей части, «*Scherzo marciale*», решена наиболее индивидуализировано – она состоит из ряда стремительно сменяющихся фрагментов, которые на протяжении части чередуются с небольшими изменениями интонационного, ритмического, фактурного плана так, что создаётся зримое впечатление «калейдоскопа». Примечательно наблюдение Д. Гойови о новом композиционном принципе Мосолова, называемом исследователем *gebrochene Exposition* («прерывающаяся экспозиция»), суть которого состоит в следующем: «...материал экспонируется не поступательно, звено за звеном, но так, что после двух-трёх звеньев вновь следует

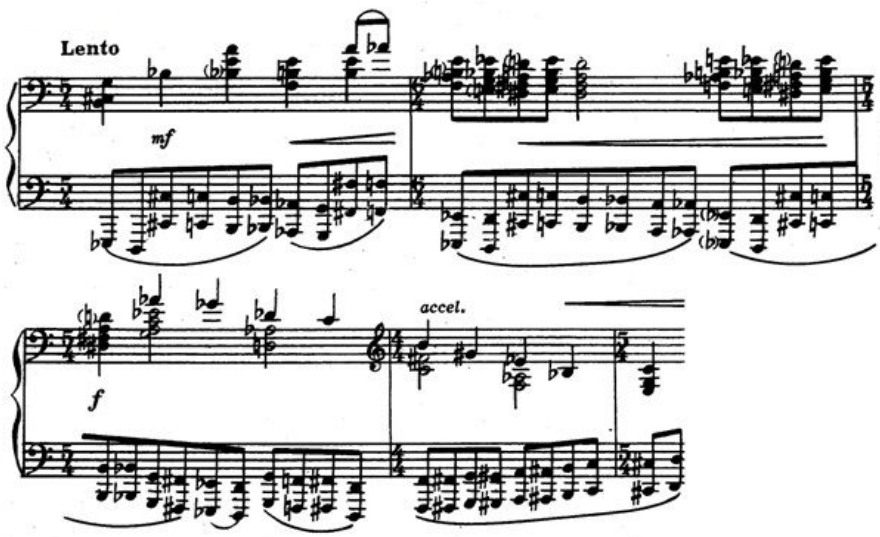
начальное, потом экспонирование продолжается, но при этом постоянно возвращается уже прозвучавшее – и наоборот, в иных репризах снова и снова возникают новые элементы» [6, *260*]. Прототипом такого строения исследователь считает видоизменённую форму рондо. Именно этот принцип композиции наблюдается в Пятой сонате Мосолова.

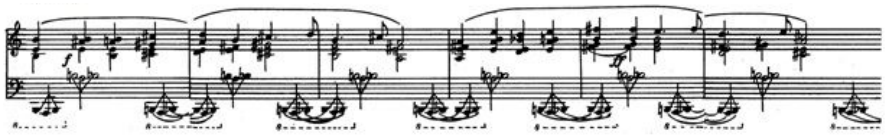
Принципы конструирования звукового материала обнаруживаются на фоническом уровне, где ведущей конструктивной единицей становится интервал. Большую роль в организации вертикали играют кварта и тритон – фактически, вся музыкальная ткань создаётся из них. Так, в начале эпиграфа к первой части звучат аккорды, составленные из интервалов кварты и тритона, из них же развёртывается и горизонталь. В первой теме третьей части акцентируется восходящий тритоновый скачок. В основной теме финала аккорды также сконструированы из тритона и кварты.

Звуковой состав каждой тематической ячейки остаётся всегда неизменным; чаще всего она состоит из десяти-одиннадцати тонов. Даже если «облик» детали слегка видоизменяется – транспонируется, переходит в другой регистр, звучит в иной фактуре, динамике, – данные изменения никогда не затрагивают её «сущности», её структуры. Д. Гойови открывает этот метод компоновки у Мосолова и называет его методом целенаправленного исключения, когда на протяжении фрагмента «отсутствует один звук из двенадцати (реже два или три звука). Этот звук (или эти звуки) затем с особенной настойчивостью подчёркивается в следующем разделе – в качестве первого либо центрального звука...» [6, *237*].

Музыка крайних разделов ***Элегии*** создаёт образ неживого, бесчувственного, апатичного характера. У слушателя, настроенного программным названием части на эмоциональный, лирический модус, такой образ начинает вызывать сильные противоречия с ожидаемой установкой.

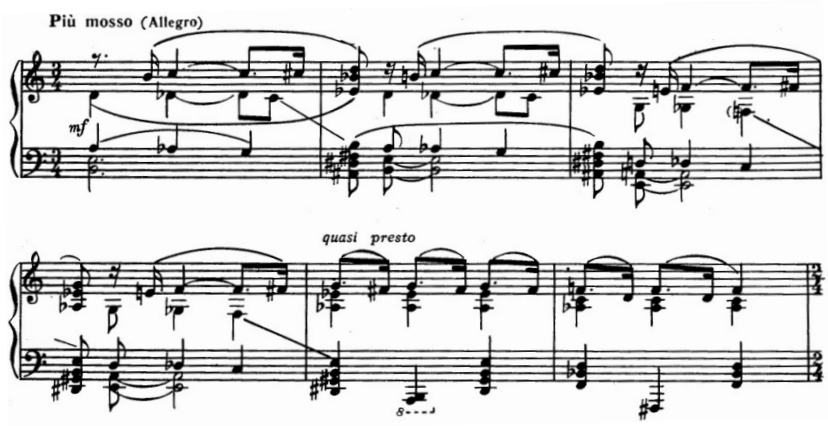
В ***Финале*** Беляев находит «зачарованный колорит ноктюрна как бы с невидимо присутствующим *Dies irae*». Начало его имеет беспросветно-мрачный характер. На фоне бесконечного хроматического *lamento* басовых октав звучит мелодическая линия (пример 6).

Пример 6 IV часть, т. 1–4

Здесь композитор использует фольклорный материал: фрагмент туркменской пьесы для дутара «Бал-Саят»[2], и вариант русской игровой песни. Говоря об этом, Н. Алексеенко замечает, что в то время, когда сочинялась данная Соната, Мосолов был, вероятно, единственным отечественным композитором, «осуществившим столь дерзкий синтез современной техники письма с восточным фольклорным тематизмом» [1, *136*]. Цитированный музыкальный материал в образной сфере Финала выступает в качестве негативного начала. При его обработке активно использует хроматизмы. Народную мелодию «Бал-Саят», обладающую определённым ладовым колоритом, композитор помещает в сопровождение гулких и яростных ударов полисекундовых созвучий в басу и среднем регистре, в результате чего звучание народной темы приобретает черты механистичности и она трансформируется до неузнаваемости (пример 7).

Пример 7 IV часть, т. 53–58

В то же время, от фольклорного тематизма привносятся пустотные созвучия, возникающие в результате квартовых и квинтовых дублировок мелодии и звучащие в одновременности как кварто-квинтовые комплексы.

Цитированным темам противостоит эпизод-вставка из первой части, который как бы воплощает человеческое начало (пример 8).

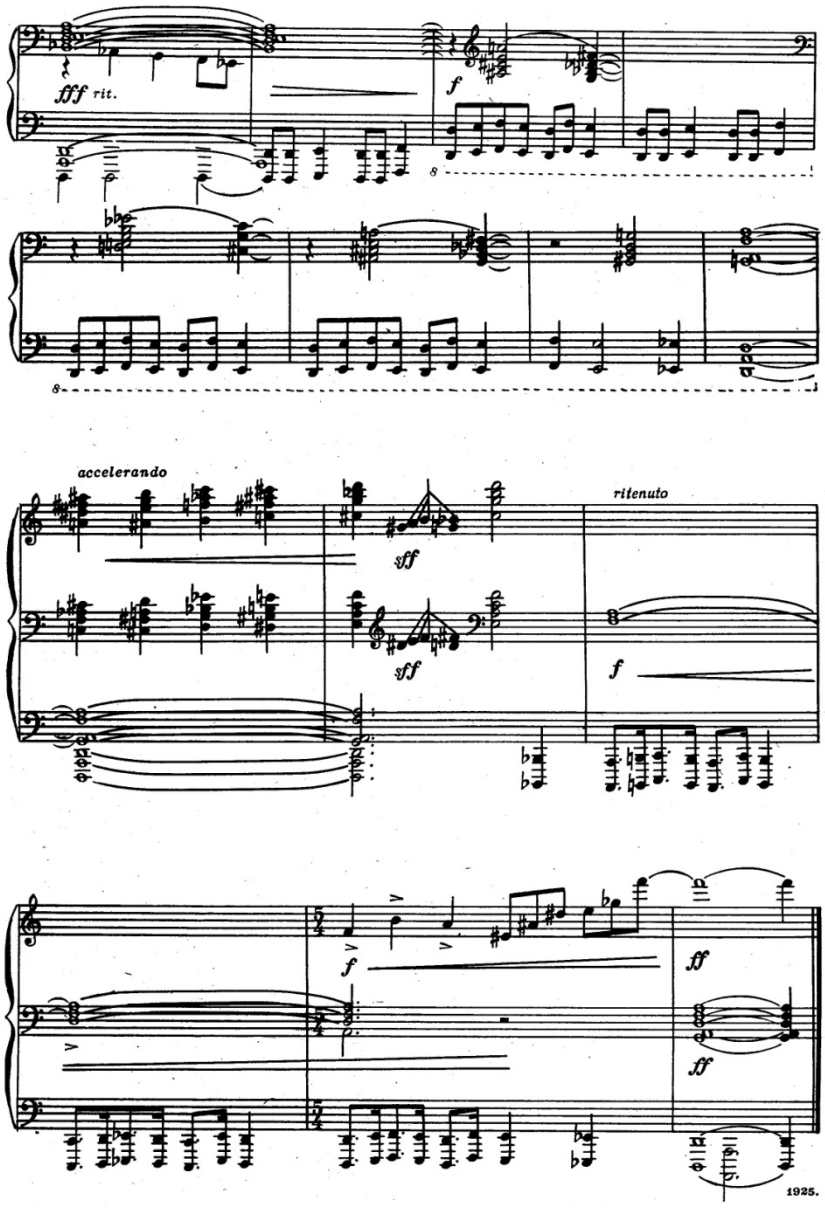
Пример 8 I часть, т. 113–124



Образное противостояние проявляется в резкой смене музыкально-выразительных средств. Тема песни в *a-moll*, которая занимает два такта и затем остинатно повторяется, в совокупности со звучанием в контроктаве создаёт впечатление грозного, разрушительного механизма, сметающего всё на своем пути. При появлении эпизода из первой части метр меняется на трёхдольный, ускоряется темп, звучность

перемещается в средний регистр, характер музыки «теплеет». Данный материал возвращается трижды, каждый раз всё более усеченный, он не может противостоять теме русской народной игровой песни, которая «вклинивается» в предыдущую тему, постепенно растворяясь в ней (пример 9).

Пример 9 IV часть, т. 129–141



Как пишет Беляев, кода Финала «...по мысли композитора, должна делать впечатление каденции, сообщающей всему произведению характер баллады» [3, 87]. Фольклорный материал в Финале является символом агрессии и олицетворяет собой

внеэмоциональное, механистическое начало.

Скрепляющую функцию в сочинении несёт принцип остинато. Единству концепции способствует также комбинирование на композиционном уровне. Неизменные эпизоды-детали, несущие важную драматургическую нагрузку в цикле, переносятся композитором из одной части в другую. В соединении интонационной спаянности целого и мозаичности формы внутри каждой части Сонаты исследователи находят черты сюитности мейерхольдовского плана.

***

В каждой теме циклических сонат первичные жанровые прообразы проявляются ярко и непосредственно. Наличие нескольких «блоков»-тем безусловно предполагает дискретность разделов, что в свою очередь даёт возможность для воплощения ярких контрастов.

В плане работы с музыкальным материалом рельефно просматриваются черты нового композиционного решения. В сонатах можно обнаружить конструктивные перестановки, которые здесь касаются в большей степени композиционного уровня – возникающие тематические арки между частями, а также и содержательного, когда главенствующий образ перемещается из одной темы в другую, меняя её характер до неузнаваемости. Так, разнообразные, жанрово контрастные темы в процессе внутренней трансформации сводятся к единому образному началу, что можно уподобить наличию общего символа, воплощённого во внешней композиции зданий-ансамблей времён конструктивизма. Принцип конструирования, распространяясь на цикл в целом, способствует его решению в качестве единого ансамбля, который, подобно конструктивистской архитектуре, несёт в себе и некую сверхидею единства формы и содержания[4].

В звуковысотной организации наблюдается проявление наиболее общих закономерностей гармонии XX века (по классификации Ю. Н. Холопова), но они получают своё индивидуальное преломление сквозь призму конструктивистского мышления Мосолова. Эмансипированные диссонансы наряду с равноправием двенадцати ступеней звукоряда расширяют звуковой континуум и порождают новый гармонический материал – интервалику и аккордику преимущественно жёсткого звучания, подражающую производственному процессу.

Особого внимания заслуживают ремарки внутри частей, обозначающих активную смену темпов и характеров. Даже такие мелкие детали у Мосолова начинают играть формообразующую роль и придают материалу эффект ещё большей изолированности разделов.

Фактурная организация выступает как одно из главных средств передачи движения машинных механизмов. В произведении господствует смешанный тип фактуры, который сочетает в себе черты полифонии и гомофонии. Она, как правило, многослойна, и её линии динамичны, подвижны. Ведущими принципами организации в ней являются дублировки и напластования.

Музыкальный конструктивизм 1920-х годов, пройдя через период сознательного забвения, в наши дни обнаруживает свою долговечность – в музыкальной науке появляются новые исследования по данной тематике, а звучание конструктивистских сочинений до сих пор воспринимается как «современное», что гарантирует их большой успех в концертном репертуаре. Кроме того, конструктивистская техника, содержащая в себе черты, характерные для начала XX века в целом, находится на пересечении многих, более поздних техник композиции. Влияние конструктивизма заметно в минимализме, алеаторике, сонористике. Также можно говорить о некоторой роли конструктивизма в появлении конкретной музыки с её документальным изображением окружающей действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Начало творческого пути Александра Васильевича Мосолова приходится на 1920-е годы, когда он в 1921 году поступает в Московскую консерваторию сразу на два факультета – композиторский и фортепианный, и выступая в качестве концертирующего пианиста, через несколько лет предстаёт полностью сформировавшимся композитором-конструктивистом.

[2] Циклиз пяти фортепианных сонат был написан в очень краткий временной промежуток, с 1923 по 1925 годы, и позднее к данному жанру композитор практически не возвращался. Три из них (№ 1, 3, 4) принадлежат к разновидности одночастной сонаты, разделы которой отождествляются с частями цикла. В статье проанализированы сонаты № 2 и № 5.

[3] Мелодия была записана В. Успенским и В. Беляевым в ходе музыкально-этнографической экспедиции в 1925–1926 годах и затем опубликована в книге «Туркменская музыка». И. А. Барсова предполагает, что, общаясь с В. Беляевым, Мосолов познакомился с материалами исследования ещё в рукописи, что позволило ему использовать данный материал раньше его издания.

[4] Любопытно также взглянуть на содержание сонат не как воплощение каких-либо субъективных переживаний, а как изображение с помощью музыкальных средств современной автору действительности с её новыми, машинными, ритмами и объективными эмоциями, которые находятся «над» чувствами одного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеенко Н. О творчестве А. Мосолова 30-70-х годов // Александр Мосолов : Статьи и воспоминания / общ. ред. И. А. Барсовой ; сост. Н. К. Мешко. Москва : Совет. композитор, 1986. С. 123–172.

2. Барсова И. А. Творчество А. Мосолова в контексте музыкального конструктивизма 1920-х годов // Россия – Франция: Проблемы первых десятилетий XX века : сб. ст. / ред. И. Даниловой. Москва : Музыка, 1988. С. 202–220.

3. Беляев В. А. В. Мосолов // Современная музыка. Москва : Муз. сектор Госиздата, 1926. № 13–14. С. 81–88.

4. Бутакова Р. Новые стилистические тенденции в советской фортепианной сонате 20-х годов // Анализ. Концепции. Критика : Статьи молодых музыковедов / отв. ред. Л. Г. Данько. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 92–105.

5. Ган А. Конструктивизм. Тверь : Твер. из-во, 1922. 70 с.

6. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. Москва : Композитор, 2005. 367 с.

7. Ищенко Е. Полифония в русской фортепианной сонате первой трети XX века : дис. … канд. искусствоведения. Магнитогорск : Оренбург. гос. ин-т искусства им. Л. и М. Ростроповичей, 2013. 199 с.

8. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. Москва : Аграф, 2001. 374 с.

9. Меликсетян С. Русский музыкальный конструктивизм : дис. … канд. искусствоведения. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. 304 с.

10. Холопов Ю. Н. Александр Мосолов и его фортепианная музыка // Мосолов А. Избранные сочинения для фортепиано. Москва : Музыка, 1991. С. 2–12.

11. Sitsky L. Aleksandr V. Mosolov The Man of Steel // Sitsky L. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. Westport Greenwood Press, 1994. P. 60–86.

Lilia V. Pozdnyakova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: liliya.pozdniakova@gmail.com

FEATURES OF MUSICAL CONSTRUCTIVISM IN A. V. MOSOLOV'S CYCLIC SONATAS

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of musical constructivism in the piano work of Alexander Vasilyevich Mosolov. A brief review of the available literature on constructivism aims to identify the principles of the approach to the analysis of musical works written in line with constructivism. The new aesthetics, carefully developed in architectural constructivism, further extended to other spatial arts, literature and poetry. Inheriting the theorists of architectural constructivism, who considered art (and in particular architecture) from the point of view of a special kind of unity of content and form, the author examines the features of Mosolov's cyclic sonatas in the synthesis of their structural and content aspects.

Keywords: Alexander Mosolov; constructivism; sonata; constructor principle; combination

For citation: Pozdnyakova L. V. *Cherty muzykal'nogo konstruktivizma v tsiklicheskikh sonatakh A. V. Mosolova* [Features of musical constructivism in A. V. Mosolov's cyclic sonatas], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 16–28. (in Russ.).

REFERENCES

1. Alekseenko N. *O tvorchestve A. Mosolova 30-70-h godov* [About the work of A. Mosolov of the 30–70s], *Barsova I. A. (ed.), Meshko N. K. (comp.) Aleksandr Mosolov : Stat'i i vospominaniya*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1986, 207 p. (in Russ.).

2. Barsova I. A. *Tvorchestvo A. Mosolova v kontekste muzykal'nogo konstruktivizma 1920-kh godov* [The work of A. Mosolov in the context of musical constructivism of the 1920s], *I. Danilova (ed.) Rossiya – Frantsiya: Problemy pervykh desyatiletiy XX veka : sb. st.*, Moscow, Muzyka, 1988, pp. 202–220. (in Russ.).

3. Belyaev V. *A. V. Mosolov* [A. V. Mosolov], *Sovremennaya muzyka*, Moscow, Muzykal'nyy sektor Gosizdata, 1926, no. 13-14, pp. 81–88. (in Russ.).

4. Butakova R. *Novye stilisticheskie tendentsii v sovetskoy fortepiannoy sonate 20-kh godov* [New stylistic trends in the Soviet Piano Sonata of the 20s], *L. G. Danko (resp. ed.) Analiz. Kontseptsii. Kritika : Stat'i molodykh muzykovedov*, Leningrad, Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 1977, pp. 92–105. (in Russ.).

5. Gan A. *Konstruktivizm* [Constructivism], Tver, Tverskoe izdatel'stvo, 1922, 70 p. (in Russ.).

6. Gojowy D. *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov* [New Soviet music of the 20s], Moscow, Kompozitor, 2005, 367 p. (in Russ.).

7. Ishchenko E. *Polifoniya v russkoy fortepiannoy sonate pervoy treti XX veka : dis. … kand. iskusstvovedeniya* [Polyphony in the Russian piano sonata of the first third of the twentieth century: dissertation], Magnitogorsk, Orenburgskiy gosudarstvennyy institut iskusstva im. L. i M. Rostropovichey, 2013, 199 p. (in Russ.).

8. Brodskiy N. L., i Sidorov N. P. (comp.) *Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do «Oktyabrya»* [Literary Manifestos: From Symbolism to "October"], Moscow, Agraf, 2001, 374 p. (in Russ.).

9. Meliksetyan S. *Russkiy muzykal'nyy konstruktivizm : dis. … kand. iskusstvovedeniya* [Russian musical constructivism: dissertation], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2011, 304 p. (in Russ.).

10. Kholopov Yu. N. *Aleksandr Mosolov i ego fortepiannaya muzyka* [Alexander Mosolov and his piano music], *Mosolov A. Izbrannye sochineniya dlya fortepiano*, Moscow, Muzyka, 1991, pp. 2–12. (in Russ.).

11. Sitsky L. Aleksandr V. Mosolov The Man of Steel, *Sitsky L. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, Westport Greenwood Press, 1994, pp. 60–86. (in Russ.).

УДК 781

Константин Владимирович Зенкин

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия).
E-mail: kzenkin@list.ru. ORCID: 0000-0002-2763-6282. SPIN-код: 7462-2042

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ЖЕСТ

В статье показана связь исполнительских жестов, прежде всего пианистических, с образным строем, характером и стилем произведений классико-романтической эпохи. Влияние жеста на музыкальный смысл (музыкальные жесты как «язык») рассматривается в двух аспектах: 1) исполнительский жест как необходимое посредствующее звено на пути от нотного текста к музыкальному звучанию; 2) жест как музыкальный образ: отражение физического жеста в музыкальной интонации, жест как «жизненная натура» для музыки. Проводится классификация жестовых прообразов музыкальной интонации, на основе которой выделяются: а) театрально-риторическая жестикуляция, берущая начало ещё в музыке барокко и сохранившая актуальность до XX века включительно; б) танцевальная жестикуляция, также восходящая к стилистике барокко; в) «жестикуляция», утвердившаяся в романтической музыке и восходящая к нериторическим, песенно-лирическим или природным прообразам. Анализируется особая склонность русских композиторов (Мусоргского, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева) моделировать в нотном тексте различные образы физического движения: как музыкальный образ и как движения рук пианиста, направленные на создание именно данного образа. Делаются следующие выводы: а) образы звуковой материи – «корпускулярной» или «волновой» – формируют соответствующие типы пианистической жестикуляции, непосредственно продолжающиеся в артикуляции, туше и фразировке; б) образы движения в музыке русских композиторов наиболее прямо и активно предопределяются жестикуляцией пианиста, «зашифрованной» в нотном тексте.

Ключевые слова: музыкальный жест, интонация, фортепианное исполнительское искусство, Шопен, Лист, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев

Для цитирования: Зенкин К. В. Музыкальный смысл и исполнительский жест // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 29–39.

1. Постановка проблемы

С давних пор жест рассматривался как один из самых существенных прообразов музыки, будь то танцевальные движения, шествия или театральная – «риторическая» – жестикуляция. Поэтому и само слово «жест» не только продолжает использоваться музыкантами в качестве музыкальной метафоры, но в последнее время обрело особый статус в научно-исследовательской музыковедческой литературе. В наиболее общем плане под жестами обычно понимаются значимые выразительные единицы («слова») музыкальной речи, в особенности – те из них, которые несут явный след выразительного телесного движения [6]. Очевидно, что наиболее непосредственное влияние на музыку

оказывают жесты исполнителей, которые прямо продолжаются в штрихах и фразировке исполняемой музыки. Это относится в меньшей степени к исполнителям на духовых инструментах, в большей – к исполнителям на струнных смычковых, пианистам и, конечно, дирижерам. Цель настоящей статьи – показать связь жестов пианистов и артикуляции музыки или, более универсально, её интонирования. Среди задач статьи – сравнение различных исторических и национальных пианистических стилей, их связь с господствовавшими в ту или иную эпоху представлениями о звуковой материи.

2. О видах звуковой материи и пианистической жестикуляции

2.1. Пианизм эпохи классицизма. Не подлежит сомнению, что важнейшим истоком внутримузыкальных «жестов» издавна был танец. Согласно утвердившемуся мнению, воспроизводимому от Вагнера до Стравинского, танец сыграл ключевую роль в возникновении чистой инструментальной музыки, вплоть до её высшего жанра – симфонии, тогда как на вокальную музыку влияло прежде всего слово. Конечно, в европейской музыке Нового времени различия между вокальной и инструментальной музыкой постепенно уменьшались, поэтому невозможно отрицать роли как слова, так и танца в формировании практически всех видов классико-романтической музыки. Интуиция Вагнера была развита до уровня теории французским последователем реформатора оперы – Венсаном д'Энди. По мысли д'Энди, в древности законы ритма проявлялись двояко: по отношению к обеим онтологическим формам бытия, времени и пространству, воплощённых в двух религиозных формах: декламации («la déclamation») и музыке, с одной стороны, и танцу и искусству подражания («la danse et la mimique») – с другой [4, *67*]. Но в эпоху средневековья ритм тела перестал быть сакрализован, поэтому он постепенно исчез, в то время как ритм спетого слова откристаллизовался именно благодаря корреляции с религиозной идеей, воплотившись в григорианской монодии. Отторгнутый от культа, ритм танца сохраняется в народной культуре, преимущественно в песнях, предназначенных для танца, однако сильно изменился и утратил свою первоначальную самобытность. В скрытой форме, несмотря на апофеоз метра с XVII века, древние ритмы всё ещё направляют развитие профессиональной культуры; и поскольку формы овладения пространством и временем (жест и слово) в итоге перестали быть синкретически слитыми, первая породила музыку инструментальную («symphonique»), а вторая – связанную со словом («dramatique») [4, *67*]. По замечанию Анже, три языка – вербальный, музыкальный и язык жеста («le langage musical, de l'autre le langage verbal, et enfin le langage du geste»), – будучи по природе неоднородными, могут, согласно д'Энди, быть связанными воедино как в симфонической, так и в драматической музыке [8].

Примечательно, что представитель французской музыкальной теории, д'Энди, определяет всю новоевропейскую музыку по специфике отнюдь не звуковысотной организации (тонально-гармоническому принципу), а по организации ритмической, временной, так как с XVII века до наших дней устанавливается «метрическая эпоха» [4, *63*, *67*]. В самом деле, регулярная акцентность явилась прямым следствием танцевальных ритмов, а основанная на ней мотивная структура синтезировала словесные и жестовые истоки до степени совершенной нераздельности. Впрочем, при всей важности танца для эволюции музыки, он был не единственным источником жестов, запечатлённых в музыке и её образах. Большую роль играли и движения исполнителей во время игры на музыкальных инструментах.

Появление фортепиано и его утверждение в качестве ведущего сольного ин-

струмента к концу XVIII века определялось звуковой эстетикой классицизма. Ударно-молоточковый механизм инструмента соответствовал идеалу ясности, отчётливости звукоизвлечения и, глубже, идее составленности мироздания из отдельных частиц (атомов). Удар молоточка по струне вызывался подобным же ударом пальца по клавише, что определяло основные типы артикуляции. По свидетельству многих современников, игра легато была исключением и требовала специального обозначения. Как пишут исследователи XX века, при исполнении музыки Моцарта необходимо «чётко выделять каждую музыкальную фразу, каждую отдельную ноту, упражняться в раздельном извлечении звуков» [1]. Многоуровневая дискретность музыкальной речи венских классиков, в том числе мотивно-составной тематизм, театральность музыки (в театре классицизма произнесение фразы неотделимо от соответствующего жеста) позволили метафорически представлять её одновременно и как подобие словесного высказывания, и как язык жестов, запечатлённых в звуках (жест всегда достаточно краток и, как правило, мыслится в масштабах мотива). При этом все музыкальные «жесты» обретали риторическую определённость и целенаправленность, как и театральную выпуклость. В большинстве случаев они имели активную, ямбическую устремлённость, на фоне которой особенно выразительно звучали мягкие хореические нисходящие секунды, исполняемые легато. Собственно, лига – не что иное, как графическое отражение пианистического жеста, обозначающее плавное, «безударное» звукоизвлечение.

Конечно, подобно тому, как в физике корпускулярная и волновая модели дополняют, а не исключают друг друга, в музыке в масштабах целых стилей мы практически никогда не сталкиваемся с проявлениями ударно-атомарного звукоизвлечения в чистом виде. Звуки клавесина, при всей отрывистости их звучания, опутывались дымкой «сфумато», на ранних молоточковых фортепиано также использовались механизмы, впоследствии приведшие к развитой педальной технике и возможности совершенного преодоления ударности звучания. Тем не менее в пианистических жестах преобладал ударно-пальцевой механизм, а при необходимости более мощного звучания, например, аккордов, – кистевой.

2.2. Романтический пианизм. Романтическая эстетика основывалась на преображении налично данной реальности в соответствии с идеалом. Ударный инструмент фортепиано смог стать, вопреки своей природе, максимально певучим и бархатно-мягким. Идеалом для романтиков стало лирическое, интимное самовыражение, без риторики и театральности (за исключением случаев, когда театральность предполагается как специфический модус), с одной стороны, и жизнь природных стихий (море, лес) – с другой. Поэтому преобладающими типами звучания стало лирическое высказывание, наподобие песенного, когда мелодия обладает «первичной целостностью» [5], и – «дыхание» природы, передаваемое слитно-непрерывной, «воздушной» фактурой. Оба типа получили наиболее ранее и совершенное выражение за пределами немецкой традиции: Фильд, Шопен, Лист – возможно, потому, что немецкая музыка имела слишком сильную ориентацию на риторику. В музыке названных романтиков риторическая декламация-жестикуляция, конечно же, сохраняла своё место (особенно у Листа), но в нежно-лирических звучаниях жестикуляция отходила на второй план, уступая место либо внутреннему чувству, либо движениям стихий. Принцип «пения на фортепиано», утвердившийся в качестве преобладающего, вызвал к жизни мягкие, «волнообразные» пианистические жесты. Мелко-пальцевая, ударная техника уступила место безударно-скользящим движениям рук, с целенаправленным применением локтевых, а не только

пальцевых и кистевых движений. Идеальное положение руки для венско-классической традиции – нацеленность пальца на клавишу сверху (наподобие молоточка). Идеал Шопена – пальцы, ложащиеся на клавиши почти горизонтально, под очень небольшим углом – при этом кисть специально не закруглена, а имеет ту же форму, когда она свободно подвешена. Нажатие клавиши не ударом сверху, а её мягкое заглубление прямо с поверхности довершает дело – звуки берутся слитно (прежний принцип: следующий звук берется после того, как снят предыдущий; при исполнении легато в романтической музыке – наоборот: предыдущий звук снимается на мгновение позже взятия последующего).

А что же в немецкой романтической музыке для фортепиано? Конечно, Мендельсон, Шуман и Брамс тоже не оставались безучастны к описанным выше типам лирической мелодии и фактуры, хотя в целом для них это было не столь характерно. Шуман, можно сказать, освобождается от риторики жеста от противного – через предельную концентрацию жестикуляции. Ведь остинатные ритмы (в большинстве случаев пунктирные) и столь же краткие остинатные мотивы воспринимаются в первую очередь как возбуждённая «жестикуляция» – уже, конечно, не риторически дозированная и целенаправленная, а почти «бессознательная». Даже лирическая миниатюра *Warum*, при её несомненной ориентации на вокальность и «слово» как ключевой смысл, воспринимается и как вариация на один мотив – вопросительный жест. Лишь в исключительных случаях Шуман полностью освобождается от «жестикуляции» – тогда его мелодии плавно, неторопливо спускаются, как в пьесе *Des Abends*. Сам автор подчёркивает исключительность подобных мелодий словами вроде: «*Innere Stimme*» («Юмореска»), «*Stimme aus der Ferne*» (Новеллетта № 8), или «*Ein leiser Ton*» (эпиграф Ф. Шлегеля к Фантазии C-dur).

Наследник Шумана и Мендельсона (который был особенно тесно связан с традициями барокко и классицизма), Брамс, синтезирует романтические открытия с традициями классической риторики и формообразования. Однако в целом немецкая фортепианная музыка практически осталась без влияния «мира Шопена» с его пространственной воздушностью фактуры и новой системой жанров миниатюры – и то, и другое получило широкое распространение в ненемецких школах: французской, русской, польской.

В большинстве случаев безударность звукоизвлечения в романтической фортепианной лирике, требующей соответствующей «волновой» жестикуляции (как, например, в Ноктюрнах Фильда и Шопена, «Песнях без слов» Мендельсона или упомянутой пьесе Шумана *Des Abends*), совершенно очевидна. Более интересны и принципиально важны случаи, когда идеальная жестикуляция прямо противоречит тем движениям, которые пианист вынужден так или иначе проделывать, и преобразует энергию, направленность и смысл таких движений. Наиболее характерный пример в этом отношении – главная тема Фантазии-сонаты Листа «По прочтении Данте». Вся музыкальная ткань «пульсирует» в предельно быстром темпе (*Presto agitato assai*): мелодия образована повторяющимися октавами (правая рука), гармоническое сопровождение – повторяющимися аккордами (левая рука), так, что правая и левая руки играют попеременно – по два удара каждая. На первый взгляд такая фактура может произвести впечатление бешеной скачки с топотом копыт; возможно, именно подобная исполнительская жестикуляция дала повод Глинке пренебрежительно охарактеризовать игру Листа как «котлетную» – движения рук действительно могут напомнить о рубке – так рубили мясо для котлет в XIX веке, до эпохи мясорубок. Однако подобная жестикуляция существенно корректируется иными движе-

ниями и направлениями энергии. Так, несмотря на паузы, разделяющие пульсирующие аккорды (впрочем, уже в первом такте Лист выставляет их только до середины такта, а дальше они только подразумеваются), вся фраза, простирающаяся на 5 тактов, объединена лигами в партиях обеих рук. Начиная с шестого такта главной темы лиги уже не проставлены, но вместо них помещена ремарка *sempre legato* – при том, что сыграть легато в условиях быстрых аккордовых репетиций совершенно нереально. Кроме того, имеется ремарка *lamentoso*, которая обычно встречается в медленной кантиленной музыке (интонации ламенто предполагают мягкое легатное звучание).

В итоге длинные лиги, ремарки *sempre legato* и *lamentoso* совершенно «перенаправляют» энергию жестов исполнителя. Безусловно, созданию иллюзии легато способствует сплошная педаль, длящаяся 5 тактов (ровно столько, сколько охватывает лига). Однако не менее важно вуалирование ударности (которая в той или иной мере неизбежна при «котлетном» способе игры) – это вуалирование происходит благодаря лигам, устанавливающим горизонтально направленный вектор энергии. Лиги отменяют маркировку октав и аккордов – пианист должен играть повторяющиеся звуки совсем без акцентов, не маркируя ни один из звуков (в некоторых случаях – там, где мелодический рисунок особенно предрасполагает к аффектированному акценту на втором аккорде (т. 44–46), Лист ставит акцент на первом, который исполнить невозможно, да и не нужно – его цель – только в недопущении акцента на втором звуке). В идеале звучание должно быть подобно единому вихрю, в котором нет никаких «ударов» – здесь мы видим наиболее наглядный пример того, как разрозненные «атомы», «частицы» поглощаются единой волной, включаются в единое, почти сонористическое «поле». Сказанное возможно только при усвоении исполнителем техники *ненаправленного, безакцентного жеста* (когда поток энергии как бы не имеет ни начала, ни конца). Такой жест далёк от риторичности и вообще от семантически окрашенных целенаправленных жестов, совершаемых людьми, скорее он отражает логику движения природных, стихийных сил (морские волны, шум леса или, как в Фантазии-сонате Листа, «адский» гул и вихри).

3. Жесты и образы движения в русской музыке

3.1. Пианизм Мусоргского. Если в области оперы и симфонических жанров русская специфика впервые проявилась во всей полноте в творчестве Глинки, то рождение *самобытно-русской* фортепианной музыки связано с именами двух представителей русской школы следующего поколения – Мусоргского и Чайковского. Цикл Мусоргского «Картинки с выставки», при всей его популярности, до сих пор во многих отношениях остаётся загадкой. Совершенной нетрадиционностью организации времени поражает уже самая первая пьеса – «Прогулка»: переменность тактовых размеров, скрадывание сильной доли, точнее, равновесность всех долей – это то, что сразу «бросается в глаза». Но композиция и её временная организация имеют свою логику – какую-то своеобразную логику движения всей этой по-новому организованной звуковой массы. И чтобы правильно понять специфику этой музыки, нужно осмыслить роль физического движения как её прообраза. Сразу оговоримся: образы движения в музыке – явление более чем привычное. Издавна существуют жанры, призванные воплотить именно стихию движения, – токкаты, прелюдии, этюды, не говоря уже о танцах и маршах. Собственно, именно три названные варианта (моторика, танцевальность, маршевость) являлись основными «носителями» физического движения в музыке. Но пьеса Мусоргского – не танец и не моторно-прелюдийная пьеса. Она даже не марш, несмотря на то,

что её название («Прогулка») указывает на ходьбу. Её тема имеет явные признаки жанра русской *песни*, что подтверждается фактурными контрастами: одноголосие («сольный запев») – аккордовый склад («хоровой припев»). Но как интонируется эта песня на фортепиано? Каждая четвертная нота подчёркнута знаком *tenuto* – такая нарочито утяжелённая жестикуляция создаёт образ ходьбы – но не в марше, а именно в духе свободной прогулки. Отмеченная выше переменность размера, характерная для русской песни, но совершенно не характерная для марша и вообще шествия, замечательно подчёркивает эту «прогулочную» свободу. Недавно в одном из своих мастер-классов Михаил Аркадьев предложил играть первую фразу «Прогулки» на одной педали, тем самым подчёркивая колокольную звонность звукоизвлечения.

Известно, что у цикла «картинок» Мусоргского был свой прообраз – цикл «портретных зарисовок» Шумана «Карнавал» (вообще Мусоргского можно во многих отношениях назвать шуманианцем – немецкий романтик был его любимым композитором). В «Карнавале» Шумана мы можем встретить характеристические портреты, переданные через специфику физического движения, через жест: характерную походку («Пьеро», «Арлекин»), «Паганини» и «Шопен» (через характерные исполнительские жесты), «Флорестан», «Киарина», «Эстрелла», «Панталон и Коломбина» – через возбужденно-эмоциональную жестикуляцию, ставшую прообразом музыкальной речи. Но интересно, что в пьесе «Прогулка» (пьеса с таким названием тоже есть в «Карнавале») нет никакого ощущение ни ходьбы, ни вообще физического движения как прообраза музыки. У Мусоргского образ *прогулки* (не только по выставке с работами Гартмана, но и – шире – по странам и эпохам, в пространстве и времени), образ движения, *пути* – пожалуй, самое главное. Для сравнения – в «Карнавале» Шумана также был свой постоянный лейтобраз движения – ритм вальса, соответствующий ситуации карнавала. И даже «марш давидсбюндлеров» в финальной пьесе – тоже трёхдольный.

Образ пути стал едва ли не «лейтмотивом» цикла Мусоргского. В ряде пьес он обозначен в программе и отражён в динамической драматургии: «Быдло» (тяжело движущаяся телега, постепенно удаляющаяся), «Баба-Яга» (стремительный полёт в ступе – с подъёмом, набором высоты и спуском); даже в пьесе «Старый замок» ощущение пути, движения – присутствует. Наконец, финал цикла, «Богатырские ворота» – итог всей «прогулки» и – своего рода динамизация рефренной пьесы «Прогулка» – её *осуществление*. И хотя прибытие в стольный город Киев можно воспринимать как итог пути, физическое движение не прекращается: во-первых, мы входим в ворота (они – не самоцель, а только вход), во-вторых, и это главное, ослепительное сияние (как Образ «во Славе») и экстатически вибрирующая музыкальная ткань имеют свой определённый коррелят в сфере реального физического движения – а именно, колокольности. Колокольность – звон как результат ритмичной раскачки с увеличивающейся амплитудой – не простой декоративный элемент, а звучание высших сил, ритм и пульсация *Божественных энергий в их реально-земном проявлении* – стала закономерным итогом цикла.

Интересно отметить, что признаки колокольной раскачки («раскачка» с нарастающей амплитудой) встречаются и в других пьесах цикла, которые к колоколам не имеют никакого отношения: например, «Гном» (средний раздел), «Тюильри», «Быдло», «Лимож» (перед репризой) и даже «Баба-Яга». Видимо, такой тип движения был важен для Мусоргского как одно из средств развития (внутритематического и тематического) – развитие как физическое движение! Здесь важно подчеркнуть, что Мусоргский передаёт не просто движение (это делали все композиторы), а под-

чёркивает в нём направленность энергии, мускульные усилия – при неотделимости от «внутреннего» (словесного и «засловесного»).

Отмеченная специфика Мусоргского, его установка на передачу физической энергии движения сыграла важную роль в развитии русской музыки XX века: достаточно вспомнить Рахманинова и Скрябина (о них речь пойдёт ниже), Стравинского, уделявшего столь значительное внимание роли исполнительского жеста, Прокофьева, в музыке которого усматривали прежде всего мускульную энергию. Кстати, сохранилась уникальная запись исполнения Прокофьевым пьесы из цикла «Картинки с выставки» – «Балета невылупившихся птенцов». Обычно эту пьесу играют легко и ровно – наподобие изящного скерцо. Прокофьев же, делая очень ощутимые агогические отклонения и *rubato*, добивается реального ощущения неуверенных первых шагов и спотыканий неоперившихся цыплят, создаёт настоящую «пантомиму» – комичную «борьбу за существование», полную напряжённых мускульных усилий.

3.2. Жестовая специфика пианизма Рахманинова и Скрябина. Начало XX века – несомненный расцвет русского пианизма, представшего в многообразии стилевых проявлений: в позднеромантической традиции (Лядов, Глазунов, Метнер), в позднем романтизме, касающемся различных граней постромантической стилистики (Скрябин, Рахманинов), в постромантическом пианизме, связанном с романтическим прошлым более (Прокофьев, Рославец, Станчинский) или менее (Стравинский).

Пианизм Рахманинова представляется наиболее универсальным в плане синтеза предшествующих традиций и открытия путей в будущее. Активно развивая безударно-«волновой» принцип Шопена и Листа, не менее активно возрождая классический токкатно-ударный пианизм, Рахманинов плодотворно развил и открытия Мусоргского, прежде всего подхватив колокольность как звуковой образ и тип движения. О колокольности Рахманинова писали много и в различных ракурсах, здесь же подчеркну наиболее важное для настоящего контекста – роль физической раскачки (включая раскачку рук и корпуса пианиста) в музыкальном развитии. Достаточно привести в качестве примера короткое вступления первой части Второго фортепианного концерта: именно колокольность становится причиной и динамического нарастания, и – шире – всего «горизонтального» вектора, устремлённого к главной теме.

Также немало говорилось о «стальных ритмах» в музыке Рахманинова, явно свидетельствующих о наступлении новой эпохи (Рахманинов был заядлым автомобилистом). Но сейчас важнее обратить внимание на иной тип физического движения, запечатлённый в его музыке – речь идёт о лирических мелодиях (например, побочные темы крайних частей Второго и Третьего концертов) – «бесконечных», только не в вагнеровском, а в рахманиновском понимании. Ощущение бесконечности возникает из-за ощущения долгого *«планирующего» полёта*: мелодия взмывает ввысь, потом неторопливо спускается, в какой-то момент снова взлетает, словно её подхватывают воздушные потоки, и так может продолжаться довольно долго. Собственно, Рахманинов здесь развивает хорошо известный тип романтической кантилены (в первую очередь, Шопена), но у его предшественников ощущение физического движения не возникало столь определённо и ощутимо. Важно подчеркнуть, что энергетика таких мелодий может быть очень разной. Так, упомянутые побочные темы из крайних частей фортепианных концертов экспрессивны и динамичны, имеют ярко выраженный «драматургический» динамический профиль. В то же время основная тема второй части Второго концерта лишена активности, созерцательна,

и её «полёт» передаёт ощущение полного покоя. Какими средствами это достигается? Все композиторские средства – мотивная структура, ритм – могут существенно корректироваться средствами исполнительскими. И здесь особую роль играет приём «ненаправленного», безопорного жеста. Как мы видели на примере Фантазии-сонаты Листа «По прочтении Данте», в быстром темпе он способен создать ощущение полётности, дематериализации ткани. В медленном темпе, как, например, в пьесах Чайковского из цикла «Времена года» «У камелька», «Подснежник», «Осенняя песня» и особенно «Белые ночи» такая, сведённая почти к нулю, жестикуляция создаёт ощущение покоя, безмолвного созерцания, вслушивания в тишину. Интересно, что именно русская музыка как бы по контрасту к образам физического движения раньше всего подошла и к образам, создающим иллюзию бездвижности. Впоследствии такая жестикуляция будет широко использоваться Дебюсси в его созерцательно-пейзажных пьесах («Шаги на снегу», «Ароматы и звуки реют в вечернем воздухе», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Вереск», «Девушка с волосами цвета льна» и др.) – когда жест человека как бы отступает перед движениями и едва уловимыми «жестами» окружающей его природы. У Дебюсси интонационная структура музыки и движение как покой связаны с вслушиванием в звук, в дление, то есть движение переходит на внутризвуковой уровень.

В художественном мире Дебюсси долгий звук не просто развёртывается во времени, но развивается, в буквальном смысле слова живёт в длительности и словно бы самоорганизуется. Это саморазвитие есть процесс, не только происходящий во времени, но и творящий само время, неотделимое от развёртывания звука. Вспомним бергсоновскую самоценность процесса, перехода как такового, его субстанциализацию – и одновременно предельное сближение élan vital, реальности и длительности [см.: 3, *336, 393, 474, 478, 493, 502, 528*].

Но если краткие мотивы прелюдий Дебюсси или «Белых ночей» Чайковского могут быть сопоставимы с «жестами», то протяжённые, «безопорно-парящие» и вьющиеся мелодии Рахманинова (как во второй части Второго концерта) создают ощущение не просто пейзажа, а широких далей, их безмолвного и почти неподвижного созерцания, вчувствования и вживания в окружающее пространство. Казалось бы, парадокс: движение, «планирующий полёт» создаёт ощущение покоя! Иллюзия покоя возникает как результат отсутствия усилий, совершенной мускульной расслабленности, отсутствия векторной устремлённости.

Своё оригинальное решение проблем новой музыки и нового пианизма дал Скрябин. Как и Рахманинов, он формировался в рамках стилистики романтического пианизма, но не столько обогащал его другими традициями, сколько до крайности заострил присущие ему тенденции. Преимущественная опора на Шопена уже предрасполагала Скрябина к особой утончённости, безударной воздушности звучания. Программно-философская идея Скрябина о дематериализации как цели всего мирового развития, конечно же, спроецировалась на звуковую материю и её ощущение. Начиная с Четвёртой сонаты, Скрябин создаёт характерные образы полётности (сопровождающиеся ремаркой *volando*). Но к таким образам Скрябин шёл практически с самого начала своей творческой биографии. Так, уже в этюдах ор. 8 есть пьесы, в которых основную роль играет октавная техника: этюд ор. 8 № 9 gis-moll весь, от начала до конца, изложен октавами в партиях обеих рук, в этюде ор. 8 № 12 dis-moll октавами изложена порывистая романтически-устремлённая мелодия, то же – во второй теме этюда ор. 42 № 5 cis-moll, в первых двух частях Третьей сонаты и т. п. Октавная техника широко применя-

лась на протяжении всего XIX века, начиная с Бетховена, особенно активно – у Шопена, Листа, Брамса и других романтиков. Как правило, пассажи, сыгранные октавами, отличались особой мощью и энергией, хотя были и исключения, связанные с дематериализацией энергии октав – как в этюде Шопена h-moll или рассмотренной главной теме Фантазии-сонаты Листа «По прочтении Данте». Использование октавной техники Скрябиным как раз продолжает традицию подобных исключений. Дело в том, что если играть все названные произведения Скрябина «всерьёз» – так, как «было принято» во всех фортепианных школах, «до дна» и с полной отдачей энергии, то, во-первых, звучание будет слишком грузным и не по-скрябински материальным, а главное, в быстром темпе с традиционной жестикуляцией и штрихами вообще эту музыку сыграть практически невозможно. Единственный выход (тонко «зашифрованный» в скрябинском нотном тексте) – нажимать клавиши не до дна, а как бы скользя по ним – иными словами, *полётно*. Ещё в ранний, романтический период Скрябин постепенно подходил к состоянию «дематериализованной полётности», насыщая ею даже вполне традиционные темы декламационно-драматического или лирического характера. Таким образом, нотные тексты Скрябина содержат в себе информацию об исполнительских жестах, непосредственно предопределяющих специфику образа.

3.3. «Ударный» пианизм Прокофьева. Справедливо считается, что авторское исполнение вовсе не обязательно признавать в качестве «эталонного», даже в случае, если автор – великий пианист класса Рахманинова или Скрябина. Но также известно и понятно, что исполнение самого автора, оставаясь продуктом своей эпохи, многое проясняет в его замыслах, в стиле, в понимании музыки. В особенности это касается случаев, когда новейшие тенденции времени накладывали свой отпечаток на исполнение музыки даже совсем недавно жившего или ещё не ушедшего из жизни композитора, как, например, это было с Л. Бетховеном (подвергшимся романтизации), а спустя столетие – с А. Веберном, которого стали воспринимать, благодаря П. Булезу и Г. Гульду, сквозь призму деромантизированного структурализма.

Вроде бы хорошо известно, что представляет собой стиль Прокофьева и как «принято» исполнять его музыку, тем более, что в качестве её интерпретатора, часто первого, выступал такой великий пианист – современник композитора, как С. Рихтер. Однако, слушая немногочисленные записи исполнения самого Прокофьева, которые едва ли не теряются на фоне многочисленных записей Рихтера и целой армии современных пианистов, понимаешь, что «творческий портрет» Прокофьева, как он сложился в современной культуре, выглядит, как минимум, упрощённым. Упрощённое понимание порождает штампы, которые могут умножаться благодаря словесным характеристикам, по необходимости схематизирующим многогранность музыки. К примеру, в замечательной книге Л. Е. Гаккеля [2], имеются такие, в общем-то, вполне справедливые характеристики стиля Прокофьева, как «ударный неоклассический стиль» [2, *13*], «ударно-шумовое письмо», «ударно-беспедальный пианизм» [2, *219*].

Но ударность может допускать большое количество градаций и нюансов. В исполнении Прокофьева мы слышим отнюдь не «сухую» ударность неоклассицистских опусов Стравинского и не антивокальную ударность джазового пианизма, а развитие того, что пришло из романтической традиции. Речь идёт о демонической скерцозности Листа (первый «Мефисто-вальс»), об энергетике кавказских танцев («Исламей» Балакирева), о «мускульных напряжениях» музыкальной ткани у Мусоргского («Картинки с выставки»). Об исполнении Прокофьевым пьесы из «Картинок с вы-

ставки» Мусоргского – «Балет невылупившихся птенцов» – уже говорилось выше. В такой же манере Прокофьев играет свою Токкату – с гибкой разнообразной агогикой и микродинамикой, а вовсе не «машинно-механично». Словом, исполняя как свою, так и чужую музыку, Прокофьев пользуется многокрасочностью романтического пианизма, отвергая только свободу обращения со временем (темпо рубато) и чувственность «вокальной» экспрессии.

4. Заключение

Как было показано, типы звуковой материи и исполнительские жесты взаимозависимы и формируют друг друга. Точнее, звуковой образ диктует применение тех или иных жестов, которое, в свою очередь, приводит к использованию определённого набора артикуляционных приемов и штрихов, реализующих идеальное представление о музыкальном образе в реальном физическом звучании. Сила идеального представления подчас бывает столь значительной, что сильно усложняет и даже полностью преображает картину жестов, которые элементарно необходимы для приведения в движение фортепианного молоточкового механизма. Особенно, конечно, это касается романтической музыки, ушедшей от размеренности (в том числе жестовой) музыкального высказывания.

Ряд самых контрастных примеров из русской фортепианной музыки мог продемонстрировать ту роль, которую в структуре художественного образа играют различные виды физического движения – как человеческого происхождения (собственно жесты), так и природного. На примерах из музыки Мусоргского, Рахманинова, Скрябина и Прокофьева была показана теснейшая и непосредственная связь исполнительского жеста с тем образом движения, который создаётся в музыке. Не меньшую роль в русской музыке играют образы «бездвижного» покоя, сформировавшие особый тип «ненаправленного», мягкого пианистического жеста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972. 377 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. Ровенко Е. В. Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. Москва : Прогресс-традиция, 2016. 840 с.
4. Ровенко Е. В. Осмысление феномена музыкального времени в трактате д'Энди «Курс музыкальной композиции» // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4. С. 59–70. DOI 10.26176/otmroo.2019.28.4.004
5. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
6. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва : Композитор, 2018. 364 с.
7. Чинаев В. П. Моцарт и клавир. У истоков фортепианного исполнительства // Моцарт в движении времени / сост. М. Катунян. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2009. С. 292–297.
8. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Premier livre. Paris : Durand et Cie, 1912. 228 p.

Konstantin V. Zenkin

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia. E-mail: kzenkin@list.ru.
ORCID: 0000-0002-2763-6282. SPIN-код: 7462-2042

MUSICAL SENSE AND PERFORMING GESTURE

Abstract. The goal of the paper is to indicate the connection between performing gestures, primarily pianistic, and the character and style of musical compositions of the classical-romantic era. The impact

of a gesture on the musical image is considered in two aspects: 1) a performing gesture as a necessary mediating link on the way from the musical text to the musical sounding; 2) a gesture as a musical image: a reflection of a physical gesture in musical intonation, a gesture as the "life nature" for music. The author carries out a classification of gestural prototypes of musical intonation, on the basis of which the following points are distinguished: a) theatrical-rhetorical gesticulation, originating in music of the baroque era, which retained its relevance up to the 20th century inclusive; b) dance gesticulation, which also has its origin in the baroque stylistics; c) "gesticulation," established in romantic music and originating in non-rhetoric, song-lyrical or natural prototypes. The author analyses the special inclination of Russian composers (Mussorgsky, Tchaikovsky, Scriabin, Rachmaninov) to model various patterns of physical motion in the musical text both as a musical image and as movements of the pianist's hands aimed at creating this particular image. Conclusions: a) images of sound matter – "corpuscular" or "wave" – form the corresponding types of pianistic gestures, directly continuing in articulation, touché, and phrasing; b) the images of motion in the music of Russian composers are most directly and actively predetermined by the pianist's gestures, "encrypted" in the musical text.

Keywords: music gesture; intonation; piano performing art; Chopin; Liszt; Rachmaninov; Scriabin; Prokofiev

For citation: Zenkin K. V. *Muzykal'nyy smysl i ispolnitel'skiy zhest* [Musical sense and performing gesture], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 29–39. (in Russ.).

REFERENCES

1. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. *Interpretatsiya Motsarta* [Interpretation of Mozart], Moscow, Muzyka, 1972, 377 p. (in Russ.).

2. Gakkel L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka : ocherki* [Piano music in the 20th century: Essays], Leningrad, Sovetskiy kompozitor, 1990, 288 p. (in Russ.).

3. Rovenko E. V. *Vremya v filosofskom i khudozhestvennom myshlenii: Anri Bergson, Klod Debyussi, Odilon Redo*. [Time in Philosophical and Artistic Thought. Henri Bergson, Claude Debussy, Odilon Redon], Moscow, Progress-traditsiya, 2016, 840 p. (in Russ.).

4. Rovenko E. V. *Osmyslenie fenomena muzykal'nogo vremeni v traktate d'Endi «Kurs muzykal'noy kompozitsii»* [Comprehension of the Phenomenon of Music Time in Vincent d'Indy's Treatise "Cours de composition musicale"], *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 2019, no. 4, pp. 59–70. DOI 10.26176/otmr00.2019.28.4.004 (in Russ.).

5. Kholopova V. N. *Muzykal'nyy tematizm* [Music Thematism], Moscow, Muzyka, 1983, 88 p. (in Russ.).

6. Tsaregradskaya T. V. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Music Gesture in Space of Contemporary Composition], Moscow, Kompozitor, 2018, 364 p. (in Russ.).

7. Chinaev V. P. *Motsart i klavir. U istokov fortepiannogo ispolnitel'stva* [Mozart and Klavier: at the beginning of piano performing], *M. Katunyan, comp., Motsart v dvizhenii vremeni*, Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009, pp. 292–297. (in Russ.).

8. Indy V. d'. *Cours de composition musicale. Premier livre* [Music composition course. First book], Paris, Durand et Cie, 1912, 228 p. (in French).

УДК 78.01

Борис Борисович Бородин

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

«АВТОРЕЦЕНЗИЯ» ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ: КОММЕНТАРИИ К ПЕРЕВОДУ

Предлагаемая публикация представляет собой развёрнутые комментарии к статье Ферруччо Бузони «Авторецензия» (“Selbst-Rezension”), впервые издающейся в переводе на русский язык. В заметке Бузони повествует о собственном авторском концерте, прошедшем в Берлине 19 января 1912 года. Это событие становится для него лишь поводом для эстетических обобщений о традиции и новаторстве, предлогом для размышлений о композиторской технике, представляющих не только исторический интерес.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, творчество композитора, традиция и новаторство, «Контрапунктическая фантазия», «Элегическая колыбельная», Концерт для фортепиано с оркестром и мужским хором

Для цитирования: Бородин Б. Б. «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 40–49.

Статья Ферруччо Бузони «Авторецензия» (“Selbst-Rezension”), представленная в данной публикации, принадлежит к редкой разновидности жанра рецензии, в которой композитор сам даёт обзор концерта, прошедшего в Берлине 19 января 1912 года, где исполнялась исключительно его собственная музыка. Заметка написана для художественного журнала «Пан» („Pan“), выходившего в Берлине два раза в месяц с 1910 по 1915 год. Впоследствии Бузони поместил её в свой итоговый сборник «О единстве музыки» [10], что свидетельствует о несомненной значимости этого текста для автора.

Главной темой литературных опытов Бузони, какого бы предмета они не касались, всегда оставалась *проблема творчества*, или, если сказать точнее, *апология эвристического начала* в духовной жизни человека, и в этом заключается их непреходящая актуальность, созвучность меняющемуся времени. В его статьях выдвигались и разрабатывались идеи, впоследствии определившие авангардные направления музыки XX века. Не случайно, по мнению Э. Книт, ведущего современного исследователя деятельности Бузони, в поле воздействия его воззрений находилась большая часть признанных новаторов второй половины прошедшего столетия: Э. Варез (прямой ученик Бузони), Я. Ксенакис, К. Пендерецкий, К. Штокхаузен, Л. Ноно, М. Фелдман, Дж. Кейдж [см.: 11, *312–318*].

Текст Бузони лаконичен, но многомерен. Автор всегда следует им же сформулированному правилу: «…всякая хорошая теория может быть выражена кратким предложением, а в фундаментальном тезисе заключено содержание для любого развития» [цит. по: 2, *26*]. Прошедшее событие становится для него лишь поводом для эстетических обобщений о традиции и новаторстве, предлогом для размышлений о композиторской технике, представляющих не только исторический интерес, но провоцирующих мысли читателя, по-

буждающих его к поиску своего подхода к обсуждаемым вопросам.

В рецензируемом концерте, организованном по инициативе берлинского «Общества друзей музыки» (Die Gesellschaft der Musikfreunde), под управлением дирижёра Оскара Фрида[1] были представлены на то время самые значительные произведения Бузони: «Контрапунктическая фантазия», «Элегическая колыбельная» и Концерт для фортепиано с оркестром, в котором автор исполнил сольную партию. В компоновке программы, где два поистине циклопических опуса – Фантазия и Концерт – обрамляют интимнейшую Колыбельную, сказывается архитектоническое чутьё композитора, нередко выражавшего своё понимание формы произведения при помощи геометрических фигур или графических эскизов воображаемых зданий[2].

А. Шёнберг, присутствовавший на этом вечере вместе с А. Веберном, высказал свои впечатления в письме к Бузони от 21 января 1912 года: «Меня больше всего привлекла Колыбельная, очень красивая, глубоко захватывающая пьеса. Она произвела на меня сильное впечатление от начала до конца и, как я уже сказал, очень тронула меня. А потом Концерт для фортепиано с оркестром, который мне совсем не понравился, когда я услышал его в Вене (говорю это совершенно откровенно)[3], на этот раз порадовал меня чрезвычайно. Я не понимаю почему, но кажется, что мы, считающие себя принадлежащими к элите, достаточно часто совершаем грубые ошибки. Я получил действительно превосходное впечатление. Сочинение демонстрирует невероятную архитектонику развития от А до Я, течёт непрерывно, наполнено идеями и чудесным настроением. Удивительно, как можно сохранять постоянный контроль над произведением такого масштаба, чтобы оно всегда воспринималось как единое целое. Но я не мог по-настоящему насладиться фугой из-за плохого исполнения и невероятно неподходящей инструментовки[4]. Во время концерта я сказал Веберну: „Ведущие голоса вообще не слышны, а только темы“. Исполнение и оркестровка виноваты здесь в равной степени. Ибо, естественно, второстепенные голоса в фуге создают объединяющие контрасты. Придание исключительного значения главной теме создаёт впечатление большой учёности, но никогда не вызовет ощущения музыкального произведения. Я склонен полагать, что тема должна появляться в основном как сопровождение второстепенных голосов. Тема, так сказать, как основной колорит, как нейтральный фон, на котором должен выделяться рисунок, его форма и цвета. Но когда фон навязчив (!!!), то всё остальное затеняется. Вся атмосфера, весь поток, весь контраст разрушен. – Тем не менее, я почувствовал масштабные очертания и выразительную силу этого произведения, которое я уже знал, просматривая фортепианную версию. А также, прежде всего, искусство контрапункта!» [9, *414*; здесь и далее перевод наш. – *Б. Б.*].

«Контрапунктическая фантазия» (Fantasia Contrappuntistica, BV 256) наглядно воплощает как бузониевскую центральную мысль о «единстве музыки», так и его постоянное стремление к обновлению и совершенствованию. Согласно Бузони, музыка – это свободная, целостная и всепроникающая духовная субстанция, совершеннейшее из всех отражений природы. Она, «как часть вселенной, реет в беспредельном пространстве» [4, *17*]. В его трактовке музыка чем-то напоминает платоновский «мир идей». Композиторы являются трансляторами, передающими её стихийную сущность в исторически преходящих формах. Любое созидание, в том числе сочинение и исполнение музыки, заключается в обработке уже существующего материала [см.: 2, *25*]. Поэтому в наследии Бузони, помимо вариационных циклов, обработок и редакций, приближающихся к транскрипциям, легитимно существует целый ряд произведений на основе *заим-*

ствованной музыки. Это авторские опусы, использующие народные мелодии, и сочинения, составной частью которых становятся уже имеющиеся партитуры, как свои, так и чужие[5].

К образцам второго рода относится «Контрапунктическая фантазия». Её создание напоминает, отчасти, сооружение величественных готических соборов, вроде знаменитого Кёльнского, когда здание возводилось на протяжении нескольких веков и разными мастерами. Идея Фантазии родилась в результате редакторской работы Бузони над клавирными произведениями И. С. Баха. В самом начале 1910 года во время трансатлантического плавания на борту лайнера «Барбаросса», направляясь на гастроли по Соединённым Штатам, Бузони обдумывал текстологические проблемы баховского «Искусства фуги» (Die Kunst der Fuge, BWV 1080), в частности, загадку Контрапункта 19, обрывающегося при проведении монограммы композитора – B.A.C.H. Во время изнурительного американского турне[6] в Чикаго он встретился с местными музыкантами: композитором и теоретиком Бернхардом Цином[7] и его учеником органистом Вильгельмом Миддельшульте[8]. В письме к жене от 15 января 1910 года Бузони сообщает, что последний принёс ему очерк своего учителя по поводу неоконченной фуги Баха, проясняющий перспективу её завершения. Так созревал замысел Фантазии «по Баху», которая должна была быть, по словам Бузони, «чем-то между С. Франком и Хаммерклавир-сонатой, но с некоторыми нюансами» [7, *185*]. Развивая баховский отрывок, Бузони скомпоновал Большую фугу для фортепиано[9]. Она, в свою очередь, обросла одиннадцатью сопутствующими частями – вступительной хоральной прелюдией, тремя фугами, интермеццо, тремя вариациями, каденцией, реминисценцией темы хорала и монументальной заключительной стреттой. Строительным материалом стали мелодия хоральной прелюдии Баха «Allein Gott in Der Hoh' sei Ehr», тема Контрапункта 1 из «Искусства фуги» (BWV 1080) и заключительный незавершённый контрапункт. В дополненном Бузони варианте он размещён в кульминационной точке золотого сечения – между каденцией и возвращением темы хорала. Г. Лейхтентритт, ссылаясь на письмо Бузони, сообщает, что прообразом формы Фантазии для композитора стал фасад Папского дворца в Авиньоне [см.: 13, *161*]. На фронтисписе издания Фантазии, помимо названия частей, имеется гравюра с изображением некого архитектурного сооружения с маркировкой его элементов, соотносимых с разделами формы произведения (рис. 1)[10].

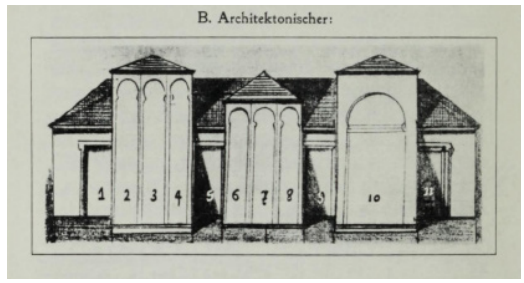


Рис. 1

Фантазия известна в трёх версиях – для фортепиано соло (соответственно 1910 и 1912 г.) и для двух фортепиано (1921). Проживи Бузони дольше, то, вполне вероятно, появился бы ещё один вариант[11]. В письме к Петри он характеризует Фантазию как своё «самое значительное фортепианное сочинение и одно из наиболее важных в современной фортепианной литературе» [9, *113*]. Её скромное присутствие в современной концертной практике Л. Ситски объясняет тем, что произведение предъявляет такие высокие требования к культуре и информированности пианиста и воспринимающей аудитории, которые далеко не всегда осуществимы [см.: 13, *160*][12].

«Элегическая колыбельная» ор. 42 (Berceuse élégiaque, BV 252a), так понравившаяся Шёнбергу, – одно из самых глубоко

личностных произведений Бузони. Оно посвящено памяти матери композитора – Анны Вейс-Бузони, что отражено в подзаголовке «Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter» (Колыбельная песнь человека у гроба своей матери)[13]. Перед нами вновь обработка, изысканная оркестровая версия собственного фортепианного произведения – седьмого номера («Berceuse») из сборника «Элегии» (BV 249), расширенная и дополненная.

Замысел Колыбельной А. Бомонт связывает с двумя литературными источниками, занимавшими воображение Бузони. Во-первых, с эссе Томаса де Куинси «Левана и Девы Скорби» из сборника «Suspina de Profundis»[14], а во-вторых – со сценой из драматической поэмы А. Эйленшлегера «Аладдин»[15] [6, *140*]. В визионёрском эссе Куинси повествуется об одном из его опиумных снов, в котором ему явилась римская богиня деторождения Левана в сопровождении трёх сестёр – Дев Скорби. Вторая из них – Mater Suspiriorum (Матерь Вздохов), утешительница страдающих, оглашает вечерние сумерки сдавленными стенаниями и горестным шёпотом. Этот мистический образ определил общий сдержанно-таинственный тон сочинения, наполненного проникновенным лиризмом, глубокой, неиссякаемой печалью. Жанр произведения инспирирован сценой из поэмы Эйленшлегера, где Аладдин, потрясённый смертью матери, поёт ей колыбельную, сидя в одиночестве у её могилы и покачивая воображаемую колыбель. Плавный, гипнотически-размеренный ритм, рафинированная, строго выверенная оркестровка, включающая арфу, челесту и гонг, создаёт завораживающий звуковой колорит, в котором прозрачность фактуры парадоксально усиливает экспрессию секундовых вздохов[16]. На премьере „Berceuse élégiaque“, состоявшейся в Нью-Йорке 21 февраля 1911 года, оркестром дирижировал Густав Малер (и это было его последнее выступление), присутствовал Тосканини, высоко оценивший партитуру.

Берлинская авторская программа завершалась величественным Фортепианным концертом – самым монументальным творением Бузони[17]. В эссе «Что нам дал Бетховен?» Бузони иронически заметил, что после Бетховена «на протяжении двух поколений честолюбивой целью композиторов стало создание своей Девятой симфонии» [цит. по: 3, *8*]. По-видимому, сочиняя Концерт, Бузони сам поддался этому искушению. Это пятичастное симфоническое полотно поистине эпического масштаба и продолжительности, увенчанное торжественным хором во славу высших сил на стихи Эйленшлегеля из уже упоминавшейся поэмы «Аладдин». В отличие от романтических фортепианных концертов, где солирующий инструмент нередко находится на первом плане, в Концерте Бузони рояль является облигатным инструментом, важным, но отнюдь не исключительным компонентом целостного ансамбля. При всей недюжинной сложности фортепианная партия не предназначена для демонстрации амбициозных интенций солиста, а требует от него самоотверженного служения общему делу. Шёнберг прав, говоря о впечатлении целостности композиции. Каждая её часть словно бы следует барочному принципу «единства аффекта». Объясняя общий замысел и функции частей, Бузони вновь прибегнул к графической иллюстрации. В письме к жене от 21–22 июля 1902 года имеется его набросок с комментариями: «Рисунок здесь грубый и неуклюжий, но это не повод для смеха. Я питаю к нему слабость. Он призван обобщить идею моего Фортепианного концерта в архитектурно-ландшафтно-символическом образе. Три здания – это 1-я, 3-я и 5-я части, между которыми расположены „живые“ Скерцо и Тарантелла. Первое изображает игру природы, – чудесного цветка и дивной птицы; вторая представляет Везувий, ки-

парисы. – Над порталом восходит солнце; на вратах последнего здания поставлена печать; наконец, крылатое существо – это природная мистика хора Эйленшлегера» [7, *58–59*]. Для издания партитуры по этому эскизу художником Г. Фогелером[18] была сделана гравюра, украшающая титульный лист (рис. 2).

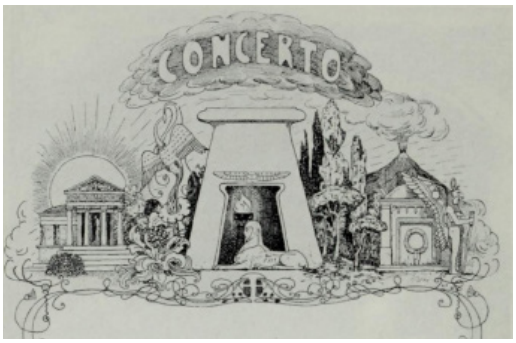


Рис. 2

Стихотворный текст финального хора возносит хвалу Аллаху. Бузони, скорее всего, не принадлежал ни к одному из традиционных вероисповеданий – ни католицизму, ни протестантизму, ни иудаизму, хотя все три варианта имели биографические основания и могли бы быть вероятны. Можно попытаться определить его воззрения парадоксальной фразой: он *верующий атеист*. Причём его вера заключалась не в примитивном утверждении, что Бога нет, а в убеждённости в существовании некого не персонифицированного Высшего начала, эманацией которого является, в частности, земное искусство. Иначе трудно понять его концепцию музыки и трактовку творчества. По замыслу Бузони, благодарственный хор в Концерте должен быть невидимым, ибо его поёт всё мироздание. Здесь неизбежно возникает ассоциация с мистическим хором, завершающим вторую часть «Фауста» Гёте.

Перевод статьи Бузони осуществлялся по изданию: *Busoni F.* Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken [10, *174–180*]. Все ключевые слова и выражения, подчёркнутые Бузони, выделяются разрядкой шрифта. По возможности сохранена нетрадиционная для норм русского языка пунктуация оригинала (в частности, тире между предложениями).

Ферруччо Бузони

АВТОРЕЦЕНЗИЯ

Берлин, февраль 1912

> Случается, что человек настолько преисполнен впечатлениями, что чувствует настоятельную потребность их выразить… Он прибегает к письму, как к исповеди; к воплощению в форме зрительного образа – как к отражению. Это дарует ему ясность, просветление, окажется полезным для друзей, единомышленников, принесёт известность или защищённость, очистит и освободит его от бремени.
>
> *Якоб Вассерман*[19]*. «Литератор»*

19 января этого года Общество друзей музыки под руководством Оскара Фрида оказало мне честь, посвятив один из своих вечеров исключительно моим композициям. Вечер стал для меня знаменательным: выступление было блестящим, публика внимательной и готовой к признанию, критики – ретроспективно – в целом полны уважения, настроены доброжелательно и единодушны во мнении, что я стремлюсь к новому. – С подчёркнутым ударением на слове «стремлюсь». – Я однажды (тщетно!) попытался предупредить подобный упрёк, когда написал: «По сути дела, творец стремится к с о в е р ш е н с т в у. И, приводя это стремление в гармонию со своей индивидуальностью, н е п р е д н а м е р е н н о создаёт новый закон»[20].

«Творчество» содержит в себе понятие «новое»; именно это отличает творение от подражания.

Вернее всего руководствуешься великим образцом, когда не следуешь ему: ведь он потому и стал великим, что отвернулся от своего предшественника.

В таком же духе выступал перед немногочисленным собранием Арнольд Шёнберг, доказывая, как бесполезна теория композиции, поскольку она учит нас только тому, что известно. Творец, всё же, жаждет неизведанного.

Но неизведанное действительно существует.

Остаётся только познать его. Нет ни старого, ни нового. Есть только известное и ещё не познанное. Из них, как мне кажется, то, что известно, составляет гораздо меньшую часть.

Первым произведением в программе 19 января была Fantasia Contrappuntistica. Она выросла из попытки продолжить и завершить последнюю неоконченную фугу Иоганна Себастьяна Баха. Это некая штудия. (Каждый автопортрет Рембрандта – исследование; каждое произведение – этюд для последующего за ним; каждое жизненное деяние – урок для будущих свершений). Баховский отрывок рассчитан на четыре фуги, две из которых завершены, а третья только начата. Фрагмент обрывается в момент первого совместного проведения трёх тем, которое изначально так и не было осуществлено. Тройная фуга – это всё-таки весьма устрашающая задача. Но темы были даны, уточнено их расположение по отношению друг к другу, и они сами оказались контрапунктически плодотворными.

Четвёртую фугу, напротив, пришлось создавать заново. Для ещё ненаписанной (четвёртой) темы не было исходных данных; существовало лишь одно непременное условие – она должна звучать одновременно с тремя предыдущими, то есть «сочетаться» с ними. – Поскольку основная тема «Искусства фуги» (заключением которой является упомянутый «фрагмент») не входила в число трёх заданных тем, нетрудно догадаться, что именно её – как четвёртую – надлежало присоединить и тем самым замкнуть круг всего произведения. Бернхард Цин из Чикаго дал утвердительный и окончательный ответ на данный вопрос, и на такой надёжной основе я смог уверенно приступить к этой части моей работы.

Из интервалов Баха я построил, поверх этих четырёх, пятую (явно контрастную) тему, так что мой корабль теперь плыл по бурным волнам с пятью тугими парусами[21].

Пятерной контрапункт допускает 120 перестановок голосов. При этом не учитываются возможности стреттного проведения, инверсии, увеличения, уменьшения и транспозиции. Даже одна стретта позволяет произвести ещё 120 перестановок. К этим стародавним средствам из школьного арсенала я добавил ещё из своих запасов изменение интервалов, ритма и тематическое варьирование. Варианты комбинирования стали такими же неисчислимыми, как и в шахматной игре. Тем самым появилась возможность продолжить и завершить столь хорошо задуманную, мастерскую партию.

С раннего детства я играл Баха и занимался контрапунктом. Тогда это превратилось для меня в манию, и действительно, в каждом из моих юношеских произведений есть, по крайней мере, одно «фугато». Теперь я снова оказался в роли контрапунктиста, хотя и в совершенно новой для меня ситуации. Непрерывная, подспудная работа природы оказала своё безотчётное, но сильное воздействие, и я обнаружил созревшие в глубине души неожиданные приобретения. Одним из самых ценных оказалась гармония, перестроенная благодаря строгой полифонии. Так что в моих руках очутилось достаточно инструментов для создания технически прочного сооружения; но прежде всего я чувствовал себя артистом, и творения искусства для меня – конечная цель всех человеческих устремлений. Наука, государство, религия

и философия предстают передо мной как создания искусства, восхищают и волнуют меня только в этом качестве.

Для художника образ, воображение и чувство являются необходимым, самым ценным, что он отдаёт, жертвуя самим собой. Всё это я вложил в свои дополнения к произведению, в результате чего оно стало моим собственным. Я был убеждён, что действую в духе Баха, когда поставил последние достижения современности – как органическое продолжение его искусства – на службу его замыслу; поскольку он и сам применял новейшие выразительные средства своего времени.

Fantasia Contrappuntistica не предназначена ни для фортепиано, ни для органа, ни для оркестра. Это – музыка. Звуковые средства, которые доносят эту музыку до слушателя, несущественны.

Вторым произведением вечера стала Berceuse élégiaque – колыбельная, спетая у гроба матери – для избранного небольшого состава струнных и духовых инструментов, арфы и челесты. В этом произведении, которое создавалось два года, мне впервые удалось достичь своей звучности и наполнить форму чувством. Тем более я был обескуражен, когда прочитал, что мою работу сопоставляют с манерой французского композитора Дебюсси. Я хочу решительно опровергнуть это заблуждение.

Искусство Дебюсси предполагает выражение его личного, отчётливо ограниченного восприятия – из его сознания – во внешний мир. Я же стремлюсь черпать из того беспредельного, что окружает человека, и возвращать его в оформленном виде. Искусство Дебюсси означает ограничение, которое исключает некоторые буквы из алфавита и по примеру схоластических поэтических игр складывает стихи с пропущенными «А» и «Р»; моё стремление – обогащение, расширение, преумножение всех средств и способов выражения. Музыка Дебюсси передаёт самые разнородные чувства и ситуации одинаковыми формулами; я же стремлюсь найти неповторимые и соответствующие тона для каждого случая. Звуковые структуры Дебюсси параллельны и гомофонны: мои же должны быть полифоническими и «разнонаправленными». У Дебюсси мы видим доминантовый нонаккорд как основу гармонии, целотонность как принцип мелодии без их слияния воедино; я же стараюсь избегать любой системы, стремлюсь к сплочению гармонии и мелодии в нерасторжимое единство. Он различает консонанс и диссонанс; я учу отрицать это различие. Я пытаюсь, я хочу, я «стремлюсь» – не то, чтобы я уже достиг совершенства и всеобъемлющей законченности, ибо чувствую себя только начинающим, тогда как Дебюсси является завершителем.

Третьим и последним номером вечера стал Концерт для фортепиано с оркестром и мужским хором. Это опус, подводящий итоги первого периода моего творческого возмужания и представляющий его подлинное завершение.

Как и любое произведение, относящееся к подобному этапу развития, он созрел благодаря приобретённому опыту и опирается на традиции.

Он вовсе не указывает на будущее, а представляет собой настоящее в момент своего создания. Пропорции и контрасты тщательно распределены, и поскольку план окончательно утвердился до начала его выполнения, в нём нет ничего случайного.

Старое отступает не перед новым, но, возможно, перед лучшим. Мы опередили учёных в том, что надеемся на новое, чтя старое; что мы можем страдать и наслаждаться одновременно; что мы охотно поклоняемся [прошлому], не оставаясь бездеятельными.

[«Пан»]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Оскар Фрид (Oskar Fried; 10 августа 1871, Берлин – 5 июля 1941, Москва) – немецкий симфонический дирижёр и композитор, пропагандист творчества Г. Малера. С 1907 по 1912 год выступал с оркестром «Общества друзей музыки», много гастролировал (в том числе и в России), работал с Берлинским симфоническим оркестром (1925–1926). После захвата власти в Германии национал-социалистами эмигрировал в СССР, выступал во многих городах страны (в том числе и в Свердловске), был главным дирижёром симфонического оркестра Всесоюзного радио [см.: 1].

[2] Например, в своём издании первого тома «Хорошо темперированного клавира» в примечаниях к Фуге C-dur Бузони объясняет форму произведения при помощи симметричной графической конструкции.

[3] А. Шёнберг впервые слышал этот Концерт в Вене 11 декабря 1910 года в исполнении бузониевского ученика Лео Сироты (1885–1965). Оркестром дирижировал автор.

[4] Под фугой Шёнберг имеет в виду «Контрапунктическую фантазию». Она прозвучала в инструментовке Ф. Стока (Friedrich August Stock; 1872–1942), сделанной для большого оркестра и органа и озаглавленной *Sinfonia Contrappuntistica*. Партию органа исполнял ученик, друг и последователь Бузони Эгон Петри (1881–1962). Бузони присутствовал на первом исполнении этой обработки 21 августа 1911 года в Дортмунде и в письме к Петри довольно высоко оценил её качество: «Оркестровая транскрипция Стока не мистична и, на мой вкус, лишена аромата и прозрачности, хотя местами это блестящая работа» [9, *136*].

[5] Среди обработок фольклорных источников: Финские народные мелодии (Finnländische Volksweisen, BV 227), Индейская фантазия (Indianische Fantasie, BV 264) и Индейский дневник (Indianisches Tagebuch, BV 267). Заимствованный материал (иногда в объёме целого произведения) содержат: Fantasia nach Johann Sebastian Bach for piano (BV 253), сборник «An die Jugend» (BV 254), Сонатина № 5 (Sonatina brevis «In Signo Joannis Sebastiani Magni», BV 280) и т. д.

[6] За четыре месяца Бузони дал 35 концертов со сложнейшей программой (Бетховен – Соната № 21; Брамс – Вариации на тему Паганини; Шопен – Соната b-moll; Шуман – Вариации Abegg; Шубер – Лист – «Лесной царь»; Лист – «На берегу ручья», Шестая рапсодия).

[7] Бернхард Цин (Bernhard Ziehn; 1845–1912) – немецко-американский теоретик музыки и музыкальный педагог, автор книги о технике полифонии «Канонические исследования. Новая техника композиции» (Canonische Studien: eine neue Compositions-Technik. Berlin: R. Kaun Musik Verlag, 1912). Идея Цина, привлёкшая Бузони, заключалась в возможности соединения симметричных интервальных обращений исходного материала, в результате чего образовывалась вертикаль, не подчиняющаяся законам классической гармонии.

[8] Вильгельм Миддельшульте (Wilhelm Middelschulte; 1863–1943) – немецко-американский композитор и органист. Бузони посвятил ему «Контрапунктическую фантазию». Миддельшульте сделал её обработку для органа.

[9] Große Fuge. Kontrapunktische Fantasie über Joh. Seb. Bach's letztes unvollendetes Werk; BV 255. О том, как создавалась фуга, Бузони сам повествует в публикуемой статье.

[10] Рисунок воспроизводится по изданию: Leipzig: Breitkopf & Härtel, Copyright 1910, cat.no. V.A. 3491.

[11] Подробный анализ и сравнение версий Фантазии см.: [13, *160–177*; *139–162*].

[12] Наиболее известные исполнители Фантазии – ученик Бузони Эгон Петри (Egon Petri; 1881–1962), Джон Огдон (John Ogdon; 1937–1989), Карло Гранте (Carlo Grante; род. 1960).

[13] Анна Вейсс-Бузони умерла 3 октября 1909 года. Позднее (2 февраля 1920-го), Бузони писал своему другу Арриго Серато: «Я так и не преодолел то горе, которое я испытал по поводу утраты матери. Я верю, что это останется самым глубоким событием в моей жизни» [цит. по: 6, *140*].

[14] Томас де Куинси (Thomas de Quincey; 1785–1859) – английский писатель-романтик, автор книги «Исповедь англичанина, любителя опиума» (Confession of an English Opium-Eater, 1822), продолжением которой является сборник "Suspina de Profundis" («Воздыхания из глубины»).

[15] Адам Готлоб Эйленшлегер (Adam Gottlob Oehlenschläger; 1779–1850) – датский поэт и драматург. Испытал влияние И. В. Гёте, немецких философов и поэтов-романтиков. Драматическая поэма «Аладдин» (1804–1805) написана на основе сказок «1001 ночи». Эйленшлегер сам перевёл её на немецкий язык и её немецкое издание (1808) посвятил Гёте.

[16] А. Бомонт усматривает несомненную общность первых тактов «Колыбельной» с интродукцией Скрипичного концерта А. Берга, сочинения, написанного на смерть Манон Гропиус (дочери Альмы Малер) и имеющего подзаголовок «Dem Andenken eines Engels» (Памяти ангела) [см.: 6, *143*].

[17] Заголовок Концерта в партитуре подан с барочной пышностью: «Concerto – per un pianoforte principale e diversi strumenti ad arco, a fiato e a percussione – aggiuntovi un coro finale per voci d'uomini a sei parti – le parole allemanne del poeta Oehlenschlaeger, danese, la musica di Ferruccio Busoni da Empoli. Anno MCMIV, opera XXXIX» (Концерт – для главенствующего фортепиано с различными струнными, духовыми и ударными инструментами – с добавлением заключительного хора из шести партий для мужских голосов на немецкий текст датского поэта Эйленшлегера, музыка Ферруччо Бузони из Эмполи. 1904 год, сочинение 39). По сообщению Лихтентритта, «Бузони любил называть его своим небоскрёбом» [12, 74].

[18] Генрих Фогелер (Heinrich Vogeler; 12 декабря 1872, Бремен, Германия, – 14 июня 1942, колхоз «Будённый», Корнеевка, Бухар-Жырауский район, Казахская ССР, СССР) – немецкий художник и философ. О его богатой событиями жизни см.: [5].

[19] Якоб Вассерман (Jakob Wassermann; 1873–1934) – немецкий писатель и новеллист. В качестве эпиграфа Бузони приводит цитату из его книги «Литератор, или Миф и Личность» (Der Literat Oder Mythos Und Persönlichkeit, Leipzig, Insel., 1910). Сборник Бузони «О единстве музыки» (1922) вышел с посвящением Я. Вассерману.

[20] Автоцитата из «Эскиза новой эстетики музыкального искусства» [см.: 8, *31*] приводится здесь в моём переводе. В переводе В. Коломийцева эта фраза звучит несколько иначе: «Истинный творец стремится, в сущности, только к законченности. И в то время как он согласует её со своей индивидуальностью, непроизвольно возникает новый закон» [4, *25*].

[21] В издании Большой фуги Бузони поместил гравюру, на которой изображён корабль с пятью парусами, заключённый в додекаэдр и символизирующий фугу (рис. 3). А. Бомонт видит в этом изображении ещё один символ: работа над Фантазией была начата на корабле во время трансатлантического путешествия [см.: 6, *169*].

Рис. 3

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Оскар Фрид // Советская музыка. 1941. № 2 (87). С. 80–84.

2. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 24–30.

3. Бородин Б. Б. Эссе Ферруччо Бузони «Что нам дал Бетховен?» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 5–12.

4. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. 40 с.

5. Любин Д. В. Новая жизнь, новая мечта, новая родина. Советский период творчества Генриха Фогелера // Петербургские искусствоведческие тетради / сост.: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина. 2012. Вып. 25. С. 225.

6. Beaumont A. Busoni the Composer. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1985. 412 p.

7. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.

8. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 48 S.

9. Busoni F. Selected Letters. New York : Columbia Univ. Press, 1987. 446 p.

10. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin : M. Hesse, 1922. 386 S.

11. Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. Bloomington ; Indianapolis : Indiana Univ. Press, 2017. 372 p.
12. Leichtentritt H. Ferruccio Busoni as a Composer // The Musical Quarterly. 1917. Vol. 3, № 1. P. 69–97.
13. Sitsky L. Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York : Greenwood Press, 1986. 409 p.

Boris B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. Yekaterinburg, Russia.
E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

FERRUCCIO BUSONI'S "AUTO REVIEW": COMMENTS ON THE TRANSLATION

Abstract. The proposed publication is a detailed commentary on the article by Ferruccio Busoni "Autoreview" ("Selbst-Rezension"), published for the first time in Russian translation. In this article, Busoni tells about his own author's concert, which took place in Berlin on January 19, 1912. This event becomes for him only an occasion for aesthetic generalizations about tradition and innovation, a pretext for thinking about composing technique, which is not only of historical interest.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; composer's work; tradition and innovation; Fantasia Contrappuntistica; Berceuse élégiaque; Piano Concerto with Orchestra and Male Choir

For citation: Borodin B. B. *«Avtoretsenziya» Ferruchcho Buzoni: kommentarii k perevodu* [Ferruccio Busoni's "Author Review": comments on the translation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 40–49. (in Russ.).

REFERENCES

1. Alshvang A. *Oskar Frid* [Oscar Fried], *Sovetskaya muzyka*, 1941, no. 2 (87), pp. 80–84. (in Russ.).
2. Borodin B. B. *Ferruchcho Buzoni: mysli o masterstve kompozitora* [Ferruccio Busoni: thoughts on the composer's skill], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory,* 2021, iss. 27, pp. 24–30. (in Russ.).
3. Borodin B. B. *Esse Ferruchcho Buzoni «Chto nam dal Betkhoven?»* [«The essay "What Beethoven gave us?" by Ferruccio Busoni»], *Journal of Musical Science*, 2021, vol. 9, no. 3, pp. 5–12. (in Russ.).
4. Buzoni F. *Eskiz novoy estetiki muzykal'nogo iskusstva* [Sketch of a new aesthetics of musical art], St. Petersburg, Planeta muzyki, 2019, 40 p. (in Russ.).
5. Lyubin D. V. *Novaya zhizn', novaya mechta, novaya rodina. Sovetskiy period tvorchestva Genrikha Fogelera* [New life, new dream, new home. The Soviet period of creativity of Heinrich Vogeler], *A. G. Raskin, N. E. Frolova, L. N. Mitrokhina, comp., Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi*, 2012, iss. 25, p. 225. (in Russ.).
6. Beaumont A. *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1985, 412 p.
7. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his wife], Erlenbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (in German).
8. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Sketch of a New Esthetic of Music], Leipzig, Insel-Verlag, 1916, 48 p. (in German).
9. Busoni F. *Selected Letters*, New York, Columbia Univ. Press, 1987, 446 p.
10. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken* [About the unity of music: about third tones and young classicism, about stages and buildings and adjoining districts], Berlin, M. Hesse, 1922, p. 386 (in German).
11. Knyt E. E. *Ferruccio Busoni and His Legacy*, Bloomington, Indianapolis, Indiana Univ. Press, 2017, 372 p.
12. Leichtentritt H. Ferruccio Busoni as a Composer, *The Musical Quarterly*, 1917, vol. 3, no. 1, pp. 69–97.
13. Sitsky L. *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings*, New York, Greenwood Press, 1986, 409 p.

УДК 78.071.2

Александр Михайлович Меркулов

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия).
E-mail: am2929679@yandex.ru. SPIN-код: 9953-7660

«ПЕРВОКЛАССНЫЙ ПИАНИСТ В РЯДУ САМЫХ ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»: О РАХМАНИНОВСКОМ СОВРЕМЕННИКЕ ЛЕОНИДЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ МАКСИМОВЕ

В статье впервые исследуется многообразная деятельность выдающегося русского пианиста, педагога, музыкального критика, музыкально-общественного деятеля Леонида Александровича Максимова (1873–1904), современника Рахманинова, Скрябина, Метнера. Прослеживается его творческая биография, на основе многочисленных рецензий подробно анализируются стилевые особенности его интерпретаций, исполнительский репертуар артиста. Проводятся параллели между индивидуальными чертами искусства Максимова-пианиста и принципами артистической деятельности его учителей и виднейших современников – А. И. Зилоти, П. А. Пабста, А. Г. Рубинштейна, С. В. Рахманинова, И. Гофмана и других. В заключении определяется вклад А.Л. Максимова в историю отечественного музыкального искусства.

Ключевые слова: Максимов Леонид Александрович (1873–1904), творческая биография, индивидуальные черты исполнительского стиля, репертуар пианиста, исторический контекст фортепианного искусства конца XIX – начала XX вв., сопоставления с искусством виднейших современников

Для цитирования: Меркулов А. М. «Первоклассный пианист в ряду самых выдающихся пианистов нашего времени»: о рахманиновском современнике Леониде Александровиче Максимове // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 50–71.

В связи со 150-летними юбилеями А. С. Скрябина и С. В. Рахманинова внимание исследователей невольно оказалось привлечённым не только к некоторым малоисследованным сторонам в творчестве юбиляров, но и к деятельности их современников, которые также внесли весомый вклад в историю русской музыкально-исполнительской культуры, но незаслуженно оказались в тени великих.

Одним из таких замечательных представителей отечественной фортепианно-исполнительской культуры конца XIX – начала XX века был пианист, педагог, публицист, музыкально-общественный деятель, друг и пропагандист творчества Рахманинова – Леонид Александрович Максимов (1873–1904).

Отсутствие глубокого научного осмысления роли музыканта в русском пиани-

стическом искусстве обедняет, а то и искажает наши представления об историко-культурном контексте той эпохи (некоторые серьёзные ошибки такого рода будут отмечены ниже).

***

Отзывы критики на выступления пианиста, с которыми он подошёл к своему 30-летию, однозначно говорят о его выдающемся даровании.

«Г. Максимов [выступая 3 декабря 1901 года] исполнил Es-dur'ный концерт Листа, причём обнаружил все качества *первоклассного пианиста, могущего соперничать с самыми выдающимися пианистами нашего времени*. У него блестящая техника, мощный удар, исполнение его полно энергии, вкуса, изящества и художественной законченности. Артист обладает горячим темпераментом и в то же время большой выдержкой, которая рельефно выразилась в исполнении концерта Листа, где г. Максимов выказал полное самообладание и всё время держал публику в заколдованном круге музыкальных звуков и образов. Артист имел громадный успех…» [30, *3*] (выделенная курсивом фраза использована нами для заголовка данной статьи. – *А. М.*).

В другой рецензии на тот же концерт указывалось: «Пианист г. Максимов положительно выделяется из целой плеяды виртуозов, побывавших в Тифлисе за последнее время. Знаменитая парафраза „Риголетто" Листа была сыграна с редкой законченностью во всех деталях этого капризного произведения. На bis г. Максимов сыграл задушевную Баркаролу Рахманинова, а также „Кампанеллу" Листа. Опять блеск ослепительных и оригинальных звуковых эффектов» [38, *346*].

После выступления пианиста, спустя два с половиной месяца, 18 февраля 1902 года критики восторженно отмечали «необыкновенный, феноменальный успех» [74, *3*] артиста – «умного и с темпераментом, когда за клавишами чуешь поэта» [75, *3*].

Не менее красноречив и следующий отзыв: «Концерт пианиста Л. А. Максимова, состоявшийся 16 апреля [1902 года] в зале Общественного [Тифлисского] собрания, явился одним из редких по своему крупному музыкально-художественному интересу концертов настоящего сезона. Программа, блестяще выполненная концертантом, изобличает в артисте большой вкус и стремление к серьёзным европейским традициям[1]. Она распадалась на два отделения: в первое вошли сочинения иностранных корифеев, во второе же вошли произведения исключительно русских композиторов. <…> Об исполнении г. Максимова, полном пианистического блеска, вдумчивости, благородного стиля, темперамента и законченности, было много говорено, а потому мы можем только заметить, что все поименованные качества он проявил в своём концерте в полном блеске и доставил слушателям огромное эстетическое наслаждение. Наилучшее впечатление произвело исполнение произведений Шопена, в особенности – полонеза As-dur, а также „В монастыре" Бородина и парафраза Пабста на мотивы из оперы „Евгений Онегин". Концертант имел колоссальный успех…» [42, *3*].

Не требует комментариев и следующий показательный отклик на тот же концерт: «Как по серьёзности программы, так и по исполнению, проникнутому истинной художественностью, не бьющей на внешний эффект, но служащей высшим целям искусства, концерт г. Максимова может с полным правом быть назван одним из самых выдающихся концертов сезона. Из исполненных им пьес необходимо выделить cis-moll'ный этюд Шопена и As-dur'ный полонез того же автора, а также „У фонтана" Аренского [в обработке Зилоти], „В монастыре" Бородина и парафраз на оперу „Евгений Онегин" Пабста. Названные произведения были исполнены с таким теплом, настроением, глубиной понимания, силой и техническим совершенством, что вызвали всеобщий энтузиазм» [68, *3*].

Дополним мнения критиков Тифлиса (в то время города с высокой музыкальной культурой, где до Максимова работами и выступали Игумнов и Левин) откликами ведущих московских рецензентов.

Н. Д. Кашкин писал после музыкального собрания Московского Филармонического общества под управлением Зилоти 9 февраля 1902 года: «Солистом вечера был молодой пианист Л. А. Максимов, давно уже, совсем ещё юным, окончивший курс в Московской консерватории. Он провёл потом долгое время в различных городах далекой провинции, но, видимо, не переставал работать и там, ибо у него оказалась и прекрасная техника, и очень хороший тон. Г. Максимов исполнил Концерт Es-dur Листа с большим блеском и отличною музыкальностью» [53, *3*]. (Укажем, что этот концерт пианист выучил ещё в 1892 году под руководством П. А. Пабста.)

Неожиданное, как кое-кому показалось, появление в древней столице артиста такой крупной величины озадачило одного из критиков. И. В. Липаев писал: «Г. Максимов – целое открытие. Он приехал к нам из провинциальной глуши, очаровал, увлёк и скрылся неизвестно куда (следующий концерт пианиста в Москве состоялся лишь 10 месяцев спустя. – *А. М.*). Как метеор оставил он след, и яркий, и своеобразный. В нём много жизни, чувства меры, интеллигентной музыкальности. Говорю о том по Концерту Es-dur Листа. Г. Максимов играет его бесподобно, не гоняясь ни за соблазнительными эффектами, ни за бравурой. Сила г. Максимова в его, так сказать, непосредственности. Видимо он играет для того, чтобы растрогать вас, оставить в вашем сердце что-то тёплое. Я всегда ценю это в артисте. Но г. Максимов – артист, для которого материально-звуковые данные на втором плане, – объясняет и освещает всё по своему. В этом смысле его свободное отношение к Баркароле Рахманинова, например, к „Campanelli“ Листа, надолго врезывается в память. Могу пожалеть, что г. Максимов отдался исключительно мирному труду педагога и редко появляется на эстраде. Его многие слышали впервые. А он уже имеет на вид 34–37 лет» [51, *246–247*] (на самом деле Максимову было тогда 28 лет. – *А. М.*).

Исполнение Максимова высоко оценивал в своём дневнике С. И. Танеев, что случалось с ним чрезвычайно редко. 7 февраля 1902 года после первой репетиции Сергей Иванович записал: «Максимов превосходно играл концерт Листа (Es-dur)» [27, *305*]. 8 февраля после второй репетиции (показательно само по себе посещение репетиций Максимова Танеевым) он снова записал: «Максимов великолепно играл» [27, *306*]. Вообще Максимов был дружен с Танеевым, нередко с ним встречался; он упоминается в его дневниках в 1899 и более часто – в 1902 и 1903 годах.

Это триумфальное выступление музыканта в Большом зале Благородного собрания в Москве стало кульминацией его исполнительской карьеры, как и вечер в том же зале, когда он исполнил 8 ноября 1903 года Первый концерт Чайковского, оркестром управлял А. Б. Хессин (этот концерт был выучен пианистом ещё в классе П. А. Пабста). Н. Д. Кашкин отмечал: «Г. Максимов – пианист очень талантливый, и хотя он заметно волновался, тем не менее, Первый концерт Чайковского был им исполнен очень хорошо, как с виртуозной, так и с музыкальной стороны» [43, *3*]. Немного позднее тот же критик сообщал: «В Москве последний раз Максимов выступал в симфоническом собрании Филармонического общества, посвящённом памяти Чайковского, причём блистательно исполнил Концерт b-moll последнего» [54, *5*]. Другой рецензент писал по тому же поводу: «Фортепианный концерт прошёл с г. Максимовым, профессором Филармонического училища, и прошёл великолепно. Артист показал себя с превосходной стороны – первоклассного техника и отличного музыканта» [65, *4*].

Ещё в одном отклике сообщалось: «Талантливый пианист великолепно исполнил Фортепианный концерт Чайковского, показав себя выдающимся виртуозом и несомненно крупной, самостоятельной и оригинальной артистической индивидуальностью» [48, *3*].

Вот с какими высочайшими достижениями подошёл пианист к периоду своей зрелости и полному раскрытию своих творческих сил! Таких однозначно превосходных оценок удостаивались очень немногие из пианистов тех лет. Не умаляя ничьих заслуг, укажем, что столь исключительными откликами не награждались в то время (в качестве пианистов) ни Рахманинов, ни Скрябин, ни Метнер, ни Зилоти…

Родившийся в Рязани в семье бедного чиновника Максимов был в 8-летнем возрасте передан отцом Н. С. Звереву. В зверевском пансионе и проходило музыкантское и человеческое становление мальчика. Успехи необычайно одарённого маленького пианиста можно объяснить рядом причин: умное руководство учителя посредством оптимальной организации игрового аппарата ученика и рационального подбора необходимого педагогического репертуара; максимальное насыщение разнообразными занятиями рабочего дня воспитанника, включая специальные занятия по чтению с листа; железная, практически казарменная дисциплина, не исключавшая, по воспоминаниям воспитанников, рукоприкладства; удивительно талантливое окружение одноклассниками – Рахманинов, Пресман, Скрябин, Бекман-Щербина, Игумнов, что неизбежно провоцировало внутреннюю конкуренцию; непосредственное общение с искусством выдающихся артистов (А. Рубинштейн, Танеев, Зилоти, Пабст, Сафонов и другие), что было особенно важно в условиях отсутствия тогда звукозаписи. Именно на знаменитых зверевских обедах Максимов был пленён игрой Зилоти, а Сафонов присмотрел себе будущего ученика – Скрябина.

Зверев не был педагогом-новатором (это и необязательно), он строго придерживался принятой тогда достаточно традиционной методики преподавания. Известный пианист-педагог, теоретик фортепианной игры и музыкальный критик Э. К. Розенов, вспоминая о своих занятиях в 1880-х годах у Зверева, писал: «В то время ещё вообще не было учителей с музыкально-критической подготовкой» [цит. по: 72, *19*]. Нечто аналогичное констатировал и Пресман: «Говорить о Звереве как о педагоге-аналитике, то есть педагоге в самом широком смысле слова, конечно, не приходится. Самым ценным, чему он учил, это было – постановка рук» [25, *150*]. Об этом же писала и Е. А. Бекман-Щербина[2]. Здесь вспоминаются также свидетельства о первых «постановочных» занятиях Зверева с приехавшим из провинции Игумновым, которые были сведены к работе над правильной, по мнению наставника, постановке руки и пальцев сначала на столе, без инструмента [10, *31*]. Вспомним, наконец, свидетельства А. Б. Гольденвейзера, утверждавшего, что «Зверев был полу-дилетант, музыкант он был непервоклассный, но у него был несомненный педагогический талант»; что «как музыкант, Зверев ничего особенного не представлял, он только умел заставить работать своих воспитанников, но художественного влияния оказать на них не мог» [12, *365, 414*][3].

Ко дню рождения Зверева 12-летний Максимов самостоятельно выучил и сыграл 13 марта 1886 года в присутствии П. И. Чайковского «Ноктюрн» Бородина из «Маленькой сюиты», в то время как Рахманинов и Пресман подготовили и исполнили соответственно пьесы «На тройке» и «Подснежник» из «Времён года» [25, *178*]. В ноябре 1887 года на вечере учеников V курса Максимов исполнил 1-ю часть Сонаты Бетховена Es-dur [ор. 27 № 1 –?], Рахманинов – остальные части [см.: 2, *5–6*]. Это было в последний учебный год на младшем отделении у Зверева. В мае 1888 года Максимов –

единственный из всех других пианистов, включая Рахманинова, – получает пятерку с плюсом при переходе на VI курс [19, *273*]. В декабре следующего года, уже занимаясь на старшем отделении у Зилоти, Максимов на ученическом вечере выступил с Вариациями Бетховена A-dur (какой из трёх фортепианных вариационных циклов Бетховена в этой тональности – WoO 66, WoO 69, WoO 71 – не указано), в то время как Рахманинов сыграл там 1-ю часть Сонаты Бетховена ор. 27 (какую из двух – не указано) [26, *58*]. В марте 1899 года на ученическом концерте Максимов и Рахманинов сыграли Вариации Шумана для 2-х фортепиано B-dur. Критик писал об этом выступлении: «Из инструменталистов следует в особенности отметить Максимова и Рахманинова (кл. пр. Зилотти), исполнивших с замечательным ансамблем „Вариации“ Шумана *a deux pianos*» [62, *2*].

Надо полагать, Зверев имел основания определить Максимова (как и Рахманинова) при переходе на старшее отделение консерватории в класс А. И. Зилоти (в то время как Пресмана – в класс В. И. Сафонова). В игре Максимова уже тогда проявлялся большой виртуозный размах и яркий артистический темперамент (в жизни он тоже проявлял вспыльчивость и горячность [25, *163*]). Все это сближало ученика и нового учителя, тем более что, как уже отмечалось, Максимов был восторженным поклонником Зилоти с детских лет. Правда, в таком решении таилась и опасность преимущественно виртуозного развития ученика, которой, судя по всему, Максимов не избежал.

После же ухода Зилоти из консерватории по причине известного конфликта с Сафоновым, Максимов продолжал обучение под руководством друга Зилоти – Павла Августовича Пабста, что с точки зрения развития технических и артистических данных тоже было в немалой степени оправдано. «Пабст единственный хороший учитель в Консерватории, и он тебе может много пользы сделать» [цит по: 14, *275*], – писал 28 августа 1892 года Зилоти Гольденвейзеру – другому своему студенту, тоже перешедшему после ухода Зилоти в пабстовский класс. Напомним, что Рахманинов отказался после Зилоти доучиваться у кого бы то ни было по классу фортепиано и досрочно сыграл выпускной экзамен.

В творческом отношении Максимов многое взял и от Зилоти, и от Пабста – во всяком случае, больше, на наш взгляд, чем у тех же педагогов взяли Гольденвейзер и Игумнов[4] (подробнее об этом ниже).

Как один из лучших консерваторских пианистов (не лишним будет упомянуть, что он получал престижную стипендию им. Н. Г. Рубинштейна) Максимов уже на студенческой скамье часто блестяще выступал в консерваторских ученических концертах. В последний год обучения (17 марта 1892 года) Максимов выступил с Первым концертом П. И. Чайковского (1-я часть), когда оркестром руководил В. И. Сафонов [24, *24*]. (На том же концерте выступил Рахманинов с 1-й частью своего Первого фортепианного концерта и Скрябин с Концертом Es-dur Листа.)

Исполнение Максимовым концерта Чайковского, выученного с Пабстом, входило и в дипломную программу пианиста. На годичном акте выпускников 31 мая 1892 года он исполнил Баркаролу g-moll Рубинштейна и Вальс-каприз D-dur ор. 4 Чайковского [24, *25*]. (Наряду с Максимовым выступил и Левин с произведениями Шопена, а ученический оркестр сыграл Интермеццо из оперы Рахманинова «Алеко».)

В предшествующие годы Максимов выступал с Вариациями B-dur для 2-х фортепиано ор. 46 Шумана [22, *9–11*] и, многократно, с тремя номерами – «Введение», «Пастух и пастушка» и «Тореадор и испанка» – из Сюиты для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» Рубинштейна (оба произведения – совместно с Рахманиновым) [23, *14*]. Также Максимов высту-

пал с двумя частями – Романс и Вальс – из Сюиты для 2-х фортепиано Аренского (совместно с Игумновым) [*23*, *19*]. В рецензии на одно из выступлений дуэта, когда пианисты играли свои партии не по нотам, как принято, а наизусть, указывалось: «Ученики Рахманинов и Максимов вышли победителями из этой задачи, разрешив её блистательно. Ни одной неверной ноты, ни одного неясного пассажа, честь и слава им и их учителю [А. И. Зилоти]» [*41*, *3*].

Весной 1892 года Максимов закончил Московскую консерваторию по классу П. А. Пабста с малой золотой медалью. Одновременно с ним и тоже с малой золотой медалью завершили обучение А. Н. Скрябин и И. А. Левин, а Рахманинов, сдав в это же время выпускной экзамен по композиции, был удостоен большой золотой медали, поскольку годом раньше, как указывалось, закончил обучение и по классу фортепиано. Имена всех четверых выгравированы рядом золотыми буквами на доске выпускников-медалистов Московской консерватории в фойе Малого зала.

После блестящего окончания консерватории Максимов сначала около года активно выступал с концертами в городах России. Ошибочно мнение, что он начал концертировать только в 1901 году [*20*, *200*].

В сентябре 1893 года Чайковский просил Ипполитова-Иванова помочь Максимову в устройстве в Тифлисе нескольких концертов [*28*, *177*]. В своих воспоминаниях Ипполитов-Иванов, живший в Тифлисе с 1882 по 1893 год, отмечал: «Получил от Петра Ильича записочку, в которой он просил рекомендовать в Тифлисское музыкальное училище в качестве преподавателя ученика проф. Зверева прекрасного пианиста Максимова» [*16*, *83*]. На работу в Тифлисе Максимов не устроился (там в то время преподавал Пресман), но эта идея была реализована позднее. Всё же пианист дал в городе в сезоне 1893–1894 гг. не менее шести концертов. В одной из рецензий указывалось: «Сбор от концерта предназначен на поездку г. Максимова к Рубинштейну для дальнейшего музыкального образования. Юный пианист… уже известен у нас; он имеет все задатки к тому, чтобы занять впоследствии видное место в музыкальном мире» [*52*, *3*].

Максимов, очевидно, мечтал пойти по пути Зилоти, который после смерти своего консерваторского педагога Николая Рубинштейна стремился продолжить своё обучение под руководством Антона Рубинштейна. Правда, творческий контакт между Зилоти и Рубинштейном, к сожалению, не сложился[5], и тогда Зилоти уехал за рубеж заканчивать своё обучение у Листа. (Кстати сказать, Зилоти хотел, чтобы после окончания Московской консерватории и Рахманинов завершил своё пианистическое образование у Рубинштейна, но в тот период маэстро надолго уехал из России.)

Максимов уже был ранее немного знаком с великим пианистом. Их встреча состоялась в Московской консерватории. Вот как этот эпизод описан Гольденвейзером: «Слушал исполнение учащихся он [Антон Рубинштейн] молча и обычно никаких замечаний по поводу исполнения не делал. Я помню лишь один случай, когда он задал вопрос, и этот вопрос уже явился оценкой исполнения. Один из наиболее талантливых наших товарищей, учившийся вместе с нами у Зилоти, Максимов (к сожалению, очень рано умерший от тифа) обладал блестящей техникой. Благодаря этому, он был склонен к большому внешнему блеску, которым по молодости лет очень увлекался. Максимов играл в присутствии Рубинштейна этюд Листа „Feux follets“ [„Блуждающие огни“]. Когда он закончил, Рубинштейн подозвал его и задал ему вопрос: „А вы знаете, что значит ‘Feux follets’?“ Максимов сказал, что знает, и перевёл. Рубинштейн ничего ему не сказал, ограничившись только вопросом» [*13*, *258*]. В слабом образном осмыслении этюда Листа мог быть виноват тогдашний наставник Максимова – Зилоти, увлекавшийся техни-

ческим блеском нередко в ущерб смысловой стороне музыки (не случайно его иной раз именовали «хорошим фортепианным техником – и всё» [17, 257]).

Недовольство Рубинштейна недостаточной, с его точки зрения, художественной стороной исполнения Максимова оставило глубокий, можно сказать, – неизгладимый след в его душе. Без сомнения, пианист в дальнейшем постоянно думал об этом и стремился в своём искусстве достичь гармонии между виртуозным и содержательным началами. Позднее в своих рецензиях он неизменно отмечал как степень владения артистом инструментом, так и глубину погружения художника в образно-смысловой мир произведения…

Идея занятий Максимова с А. Г. Рубинштейном не была реализована. Смерть великого музыканта 8 ноября 1894 года перечеркнула эти планы.

Уже тогда, в начале пианистической карьеры Максимова критика отмечала не только чисто технические достижения молодого артиста. В декабре 1893 года рецензент одной из тифлисских газет писал: «Чем более нам приходится слушать этого юного (20-летнего тогда. – *А. М.*) пианиста, тем более мы укрепляемся во мнении, что он представляет крупный талант. Несмотря на увлечение блестящими ускоренными темпами, признаться, мало содержательными композициями Листа (в концерте был исполнен Вальс из оперы «Фауст» Гуно–Листа. – *А. М.*) и ему подобных композиторов, в нём уже теперь есть та свойственная крупным музыкальным талантам сила, которая овладевает слушателем всецело, берёт его в руки. Такое ощущение мы испытали при исполнении Шопена (была исполнена Прелюдия Des-dur. – *А. М.*)».

Однако к тому моменту обозначенная творческая задача не была решена окончательно, о чём свидетельствуют заключительные назидательные строки заметки: «Желаем ему успеха в развитии таланта, а главное – серьёзного отношения к нему, которое выражалось бы в обуздании самодовольного услаждения шумными овациями и льстивыми похвалами, и в сознании, что таланты даются на служение искусству, а не толпе» [66, 3].

В последний период пребывания Максимова в Тифлисе (1901/1902 учеб. г.) местные критики однозначно констатировали приоритет уже художественного начала без всяких оговорок. При этом артист нисколько не утратил своих уникальных виртуозных достижений. Критик восхищался: «Об исполнении г. Максимова, полном технического блеска, вдумчивости, благородного стиля, темперамента и законченности, было много говорено, а потому мы можем только отметить, что все поименованные качества он проявил в своем концерте в полном блеске и доставил слушателям огромное эстетическое наслаждение» [42, 3].

В первый свой приезд в Тифлис Максимов близко познакомился с Шаляпиным, который гастролировал там весь оперный сезон с октября 1893 по февраль 1894 года и выступил в 62-х спектаклях. Вот как об этом вспоминал В. Д. Корганов, известный музыкальный критик, директор и преподаватель теории музыки и эстетики в музыкальном училище Тифлисского отделения ИРМО:

«В числе молодых преподавателей фортепианной игры был Матвей Леонтьевич Пресман, недавно окончивший Московскую консерваторию у Зверева[6]… Пресман был тифлисским уроженцем[7]. Однажды он привёл ко мне товарища своего по консерватории, тоже ученика проф. Зверева, Леонида Александровича Максимова, совершавшего тогда концертное турне по России. Максимов принёс с собой клавираусцуг „Князя Игоря“, совершенно незнакомого всем нам; с увлечением стал он разыгрывать страницу за страницей и восторженно расхваливать, с обычным, лёгким, симпатичным своим заиканием, сцену за сценой. Неожиданно раздалось подпева-

ние Шаляпина, ставшего за спиною пианиста; я был поражён его свободным чтением нот с листа, а Максимов, видавший такие виды, был удивлён той свободой и соответственной экспрессией, с которою юноша всё смелее стал петь партию Игоря. Ещё больший восторг вызвал в нём Шаляпин, спев последнюю арию Мельника» [18, *194–195*].

Позднее Максимов общался с Шаляпиным несколько раз. Певец очень ценил человеческий облик и музыкантский талант пианиста, о чём свидетельствует трогательная и прочувствованная надпись на его венке, возложенном на могилу друга (об этом в конце статьи).

География гастролей Максимова была достаточно обширна. Вот только некоторые документально известные нам точки гастрольных маршрутов: Лондон (совместное турне с С. А. Кусевицким), Саратов, Самара, Барнаул, Бийск, Кишинёв, Одесса, Киев, Тифлис, Петербург, Москва, Астрахань и Томск. О последних двух городах надо сказать особо.

В первом из них Максимов проработал преподавателем музыкальных классов ИРМО и директором 4 года (1894–1897, 1900–1901 – более поздний срок везде пропускают), во втором – 2 года. Везде Максимов (помимо ведения уроков) много выступал и в сольных, и в камерно-инструментальных, и в камерно-вокальных ансамблях, и в качестве дирижёра. Во всех указанных амплуа он достигал впечатляющих успехов.

Рассмотрим прежде всего отклики на его выступления как солиста.

Астраханский критик в октябре 1894 года писал: «Игра г. Максимова нам знакома ещё с прошлого года (то есть с прошлого концертного сезона 1893/94. – *А. М.*)… Мы и тогда удивлялись его технике и богатырской силе удара (à *la Rheisenauer*), но главное достоинство – осмысленность игры» [67, *3*]. (Сравнение с Рейзенауэром, заметим в скобках, дорогого стоит: крупнейшие русские пианисты К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер оценивали манеру его игры как наиболее близкую стилю А. Г. Рубинштейна и называли её идеальной.)

Один из томских рецензентов писал о сольном выступлении Максимова в феврале 1898 года: «Талантливый пианист обнаружил блестящую технику и доставил большое удовольствие выразительностью своей игры» [47, *3*]. Другой критик в сентябре того же года констатировал: «Г. Максимов блещет, помимо техники, одухотворённостью, печатью индивидуального творчества» [60, *3*]. «В Четвёртом концерте Рубинштейна, – указывал автор газетного отклика, – г. Максимов выказал продуманную игру и хорошую технику. Все пассажи блестели филигранностью отделки. Третья баллада Шопена любима всеми пианистами, и надо отдать справедливость г. Максимову, что он исполнил её образцово. <…> Приёмы пианиста далеко не шаблонны, и индивидуальность в игре г. Максимова покоряет слушателя» [61, *3*].

Такого рода отзывов весьма много.

Столь же лестные оценки давались Максимову как *ансамблисту* и *концертмейстеру*. Об этом важно сказать, поскольку даже таким крупным пианистам, как Николай Рубинштейн и Павел Пабст, порой предъявлялись претензии как к ансамблистам: они элементарно заглушали партнёров звучанием рояля. Относительно Максимова такого не отмечалось. Приведём ряд откликов на камерные вечера с участием пианиста.

Томский рецензент в апреле 1898 года отмечал: «В концертном отделении более сильное впечатление произвело *Scherzo* и *Allegro* из трио d-moll Аренского. Исполнено оно было на рояли Л. А. Максимовым, на скрипке Я. С. Медлиным и на виолончели А. А. Ваксманом положительно превосходно, и зрители получили истинное эстетическое наслаждение» [32, *3*]. Другой музыкальный критик из Томска писал:

«Самым лучшим и выдающимся номером программы была соната Грига [Вторая, ор. 13], исполненная г. г. Максимовым и Медлиным с большим одушевлением, со смыслом и полным блеском» [59, *3*].

Важно свидетельство следующего рецензента о том, что исполнительские достижения скрипача Медлина «особенно ярко сказались в капитальных номерах программы: в прекрасно и с *полным ансамблем сыгранной* (курсив мой. – *А. М.*) с г. Максимовым „Крейцеровой сонате“Бетховена, в строго классическом „Adagio“Баха и в блестящем и технически трудном “романтическом” концерте Годара» [57, *3*].

«Отметим, – указывал ещё один корреспондент томской газеты, – прекрасное исполнение Девятой сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано нашими талантливыми скрипачом Я. С. Медлиным и Л. А. Максимовым. Игра последнего отличается большими достоинствами – у него много чувства, мягкость звука. Г. Максимов безусловно недюжинный пианист» [33, *3*].

Выступая в Тифлисе с Е. А. Лавровской, пианист удостоился следующих похвальных отзывов: «Приятным сюрпризом для публики явилось участие г. Максимова, зарекомендовавшего себя весьма хорошим аккомпаниатором» [73, *3*]; «Свободному и прекрасному исполнению всех номеров программы (Лавровской. – *А. М.*) много способствовал прекрасный аккомпанемент г-жи Шидловской, и особенно – г. Максимова» [44, *3*]; «Г. Максимов выказал редкий дар *аккомпаниатора-художника*» [59, *3*; курсив мой. – *А. М.*].

В Киеве критик писал: «Концерт, доставивший большое удовольствие аудитории… был дан 5 марта [1903 года] талантливыми певицами сёстрами Кристман при участии сильного виртуоза и превосходного пианиста г. Максимова. <…> Превосходно аккомпанировал г. Максимов, мастерски сыгравший также два фортепианных соло» [63, *3*]. Одесский рецензент однозначно утверждал: «Аккомпаниатор он (Максимов. – *А. М.*) безусловно хороший, и эту роль он с достоинством нёс в концерте» [36, *3*].

Исполнительский репертуар Максимова достаточно обширен, тем более если учитывать лишь почти 12-летний период его концертной деятельности и загруженность в течение восьми лет педагогической и административной работой в учебных заведениях. (Укажем для сравнения, что Гофман гастролировал около 60 лет.)

Очевидно, что репертуар пианиста, хотя и включает много имён, почти весь построен на произведениях композиторов-романтиков. Отличительной особенностью исполнительской деятельности Максимова является и то, что некоторые сочинения постоянно сохранялись в его активном репертуаре. К примеру, Первый концерт Чайковского музыкант выучил и сыграл в 1892 году, находясь ещё на студенческой скамье. Этот же концерт был исполнен Максимовым и в самом конце его безвременно завершившейся артистической карьеры в ноябре 1903 года – за два месяца до внезапной кончины. То же можно сказать и о Первом концерте Листа: его первое исполнение состоялось 31 января 1894 года, последнее – 9 февраля 1902 года. Из произведений западноевропейских романтиков наиболее часто в исполнении музыканта звучали сочинения Листа («Кампанелла», «Пештский карнавал», Венгерская рапсодия № 12, Тарантелла «Венеция и Неаполь», Верди–Лист – «Риголетто», Гуно–Лист – Вальс из оперы «Фауст»), Шопена (Баллада № 3, Полонез As-dur), Шумана («Симфонические этюды»), И. Штрауса (Вальс в обработке Гольдштейна), Баха–Брассена (Токката и фуга d-moll).

Часто в программах пианиста и в «бисах» звучали произведения и транскрипции русских композиторов, к примеру: Чайковский–Пабст – Парафраз на темы оперы «Евгений Онегин» и Парафраз на темы балета «Спящая красавица» (эти и другие парафразы Пабста входили в ре-

пертуар Рахманинова и Гофмана), Рубинштейн – Баркарола, Вальс-каприз, Рубинштейн–Пабст – Лезгинка из оперы «Демон», Глинка–Балакирев – «Жаворонок», Аренский–Зилоти – «У фонтана», Бородин – «В монастыре», Рахманинов – Мелодия, Баркарола, прелюдии (в том числе знаменитая Прелюдия cis-moll op. 3 № 2 [см.: 3, *58*, *65*]), Лядов – «Табакерка», Рубинштейн – Четвёртый фортепианный концерт.

Многие сольные произведения игрались реже, а то и один раз. Среди них, в частности, сочинения Шопена (отдельные прелюдии, этюды, Колыбельная, Фантазия f-moll), Листа («Мефисто-вальс», Фантазия на темы оперы «Дон-Жуан» Моцарта, транскрипция «Лесного царя» Шуберта), Грига («Весной»); салонная музыка – Мошковский («Венгерский танец»), Вогрич (пьеса «Staccato caprice», записанная Гофманом), Годар (Вальс № 2, пьеса "En courant" [«Бегом» или «В движении»], входившая также в репертуар Рахманинова), Иенсен («Испанские мотивы»). Среди произведений отечественных композиторов, исполнявшихся в концертах эпизодически или однократно, можно отметить, в частности, пьесы Чайковского (Вальс-каприс D-dur op. 4, Романс f-moll op. 5, «Подснежник», «Баркарола»), Балакирева (Полька fis-moll), Рубинштейна (Вальс As-dur, Фортепианный концерт № 1).

Обращает внимание, что в концертных программах артиста ни разу не встречается Этюд Листа «Блуждающие огни», безуспешно показанный в юности А. Г. Рубинштейну. Что это – горький осадок на всю жизнь или восприятие случившегося как священный запрет на исполнение?!

Показательно также, что среди сольных фортепианных сочинений, исполняемых в концертах Максимовым, нет ни одного оригинального произведения композиторов времён барокко и венского классицизма – И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Нет и произведений поздних романтиков – таких, например, как Брамс, Скрябин, Метнер, Глазунов.

Правда, картину несколько меняет кое-что из весьма объёмного камерно-инструментального и камерно-вокального репертуара Максимова. Тут появляются композиторы барокко (Гендель – Соната для контрабаса и клавира e-moll – в ансамбле с С. А. Кусевицким) и венского классицизма (Бетховен – Соната № 7 для скрипки и фортепиано op. 30 № 2 и Соната № 9 для скрипки и фортепиано op. 47, так называемая «Крейцерова соната»). Впрочем, и в этой части репертуара абсолютно доминирует романтическая музыка. Здесь немало сочинений для двух фортепиано или в 4 руки: Вариации B-dur Шумана, «Пляска смерти» Сен-Санса, Сюита «Костюмированный бал» Рубинштейна, Сюита № 1 и Сюита № 2 «Силуэты» Аренского, Фантазия op. 5 Рахманинова (причём некоторые из этих сочинений исполнялись не один раз). Есть и Фортепианное трио П. А. Пабста (Максимов как благодарный ученик не забывал сочинения одного из своих учителей), и Фортепианное трио op. 32 Аренского, и Фортепианный квинтет Шумана Es-dur op. 44, и скрипичные сонаты (Первая и Вторая Грига, Первая Годара). Особенно показательно исполнение *Adagio* из «Лунной сонаты» Бетховена в романтической обработке Гензельта для двух фортепиано.

В камерно-вокальном репертуаре Максимова-концертмейстера тоже преобладали сочинения композиторов XIX века. Упомянем романсы и песни Шуберта, Шумана, Тости, Глинки, Алябьева, Дютша, Чайковского, Рубинштейна, Кюи, Гречанинова, Аренского, Рахманинова, Римского-Корсакова, арии из опер Верди, Массне, Делиба, Мейербера, Направника, Чайковского и др.

Репертуар Максимова во многом типичен для пианистов его времени. Его можно сравнить, например, с концертным репертуаром Иосифа Гофмана, в котором, как утверждал исследователь, единичны:

с одной стороны, оригинальные сочинения Баха, Гайдна, Моцарта, Шуберта, а, с другой – произведения крупных композиторов послелистовской эпохи, таких как Брамс или Дебюсси [см.: 5, *12–15*][8]. «Аналогичная „диктатура" романтики была присуща и репертуару Рахманинова», – указывал другой исследователь [4, *193*]. Такой репертуарный крен был в большей или меньшей степени характерен для пианистов романтической эпохи, включая также Листа, А. Г. Рубинштейна, Бузони [5, *191–200*].

Максимов, как и Гофман, и Рахманинов (и Пабст, и Зилоти в последнее десятилетие XIX века) «ориентировался в основном на „ходовое", самое известное, постоянно играемое» [5, *13*]. Это тоже было вполне привычным для того времени, тем более для концертов в провинции. При этом надо отметить, что Максимов постоянно пропагандировал сочинения русских композиторов, в том числе Рахманинова, фортепианные произведения которого в те годы мало кто (кроме самого автора) играл в концертах. В этом проявилось несомненное просветительское начало его исполнительской деятельности. Кстати сказать, совсем мало в репертуаре Максимова салонных пьес, которые в его время и позднее были весьма распространены. Их меньше, чем в репертуаре, например, Гофмана или Рахманинова.

Как хорошо известно, важно не только то, *что* играет исполнитель, но и то, *как, каким образом* он это играет. Попытаемся на основе дошедших до нас откликов определить отличительные черты исполнительского стиля Максимова и выявить его индивидуальный комплекс пианистических выразительных средств.

Что чаще всего отмечалось рецензентами, так это необычайное техническое мастерство пианиста. Здесь он был на уровне своих консерваторских учителей – выдающихся российских виртуозов того времени – П. А. Пабста и А. И. Зилоти. Напомним, что ещё на студенческой скамье Максимов предстал перед А. Г. Рубинштейном ни много ни мало с «Блуждающими огнями» Листа. С годами его блестящая виртуозная техника всё более и более совершенствовалась. Примечательно, что редко какая заметка о концертах артиста обходилась без признания его неординарной виртуозности. Правомерно предположить, что в этом качестве он был если не выше, то, по крайней мере, на одной высоте со своими знаменитыми наставниками и соучениками.

Уже в 20 лет, выступая в Тифлисе, исполнитель удостоился следующего отзыва: «О молодом пианисте, ученике Пабста, окончившем Московскую консерваторию с золотой медалью, писалось и говорилось у нас довольно, и весьма многие имели случай не раз слышать его игру и по достоинству оценить его многообещающие способности и прекрасную уже теперь технику. <…> Г. Максимов имел выдающийся успех» [64, *3*].

После одного из последних выступлений пианиста, накануне его 30-летия, авторитетный московский критик Н. Д. Кашкин отмечал: «Г. Максимов исполнил концерт Es-dur Листа с большим виртуозным блеском и отличною музыкальностью. <…> С тою виртуозной талантливостью, какую он выказал, *нужно родиться* (курсив мой. – *А. М.*)» [53, *3*]. Другой московский критик, говоря о том же выступлении, писал: «Солист вечера пианист Л. А. Максимов, впервые выступивший перед нашей публикой, имел весьма большой заслуженный успех. С отличною техникой и блестящею виртуозностью им был сыгран первый концерт Листа (Es-dur)» [31, *3*].

Если непосредственных консерваторских наставников Максимова – Пабста и Зилоти – нередко упрекали в излишнем хладнокровии на сцене, что производило подчас впечатление холодности и формальности исполнения, у Максимова рецензенты этого не отмечали. Наоборот, он выступал всегда горячо, заинтересованно,

пылко, с большой непосредственностью, иногда, из-за волнения, даже нервно. «Всё исполнено [Максимовым] просто, задушевно» [39, *60*], – указывал критик. Сравнивая почерки пианистов, автор одного из откликов отмечал: «Максимов – пианист того же, в общем, направления, что и Зилоти, но более бурный» [55, *3*]. В этом (как и во многом другом), безусловно, сказалось воздействие искусства А. Г. Рубинштейна, заветы которого с юных лет артист чтил и претворял как в своей игре, так и в своей деятельности в качестве публициста.

Наряду с незаурядной техникой в игре Максимова часто отмечался и огромный масштаб звучания. В этом он также шёл по стопам своих прославленных учителей и, косвенно, по заветам А. Г. Рубинштейна («Играть на весь мир!»). «Г. Максимов, – констатировал критик, – внёс оживление своим исполнением фортепианной партии трио Аренского. Особенно хорошо удались Максимову скерцо и финал, где пианист блеснул силой и техникой» [29, *3*]. Показателен и такой отклик рецензента: «Закончил г. Максимов свою программу рапсодией Листа. <…> Пештская рапсодия – одна из труднейших рапсодий Листа и требует великолепно обработанной блестящей техники, которою г. Максимов может похвастаться. Сыграл он рапсодию на славу. Помимо его прекрасных качеств, в передаче г. Максимова чувствуется увлечение, и между теми нюансами, которыми так богата Пештская рапсодия; особенно поражает слушателя его мощное фортиссимо» [69, *3*].

Важно указать, что, если в игре Пабста *fortissimo* порой, как отмечали коллеги и ученики, приобретало резкий, металлический оттенок [см. об этом: 7, *25–31*], то в игре Максимова практически всегда рецензенты отмечали полный, сочный тон. В этом качестве он наследовал Зилоти, у которого, как констатировал критик, «удар по клавишам эластичный – не костлявый и острый, а как бы набрасываемый мазками; это не исключает в нём силы, а временами и мощи, но соразмерной и пропорциональной с предыдущей и последующей звучностью» [цит. по: 8, *70*]. Очевидно, что Максимов (как, кстати, и Рахманинов) воспринял от Зилоти (опосредованно и от А. Г. Рубинштейна) манеру «весовой игры» как один из важнейших пианистических приёмов[9].

Всё же, по-видимому, изредка случались исключения. Критик, давая в целом превосходную характеристику пианисту, писал: «Г. Максимов блестяще сыграл концерт [№ 1 Листа]. Он – истинный виртуоз, умеющий показать и вещь, и себя в ней. Лучшее в его игре – лёгкость пассажа, вообще *piano*, которое у него воздушно, ясно и чарующе красиво. *Forte* менее симпатично: тон большой, но несколько стучащий. С музыкальной стороны, со стороны фразировки пианист не оставил лучшего желать» [45, *3*].

Указанное в последней рецензии показывает, что Максимов искусно владел и тонкими фортепианными красками. Это был пианист-универсал. Примечательны строки ещё одной рецензии: «Техника г. Максимова прекрасна и блещет так же законченно в самых трудных пассажах, как и в самых нежных руладах во всех регистрах фортепианный клавиатуры» [70, *3*]. В другом отклике отмечалось «прекрасное исполнение сонаты для скрипки и фортепиано [№ 9 Бетховена] нашими талантливыми скрипачом Я. С. Медлиным и пианистом Л. А. Максимовым. Игра последнего, – продолжал рецензент, – отличается большими достоинствами – у него много чувства, мягкость звука. Г. Максимов безусловно недюжинный пианист» [37, *3*].

Критики постоянно отмечали разнообразные звуковые качества в игре артиста. «У Максимова, – писал один из них, – оказалась и прекрасная техника, и очень хороший тон» [54, *5*]. Другой констатировал: «Наибольший успех выпал на долю пианиста г. Максимова, игравшего 1-й кон-

церт Листа (Es-dur). Громадная техника, сила, которыми обладает этот пианист, обеспечили этой вещи прекрасное исполнение. Чрезвычайно гибкая кисть придаёт большую лёгкость исполнению крупных пассажей. Шумные и продолжительные изъявления восторга заставили артиста несколько раз играть на бис – баркаролу Рубинштейна (прекрасное *piano*), вальс Штрауса и „Музыкальную табакерку" Лядова» [35, *3*].

Показателен в плане обрисовки богатства звуковой палитры исполнителя и следующий отзыв: «Главный интерес вечера представлял пианист г. Максимов, приглашённый в текущем сезоне [1901/1902 годов] старшим преподавателем училища [Тифлисского отделения ИРМО] вместо выбывшего г. Левина. Артист выступил с весьма известным и неоднократно у нас исполнявшимся трио d-moll Аренского. Разнообразие музыкальных красок этого произведения дало возможность г. Максимову проявить всю силу и блеск своего художественного дарования. Пред публикой предстал вполне законченный *пианист-художник* (курсив мой. – *А. М.*), обладающий техникой, мощным, где нужно, ударом, изящной и в то же время глубоко продуманной и прочувствованной фразировкой» [40, *3*].

Таковы главные исполнительские выразительные средства, характерные для артистического стиля Максимова, которые позволили артисту взойти на российский пианистический Олимп.

Тем более жуткой и вопиюще несправедливой представляется скоропостижная – спустя всего лишь несколько недель вслед за последними концертами – кончина Максимова от брюшного тифа. Смерть, наступившая 1 января 1904 года, тем более трагична, что молодой пианист подавал большие надежды ещё и как замечательный педагог[10], и как блистательный критик, и как опытный организатор (каждая из этих сфер приложения сил музыканта заслуживает отдельного рассмотрения). Многие деятели искусств в древней столице рассчитывали на то, что Максимов, человек необычайно деятельный и активный, значительно повысит тонус музыкальной жизни города, внесёт заметное оживление в деятельность различных музыкальных организаций Москвы…

Едва ли можно сказать о Леониде Александровиче Максимове лучше, чем это сделали его друзья и коллеги при прощании с ним. Приводим их слова, несмотря на то, что это довольно длинные цитаты.

И. В. Липаев, известный музыкальный критик: «День первого января [1904 года] прошёл у нас для тех, кто преклоняется пред энергией и артистическими натурами, очень печально. В этот день, в 2 часа пополудни, скончался пианист Л. А. Максимов, и скончался в разгаре сил. Покойный был человек даровитый в высшей степени. За что бы он ни взялся, его необычайное дарование сказывалось тотчас же. Москвичей он расположил к себе своим талантливым, ярким и всегда по-своему окрашенным исполнением, музыкальный мир – тою правдою, пред которой он всегда стоял во всеоружии, клеймя всё стремящееся к задержке роста искусства. Вечно озабоченный и хлопотливый, Максимов умел и многое сделать. Он концертировал в провинции, внося в программы всё лучшее по музыке, успевал сдавать в редакцию „Русского слова" критические заметки, занимался усердно с многочисленными учениками. До 31 года он успел окончить Московскую консерваторию, пройдя фортепианные классы у Пабста и Зилоти, побывал в провинции, в Томске и Тифлисе (также четыре года в Астрахани. – *А. М.*), и только два-три последних года (точнее, полтора. – *А. М.*) обосновался, наконец, в Москве, профессором Филармонии. Но где бы он ни был, он везде разрушал устои, способствующие рутине, и водворял живое отношение к музыке. В печати, как критик, работавший под псевдонимом Диноэля, Максимов обратил внимание свеже-

стью своего пера и откровенностью. Разумеется, всё это создало Максимову не мало врагов, но и множество друзей, ценивших его талант. На вид он казался всегда точно вылитым из стали, и никто, конечно, не подумал бы, при выходе его в одном из симфонических собраний, что через каких-нибудь полтора месяца поклонникам придётся сказать ему последнее прости. Как неумолимы, беспощадны грозные силы!

Но мёртвый в гробе мирно спи…» [50, *88–89*].

Анонимный автор некролога: «1 января [1904 года] в Москве внезапно умер молодой пианист, подававший большие надежды, Леонид Александрович Максимов. <…> Это был один из лучших пианистов в Москве, артист, обладавший истинною виртуозною жилкой, игравший горячо, с широким и смелым размахом. Ещё так недавно Максимов с блестящим успехом выступил в симфоническом собрании Филармонического общества в память Чайковского. От такого мастера фортепианной игры можно было ждать прекрасных результатов и в педагогической области» [49, *47*].

С. Н. Кругликов, известный музыкальный критик, педагог и директор (1883–1901) Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества:

«Грустными строками начинаю свои писания в новом [1904] году. В первый его день, около 3-х ч. пополудни, скончался на 31 году жизни Леонид Александрович Максимов.

Сегодня педагогическая семья Филармонического училища опускает в могилу гроб своего товарища. Недолго прослужил он с ними: всего второй сезон пошёл с тех пор, как он приглашён вести там, параллельно с Л[уи] А[вгустовичем] Пабстом, высшие виртуозные курсы фортепианной игры. Но этот год с небольшим выдвинул молодого пианиста вперёд. Он был не из тех натур, которые затериваются. В нём клокотали энергия и протест. И он оказывался всегда на виду. На него возлагались большие надежды, как на одного из главарей новых течений в жизни помянутого учреждения. Он мог вести за собой: энергия, темперамент – та сила, которая невольно подчиняет себе слабых и вялых…

Максимов – ученик Московской консерватории, которую блестяще окончил в классе П[авла] А[вгустовича] Пабста. Он уже успел заявить себя и на административном посту: некоторое время стоял во главе провинциальных отделений Русского музыкального общества, сперва в Астрахани, потом в Томске. Немного занялся он и критикой. Ни для кого не секрет, что в течение одного сезона появлявшиеся в „Русском Слове“ музыкальные рецензии за подписью „Диноэль“ („Леонид“ – наоборот) принадлежали перу покойного. Он брался за многое. Его кидало то туда, то сюда. Типичный непоседа, unruhiger Geist [беспокойный человек]. Кто знает, – может быть, не засиделся [бы] он долго и в Филармонии… Теперь уже это праздные предположения. Смерть сделала своё дело, и завеса навеки задёрнута…

Эти слова появляются в печати раньше, чем успел возвыситься свежий холм над свежей могилой. В неё сойдет несомненный талант. Ещё так недавно Москва слушала Максимова, когда он так широко и виртуозно истолковывал фортепианную партию в b-moll'ном концерте Чайковского. Мне выпало на долю, описывая второе симфоническое собрание Филармонического общества, хвалебно коснуться и эффектной игры того, кого мы сегодня хороним…

Вскоре после того вечера Максимов взял отпуск, чтобы поконцертировать в Одессе. И там всё сошло прекрасно. Но на обратном пути нельзя было миновать Киев, где тиф свирепствовал эпидемически. И вот, вернувшись в Москву, Максимов захворал именно этой формой тифа. Молодому, сильному организму темпераментного артиста пришлось схватиться с более сильным и более темпераментным врагом.

И враг не знал пощады… За последние дни, однако, вспыхнули было надежды на спасение. Друзья получили утешительные вести ещё в полдень 1-го января. А затем что-то произошло неожиданное, и через каких-нибудь три часа всё кончилось…» [46, *3*].

***

На похоронах Максимова, как отмечалось в газетной хронике и некрологах, были такие выдающиеся музыканты, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкий, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, Н. Д. Кашкин, С. Н. Кругликов и многие другие. Показательны и надписи на венках: «Дорогой Лёля, прими последнее прости от твоего Фёдора» (Шаляпин), «Моему милому и дорогому ученику и другу Лёле Максимову последний привет от любившего его Саши Зилоти», «От любящего Кусевицкого» [58, *3*; 34, *2*]. Памяти Максимова Кусевицкий сочинил «Грустную песню» („Chanson triste“) для контрабаса и фортепиано ор. 2.

Участие в похоронах столь крупных деятелей отечественного музыкального искусства и их проникновенные слова при прощании говорят о тяжести и величине потери.

Многие современники, упоминая о Максимове, неизменно добавляли показательные эпитеты или характеристики: «прекрасный пианист» (М. М. Ипполитов-Иванов [16, *83*]), «даровитый пианист» (В. Чечотт [71, *3*), «исключительно одарённый пианист» (М. Л. Пресман [25, *148*]), «один из самых блестящих пианистов, который всю свою короткую жизнь концертировал в России» (В. П. Зилоти, жена А. И. Зилоти [15, *156*]). М. Н. Мейчик писал: «Среди пансионеров Зверева были такие крупные впоследствии фигуры, как Скрябин, Рахманинов, рано умерший, блестящий пианист Максимов и другие» [21, *8*].

А. Б. Гольденвейзер причислял Максимова к выпускникам Московской консерватории, которые, по его словам, «составляют гордость русского музыкального искусства». Продолжая свою мысль, он указывал: «Достаточно назвать такие имена, как Скрябин, Рахманинов, позже Николай Метнер, Иосиф Левин, Игумнов, Максимов, Гедике, Глиэр, Василенко, Леонид Николаев, Нежданова, Обухова и целый ряд других превосходных пианистов, скрипачей, вокалистов и композиторов» [13, *187*].

Позволим себе, отталкиваясь от приведённых свидетельств, пофантазировать о том, как мог бы себя проявить Максимов, если бы судьба подарила ему несколько лет, а то и десятилетий жизни (ведь Рахманинов пережил своего ровесника больше чем на 40 лет).

В первую очередь, разумеется, значительно расширилась бы его концертная деятельность и, прежде всего, конечно, в рамках Филармонического общества, где он в последние месяцы выступал с ошеломляющим успехом. Одновременно усилилась бы и его педагогическая активность, проявлявшаяся не столько в количестве учеников, сколько в эффективности работы с самыми одарёнными учащимися. Уже за полтора года педагогической работы в Филармоническом училище класс Максимова стал лучшим. Более того, имея богатый опыт тяжёлой музыкально-общественной работы на периферии, Максимов мог бы стать отличным директором Училища, в котором время после ухода основателя и многолетнего руководителя П. А. Шостаковского отличалось кадровым непостоянством. Вероятно, под началом Максимова Филармония могла бы вновь превзойти Консерваторию, как это было в первые годы после смерти Н. Г. Рубинштейна.

Деятельность Максимова могла бы выйти, как можно легко представить, и за пределы Филармонического училища и Филармонического общества. Дело в том, что многое могло бы измениться в отношении к Максимову и в ИРМО, и в Московской консерватории после ухода с руководящего поста Сафонова, который, как известно,

был непримиримым врагом Зилоти и, следовательно, его учеников – Максимова и Рахманинова. Претил Сафонову-пианисту, приверженцу утончённой по стилю камерной игры, полная контрастов листианская манера исполнения, присущая Максимову. В ситуации же без Сафонова и при поддержке Танеева Максимов мог бы вернуться в свою alma mater и с успехом развивать и там традиции своего главного кумира в исполнительстве – Антона Григорьевича Рубинштейна…

Так или иначе, Максимов мог бы стать крупной фигурой в организации всей музыкально-художественной жизни в Москве. Этому всячески способствовала бы и его активная наступательная деятельность в качестве музыкального критика. Но злосчастная судьба распорядилась иначе.

Трагедия этого человека состояла в том, что ему довелось прожить недолгий век – всего 30 (!) лет, а также в том, что бóльшая часть его разнообразной творческой деятельности прошла в российской провинции. Получив образование в древней столице и проработав в качестве концертанта и преподавателя почти 10 лет на периферии Российской империи, он, полный сил и опыта исполнительской, педагогической и административной деятельности, триумфально вернулся в Москву, но, как оказалось, слепая фортуна уготовила ему потрудиться здесь только полтора года…

Отметим в самом конце, что за свою короткую жизнь Л. А. Максимов сделал совсем немало (А. Д. Алексеев ошибочно писал, что «Л. Максимов вскоре после окончания консерватории скончался» [1, 9]). Около 12 лет он интенсивно концертировал по России, выступая, прежде всего, как первоклассный солист-пианист, снискавший признание лучших критиков и выдающихся музыкантов. В качестве ансамблиста и концертмейстера он с успехом выступал с крупнейшими российскими артистами. Около 10 лет отдал Максимов педагогике, поднимая и в этой сфере музыкальное искусство российских городов и учебных заведений на новую высоту. Наконец, полтора года Максимов выступал в центральной печати в качестве серьёзного музыкального критика. Совокупный вклад его в отечественную культуру, поэтому, достаточно весом…

Отпевание Л. А. Максимова проходило в церкви свв. Фрола и Лавра на Мясницкой улице (снесена в 1934 году). Погребение состоялось на кладбище при Скорбященском монастыре в Москве. Могила выдающегося музыканта не сохранилась. Но благодарная память потомков о нём должна быть сохранена.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Программа выступления была следующей: Бах. Прелюдия и фуга f-moll (по-видимому, из одного из томов «Хорошо темперированного клавира»); Шуман. «Симфонические этюды»; Шопен. Этюды gis-moll и cis-moll, Прелюдия b-moll, Полонез As-dur; Лядов. Этюд F-dur; Рахманинов. Мелодия; Бородин. «В монастыре»; Балакирев. Полька fis-moll; Аренский–Зилоти. «У фонтана»; Рубинштейн–Пабст. Лезгинка из оперы «Демон»; Чайковский–Пабст. Парафраз на темы оперы Чайковского «Евгений Онегин» (bis: Лядов. «Музыкальная табакерка»; Лист. «Campanella»; Штраус–Гольдштейн. Вальс [см.: 56, *3*].

[2] Рассказывая о своих занятиях со Зверевым, пианистка отмечала: «…действительно, постановка руки, развитие пальцевой техники (октав я у Зверева не играла) были на должной высоте. Скучные упражнения Ганона во всех тонах он заставлял играть вчетвером на двух роялях, причём распевал: „Пальцы выше поднимайте и глазами не моргайте, головою не качайте и ногами не болтайте“» [11, *28*].

[3] На заседаниях Секции научных работников консерватории, где выступал с воспоминаниями в 1938 и 1939 годах Гольденвейзер, присутствовали также К. Н. Игумнов и А. П. Островская, и они не возражали выступавшему.

[4] Преемственные нити между Гольденвейзером и двумя его консерваторскими наставниками – Зилоти и Пабстом, которые были также учителями Максимова – прослежены нами в следующей публикации: [*9*, *398–418*].

[5] Рубинштейну, по всей видимости, не понравилось исполнение Зилоти «Крейслерианы» Шумана, как холодное и формальное, а Зилоти, после того, как мэтр тут же вдохновенно исполнил это сочинение, понял, что такого ему никогда не достичь, и что смысла заниматься ему у великого пианиста нет.

[6] М. Л. Пресман, как известно, закончил консерваторию по классу Сафонова, а у Зверева занимался на младшем отделении.

[7] Пресман был уроженцем Ростова-на-Дону. В описываемое время он работал преподавателем музыкальных классов ИРМО в Тифлисе, где жили его родители.

[8] Г. М. Коган ориентируется на репертуар Гофмана сезона 1912/13 и соответственно на произведения, сыгранные пианистом в Петербурге спустя десятилетие после смерти Максимова.

[9] Об этой стороне исполнительского стиля и педагогического метода Зилоти писала Е. Г. Мальцева, см.: [6, *171–173*].

[10] Кстати сказать, в Филармоническом училище класс Максимова унаследовал необычайно ценивший его Гольденвейзер, который писал: «...я профессорствую в Филармонии вместо несчастного Максимова» [14, *269*].

ЛИТЕРАТУРА

Научные издания

1. Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. Москва : Гос. муз. изд-во, 1954. 24 с.
2. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1. 1873–1899. Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. 275 с.
3. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2. 1900–1917. Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
4. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность : сб. статей / сост. Т. А. Гайдамович. Москва : Музыка, 1991. С. 189–212.
5. Коган Г. М. Иосиф Гофман и его книга // Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / пер. с англ. Г. А. Павлова; ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Когана. Москва : Музгиз, 1961. С. 3–30.
6. Мальцева Е. Г. Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2017. 469 с.
7. Меркулов А. М. «Досточтимый артист, неустанный учитель, сердечный человек»: О Павле Августовиче Пабсте // Фортепиано. 2001. № 1. С. 25–31.
8. Меркулов А. М. «Виртуоз с самообладанием…» (об исполнительском стиле А. И. Зилоти-пианиста) // Музыкальная академия. 2016. № 2. С. 65–74.
9. Меркулов А. М. А. Б. Гольденвейзер и его фортепианные учителя [А. И. Зилоти и П. А. Пабст] (проблемы творческого взаимодействия и преемственности) // Наставник : Александр Гольденвейзер глазами современников. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманит. инициатив, 2014. С. 398–418.
10. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.

Источники

11. Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. Москва : Музыка, 1962. 127 с.
12. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о годах учебы в Московской консерватории // «Наш старик» : Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманит. инициатив, 2015. С. 355–424.
13. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. Москва : Дека-ВС, 2009. 560 с.
14. Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетр. 1. 1889–1904. Москва : Тортуга, 1995. 336 с.
15. Зилоти В. П. В доме Третьякова. Москва : Искусство, 1998. 248 с.
16. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. 160 с.
17. Конюс Г. Третий камерный концерт Филармонического общества (12 января 1912 года) // Георгий Эдуардович Конюс : Материалы, воспоминания, письма (1862–1933). Москва : Совет. композитор, 1988. С. 257–258.

18. Корганов В. Д. Статьи, воспоминания, путевые заметки, биобиблиография / сост. З. Л. Семёнова. Ереван : Мин-во культуры Армянской ССР, 1968. 573 с.

19. Крутов В., Швецова-Крутова Л. Мир Рахманинова. Темы и вариации. Россия. Кн. 2. Один год. Тамбов : Юлис, 2006. 496 с.

20. «…Люблю музыку и желаю сделать для нее то, что могу…» (Письма А. С. Аренского) // Труды Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки : альманах / ред.-сост. М. П. Рахманова ; сост. А. В. Горина. Москва : ГЦММК им. Глинки, 2003. Вып. 2. 534 с.

21. Мейчик М. Скрябин. Москва : ОГИЗ, 1935. 42 с.

22. Отчет МО ИРМО за 1888/89 г. Москва : Печатня С. П. Яковлева, 1890. 141 с.

23. Отчет МО ИРМО за 1889/90 г. Москва : Печатня С. П. Яковлева, 1891. 132 с.

24. Отчет МО ИРМО за 1891/92 г. Москва : Печатня С. П. Яковлева, 1893. 124 с.

25. Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов [XIX века] (памяти проф. Моск. консерватории Н. С. Зверева) // Воспоминания о Рахманинове / сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1988. Т. 1. С. 146–204.

26. Программы ученических концертов // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 5–6.

27. Танеев С. И. Дневники. Кн. 2. 1899–1902. Москва : Музыка, 1982. 430 с.

28. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVII. Москва : Музыка, 1981. 357 с.

Периодические издания

29. Али. Театр и музыка // Новое обозрение. 1901. 22 окт. С. 3.

30. Бекар. Театр и музыка // Кавказ. 1901. 8 дек. С. 3.

31. В. В. Театр и музыка // Русские ведомости. 1902. 11 февр. С. 3.

32. Вс. Долг. [Всеволод Долгоруков] Театр и музыка // Сибирский вестник. 1898. 25 апр. С. 3.

33. Всев. Дол. [Всеволод Долгоруков] Концерт М. П. Богомоловой // Сибирский вестник. 1899. 7 апр. С. 3.

34. Вчерашние похороны … Л. А. Максимова // Новости дня. 1904. 4 янв. С. 2.

35. Г. Д. 1-е симфоническое собрание // Тифлисский листок. 1901. 8 дек. С. 3.

36. Диссонанс. Концерт сестер Кристман // Одесский листок. 1903. 16 нояб. С. 3.

37. Долгоруков Вс. Концерт М. П. Богомоловой // Сибирский вестник. 1899. 7 апр. С. 3.

38. Еленин Вл. Музыка в провинции. Тифлис // Русская музыкальная газета. 1902. № 11. Стб. 346.

39. Еленин Вл. Первое симфоническое собрание в Тифлисе 3 декабря [1901 года] // Русская музыкальная газета. 1902. № 2. Стб. 60.

40. И. Г. Театр и музыка // Кавказ. 1901. 24 окт. С. 3.

41. -ин-. Празднование юбилея Рубинштейна // Московские ведомости. 1889. 18 нояб. С. 3.

42. Камертон. Театр и музыка // Кавказ. 1902. 22 апр. С. 3.

43. Кашкин Н. Театр и музыка // Московские ведомости. 1903. 10 нояб. С. 3.

44. Концерт Е. А. Лавровской // Тифлисский листок. 1902. 12 марта. С. 3.

45. Кругликов С. В концертах // Новости дня. 1903. 11 нояб. С. 2–3.

46. Кругликов С. Л. А. Максимов // Новости дня. 1904. 3 янв. С. 3.

47. Кузнечик-Музыкант. Театр и музыка // Сибирский вестник. 1898. 5 февр. С. 3.

48. Л. А. Максимов // Русское слово. 1904. 2 янв. С. 3.

49. Л. А. Максимов // Русская музыкальная газета. 1904. № 2. Стб. 47.

50. Липаев Ив. Москва. Московские письма. На могилу хорошего человека // Русская музыкальная газета. 1904. № 3. Стб. 88–89.

51. Липаев Ив. Московские письма // Русская музыкальная газета. 1902. 23 февр. Стб. 246–247.

52. Местный отдел // Тифлисский листок. 1894. 19 янв. С. 3.

53. Н. К. [Кашкин Н.] Театр и музыка // Московские ведомости. 1902. 11 февр. С. 3.

54. Н. К. [Кашкин Н.]. Л.А. Максимов // Московские ведомости. 1904. 5 янв. С. 5.

55. [Рецензия] // Новости дня. 1903. 2 янв. С. 3.

56. Объявление // Тифлисский листок. 1902. 13 апр. С. 3.

57. Один из немногих посетителей концерта. Театр и музыка // Сибирская жизнь. 1899. 4 апр. С. 3.

58. Похороны Максимова // Русское слово. 1904. 4 янв. С. 3.

59. П. С. Театр и музыка // Сибирский вестник. 1899. 12 янв. С. 3.

60. [Рецензия] // Сибирский вестник. 1898. 30 сент. С. 3.

61. Снегская Е. Театр и музыка // Сибирский вестник. 1898. 13 окт. С. 3.
62. Театр и жизнь // Новости дня. 1889. 14 марта. С. 2.
63. Театр и музыка // Новое обозрение. 1902. 17 марта. С. 3.
64. Театр и музыка // Тифлисский листок. 1894. 2 февр. С. 3.
65. Театр и музыка. Филармоническое общество // Русское слово. 1903. 9 нояб. С. 4.
66. Театральная и музыкальная хроника // Кавказ. 1893. 19 дек. С. 3.
67. Ф. [Фриче]. Очередной вечер Астраханского отделения Императорского Музыкального общества // Астраханский вестник. 1894. 10 окт. С. 3.
68. Фарлаф. Театр и музыка // Тифлисский листок. 1902. 23 апр. С. 3.
69. Фриче Г. Концерт Л. А. Максимова // Астраханский вестник. 1895. 7 марта. С. 3.
70. Фриче Г. Концерт памяти А. Г. Рубинштейна // Астраханский вестник. 1895. 2 февр. С. 3.
71. Чечотт В. Театр и музыка // Киевская газета. 1903. 7 марта. С. 3.
72. Энгель Ю. А. Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. дек.-янв. Кн. 4/5. С. 5–96.
73. d-moll. Театр и музыка // Новое обозрение. 1902. 12 марта. С. 3.
74. Mi. Театр и музыка // Кавказ. 1902. 21 февр. С. 3.
75. *** Казенный театр // Тифлисский листок. 1902. 20 февр. С. 3.

Alexander M. Merkulov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: am2929679@yandex.ru. SPIN-код: 9953-7660

“A FIRST-CLASS PIANIST AMONG THE MOST OUTSTANDING PIANISTS OF OUR TIME”: ABOUT RACHMANINOFF’S CONTEMPORARY LEONID ALEXANDROVICH MAKSIMOV

Abstract. The article for the first time explores the diverse activities of the outstanding Russian pianist, teacher, music critic, music and public figure Leonid Alexandrovich Maksimov (1873–1904), a contemporary of Rachmaninov, Scriabin, Medtner. His creative biography is traced, on the basis of numerous reviews, the stylistic features of his interpretations are analyzed in detail, the artist’s repertoire. Parallels are drawn between the individual features of Maximov’s art as a pianist and the principles of artistic activity of his teachers and prominent contemporaries – A. I. Ziloti, P. A. Pabst, A. G. Rubinstein, S. V. Rachmaninov, J. Hoffman and others. In conclusion, the contribution of A. L. Maksimov to the history of Russian musical art is determined.

Keywords: Leonid Alexandrovich Maksimov (1873–1904); creative biography; individual features of the performing style; the pianist’s repertoire; the historical context of piano art of the late XIX – early XX centuries; comparisons with the art of the most prominent contemporaries

For citation: Merkulov A. M. «*Pervoklassnii pianist v ryadu samih vidayuschihsya pianistov nashego vremeni*»: O *rahmaninovskom sovremennike Leonide Aleksandroviche Maksimove* [“A first-class pianist among the most outstanding pianists of our time”: About Rachmaninov’s contemporary Leonid Alexandrovich Maksimov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 50–71. (in Russ.).

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *S. V. Rakhmaninov. Zhizn’ i tvorcheskaya deyatel’nost’* [S. V. Rachmaninov. Life and creative activity], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 1954, 24 p. (in Russ.).
2. Valkova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis’ zhizni i tvorchestva. Ch. 1. 1873–1899* [S. V. Rachmaninov: Chronicle of life and creativity. Ch. 1. 1873–1899], Tambov, Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2017, 275 p. (in Russ.).

3. Valkova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva. Ch. 2. 1900–1917* [S. V. Rachmaninov: Chronicle of life and creativity. Ch. 2. 1900–1917], Tambov, Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2022, 580 p. (in Russ.).

4. Kandinsky-Rybnikov A. *Epokha romanticheskogo pianizma i sovremennoe ispolnitel'skoe iskusstvo* [The Era of Romantic Pianism and modern performing art], *T. A. Gaydamovich (comp.) Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika: Istoriya i sovremennost' : sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1991, pp. 189–212. (in Russ.).

5. Kogan G. M. *Iosif Gofman i ego kniga* [Joseph Hoffman and his book], *I. Gofman. Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre*, Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 3–30. (in Russ.).

6. Maltseva E. G. *Aleksandr Il'ich Ziloti: pianist, pedagog, organizator kontsertnoy zhizni* [Alexander Ilyich Ziloti is a pianist, teacher, organizer of concert life], Rostov-on-Don, Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. S. V. Rakhmaninova, 2017, 469 p. (in Russ.).

7. Merkulov A. M. «*Dostochtimyy artist, neustannyy uchitel', serdechnyy chelovek*»: O *Pavle Avgustoviche Pabste* ["Venerable artist, tireless teacher, warm-hearted person": About Pavel Avgustovich Pabst], *Fortepiano*, 2001, no. 1, pp. 25–31. (in Russ.).

8. Merkulov A. M. *«Virtuoz s samoobladaniem…» (ob ispolnitel'skom stile A. I. Ziloti-pianista)* ["A virtuoso with self-control…" (about the performing style of A.I. Ziloti the pianist)], *Muzykal'naya Akademiya*, 2016, no. 2, pp. 65–74. (in Russ.).

9. Merkulov A. M. *A. B. Gol'denveyzer i ego fortepiannye uchitelya [A. I. Ziloti i P. A. Pabst] (problemy tvorcheskogo vzaimodeystviya i preemstvennosti)* [A.B. Goldenweiser and his piano teachers (A. I. Ziloti and P. A. Pabst) (problems of creative interaction and continuity)], *Nastavnik : Aleksandr Gol'denveyzer glazami sovremennikov*, Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2014, pp. 398–418. (in Russ.).

10. Milshteyn Ya. I. *Konstantin Nikolaevich Igumnov* [Konstantin Nikolaevich Igumnov], Moscow, Muzyka, 1975, 471 p. (in Russ.).

11. Bekman-Shcherbina E. A. *Moi vospominaniya* [My memories], Moscow, Muzyka, 1962, 127 p. (in Russ.).

12. Goldenweiser A. B. *Vospominaniya o godakh ucheby v Moskovskoy konservatorii* [Memories of the years of study at the Moscow Conservatory], *«Nash starik» : Aleksandr Gol'denveyzer i Moskovskaya konservatoriya*, Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2015, pp. 355–424. (in Russ.).

13. Goldenweiser A. B. *Vospominaniya* [Memories], Moscow, Deka-VS, 2009, 560 p. (in Russ.).

14. Goldenweiser A. B. *Dnevnik. Tetr. 1. 1889–1904* [A diary. Book 1: 1889–1904], Moscow, Tortuga, 1995, 336 p. (in Russ.).

15. Ziloti V. P. *V dome Tret'yakova* [At Tretyakov's house], Moscow, Iskusstvo, 1998, 248 p. (in Russ.).

16. Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let russkoy muzyki v moikh vospominaniyakh* [50 years of Russian music in my memories], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1934, 160 p. (in Russ.).

17. Konyus G. *Tretiy kamernyy kontsert Filarmonicheskogo obshchestva (12 yanvarya 1912 goda)* [The third Chamber Concert of the Philharmonic Society (January 12, 1912)], *Georgiy Eduardovich Konyus : Materialy, vospominaniya, pis'ma (1862–1933)*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1988, pp. 257–258. (in Russ.).

18. Korganov V. D. *Stat'i, vospominaniya, putevye zametki, biobibliografiya* [Articles, memoirs, travel notes, bio-bibliography], Yerevan, Ministerstvo kul'tury Armyanskoy SSR, 1968, 573 p. (in Russ.).

19. Krutov V., Shvetsova-Krutova L. *Mir Rakhmaninova. Temy i variatsii. Rossiya. Kn. 2. Odin god* [Rachmaninoff's world. Themes and variations. Russia. Book II. One year], Tambov, Yulis, 2006, 496 p. (in Russ.).

20. «*…Lyublyu muzyku i zhelayu sdelat' dlya nee to, chto mogu…» (Pis'ma A. S. Arenskogo)* ["…I love music and I want to do what I can for it…" (Letters of A. S. Arensky)], *M. P. Rachmanova (ed.-comp.), A. V. Gorina (comp.) Trudy Muzeya muzykal'noy kul'tury im. M. I. Glinki : al'manakh*, Moscow, GTsMMK im. Glinki, 2003, iss. 2, 534 p. (in Russ.).

21. Meychik M. *Skryabin* [Scriabin], Moscow, OGIZ, 1935, 42 p. (in Russ.).

22. *Otchet MO IRMO za 1888/89 g.* [Report of the MO IRMO for 1888/89], Moscow, Pechatnya S. P. Yakovleva, 1890, 141 p. (in Russ.).

23. *Otchet MO IRMO za 1889/90 g.* [Report of the MO IRMO for 1888/89], Moscow, Pechatnya S. P. Yakovleva, 1891, 132 p. (in Russ.).

24. *Otchet MO IRMO za 1891/92 g.* [Report of the MO IRMO for 1888/89], Moscow, Pechatnya S. P. Yakovleva, 1893, 124 p. (in Russ.).

25. Presman M. L. *Ugolok muzykal'noy Moskvy vos'midesyatykh godov [XIX veka] (pamyati prof. Mosk. konservatorii N. S. Zvereva)* [Corner of musical Moscow of the eighties [XIX century] (in memory of Professor of the Moscow Conservatory N. S. Zverev)], *Z. A. Apetyan (comp.) Vospominaniya o Rakhmaninove*, Moscow, Muzyka, 1988, vol. 1, pp. 146–204. (in Russ.).

26. *Programmy uchenicheskikh kontsertov* [Programs of student concerts], *RGALI*, f. 2099, register 1, unit storage 91, sheet of paper 5–6. (in Russ.).

27. Taneev S. I. *Dnevniki. Kn. 2. 1899–1902* [Diaries. B. 2: 1899–1902], Moscow, Muzyka, 1982, 430 p. (in Russ.).

28. Tchaikovsky P. I. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. XVII* [Full composition of writings. Literary works and correspondence. Vol. XVII], Moscow, Muzyka, 1981, 357 p. (in Russ.).

29. Ali. *Teatr i muzyka* [Theatre and music], *Novoe obozrenie*, 1901, October 22, p. 3. (in Russ.).

30. Bekar. *Teatr i muzyka* [Theatre and music], *Kavkaz*, 1901, December 8, p. 3. (in Russ.).

31. V. V. *Teatr i muzyka* [Theatre and music], *Russkie vedomosti*, 1902, February 11, p. 3. (in Russ.).

32. Vs. Dolg. [Vsevolod Dolgorukov] *Teatr i muzyka* [Theatre and music], *Sibirskiy vestnik*, 1898, April 25, p. 3. (in Russ.).

33. Vsev. Dol. [Vsevolod Dolgorukov] *Kontsert M. P. Bogomolovoy* [Concert by M. P. Bogomolova], *Sibirskiy vestnik*, 1899, April 7, p. 3. (in Russ.).

34. *Vcherashnie pokhorony … L. A. Maksimova* [L. A. Maksimova's funeral yesterday], *Novosti dnya*, 1904, January 4, p. 2. (in Russ.).

35. G.D. *1-e simfonicheskoe sobranie* [1st symphony meeting], *Tiflisskiy listok*, 1901, December 8, p. 3. (in Russ.).

36. Dissonans. *Kontsert sester Kristman* [Christman Sisters Concert], *Odesskiy listok*, 1903, November 16, p. 3. (in Russ.).

37. Dolgorukov Vs. *Kontsert M. P. Bogomolovoy* [Concert M. P. Bogomolova], *Sibirskiy vestnik*, 1899, April 7, p. 3. (in Russ.).

38. Elenin Vl. *Muzyka v provintsii. Tiflis* [Music in the province. Tiflis], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1902, no. 11, col. 346. (in Russ.).

39. Elenin Vl. *Pervoe simfonicheskoe sobranie v Tiflise 3 dekabrya [1901 goda]* [The first symphony meeting in Tiflis, December 3, 1901], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1902, no. 2, col. 60. (in Russ.).

40. I. G. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Kavkaz*, 1901, October 24, p. 3. (in Russ.).

41. -in-. *Prazdnovanie yubileya Rubinshteyna* [Celebration of the anniversary of Rubinstein], *Moskovskie vedomosti*, 1889, November 18, p. 3. (in Russ.).

42. Kamerton. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Kavkaz*, 1902, April 22, p. 3. (in Russ.).

43. Kashkin N. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Moskovskie vedomosti*, 1903, November 10, p. 3. (in Russ.).

44. *Kontsert E. A. Lavrovskoy* [Concert by E.A. Lavrovskaya], *Tiflisskiy listok*, 1902, March 12, p. 3. (in Russ.).

45. Kruglikov S. *V kontsertakh* [In concerts], *Novosti dnya*, 1903, November 11, pp. 2–3. (in Russ.).

46. Kruglikov S. *L. A. Maksimov* [L. A. Maksimov], *Novosti dnya*, 1904, January 3, p. 3. (in Russ.).

47. Kuznechik-Muzykant. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Sibirskiy vestnik*, 1898, February 5, p. 3. (in Russ.).

48. *L. A. Maksimov* [L. A. Maksimov], *Russkoe slovo*, 1904, January 2, p. 3. (in Russ.).

49. *L. A. Maksimov* [L. A. Maksimov], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1904, no. 2, col. 47. (in Russ.).

50. Lipaev Iv. *Moskva. Moskovskie pis'ma. Na mogilu khoroshego cheloveka* [Moscow. Moscow letters. To the grave of a good man], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1904, no. 3, col. 88–89. (in Russ.).

51. Lipaev Iv. *Moskovskie pis'ma* [Moscow Letters], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1902, February 23, col. 246–247. (in Russ.).

52. *Mestnyy otdel* [Local Department], *Tiflisskiy listok*, 1894, January 19, p. 3. (in Russ.).

53. N. K. [Kashkin N.] *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Moskovskie vedomosti*, 1902, February 11, p. 3. (in Russ.).

54. N. K. [Kashkin N.]. *L.A. Maksimov* [L.A. Maksimov], *Moskovskie vedomosti*, 1904, January 5, p. 5. (in Russ.).

55. [*Retsenziya*] [Review], *Novosti dnya*, 1903, January 2, p. 3. (in Russ.).

56. *Ob"yavlenie* [Advertisement], *Tiflisskiy listok*, 1902, April 13, p. 3. (in Russ.).

57. Odin iz nemnogikh posetiteley kontserta. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Sibirskaya zhizn'*, 1899, April 4, p. 3. (in Russ.).

58. *Pokhorony Maksimova* [Maximov's funeral], *Russkoe slovo*, 1904, January 4, p. 3. (in Russ.).

59. P.S. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Sibirskiy vestnik*, 1899, January 12, p. 3. (in Russ.).

60. [*Retsenziya*] [Review], *Sibirskiy vestnik*, 1898, September 30, p. 3. (in Russ.).

61. Sneg-skaya E. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Sibirskiy vestnik*, 1898, October 13, p. 3. (in Russ.).

62. *Teatr i zhizn'* [Theater and life], *Novosti dnya*, 1889, March 14, p. 2. (in Russ.).

63. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Novoe obozrenie*, 1902, March 17, p. 3. (in Russ.).

64. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Tiflisskiy listok*, 1894, February 2, p. 3. (in Russ.).

65. *Teatr i muzyka. Filarmonicheskoe obshchestvo* [Theater and music. Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, November 9, p. 4. (in Russ.).

66. *Teatral'naya i muzykal'naya khronika* [Theatrical and musical chronicle], *Kavkaz*, 1893, December 19, p. 3. (in Russ.).

67. F. [Friche]. *Ocherednoy vecher Astrakhanskogo otdeleniya Imperatorskogo Muzykal'nogo obshchestva* [Another evening of the Astrakhan branch of the Musical Society], *Astrakhanskiy vestnik*, 1894, October 10, p. 3. (in Russ.).

68. Farlaf. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Tiflisskiy listok*, 1902, April 23, p. 3. (in Russ.).

69. Friche G. *Kontsert L. A. Maksimova* [L. A. Maksimov's concert], *Astrakhanskiy vestnik*, 1895, March 7, p. 3. (in Russ.).

70. Friche G. *Kontsert pamyati A. G. Rubinshteyna* [Concert in memory of A. G. Rubinstein], *Astrakhanskiy vestnik*, 1895, February 2, p. 3. (in Russ.).

71. Chechott V. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Kievskaya gazeta*, 1903, March 7, p. 3. (in Russ.).

72. Engel Yu. *A. N. Skryabin. Biograficheskiy ocherk* [A. N. Scriabin. Biographical sketch], *Muzykal'nyy sovremennik*, 1916, December-January, b. 4/5, pp. 5–96. (in Russ.).

73. d-moll. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Novoe obozrenie*, 1902, March 12, p. 3. (in Russ.).

74. Mi. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Kavkaz*, 1902, February 21, p. 3. (in Russ.).

75. *** *Kazennyy teatr* [State theater], *Tiflisskiy listok*, 1902, February 20, p. 3. (in Russ.).

УДК 78.071.2

Марина Михайловна Подгузова

Кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия). E-mail: marina.podguzova@gmail.com. SPIN-код: 4149-2646

АРФИСТКА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ ЕКАТЕРИНА ВАЛЬТЕР-КЮНЕ

Предлагаемая статья посвящена личности выдающейся отечественной арфистки Екатерины Вальтер-Кюне (1870–1931) и впервые содержит попытку анализа её исполнительской деятельности. Её имя в нашей стране и за рубежом, в основном, связывают лишь с авторством Фантазии на темы оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» для арфы. Однако она являлась и виртуозной исполнительницей, солисткой оркестров Итальянской оперы и Мариинского театра, профессором Санкт-Петербургской консерватории. Как представляется, значимость деятельности Е. А. Вальтер-Кюне в отечественном арфовом искусстве в настоящее время оценена не верно, так как творчество арфистки ещё не становилось предметом научного исследования. Обращаясь к личности Екатерины Адольфовны, до сих пор отечественное музыкознание в сфере арфового искусства апеллировало лишь к сведениям общего характера. Вновь открытые архивные источники, представленные в публикации, помогают детализировать ранее имеющиеся сведения, а также формируют иной взгляд на уровень исполнительского мастерства Е. А. Вальтер-Кюне, что в корне меняет ранее сложившиеся об этом представления.

Ключевые слова: Е. А. Вальтер-Кюне, история арфового исполнительства, оркестр Мариинского театра, А. Г. Цабель, А. Г. Рубинштейн, Э. Ф. Направник

Для цитирования: Подгузова М. М. Арфистка Санкт-Петербургских императорских театров Екатерина Вальтер-Кюне // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 72–78.

Имя Екатерины Адольфовны Вальтер-Кюне (1870–1931[1]) – блистательной арфистки, профессора Санкт-Петербургской консерватории, солистки оркестров Итальянской оперы и Мариинского театра – в настоящее время находится на периферии не только мирового, но и отечественного музыкознания в области арфового искусства.

О жизни и творчестве Е. А. Вальтер-Кюне имеются сведения лишь общего характера, представленные в книге «Арфа в моей жизни» [4] легендарной отечественной арфистки Ксении Александровны Эрдели[2], являвшейся ученицей Екатерины Адольфовны в Смольном институте. До настоящего времени личность Е. А. Вальтер-Кюне не становилась предметом исследовательского внимания, а профессиональная деятельность – темой научного изучения. Однако и сейчас известно, что она была одной из ведущих арфисток своего времени.

Интересно, что исполнительница закончила Санкт-Петербургскую консерваторию, получив диплом профессиональной пианистки. Её педагогами были К. Я. Лютш и А. Г. Рубинштейн. Игре на арфе она обучалась частным образом у блистательного арфиста-виртуоза А. Г. Цабеля[3]. По-видимому, её музыкальное дарование было настолько значительным и разносторонним, что позволяло в совершенстве владеть обоими инструментами и вести масштабную концертную деятельность на каждом из них.

К. А. Эрдели в своей книге отмечала, что «блестящая исполнительница-арфистка…

пользовалась громадным успехом у петербургской публики» [4, 56]. Однако, как писала далее Ксения Александровна, «Екатерина Адольфовна не давала самостоятельных открытых концертов, но много выступала в артистических салонах Петербурга» [4, 56]. Последнее высказывание, многократно цитировавшееся, в том числе, и в зарубежных изданиях [см.: 5], не имея такой цели, постепенно сформировало представление о Е. А. Вальтер-Кюне как о салонной арфистке, исполнявшей в основном лёгкую для восприятия музыку и, как следствие, отличавшуюся поверхностной трактовкой произведений.

Однако, как представляется, данное мнение является в корне ошибочным и неверно отражает действительный исполнительский уровень арфистки. На наш взгляд, опровергает вышеназванное суждение, например, тот факт, что Е. А. Вальтер-Кюне с одинаковым успехом принимала участие в концертах как арфистка и как пианистка, о чём свидетельствует одна из сохранившихся рецензий: «Мисс Катрин Кюне блестяще выступила в качестве солистки, исполнив Концертино для арфы[4], и была встречена с большим одобрением… Названная барышня – одновременно прекрасная пианистка (ученица Рубинштейна), о чём уже упоминалось на первом вечере квартета. Как виртуозная арфистка (ученица Цабеля), она имеет выдающийся талант. Продолжительные аплодисменты по окончании выступления способствовали выходу исполнительницы на бис»[5].

Постепенно струнный инструмент вытеснил фортепиано, и Екатерина Адольфовна полностью посвятила себя карьере арфистки. Концерты с её участием проходили не только в нашей стране, но и за рубежом: во Франции, Германии, Финляндии. Рецензенты, присутствовавшие на выступлениях, отмечали, что «большой успех имела талантливая Е. А. Вальтер-Кюне, ослепившая публику каскадами *glissando* своей арфы, становящейся под её пальцами обаятельным инструментом»[6].

Да, Екатерина Адольфовна не имела сольных выступлений, однако широкая концертная география и к тому же постоянное участие в музыкальных мероприятиях Императорского русского музыкального общества, являвшихся мерилом высокого исполнительского мастерства, на мой взгляд, достаточно серьёзно опровергают сложившееся мнение.

Соглашусь здесь и с высказыванием А. Д. Тугай, что «утвердившаяся за Вальтер-Кюне, с лёгкой руки К. Эрдели, репутация салонной исполнительницы несколько односторонняя» [3, 96]. Кроме масштабной концертной деятельности в пользу последнего из названных мнений говорит и то, что Екатерина Адольфовна в некоторой степени унаследовала далёкий от поверхностности исполнительский стиль одного из своих педагогов, А. Г. Рубинштейна, что относилось не только к её игре на фортепиано, но и на арфе. И это подтверждали рецензии, авторы которых не только отмечали «выдающийся талант» Е. А. Вальтер-Кюне, но и писали о её «блестящем и высоко оцененном исполнении»[7]. Поддержим в этой связи и мнение исследователя: «…из заявлений современной прессы ясно, что игра Кюне на арфе была сформирована стилем интерпретации её педагога по фортепиано Антона Рубинштейна. В её исполнении красота звука, техническая точность и глубина интерпретации соединились в совершенный синтез» [6; здесь и далее перевод наш. – *М. П.*].

Одной из сторон исполнительской деятельности арфистки являлась работа в оркестрах Санкт-Петербургских императорских театров: Итальянской оперы и Мариинского.

Точный период службы Екатерины Адольфовны в качестве солистки оркестра Итальянской оперы ещё предстоит установить. Известно лишь, что она работала в те-

атре в 90-х годах XIX столетия и в 1898-м ушла из него.

О деятельности исполнительницы в Мариинке удалось обнаружить более точные сведения. Впервые представленные в данной публикации документы фонда Дирекции императорских театров Министерства императорского двора, хранящегося в Российском государственном историческом архиве[8], помогают пополнить и значительно детализировать имеющуюся информацию.

В 1903 году ведущий солист оркестра Мариинского театра – арфист-виртуоз А. Г. Цабель был вынужден уволиться из театра по состоянию здоровья. На освободившееся место театральная дирекция объявила конкурс.

Творческое состязание состоялось 22 ноября 1903 года. Наряду с Е. А. Вальтер-Кюне в нём участвовало ещё семь выдающихся арфистов того времени.

Приведём сохранившийся Протокол экзаменационной комиссии[9].

В субботу, 22 ноября состоялись в присутствии Его Превосходительства господина Директора приёмные конкурсные испытания арфистов, желающих занять вакантное место арфиста-солиста в оркестре Мариинского театра.

Заявление на конкурс подали 13 кандидатов: Амосов[10], Вальтер-Кюне, Половцева[11], Поломаренко[12], Вагнер[13], Набокина-Штейнберг[14], Андреев[15], Тайман, Шоллар[16], Омэ[17], Эрдели, Берг и Тройче, *из коих 3 последних не явились на конкурс.*

Восьми участвующим в конкурсе было предложено играть выученную пьесу соло по собственному выбору, а потом им было сделано испытание в чтении нот с листа.

Экзаменационная комиссия в составе: Направника, Крушевского, Блуменфельда, Дриго, Кёлера и заведующего оркестрами Кучера, выслушав всех вышеуказанных кандидатов, нашла лучшими из них Вальтер-Кюне, Вагнер и Омэ.

По обсуждении достоинств каждого из трёх наилучших кандидатов, комиссия дала предпочтении госпоже Вальтер-Кюне и постановила: предложить ей занять вакацию арфиста-солиста в оркестре Мариинского театра.

Вместе с тем было постановлено: при будущей вакации арфиста иметь в виду выдающуюся кандидатку госпожу Вагнер.

Направник, Кёлер, Крушевский, Дриго.[18]

Как видно из документа, в результате отбора, проходившего в условиях серьёзной конкуренции, комиссия, состоявшая из ведущих музыкантов, предложила занять вакантное место солистки оркестра именно Е. А. Вальтер-Кюне.

Таким образом, на смену блистательному А. Г. Цабелю в оркестр пришла не менее выдающаяся его ученица. А. Д. Тугай в книге «Арфа в России» отмечала: «…талант и яркая творческая индивидуальность арфистки позволили ей заменять учителя везде: на концертной эстраде, в оркестре, в консерватории» [3, 95].

Необходимо отметить, что поступив в театр, Екатерина Адольфовна полностью взяла на себя все обязательства ушедшего Альберта Генриховича, который исполнял не только оркестровые партии, но и виртуознейшие балетные соло.

Его Превосходительству господину Директору Императорских театров

Докладная записка
Заведующего оркестрами

Представляя при сем Протокол экзаменационной комиссии, честь имею почтительнейше просить Ваше Превосходительство разрешить на основании сея постановления определить с 1 декабря с. г. на место арфиста-солиста в оркестр Мариинского театра (вместо уходящего в отставку господина Цабеля) госпожу Вальтер-Кюне, с окладом жалования 1800 рублей в год, с обязательством играть в опере и балете первую партию арфы и все solo, и уплачивать за пользование арфой, принадлежащей госпоже Вальтер-Кюне, по 2 рубля за репетицию и по 5 рублей за спектакль.

25 ноября 1903 года.[19]

Так началась работа Екатерины Адольфовны в одном из ведущих отечественных театров, которая, однако, была весьма непродолжительной. Уже через четыре года она подала прошение об отставке.

Его Превосходительству Господину Директору Императорских театров

Прошение
от Солистки на арфе Е. А. Вальтер-Кюне

В виду чрезмерно утомительной и тяжелой для меня службы в балете и опере вместе, покорнейше прошу Ваше Превосходительство об отставке моей.

С уважением, Е. Вальтер-Кюне.
29 января 1907 года.[20]

Как видим, Екатерина Адольфовна, исполняя принятые на себя обязательства, играла в балетном и оперном оркестрах театра, «совмещала преподавание в консерватории» [4, 54] и руководство классом арфы в Смольном институте. Семейная жизнь арфистки была не менее насыщенной. На тот момент она была матерью уже троих детей, что, безусловно, требовало не только повышенного внимания и заботы к домочадцам, но и значительного времени, посвящаемого семье.

Отметим, что театральная дирекция не спешила отпускать талантливую арфистку и отклонила её первое прошение об отставке.

Санкт-Петербургская Контора Императорских Театров

Артистку-арфистку Екатерину Вальтер-Кюне ***не уволить*** (выделено в оригинале. – *М. П.*), *согласно Прошению, от службы Дирекции с 1 февраля 1907 года.*

31 января 1907 года.[21]

Нужно сказать, что было предпринято несколько попыток отговорить арфистку от ухода из театра, основной причиной для которого послужила чрезмерная профессиональная нагрузка, несовместимая с положением многодетной матери. Вероятно, высокий профессионализм и уникальный талант позволили Е. А. Вальтер-Кюне стать незаменимой солисткой оркестров императорских театров, что в который раз опровергает мнение о ней как о салонной исполнительнице.

Приведём письмо главного дирижёра Мариинки Э. Ф. Направника, хранящееся в фонде музыканта в архиве Российского института истории музыки. Оно адресовано исполнительнице по случаю её увольнения и наполнено искренним признанием и сожалением о прекращении творческого сотрудничества.

Екатерина Адольфовна.

Очень и очень опечален Вашим уходом из состава оркестра Императорских театров Санкт-Петербургской Русской оперы. Я до последней минуты надеялся, что Вы Ваш гнев перемените на милость и останетесь и впредь украшением нашего оркестра. Я предложил для этого господину Директору просить облегчить Вашу служебную деятельность, без прекращения Вашего оклада. Увы! На это не последовало Вашего согласия.

Расставаясь с огорчением и грустью с Вами, позвольте пожелать Вам от всей души всего-всего наилучшего и просить Вас оставить в доброй памяти искренне Вам преданного и душевно Вас уважающего Э. Направника.

5 февраля 1907 года.[22]

Как видим, Е. А. Вальтер-Кюне не изменила своего решения. Широкомасштабная профессиональная деятельность не давала возможности полноценно заниматься семьёй и детьми. Вероятно, это стало причиной дальнейшего сокращения карьеры, которая у тридцатисемилетней арфистки в тот момент находилась на самом взлёте. В 1908 году Екатерина Адольфовна постепенно начала передавать К. А. Эрдели сво-

их учеников в Смольном, а уже в 1911-м она уволилась из института, и класс арфы полностью перешёл под руководство Ксении Александровны.

Сокращалось и количество концертов. Отечественные и зарубежные газеты последнего десятилетия XIX столетия, а также Отчёты о деятельности ИРМО пестрели упоминаниями о выступлениях арфистки. Однако издания подобного рода, относящиеся к началу XX века, почти не содержат такой информации.

Постепенно из большого числа творческих сфер Е. А. Вальтер-Кюне были исключены концертирование, работа в оркестре. Основным направлением деятельности арфистки стала педагогика. Екатерина Адольфовна преподавала в Санкт-Петербургской консерватории с 1904 года до эмиграции в 1917-м.

По-видимому, именно семья стала её истинным призванием, на алтарь которой было положено профессиональное служение. Вероятно, это и послужило причиной для некоторого забвения и небрежения к личности Е. А. Вальтер-Кюне. Значительную роль в этом сыграли и последние почти полтора десятка лет, проведённые в эмиграции сначала в Финляндии, а потом – в Германии, где, скорее всего, профессиональная деятельность арфистки продолжалась в ещё более ограниченной степени. В настоящее время в нашей стране и за рубежом её имя чаще всего связывают лишь с авторством Фантазии на тему оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» для арфы.

В этой связи необходимо отметить, что помимо исполнительского и педагогического талантов Екатерина Адольфовна обладала и способностями транскриптора. «Сложность аранжировки, почти симфоническое звучание и со вкусом применённые типично арфовые приёмы» [6] являются отличительными чертами всех её обработок. К сожалению, достаточно редко исполняются в нашей стране (а за рубежом не звучат совсем) Фантазия на темы оперы Р. Вагнера «Тангейзер», Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст», а также аранжировка Парафраза Ф. Листа на темы оперы Дж. Верди «Риголетто» и редакции балетных каденций.

Резюмируя сказанное, можно утверждать, что Е. А. Вальтер-Кюне как исполнитель, преподаватель и транскриптор внесла значительный вклад в отечественное арфовое искусство, истинную ценность которого ещё предстоит установить.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В отечественных изданиях годы жизни арфистки обозначены как 1870–1930. Зарубежные публикации опираются на дату, указанную в Некрологе одной из немецких газет – 19 марта 1931 года. Её мы и будем считать достоверной.

[2] Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) – выдающаяся отечественная арфистка. Солистка оркестра Большого театра, профессор Московской консерватории. Народная артистка СССР (1966).

[3] Цабель Альберт Генрихович (1834–1910) – русский арфист, композитор, педагог немецкого происхождения. Солист Мариинского театра, первый профессор по классу арфы в России. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории.

[4] Вероятно, речь идёт о Концертино для арфы с оркестром К. Обертюра, ор. 175, первой исполнительницей которого в России была Е. А. Вальтер-Кюне.

[5] Signale für die musikalische Welt. 1892. № 71. S. 1125.

[6] Российская музыкальная газета. 1908. № 15/16. С. 387.

[7] Signale für die musikalische Welt. 1892. № 71. S. 1125.

[8] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 486. О службе артистки-арфистки Екатерины Вальтер-Кюне.

[9] Здесь и далее в цитатах орфография и пунктуация оригинала сохранены.

[10] Амосов Николай Иванович (1881–1944) – арфист, педагог. Преподаватель по классу арфы в Императорской придворной певческой капелле, Центральном музыкальном техникуме, Музыкальной школе-десятилетке при Петроградской консерватории, профессор Петроградской консерватории. Являлся

солистом оркестров оперы Народного дома Николая II в Санкт-Петербурге, Театра музыкальной драмы, Венской и Итальянской оперетт, Большого театра, Ленинградской государственной филармонии, Узбекского театра оперы и балета.

[11] Половцева-Литвинова М. В. (годы жизни неизвестны) – арфистка, закончила Московскую консерваторию по классу арфы И. И. Эйхенвальд.

[12] Поломаренко Иван Александрович (1876–1965) – арфист. Ученик А. Г. Цабеля и Ф. Шоллара. Арфист оркестров Лейб-гвардии Преображенского полка, графа А. Д. Шереметева, Ленинградского Малого оперного театра. Автор пьес для арфы, а также монографии «Арфа в прошлом и настоящем: История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре» (1939).

[13] Вагнер Шарлота Елизавета (1876–?) – арфистка Мариинского театра в 1903–1922 годах.

[14] Набокина-Штейнберг Ф. П. (годы жизни неизвестны) – арфистка, ученица Е. А. Вальтер-Кюне и К. А. Эрдели в Санкт-Петербургской консерватории.

[15] Андреев Дмитрий Андреевич (1883–?) – концертирующий арфист, автор транскрипций для своего инструмента.

[16] Шоллар (Шоллар-Гольцман) Мария Францевна (Фёдоровна) (1885–1952) – арфистка, солистка Императорского Мариинского театра (в 1935–1992 годах – Ленинградский ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова) в 1907–1952 годах. Преподаватель класса арфы Ленинградской консерватории в 1940–1941 годах.

[17] Омэ Генрих Иосиф Антон (1873–?) – арфист оркестра Большого театра в 1898–1914 годах.

[18] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 486. Л. 2.

[19] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 486. Л. 1.

[20] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 486. Л. 12.

[21] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 486. Л. 13.

[22] Архив РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. № 16. Направник Э. Ф. Письмо Вальтер-Кюне Е. А.

ЛИТЕРАТУРА

1. Подгузова М. М. Альберт Цабель – первый профессор по классу арфы в России // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–145. DOI 10.31862/2309-1428-2022-10-1-133-145

2. Помазанский А. Е., Прохоров И. О. Иван Александрович Помазанский: музыкант и человек // Musicus : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2018. № 4 (56). С. 26–34.

3. Тугай А. Д. Арфа в России. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 152 с.

4. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. Санкт-Петербург : Люмьер, 2015. 196 с.

5. Govea W. M. Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook / forew. by Sally Maxwell. Westport : Connecticut : London : Greenwood Press, 1995. 368 p.

6. Grönke K. Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfowna. URL: https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine (дата обращения: 29.09.2022).

Marina M. Podguzova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: marina.podguzova@gmail.com. SPIN-код: 4149-2646

HARPIST OF THE ST. PETERSBURG IMPERIAL THEATERS EKATERINA WALTER-KÜHNE

Abstract. The publication is dedicated to the personality of the outstanding domestic harpist Ekaterina Walter-Kühne (1870–1931). Her name in our country and abroad is mainly associated only with the authorship of Fantasia on the themes of P. I. Tchaikovsky›s opera “Eugene Onegin” for harp. However, she was also a virtuoso performer, a soloist with the orchestras of the Italian Opera and the Mariinsky Theatre, and a professor at the St. Petersburg Conservatory. It seems that the significance of the work of E. A. Walter-Kuhne in the domestic harp art is not currently assessed correctly, since the work of the

harpist has not yet become the subject of scientific research. Turning to the personality of Ekaterina Adolfovna, until now, domestic musicology in the field of harp art has appealed only to general information. The proposed article is for the first time devoted to the performing activities of a harpist. The newly discovered archival sources presented in the publication help to detail the previously available information, and also form a different view of the level of E. A. Walter-Kühne's performing skills, which radically changes the previously established ideas about this.

Keywords: E. A. Walter-Kühne; history of harp performance; Mariinsky Theater Orchestra; A. G. Zabel; A. G. Rubinshtein; E. F. Napravnik

For citation: Podguzova M. M. *Arfistka Sankt-Peterburgskikh imperatorskikh teatrov Ekaterina Val'ter-Kyune* [Harpist of the St. Petersburg Imperial Theaters Ekaterina Walter-Kühne], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 72–78. (in Russ.).

REFERENCES

1. Podguzova M. M. *Al'bert Tsabel' – pervyy professor po klassu arfy v Rossii* [Albert Zabel is the first harp professor in Russia], *Musical art and education*, 2022, vol. 10, no. 1, pp. 133–145. DOI 10.31862/2309-1428-2022-10-1-133-145 (in Russ.).

2. Pomazansky A. E., Prokhorov I. O. *Ivan Aleksandrovich Pomazanskiy: muzykant i chelovek* [Ivan Pomazansky: musician and man], *Musicus*, 2018, no. 4 (56), pp. 26–34. (in Russ.).

3. Tugay A. D. *Arfa v Rossii* [Harp in Russia], St. Petersburg, Kompozitor, 2007, 152 p. (in Russ.).

4. Erdeli K. A. *Arfa v moey zhizni* [Harp in my life], St. Petersburg, Lyum'er, 2015, 196 p. (in Russ.).

5. Govea W. M. *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook*, forew. by Sally Maxwell, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1995, 368 p.

6. Grönke K. *Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfowna*, available at: https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine (accessed September 29, 2022).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 78.07

Владимир Ильич Адищев

Доктор педагогических наук, профессор; профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия).
E-mail: nsimo2010@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4458-5963

НАУЧНЫЙ СОВЕТ КАК ФОРМА СОТРУДНИЧЕСТВА УЧЁНЫХ-МУЗЫКАНТОВ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ[1]

В статье анализируются отдельные аспекты функционирования созданного в России в 2010 году Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Деятельность совета организована таким образом, что он активно способствует сотрудничеству учёных-музыкантов российских регионов, ведущих исследования в разных областях гуманитарного знания, работающих в различных типах и видах образовательных организаций, академических научных учреждениях. Благодаря совместной деятельности выполнены исследования, существенно расширяющие современные представления о многих гранях исторического развития общего и профессионального музыкального образования в нашей стране и за рубежом.

Ключевые слова: научный совет, музыкальное образование, история, сотрудничество

Для цитирования: Адищев В. И. Научный совет как форма сотрудничества учёных-музыкантов российских регионов // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 79–85.

Научные советы по различным отраслям знания в отечественных академических и вузовских учреждениях существуют многие годы. Их основная миссия состоит в том, чтобы консолидировать интеллектуальные ресурсы на разработку наиболее значимых направлений естественнонаучного и гуманитарного знания, способствовать кооперации учёных различных специальностей в решении актуальных научных проблем, координировать исследовательскую деятельность учёных. Среди работающих в современной России научных сообществ подобного рода выделяется своей результативностью Научный совет Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия. Плодотворно работает и Научный совет РАН по фундаментальным вопросам российской и зарубежной истории.

Несколько научных советов функционирует в системе Российской академии образования. В их числе – Научный совет по проблемам истории образования и педагогической науки при отделении философии образования и теоретической педагогики РАО. Членами этого Совета за более чем тридцатилетний период его существования выполнено значительное число фундаментальных и прикладных исследований.

В последние годы создан ряд научных объединений, в центре внимания которых находится изучение различных аспектов теории и истории музыкального искусства и музыкального образования. Это созданное в 2011 году по инициативе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Общество теории музыки, проведшее четыре международных научных конгресса. Это и учреждённый в 2019 году Санкт-Петербургской государственной консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова Научный совет по музыкальному источниковедению и текстологии. К названной группе относится и Научный совет по проблемам истории музыкального образования.

Данный Совет был образован в 2010 году по инициативе учёных ряда ведущих российских музыкальных вузов, педагогических университетов и научных учреждений – Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Института теории и истории педагогики Российской академии образования, Пермского педагогического университета и др. Необходимость создания Совета была обусловлена двумя причинами:

а) потребностью музыкально-педагогической науки, логикой её развития, требующей наряду с изучением теоретических, методологических, методических аспектов музыкального образования, исследования и его истории;

б) необходимостью совершенствовать современную практику общего и профессионального музыкального образования, в том числе через выявление, критическое осмысление и использование позитивного опыта прошлого.

Концептуальную основу деятельности Научного совета по проблемам истории музыкального образования составили следующие основные положения.

Цель Совета, его миссия заключается в том, чтобы способствовать развитию научного знания в области истории музыкального образования; содействовать профессиональному общению учёных, апробации проводимых ими исследований; оказывать помощь исследователям (особенно молодым) в овладении культурой ведения научного поиска в области истории музыкального образования.

Предметом научных изысканий членов Совета является историческое развитие отечественного и зарубежного музыкального образования как сложного социокультурного явления, включающего разные уровни, ступени, виды в их связях и взаимодействиях.

Методология поиска основывается на применении различных исследовательских стратегий и познавательных средств. Значительное внимание уделяется темпоральному аспекту, когда изучаемые феномены осмысливаются в ракурсе «прошлое-настоящее-будущее». Подход таков: понять прошлое с помощью настоящего; понять настоящее с помощью прошлого; с помощью прошлого и настоящего заглянуть в будущее.

Ведущей *формой* деятельности Совета является систематическое проведение научных сессий, каждая из которых включает научные мероприятия (конференции, симпозиумы, семинары, круглые столы), образовательные мероприятия (лекции, презентации, занятия школы историка музыкального образования), культурные события (концерты, экскурсии и др.). Основное внимание уделяется представлению и обсуждению результатов новейших научных изысканий участников данных форумов.

Сотрудничество учёных-музыкантов российских регионов в рамках деятельности Научного совета по проблемам истории музыкального образования осуществляется на различных уровнях и по различным направлениям.

1. Сотрудничество исследователей, работающих *в различных областях гуманитарного знания*. В состав Совета (он включает

свыше 50 учёных, из них около 70% – доктора наук, профессора) входят философы, культурологи, специалисты в области социальной и культурной истории, музыковеды (в том числе медиевисты, этномузыкологи), историки педагогики, историки музыкального образования, музыканты-исполнители.

Совместными усилиями названных специалистов удается:

– во многом по-новому, более объемно, во множестве деталей исследовать историю музыкально-педагогических феноменов;

– глубже раскрыть историко-культурный контекст, в котором развивалось музыкальное образование;

– выявить связи, взаимодействия музыкального образования с другими художественными сферами, различными культурными практиками.

2. Сотрудничество учёных, работающих *в различных типах и видах образовательных организаций*, различных учреждениях культуры: консерваториях, вузах культуры и искусства, классических и педагогических университетах, музеях, музыкальных училищах, общеобразовательных школах и школах искусств, архивах, библиотеках и др. Такое сотрудничество позволяет:

– собрать воедино разрозненных, ранее не контактировавших (или мало связанных) между собой исследователей, которые ведут научный поиск по вопросам истории музыкального образования и музыкальной педагогики;

– «навести мосты» между разными областями музыкального образования (общего, дополнительного, профессионального), в историческом движении выявить связи, взаимодействия между этими областями, воссоздать более полную картину отечественного музыкального образования, осмыслить его как целостную систему.

3. Сотрудничество *вузовской и академической науки*, прежде всего – исторической и искусствоведческой. Такое сотрудничество особенно плодотворно по вопросам методологии исторического познания. Овладение современной методологией – необходимое условие повышения качества научных исследований историков музыкального образования. Поэтому на сессиях Совета выступали с докладами ведущие учёные академических институтов (Института философии РАН, Института российской истории РАН, Института всеобщей истории РАН, Института стратегии развития образования РАО и др.), проясняющих особенности современной эпистемологической ситуации, знакомивших музыкантов-историков с новейшими результатами методологических изысканий, проводящихся в России и за рубежом. Указанное направление сотрудничества значимо и своими конкретно-историческими исследованиями, выполненными учёными академических институтов по заказу Научного совета и представленными на его сессиях.

Говоря о Научном совете как проекте, способствующем межрегиональному сотрудничеству учёных-музыкантов, отметим также следующие *особенности* его деятельности.

Первое. Принципиальная позиция Совета заключается в установке проводить его сессии в *различных регионах*, разных городах России[2]. Место проведения сессии выбирается, как правило, исходя из её темы. Реализация на практике данной установки мобилизует, активизирует исследовательскую деятельность учёных принимающих территорий, даёт им возможность масштабно презентовать результаты проводимой в регионе научной работы. Значимо и то, что указанный подход позволяет знакомить участников сессий не только с научными наработками местных исследователей, но с музыкальным искусством, художественными коллективами, памятниками истории и культуры этих территорий. Всё это создаёт предпосылки для более глубокого понимания особенностей

исторического развития региональных музыкально-педагогических практик.

Второе. Существенна роль Совета в *повышении научной квалификации* его членов. На сессиях Совета апробируются результаты выполняемых ими научных работ. Исследователям, принимающим участие в деятельности данной организации, оказывается помощь в прохождении государственной научной аттестации. За годы работы Совета его членами и постоянными участниками сессий подготовлено и защищено 7 диссертаций, из них 3 докторских. Отзывы официальных оппонентов, заключения ведущих организаций, отзывы на авторефераты диссертаций в большинстве своём готовятся членами Научного совета.

Повышению научной квалификации членов Советов способствует и работа Школы историка музыкального образования для соискателей, аспирантов и их научных руководителей, проводимая в рамках сессий, где обсуждаются вопросы методологии, теории и практики выполнения историко-педагогических исследований в области музыкального образования.

Назовем некоторые *результаты* межрегионального сотрудничества учёных-музыкантов в рамке деятельности Научного совета по проблемам истории музыкального образования.

За 12 лет работы проведено 8 сессий, на которых выступили с докладами исследователи из более чем 40 регионов России и ряда зарубежных стран (Болгарии, Германии, Индии, Китая, Франции и др.). Издано 15 томов материалов сессий, в которых опубликовано более 430 докладов [см.: 1–15]. Совместными усилиями исследователей удалось сказать новое слово:

– в изучении музыкального образования в Средневековой Руси;

– в осмыслении тенденций развития музыкального образования на постсоветском пространстве;

– в понимании особенностей постановки музыкального образования в учебных заведениях Русского зарубежья;

– в исследовании состояния и проблем российского музыкально-педагогического образования;

– в научном осмыслении исторического развития и роли средних специальных музыкальных школ в отечественной культуре.

В совокупности опубликованные материалы сессий Научного совета в определенной мере дополняют и расширяют существующие ныне представления о многих аспектах исторического развития отечественного и зарубежного музыкального образования – общего и профессионального. Эти материалы, как свидетельствуют сообщения с мест, используются в образовательной и исследовательской деятельности многих музыкальных и педагогических учебных заведений.

В заключении необходимо сказать и о *перспективах*. В ближайшие годы планируется провести две сессии Научного совета. Их генеральные темы (названия рабочие) таковы:

– «Институциональная история музыкального образования: феномен консерваторий» (2024 г.);

– «Музыкальное образование в исторической перспективе: люди и идеи» (2026 г.).

Научный совет открыт к сотрудничеству со всеми исследователями, изучающими различные аспекты истории отечественного и зарубежного музыкального образования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на Всероссийской с международным участием научной конференции «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов», состоявшейся в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского 16–20 ноября 2020 года.

[2] Назовём темы, время и место проведения сессий Научного совета по проблемам истории музыкального образования:

Первая сессия – «История музыкального образования как область научного знания: ретроспектива, современное состояние, перспективы развития». 2010 г. Пермский государственный педагогический университет.

Вторая сессия – «История музыкального образования и современность: фундаментальный и прикладной аспекты». 2011 г. Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского.

Третья сессия – «Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси: междисциплинарный подход». 2012 г. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

Четвертая сессия – «История современности: музыкальное образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы)». 2014 г. Курский государственный университет.

Пятая сессия – «Московская консерватория в её историческом развитии (к 150-летию со дня основания)». 2016 г. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Шестая сессия – «Детство музыкантов: история, современность (междисциплинарный дискурс)». 2017 г. Государственный мемориально-архитектурный комплекс «Музей-усадьба П. И. Чайковского» (г. Воткинск).

Седьмая сессия – «Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы». 2019 г. Вологодский государственный университет.

Восьмая сессия – «Специальные музыкальные школы для одарённых детей: история, современность, перспективы». 2022 г. Уральская музыкальная школа (колледж); Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет.

ЛИТЕРАТУРА

1. История музыкального образования как область научного знания: ретроспектива, современное состояние, перспективы развития: материалы первой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Пермь, 2010. 169 с.

2. История музыкального образования и современность: фундаментальный и прикладной аспекты : материалы второй сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Пермь, 2011. 240 с.

3. Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси: междисциплинарный подход : материалы Междунар. симпозиума третьей сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Великий Новгород ; Пермь, 2012. 264 с.

4. История музыкального образования: новые исследования : материалы Междунар. семинара третьей сессии Научного совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Великий Новгород ; Пермь, 2012. 216 с.

5. Музыка и музыкальное образование в Средневековой Руси : материалы Всерос. (с междунар. участием) симпозиума четвёртой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Курск ; Пермь, 2014. 152 с.

6. История современности: музыкальное образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы) : материалы Междунар. симпозиума четвёртой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Курск ; Пермь, 2014. 292 с.

7. История музыкального образования: новые исследования : материалы Всерос. (с междунар. участием) семинара четвёртой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев. Курск ; Пермь, 2014. 250 с.

8. Московская консерватория в её историческом развитии (к 150-летию со дня основания) : материалы Всерос. науч. конф. пятой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва, 2016. 192 с.

9. История музыкального образования: новые исследования : материалы Междунар. науч. семинара пятой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва ; Пермь, 2016. 235 с.

10. Детство музыкантов: история, современность (междисциплинарный дискурс) : материалы Всерос. симпозиума шестой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва ; Пермь, 2017. 275 с.

11. История музыкального образования: новые исследования : материалы Междунар. семинара шестой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва ; Пермь, 2017. 210 с.

12. Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы : материалы Междунар. науч. конф. седьмой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва, 2019. 231 с.

13. История музыкального образования: новые исследования : материалы Всерос. науч. семинара и симпозиума седьмой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, М. Г. Долгушина. Вологда ; Пермь, 2019. 336 с.

14. Специальные музыкальные школы для одаренных детей: история, современность, перспективы : материалы Всерос. с междунар. участием науч. конф. восьмой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. Москва, 2022. 278 с.

15. История музыкального образования: новые исследования : материалы Всерос. с междунар. участием научного семинара восьмой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В. И. Адищев, Г. А. Денисова. Екатеринбург ; Пермь, 2022. 281 с.

Vladimir I. Adishchev

Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm, Russia).
E-mail: nsimo2010@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4458-5963

SCIENTIFIC COUNCIL AS A FORM OF COOPERATION BETWEEN SCIENTISTS-MUSICIANS OF RUSSIAN REGIONS

Abstract. Some aspects of the functioning of the Scientific Council on the History of Music Education, established in Russia in 2010, are analyzed. The Council's activities are organized in such a way that it actively promotes the cooperation of scientists- musicians of Russian regions conducting research in various fields of humanitarian knowledge, working in various types of educational establishments, academic research institutions. Thanks to collaborative activity, research has been carried out that significantly expands modern ideas about many facts of the historical development of general and professional music education in our country and abroad.

Keywords: scientific council; music education; history; cooperation

For citation: Adishchev V. I. *Nauchnyy sovet kak forma sotrudnichestva uchenykh-muzykantov rossiyskikh regionov* [Scientific Council as a form of cooperation of scientists-musicians of Russian regions], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 79–85. (in Russ.).

REFERENCES

1. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya kak oblast' nauchnogo znaniya: retrospektiva, sovremennoe sostoyanie, perspektivy razvitiya : materialy pervoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [The history of music education as a field of scientific knowledge: retrospective, current state, development prospects: materials of the first session of the Scientific Council on the History of Music Education], Perm, 2010, 169 p. (in Russ.).

2. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya i sovremennost': fundamental'nyy i prikladnoy aspekty : materialy vtoroy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education and modernity: fundamental and applied aspects: materials of the second session of the Scientific Council on the History of Music Education], Perm, 2011, 240 p. (in Russ.).

3. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Muzykal'noe obrazovanie v dukhovnoy kul'ture Srednevekovoy Rusi: mezhdistsiplinarnyy podkhod : materialy Mezhdunar. simpoziuma tret'ey sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Music education in the spiritual culture of Medieval Russia: an interdisciplinary approach: materials of the international symposium of the third session of the Scientific Council on the History of Music Education], Veliky Novgorod, Perm, 2012, 264 p. (in Russ.).

4. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Mezhdunar. seminara tret'ey sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new

research: materials of the international seminar of the third session of the Scientific Council on the History of Music Education], Veliky Novgorod, Perm, 2012, 216 p. (in Russ.).

5. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Muzyka i muzykal'noe obrazovanie v Srednevekovoy Rusi : materialy Vseros. (s mezhdunar. uchastiem) simpoziuma chetvertoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Music and music education in Medieval Russia: materials of the All-Russian (with international participation) symposium of the fourth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Kursk, Perm, 2014, 152 p. (in Russ.).

6. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Istoriya sovremennosti: muzykal'noe obrazovanie na postsovetskom prostranstve (opyt, problemy, perspektivy) : materialy Mezhdunar. simpoziuma chetvertoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [The history of modernity: music education in the post-Soviet space (experience, problems, prospects): materials of the international symposium of the fourth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Kursk, Perm, 2014, 292 p. (in Russ.).

7. Adishchev V. I. (ed.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Vseros. (s mezhdunar. uchastiem) seminara chetvertoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the All-Russian (with international participation) seminar of the fourth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Kursk, Perm, 2014, 250 p. (in Russ.).

8. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Moskovskaya konservatoriya v ee istoricheskom razvitii (k 150-letiyu so dnya osnovaniya) : materialy Vseros. nauch. konf. pyatoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Moscow Conservatory in its historical development (to the 150th anniversary of its foundation): materials of the All-Russian scientific conference of the fifth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, 2016, 192 p. (in Russ.).

9. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Mezhdunar. nauch. seminara pyatoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the international scientific seminar of the fifth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, Perm, 2016, 235 p. (in Russ.).

10. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Detstvo muzykantov: istoriya, sovremennost' (mezhdistsiplinarnyy diskurs) : materialy Vseros. simpoziuma shestoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Childhood of musicians: history, modernity (interdisciplinary discourse): materials of the All-Russian symposium of the sixth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, Perm, 2017, 275 p. (in Russ.).

11. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Mezhdunar. seminara shestoy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the international seminar of the sixth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, Perm, 2017, 210 p. (in Russ.).

12. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Podgotovka muzykanta-pedagoga: istoricheskiy opyt, problemy, perspektivy : materialy Mezhdunar. nauch. konf. sed'moy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Training of a musician-teacher: historical experience, problems, prospects: materials of the international scientific conference of the seventh session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, 2019, 231 p. (in Russ.).

13. Adishchev V. I., Dolgushina M. G. (eds.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Vseros. nauch. seminara i simpoziuma sed'moy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the All-Russian scientific seminar and symposium of the seventh session of the Scientific Council on the History of Music Education], Vologda, Perm, 2019, 336 p. (in Russ.).

14. Adishchev V. I., Zenkin K. V. (eds.-comp.) *Spetsial'nye muzykal'nye shkoly dlya odarennykh detey: istoriya, sovremennost', perspektivy : materialy Vseros. s mezhdunar. uchastiem nauch. konf. vos'moy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Special music schools for gifted children: history, modernity, prospects: materials of the All-Russian scientific conference with international participation of the eighth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, 2022, 278 p. (in Russ.).

15. Adishchev V. I, Denisova G. A. (eds.-comp.) *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya : materialy Vseros. s mezhdunar. uchastiem nauchnogo seminara vos'moy sessii Nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the All-Russian scientific seminar with international participation of the eighth session of the Scientific Council on the History of Music Education], Yekaterinburg, Perm, 2022, 281 p. (in Russ.).

УДК 78.071

Галина Александровна Денисова

Кандидат искусствоведения, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ОТ ПРОШЛОГО К НАСТОЯЩЕМУ

В статье изложена краткая история кафедры сольного пения с момента открытия Уральской консерватории в 1934 году до настоящего времени. Внимание сосредоточено на ключевых фигурах – заведующих кафедры и её педагогах, повлиявших на формирование и развитие уральской вокальной школы, основанной на преемственности традиций «учитель – ученик» и единых требованиях к качеству певческого голоса. В тексте дан список имён основных преподавателей кафедры, что позволяет полнее представить «живую» историю вокальной школы Уральской консерватории на фоне меняющихся времён.

Ключевые слова: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, кафедра сольного пения, уральская вокальная школа, Е. Е. Егоров, Н. Н. Голышев, В. М. Баева, С. В. Зализняк

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

Кафедра сольного пения Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского[1] прошла славный путь развития, о чём свидетельствует формирование самобытной уральской вокальной школы. Известность ей принесли не только имена её выдающихся выпускников, которые, покинув стены alma mater, сделали блистательную певческую карьеру – это народные артисты СССР Б. Штоколов (класс А. В. Новикова), Ю. Гуляев (класс Ф. И. Образцовской), Д. Дашиев (класс З. В. Щёлоковой), народные артисты РСФСР В. Попов, В. Борисенко (оба – класс Е. Е. Егорова), М. Киселёв (класс М. М. Уместнова), В. Барынин (класс Ф. И. Образцовской, Л. Ф. Дроздовой), народная артистка РФ О. Кондина (класс К. М. Родионовой) и многие другие, – но и имена тех выпускников, которые вернулись в консерваторию в качестве вокальных педагогов – это народная артистка СССР В. М. Баева (класс П. А. Ноздровской), народные артисты РСФСР И. П. Семёнов, Н. Н. Голышев (оба – класс В. Г. Ухова), М. Г. Владимирова (класс О. И. Егоровой), С. В. Зализняк (класс Н. И. Уткиной) и В. М. Нестягина (класс З. В. Щёлоковой), заслуженные артисты РСФСР В. А. Китаева (класс Е. Е. Егорова), Э. С. Краюшкина (класс Е. Е. Егорова, О. И. Егоровой), В. Ф. Клепацкая (класс П. А. Ноздровской), Л. Э. Краснопольская (класс З. Г. Тарасенко) и В. Ю. Писарев (класс Ф. И. Образцовской), заслуженная артистка РФ В. М. Добровольская (класс К. М. Родионовой) и др.

История кафедры сольного пения берёт начало с момента открытия Уральской консерватории[2] в 1934 году, когда был объявлен приём студентов на фортепианное, вокальное, струнное и духовое отделения. Представим основной профессорско-преподава-

тельский состав кафедры по времени работы в хронологическом порядке (см. табл.).

Основатель вокальной кафедры – заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Е. Е. Егоров[3] (1877–1949) совместно с выдающимся советским музыкально-общественным деятелем, композитором и пианистом М. П. Фроловым (1892–1944) принимал активное участие в учреждении первого музыкального вуза, ставшего единственным на весь огромный регион Урала, Сибири и Дальнего Востока. В первый 1934/35 учебный год Егоров стал заместителем Фролова, первого ректора (директора) консерватории, а с 1935 по 1949 годы возглавлял кафедру. В 1946 году создаётся вторая вокальная кафедра, заведующим которой становится заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор М. М. Уместнов (1879–1949). В 1949 году с уходом из жизни обоих вокальных маэстро кафедры объединяются во главе с заслуженным артистом РСФСР, профессором А. В. Новиковым[4] (1888–1967).

Преемственность традиций вокального искусства на Урале тесно связана с именами таких легендарных мастеров западноевропейской школы пения (итальянской и французской), как М. Гарсиа-сын, Ф. Ламперти, Л. Поншар, Г. Ниссен-Саломан, К. Эверарди. Рассмотрим последовательность «учитель – ученик» в обратном направлении от Егорова (см. схему). Примечательно, что ветвь вокального «генеалогического» древа Уместнова, который два года обучался в Петроградской консерватории[5] у профессора Н. М. Нолле[6] (ученика С. И. Габеля), также исходит от Эверарди.

Подобная тенденция, безусловно, характерна для многих музыкальных вузов страны, ведь формирование исполнительских школ в России происходило под влиянием зарубежного музыкального искусства. Вспомним «основоположника русской реалистической школы художественного пения»[7] М. И. Глинку, который в начале 1830-х годов совершил путешествие в Италию, и присутствуя на занятиях итальянских мастеров, в частности Андреа Нодзари, скрупулёзно изучал основы вокальной техники бельканто. Тем не менее русская вокальная школа, впитывая лучшие достижения вокально-технического прогресса итальянской школы пения, сложилась в мировой музыкальной культуре как национальное явление. Представители итальянской вокальной школы – Г. Ниссен-Саломан, П. Репетто, К. Эверарди, Дж. Гальвани, Э. О. Тальябуэ, Л. Казати, Л. И. Джиральдони, У. А. Мазетти и др. – были в числе профессоров первых российских консерваторий, Петербургской и Московской. Впоследствии выпускники столичных вузов «завезли» профессиональное исполнительство и педагогику на Урал[8].

Заслуженная артистка РСФСР, профессор О. И. Егорова[9] (1900–1984), ученица и супруга Е. Е. Егорова, возглавляла кафедру сольного пения УГК после А. В. Новикова с 1958 по 1973 годы. Затем с 1973 по 1976 годы её сменил выпускник Ленинградской государственной консерватории, народный артист РСФСР, профессор Я. Х. Вутирас

(1914–1976, класс Н. А. Большакова, ученика И. П. Прянишникова[10]). Более четверти века – с 1976 по 1983[11] и с 1986 по 2005 годы – вокальной кафедрой руководил народный артист РСФСР, профессор Н. Н. Голышев (1929–2021).

Николая Николаевича Голышева, ученика заслуженного артиста РСФСР В. Г. Ухова, весьма условно можно отнести к ветви Эверарди (через Ю. Я. Махину[12]), так как сам маэстро в устных рассказах о своем учителе Ухове упоминал итальянского певца, «обладавшего лирико-драматическим баритоном исключительного дыхания, полётности и красоты», Маттиа Баттистини, с которым Василий Герасимович делил партии во многих спектаклях [10, *350*]. «Русский Баттистини» – так иногда называли В. Г. Ухова [6, *62*]. Говоря о вокальной педагогике своего учителя, Голышев отмечал: «…показывая своим голосом, он не требовал от студентов слепого подражания, благодаря чему природа голоса только совершенствовалась в своём развитии. Последовательность и терпение в проработке правильных технических навыков и воспитание хорошего исполнительского вкуса, – вот что отличало Василия Герасимовича… и заложило основу его школы, продолженную учениками» [6, *65*].

В 1970-х – 1980-х годах начинает формироваться уральская вокальная школа, когда педагогический состав кафедры пополняется выпускниками Уральской консерватории, среди них – В. М. Баева, М. Г. Владимирова, С. В. Зализняк, Е. Н. Демьяненко[13] (класс спец. фортепиано Т. А. Трофимовой), Е. М. Арефьева[14] (класс спец. фортепиано И. З. Зетеля), В. Ю. Писарев, В. Н. Шерстов, Б. Г. Виноградов (класс С. А. Батуриной). В это же время продолжают работать педагоги, принятые в 1950–1960-х годах, – Я. Х. Вутирас, М. Р. Глазунова[15], К. М. Родионова, Л. Ф. Дроздова (класс Л. В. Кильчевской), И. П. Семёнов, Л. Э. Краснопольская, Н. Н. Голышев, О. В. Папин (класс О. И. Егоровой)[16].

В. М. Баева (ныне – народная артистка СССР, профессор) приходила на кафедру дважды: впервые – в 1968-м по 1973 год, а с 1982 года преподаёт по сей день. Вокально-педагогические принципы Вера Михайловна унаследовала от своего педагога П. А. Ноздровской, которая «не допускала форсированного звучания и пристально следила за чистотой тембра и интонации» [10, *363*]. Сама Прасковья Александровна была ученицей «финского соловья» Альмы Фострём (класс «шведского жаворонка» Г. Ниссен-Саломан), что очень символично сочетается с неофициальным титулом Веры Михайловны – «уральский соловей». Высоко ценила исполнительское мастерство певицы О. И. Егорова: «…Вера Баева… в своём творчестве уверенно несёт традицию русского исполнительского искусства. Любое произведение от Моцарта до Бриттена, от Глинки до Прокофьева наполнено не только обаянием её красивого голоса, но проникнуто глубокой правдивостью чувств, отличается особой артистической простотой» [цит. по: 10, *374*].

Среди плеяды названных педагогов отметим также профессоров М. Г. Владимирову и В. Н. Шерстова, обобщивших свой многолетний опыт работы в виде учебно-методических пособий. Оба – выпускники класса О. И. Егоровой, однако считать их преемниками её вокально-педагогической традиции было бы не совсем корректно. Так, Маргарита Георгиевна Владимирова, убеждённая в необходимости знаний певцом физиологии и механизма голосообразования, писала: «Ольга Ивановна никогда не касалась анатомии… в процессе пения. <…> Иногда, в непринуждённой беседе профессор говорила о том, что „не нужно лишними сложностями занимать голову студента, так как не каждый способен уметь анализировать, а вот запутаться может каждый“» [1, *11*]. Вместе с тем, не умаляя достоинств Егоровой как педагога, Владимирова говорит о её «беспощадности» в отношении правильного произ-

ношения текста и точности интонации, поэтому уверенное знание исполняемых сочинений и убедительная интерпретация всегда отличали учеников Ольги Ивановны от других [1, *12–13*][17].

Собственной концепции в обучении придерживался и Валерий Николаевич Шерстов (1943–2020), который в своей книге «Тайны и парадоксы вокального искусства» сделал попытку философского осмысления вокальной педагогики. Разрабатывая проблематику «учитель – ученик» и ссылаясь на труды Аврелия Августина и М. Бахтина, он считал, что личность учителя и взаимная эмпатия являются залогом успешного обучения. По этой причине интерпретированная им цитата Аврелия Августина становится его педагогическим кредо: «...мы, пока они учатся, вселяемся в них, а они – в нас... и сами мы как-то в них учимся тому, чему учим... поскольку, любя их, мы в них живём, постольку и для нас старое становится новым» [11, *178*].

С 1970 года около полувека на кафедре преподавал выпускник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных[18], кандидат искусствоведения, профессор Н. И. Курлапов (1930–2018, класс Н. Д. Шпиллер, ветвь Г. Ниссен-Саломан), разработавший авторский курс лекций по вокальной методике. В 1979 году в диссертационном совете Ленинградской консерватории он успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Воспитание молодого оперного певца (по материалам деятельности Свердловского оперного театра)». После Е. Е. Егорова[19] и его аспирантки Л. В. Кильчевской, впоследствии работавшей на кафедре в должности доцента, Николай Ильич был третьим вокальным педагогом, получившим учёную степень.

Уральская вокальная школа складывалась не только в тесном кругу педагогов-вокалистов, но и тех учителей, которые долгое время были неизменными «спутниками» кафедры. Речь идёт о доценте М. В. Дворкиной (1938–2015) и профессоре УГК Э. М. Чарели (1930–2012).

С 1962 по 2002 годы у студентов-вокалистов М. В. Дворкина вела итальянский язык, однако её деятельность была намного шире. По образованию филолог и пианистка (класс спец. фортепиано Н. Н. Позняковской), Маргарита Вячеславовна обладала уникальными знаниями в области итальянского стиля бельканто. С уверенностью можно сказать, что Дворкина была в числе первых российских коучей: неслучайно её талант так высоко ценил Д. Ю. Вдовин (ныне – художественный руководитель Молодёжной оперной программы Большого театра России). При её участии в учебном оперном театре УГК начали ставить сцены, а затем оперные спектакли на итальянском языке: «Богема» Дж. Пуччини, «Сомнамбула» и «Монтекки и Капулетти» В. Беллини, «Линда ди Шамуни» и «Дочь полка» Г. Доницетти, «Так поступают все» В. А. Моцарта, «Эрнани» Дж. Верди, «Комическая дуэль» Дж. Паизиелло, «Ярмарка в Венеции» А. Сальери [10, *571*]. По свидетельству коллег, Маргарита Вячеславовна принимала участие в постановках русских опер – «Борис Годунов», «Иоланта», «Царская невеста» – в Италии; в 90-е годы работала переводчицей у главного дирижёра Театра «Ма́ссимо Беллини» (Сицилия) Роберто Манфредини, режиссёра Марии Франчески Сичилиани в Москве и Екатеринбурге. Дружба и тесное сотрудничество связывали её с главным дирижёром Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Евгением Колобовым [10, *147*]. Многотомное музыкальное издание Дворкиной «История belcanto», содержащее исторические данные, нотный материал и методические пояснения к исполнению, до настоящего времени остаётся актуальным.

Э. М. Чарели преподавал на вокальной кафедре сценическую речь с 1966 по 2012 годы (по другим данным – с 1965-го). Вы-

дающийся специалист в области постановки речевого голоса, Эдуард Михайлович являлся автором книг и методических пособий, которые содержат «доказанные многолетней практикой методы и упражнения, не только воспитывающие профессиональный голос, но и реабилитирующие его в случае повреждения» [3, 27]. Среди них: «Методика работы по совершенствованию дикции», «Методическое пособие по технике речи», «Как работать над текстом», «Как работать над исправлением недостатков речи», «Массаж и гимнастика голосового аппарата».

Конец 1990-х – 2000-е годы ознаменованы приходом на кафедру нового поколения выпускников Уральской консерватории – Л. И. Сомиковой (класс Г. А. Ланк, аспирантура – класс В. Ю. Писарева), В. М. Добровольской (класс К. М. Родионовой), О. В. Семянниковой (класс М. Г. Владимировой), Т. Л. Савич (класс Л. Ф. Дроздовой, аспирантура – класс Н. Н. Голышева), С. Ю. Кадочниковой (класс Н. Н. Голышева), Н. А. Карловой (класс М. Г. Владимировой), И. А. Ширяевой (класс С. В. Зализняк); преподавателей, ранее работавших в должности концертмейстеров, – Т. С. Шайкевич[20] (класс спец. фортепиано И. З. Зетеля), Т. И. Валуевой[21] (класс спец. фортепиано С. М. Фроловой), Л. П. Поляковой (класс спец. фортепиано В. Д. Шкарупы), а также выпускников ГМПИ им. Гнесиных – заслуженного артиста РФ В. П. Захарова (класс Е. В. Иванова) и заслуженной артистки РФ, профессора В. В. Олейниковой (класс З. А. Долухановой).

По приглашению Голышева В. М. Добровольская (ныне – профессор) возвратилась в родную консерваторию в 1999 году, на тот момент более 20 лет проработав в Свердловском оперном театре и имея почётное звание заслуженной артистки России. В годы обучения Валентины Михайловны в классе К. М. Родионовой (ассистентки О. И. Егоровой) «егоровская» школа не подходила её крепкому драматическому голосу. Как говорит сама Добровольская, в педагогической деятельности она опирается на «систему», унаследованную от своего педагога О. Г. Ляликовой (выпускницы Одесской государственной консерватории имени А. В. Неждановой[22]), у которой обучалась в Омском музыкальном училище имени В. Я. Шебалина. Основные требования Ляликовой – это «свобода и мягкость, легато и кантилена, хороший зевок и высокая позиция», «пой всегда так, как поёт виолончель – на одном смычке», поэтому и своим ученикам Валентина Михайловна говорит так: «Звук рождается не на выдохе, а на „продыхе“, на воздушной подушке»[23].

С 2005 по 2021 годы кафедру сольного пения возглавляла народная артистка РСФСР, профессор С. В. Зализняк[24], вокальная ветвь которой тянется от Г. Ниссен-Саломан через Н. А. Ирецкую – А. Г. Жеребцову-Андрееву – М. И. Бриан – Н. И. Уткину[25]. По словам Светланы Васильевны, главной её задачей как заведующей кафедрой было сохранение традиций уральской вокальной школы, берущей начало от «егоровской» школы, поскольку выпускники консерватории всегда славились высоким профессиональным уровнем. Характеризуя уральскую вокальную школу как «высокопозиционное пение, пение „в голову“», Зализняк тем не менее говорит о разнообразии методов преподавания своих коллег: «…к каждому ученику нужен индивидуальный подход, основанный на общих принципах вокальной школы: высокая позиция, хорошая опора, проточное дыхание и свободное глоточное пространство… К этим основополагающим позициям у каждого педагога есть свои методические подходы… <…> Вера Михайловна Баева просит петь более „купольно“. Николай Николаевич Голышев известен требованием: „Открывай звук в голову“. Школу Маргариты Георгиевны Владимировой отличает свободная глотка, звучные голоса» [7, *112–113*]. В собственной педагогической деятельно-

сти Светлана Васильевна опирается на заветы Н. И. Уткиной, в частности, объясняя принципы правильного дыхания, упоминает «певческий пояс» на уровне диафрагмы, «приятное напряжение» (не зажатость) в котором «и даёт ощущение прочной опоры» [7, *196*].

Второе десятилетие XXI века[26] открывают имена молодых педагогов – Б. Б. Зубкова (класс Н. Н. Голышева), С. А. Вейсгейм, Г. А. Денисовой (обе – класс Л. П. Поляковой), О. В. Ефимова (класс Н. Н. Голышева, ассистентура-стажировка – Т. С. Шайкевич). С 2021 года кафедрой заведует профессор Л. П. Полякова.

Лилия Петровна Полякова (ныне – профессор) работает в УГК более 30 лет, пройдя путь от концертмейстера до одного из ведущих вокальных педагогов и заведующей кафедрой сольного пения. По её словам, многолетняя концертмейстерская работа в классах Н. Н. Голышева и В. М. Баевой способствовала выработке собственных педагогических принципов: «Идти от природы голоса, от его естественного звучания и свободы, но вместе с тем помнить, что художественное исполнение – это основа музыкальной культуры, которая иногда помогает певцу лучше, чем знание физиологии голосового аппарата»[27]. В 2019 году ассистент-стажёр класса Л. П. Поляковой Мария Мотолыгина[28] стала обладателем III премии XVI Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Здесь существует некая параллель в смене руководства кафедрой: в 2002 году первую премию XII-го конкурса Чайковского получила Айталина Адамова[29], выпускница класса С. В. Зализняк.

Подводя итоги краткого экскурса в историю кафедры сольного пения Уральской консерватории, отметим следующее:

– во-первых, при всей множественности методов и приёмов обучения, используемых педагогами кафедры, уральская вокальная школа сформировалась как целостное явление, что подтверждается не только преемственностью традиций «от учителя к ученику», но, прежде всего, едиными требованиями к качеству певческого голоса и культуре исполнительского мастерства;

– во-вторых, несмотря на смену поколений педагогов, кафедра сохраняет высокий уровень профессиональной подготовки студентов. Только за последние 5 лет силами студентов и выпускников в Оперной студии УГК под руководством профессора П. И. Коблика были осуществлены полномасштабные постановки спектаклей: «Боярыня Вера Шелога» (2017) и «Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова (2019, впервые в Екатеринбурге), «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова (2018), «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского (2019), «Дон Паскуале» Г. Доницетти (2020), «Богема» Дж. Пуччини (2020), «Риголетто» Дж. Верди, «Игрок» С. С. Прокофьева (2021, впервые в Екатеринбурге).

В заключение хотелось бы добавить, что сфера влияния уральской вокальной школы территориально не ограничивается пределами Уральского федерального округа. С одной стороны, это обусловлено исторически. В разное время, с 1950-х до начала 1990-х годов, на базе УГК обучались группы студентов из Башкирской, Бурятской и Якутской АССР, а также из дружественной СССР Монгольской Народной Республики[30]. С 2020-х годов приток иностранных студентов увеличился за счёт граждан Китайской Народной Республики. А с другой стороны, выпускники кафедры несут в себе педагогические традиции уральской вокальной школы, которые впоследствии передадут своим ученикам.

Список преподавателей кафедры сольного пения от её основания до наших дней[31]

№	ФИО	Начало работы в УГК	Окончание работы в УГК
1	Егоров Егор Егорович	1934	1949
2	Николаева Елена Николаевна32	1935	?
3	Арсбелли-Каринский Арсений Константинович	1938	1946
4	Вепринский Борис Семёнович	1938	1947
5	Кильчевская Лидия Владимировна	1938	1954
6	Егорова Ольга Ивановна	1938/39 – ассистент, далее с 1944	1978
7	Уместнов Михаил Михайлович	1939	1948
8	Ноздровская Прасковья Александровна	1939 – по кафедре хорового дирижирования, 1944 – по кафедре сольного пения	1961, далее июнь 1962
9	Тарасенко Зинаида Григорьевна	1941	1973
10	Новиков Александр Васильевич	1946	1958, далее до 1960 – консультант
11	Ухов Василий Герасимович	1946	1959
12	Батурина Софья Алексеевна	1948	1970
13	Образцовская Фрида Исааковна	1950	1965, далее апрель 1967
14	Вутирас Ян Христофорович	1954	1976
15	Семёнов Иван Петрович	1956 – ассистент, с 1958 – преподаватель	1986
16	Китаева Валентина Александровна	1941 – концертмейстер, 1957 – преподаватель камерного пения	1973
17	Щёлокова Зоя Васильевна	1944	1981
18	Владимирский Николай Васильевич	1949	1958
19	Менабени Людмила Георгиевна	1953	1963
20	Глазунова Маргарита Разумниковна	1954	1982
21	Уткина Нина Ивановна	1955	1970
22	Дроздова Людмила Флегонтовна	1955	2000
23	Родионова Кира Михайловна	1961	2009
24	Дворкина Маргарита Вячеславовна	1961 – концертмейстер, 1962 – преподаватель итальянского языка	2002, далее с сентября 2014 по октябрь 201533

№	ФИО	Начало работы в УГК	Окончание работы в УГК
25	Демьяненко Елена Николаевна	1963/64 – концертмейстер, 1973 – преподаватель камерного пения	1997
26	Чарели Эдуард Михайлович	1965/66	2012
27	Папин Олег Викторович	1966	1980
28	Нестягина Валентина Михайловна	1966	1973
29	Краснопольская Леонтина Эдуардовна	1966	2003
30	Голышев Николай Николаевич	1967	2021
31	Баева Вера Михайловна	1968–1973, с 1982	по настоящее время
32	Шайкевич Тамила Соломоновна	с 1968 – концертмейстер, с 1999 – преподаватель концертно-камерного пения	2020
33	Курлапов Николай Ильич	1970	2017
34	Ланк Генриетта Александровна	1971	1988
35	Владимирова Маргарита Георгиевна	1971	2016
36	Шерстов Валерий Николаевич	с 1971 – по кафедре хорового дирижирования с 1984 – по кафедре сольного пения	2020
37	Валуева Татьяна Ивановна	с 1975 – концертмейстер, с 2002 – преподаватель концертно-камерного пения	по настоящее время
38	Арефьева Евгения Михайловна	1976	1991
39	Зализняк Светлана Васильевна	1976	по настоящее время
40	Виноградов Борис Григорьевич	1978	1990
41	Писарев Валерий Юрьевич	1982	2010
42	Гуревич Валерий Борисович34	1983	2012
43	Полякова Лилия Петровна	с 1990 – концертмейстер, с 2002 – преподаватель концертно-камерного пения, с 2014 – преподаватель сольного пения	по настоящее время
44	Сомикова Лилия Ивановна	1998	по настоящее время
45	Добровольская Валентина Михайловна	1999	по настоящее время
46	Семянникова Ольга Валерьевна	1999	по настоящее время
47	Савич Тамара Леонидовна	2000	по настоящее время

№	ФИО	Начало работы в УГК	Окончание работы в УГК
48	Карлова Наталья Александровна	2003	по настоящее время
49	Кадочникова Светлана Юрьевна	2003	по настоящее время
50	Захаров Валентин Петрович	2004	2020
51	Олейникова Валентина Владимировна	2005	по настоящее время
52	Зубков Борис Борисович	2010	по настоящее время
53	Вейсгейм Светлана Алексеевна	2011	2018
54	Ефимов Олег Владимирович	2016	по настоящее время
55	Денисова Галина Александровна	2018	по настоящее время

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Далее – Уральская консерватория, УГК.

[2] До 29 июня 1945 года консерватория называлась Свердловской. В 1939 году по случаю первого выпуска и в связи со столетием со дня рождения М. П. Мусоргского ей было присвоено почётное имя русского композитора.

[3] С 1898 по 1902 годы Егор Егорович Егоров обучался в Московской консерватории (ныне – Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, далее – МГК) в классе В. М. Зарудной (неоконченное высшее).

[4] Александр Васильевич Новиков окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (ныне – Российский институт театрального искусства – ГИТИС) в классе Маргариты Александровны Эйхенвальд, ученицы Э. О. Тальябуэ (Московская консерватория). Её сестра Мария Александровна Эйхенвальд-Дубровская преподавала в Саратовском музыкальном училище в 1908–1921 годах, с 1917 года – в Саратовской консерватории (ныне – Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, далее – СГК) [8, *65*].

[5] С 1918 по 1992 годы – Ленинградская, ныне – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

[6] В 1902–1904 годах Уместнов по совету Нолле уехал стажироваться в Италию у профессоров К. Катони и Э. Росси [10, *347*].

[7] Определение И. К. Назаренко [4, *2*].

[8] Это касается не только кафедры сольного пения, но также фортепианной, струнной, духовой и других.

[9] С 1922 по 1924 годы обучалась в Московской государственной консерватории в классе спец. фортепиано С. А. Козловского. Не имея оконченного высшего образования, в 1938 году О. И. Егорова была зачислена в Свердловскую консерваторию ассистентом профессора Е. Е. Егорова.

[10] В 1873–1875 годах И. П. Прянишников обучался в Петербургской консерватории у П. Бронникова и Дж. Корси, затем совершенствовался в Италии: брал уроки у А. Гуэрчиа, Ф. Ламперти и Дж. Ронкони.

[11] С 1983 по 1984 году кафедрой заведовала народная артистка РСФСР, профессор М. Г. Владимирова (выпускница Ленинградской консерватории по классу хорового дирижирования, после была принята в УГК в класс О. И. Егоровой), а с 1984 по 1986 годы – доцент К. М. Родионова (четыре курса Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в классе Д. Г. Евтушенко, с которым познакомилась в Свердловске в годы Великой Отечественной войны, когда Киевская консерватория была эвакуирована на Урал. В 29 лет Кира Михайловна Родионова поступила в УГК в класс Л. Г. Менабени).

[12] В 18 лет Василий Герасимович Ухов поступил на вечерние курсы Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где три года обучался пению в классе Ю. Я. Махиной и Я. Лосьева (по другим данным – З. И. Махиной и Я. А. Лосева [10, *350*]), затем два года – в частной музыкальной школе Е. Смирновой.

[13] С 1964 года Елена Николаевна Демьяненко работала концертмейстером в классе камерного пения В. А. Китаевой, с 1973 по 1997 годы преподавала камерное пение.

[14] Е. М. Арефьева – заслуженная артистка РСФСР, профессор. В 1976 году была приглашена в УГК, где вела класс камерного пения на кафедре сольного пения и класс концертмейстерского мастерства – на кафедре камерной музыки. С 1991 года преподаёт в МГК.

[15] М. Р. Глазунова – ученица М. М. Уместнова, не имела высшего образования. В 1930 году окончила Уральский областной музыкальный техникум имени П. И. Чайковского (ныне – Свердловское музыкальное училище имени П. И. Чайковского (колледж).

[16] Кроме Я. Х. Вутираса и М. Р. Глазуновой, все являются выпускниками УГК.

[17] Сфера научно-педагогических интересов О. И. Егоровой нашла отражение в статьях, изданных в сборниках Научно-методических записок Уральской консерватории (вып. 4, 1961; вып. 6, 1970): «Значение художественного произведения для воспитания голоса певца» и «Роль слова и музыки в процессе технических занятий с певцом» (см.: URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_41320995_24284646.pdf).

[18] Далее – ГМПИ имени Гнесиных. Ныне – Российская академия музыки имени Гнесиных.

[19] Защита диссертационного исследования Е. Е. Егорова «Методика сольного пения» состоялась 8 июня 1943 года, после чего в 1944 году ему была присуждена учёная степень доктора искусствоведческих наук (без защиты кандидатской диссертации). В мае того же года аспирантка Егорова Л. В. Кильчевская защитила кандидатскую диссертацию на тему «„Примарное“ или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы» [2, *99*, *101*].

[20] С 1968 года Тамила Соломоновна Шайкевич (1947–2020) работала концертмейстером в классах Л. Ф. Дроздовой и Н. Н. Голышева, а с 1999 года начала преподавать концертно-камерное пение.

[21] С 1975 года Татьяна Ивановна Валуева работала концертмейстером в классах С. В. Зализняк, Н. Н. Голышева, Л. Э. Краснопольской.

[22] Ныне – Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой.

[23] Из устной беседы с В. М. Добровольской (02 августа 2022 года).

[24] Светлана Васильевна Зализняк (1939) – выпускница Саратовского музыкального училища (класс В. Г. Коноваловой). В 1961 году поступила в СГК в класс доцента Е. В. Миловановой, но через год по семейным обстоятельствам уехала в Свердловск, где была зачислена на 2-й курс Уральской консерватории, которую окончила в 1966 году (класс Н. И. Уткиной).

[25] С 1943 по 1948 годы Нина Ивановна Уткина обучалась в Ленинградской консерватории в классе профессора М. И. Бриан (завершив 4 курса), а затем в сентябре 1948 года перевелась на 4-й курс Уральской консерватории в класс доцента З. Г. Тарасенко, ученицы М. М. Уместнова.

[26] 2020 и 2021 годы стали настоящим испытанием для кафедры и вуза: ушли из жизни В. Н. Шерстов, Т. С. Шайкевич, В. П. Захаров и Н. Н. Голышев, с которыми связана целая эпоха в развитии уральской вокальной школы. Более подробно см. в журнале «Слово о музыке. „2020. О тех, кого мы потеряли…“» [9].

[27] Из устной беседы с Л. П. Поляковой (22 августа 2022 года).

[28] Мария Мотолыгина – приглашённая солистка Большого театра, Московского театра «Новая опера» имени Е. В. Колобова, Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. А. Хворостовского. В 2016 году окончила СГК (класс профессора Л. В. Беловой), в 2019 году – ассистентуру-стажировку УГК. С 2018 по 2021 годы являлась участницей Молодёжной оперной программы Большого театра России.

[29] Айталина Адамова (в девичестве – Афанасьева) – народная артистка России и Республики Саха (Якутия), солистка Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д. К. Сивцева-Суоруна Омоллоона. С 2010 года возглавляет кафедру музыкального искусства Арктического государственного института культуры и искусств.

[30] Среди первых выпускников национальных студий назовём заслуженного деятеля искусств РСФСР и Башкирской АССР, профессора Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова М. Г. Муртазину (класс А. В. Новикова), народного артиста СССР Д. Г. Дашиева и заслуженную артистку РСФСР и Якутской АССР Н. С. Шепелёву (оба – класс З. В. Щёлоковой), заслуженную артистку РСФСР и Башкирской АССР С. К. Галимову (класс Н. И. Уткиной), заслуженную артистку Башкирской АССР Ж. Г. Рахматуллину (класс Л. Ф. Дроздовой), народных артистов МНР Цэвэгжава Пуревдоржа (класс А. В. Новикова) и Бандидоржа (класс О. И. Егоровой).

[31] Информация представлена на основании изданий к 75-летию и 85-летию УГК [10; 5]. Данные ныне работающих педагогов взяты из открытых источников (см.: URL: https://uralconsv.org/svedeniya/pps).

[32] В 1908–1929 годах Елена Николаева была солисткой Мариинского театра. В 1913–1914 годах участвовала в «Русских сезонах» Сергея Дягилева.

[33] М. В. Дворкина работала на кафедрах иностранных языков, оперно-сценической подготовки, сольного пения. После ухода из УГК в 2002 году вернулась в 2014-м.

[34] В. Б. Гуревич – заслуженный работник культуры РФ, выпускник ГМПИ имени Гнесиных. В настоящее время работает в Свердловском музыкальном училище имени П. И. Чайковского (колледж).

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирова М. Г. Формирование академического певческого голоса: из опыта работы в классе сольного пения : учебно-метод. пособие. 2-е изд. Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. 38 с.
2. Евдокимова Н. К. Первый диссертационный совет на Урале по специальности «Музыкальное искусство» (1942–1944) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2021. № 4 (39). С. 95–104.
3. Зубков Б. Б. Э. М. Чарели как преподаватель Свердловского театрального училища (1962–1965): становление авторской методики // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра : сб. статей. Екатеринбург ; Москва : Кабинетный учёный, 2017. Вып. 9. С. 27–34.
4. Назаренко И. К. Предисловие // Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса; методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио : (для сред. голоса). Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. 59 с.
5. Память и «мы» (учитель и ученики) / гл. ред. и сост.: В. Н. Шерстов ; Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2019. 183 с.
6. Паэгле Н. М., Фоминых Е. Т. Николай Голышев: ария жизни. Екатеринбург : Гощицкий, 2012. 216 с.
7. Призвание – певица. С. В. Зализняк / авт.-сост. Б. Б. Зубков, О. Н. Грозных. Екатеринбург, 2014. 220 с.
8. Рудякова А. Э. Формирование основ саратовской педагогической вокальной школы // Слово молодых ученых : сб. статей по материалам Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов : сб. науч. трудов. Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2015. С. 61–67.
9. Слово о музыке. «2020. О тех, кого мы потеряли...». № 1 (8). Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2021. 93 с.
10. Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского: 75 лет / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина. Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2009. 596 с.
11. Шерстов В. Н. Резонансная теория и вокальная практика в рамках творческой (креативной) педагогики // Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. Москва : Когито-Центр, 2013. С. 177–182.

Galina A. Denisova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

DEPARTMENT OF SOLO SINGING OF THE URAL CONSERVATORY: FROM PAST TO PRESENT

Abstract. The article presents a brief history of the department of solo singing from the opening of the Ural Conservatory in 1934 to the present. Focus is on the key figures – heads and teachers of the department, who influenced the formation and development of the Ural vocal school, based on the continuity of the "teacher – student" traditions and uniform requirements for the quality of the singing voice. The text contains a list of the names of the main teachers of the Department of Solo Singing, so we can get the better picture of the "living" history of the vocal school of the Ural Conservatory against the backdrop of changing times.

Keywords: Ural Mussorgsky State Conservatory; Department of Solo Singing; Ural vocal school; E. E. Egorov; N. N. Golyshev; V. M. Baeva; S. V. Zaliznyak

For citation: Denisova G. A. *Kafedra sol'nogo peniya Ural'skoy konservatorii: ot proshlogo k nastoyashchemu* [Department of solo singing of the Ural Conservatory: from past to present], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 86–97. (in Russ.).

REFERENCES

1. Vladimirova M. G. *Formirovanie akademicheskogo pevcheskogo golosa: iz opyta raboty v klasse sol'nogo peniya : uchebno-metod. posobie* [Formation of classical singing voice: based on experience in the class of solo singing], 2nd ed. Yekaterinburg, UGK im. M. P. Musorgskogo, 2013, 38 p. (in Russ.).

2. Evdokimova N. K. *Pervyy dissertatsionnyy sovet na Urale po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo»* (1942–1944) [The first dissertation council in the Urals on the specialty "Musical Art" (1942–1944)], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2021, no. 4 (39), pp. 95–104. (in Russ.).

3. Zubkov B. B. *E. M. Chareli kak prepodavatel' Sverdlovskogo teatral'nogo uchilishcha (1962–1965): stanovlenie avtorskoy metodiki* [E. M. Chareli as a teacher at the Sverdlovsk Theater School (1962–1965): the formation of the original method], *Iskusstvo teatra: Vchera. Segodnya. Zavtra : sb. statey*, Yekaterinburg, Moscow, Kabinetnyy uchenyy, 2017, iss. 9, pp. 27–34. (in Russ.).

4. Nazarenko I. K. *Predislovie* [Preface], *Glinka M. I. Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa; metodicheskie k nim poyasneniya i vokalizy-sol'fedzhio : (dlya sred. golosa)*, Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1951, 59 p. (in Russ.).

5. Sherstov V. N. (gen. ed., comp.) *Pamyat' i «my» (uchitel' i ucheniki)* [Memory and "we" (teacher and students)], Yekaterinburg, 2019, 183 p. (in Russ.).

6. Paegle N. M., Fominykh E. T. *Nikolay Golyshev: ariya zhizni* [Nikolai Golyshev: the aria of life], Yekaterinburg, Goshchitskiy, 2012, 216 p. (in Russ.).

7. Zubkov B. B., Groznykh O. N. (comp.) *Prizvanie – pevitsa. S. V. Zaliznyak* [Vocation – singer. S. V. Zaliznyak], Yekaterinburg, 2014, 220 p. (in Russ.).

8. Rudyakova A. E. *Formirovanie osnov saratovskoy pedagogicheskoy vokal'noy shkoly* [Formation of the basis of the Saratov pedagogical vocal school], *Slovo molodykh uchenykh : sb. statey po materialam Vseros. nauch.-prakt. konf. aspirantov : sb. nauch. trudov*, Saratov, SGK im. L.V. Sobinova, 2015, pp. 61–67. (in Russ.).

9. *Slovo o muzyke. «2020. O tekh, kogo my poteryali...»* [A word about music. «2020. About those whom we have lost...»], no. 1 (8), Yekaterinburg, UGK im. M. P. Musorgskogo, 2021, 93 p. (in Russ.).

10. Fedorovich E. N., Shabalina L. K. (eds.-comp.) *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo: 75 let* [Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky: 75 years], Yekaterinburg, UGK im. M. P. Musorgskogo, 2009, 596 p. (in Russ.).

11. Sherstov V. N. *Rezonansnaya teoriya i vokal'naya praktika v ramkakh tvorcheskoy (kreativnoy) pedagogiki* [Resonance technique of singing and speech. Methods of masters. Solo, choral singing, stage speech], *Rezonansnaya tekhnika peniya i rechi. Metodiki masterov. Sol'noe, khorovoe penie, stsenicheskaya rech'*, Moscow, Kogito-Tsentr, 2013, pp. 177–182. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 31

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

ISSN 2658-7858

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.12.2022 г. Дата выхода в свет 17.01.2023 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,06. Уч.-изд. л. 8,83
Тираж 100 экз. Заказ № 16614

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru