

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 38
2024

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2024

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 38

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 38

Екатеринбург 2024

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

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

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор 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: ВНО18387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

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

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

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

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 38

Yekaterinburg 2024

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

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

Editorial board

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

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

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

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

ISSN 2658-7858

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

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 6 Шелудякова О. Е. Стилиевые тенденции православной музыки русской эмиграции

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 13 Бородин Б. Б. Статья Ферруччо Бузони «Значимость обработки»: комментарии к переводу
24 Субботина Е. И. Ансамбль как форма художественного диалога

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

- 35 Вялухина В. И. Lira organizzata и «культ экзотических инструментов» в музыке второй половины XVIII века
41 Устюгова А. В. К истории создания «баховского» смычка

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 47 Тереханова К. Ю. Советская музыкальная школа в годы Великой Отечественной войны: к вопросу взаимодействия общего и специального музыкального образования

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC HISTORY

- 6 Oksana Sheludyakova. Russian emigration's Orthodox music styles

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 13 Boris Borodin. Article "Value of the Transcription" by Ferruccio Busoni: translation comments
24 Ekaterina Subbotina. The ensemble as a form of artistic dialogue

ORGANOLOGY

- 35 Vera Vyalukhina. Lira organizzata and the "cult of exotic instruments" in the music of the second half of the 18th century
41 Alexandra Ustugova. The history of the creation of the "Bach" bow

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 47 Karina Terekhanova. Soviet music school during the Great Patriotic War: to the question of interaction between general and special music education

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 783

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-12

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746-0175

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

В статье рассматриваются особенности духовной музыки православной традиции, созданной русскими композиторами в эмиграции в 1920–1940-х годах. Выделены некоторые черты хорового творчества, общей культурной ситуации, повлиявшие на духовную музыкальную культуру Европы и Америки. Отмечается одновременное сочетание различных стилевых тенденций в духовной музыке русского зарубежья. Выявляются основные стилевые направления православной музыкальной культуры, получившие в русской эмиграции наибольшее развитие. Особое внимание уделяется стилю Придворной певческой капеллы, стилю «Нового направления», а также стилю «православного обихода». Определены наиболее яркие персоналии, воплощающие в произведениях названные стилевые тенденции (внимание уделено в первую очередь творчеству А. Гречанинова и Н. Черепнина, И. Гарднера и Н. Кедрова-отца). Выявлено разнообразие стилевых моделей, отражённых в сочинениях композиторов русской эмиграции: наиболее ярко прозвучали стилевые черты «московской» («Новое направление») и «петербургской» (Придворная певческая капелла) композиторских школ, моделировались стилевые приёмы «партеса» и «обихода», осуществлялся выход за пределы православных певческих традиций (воплощались и экуменические идеи).

Ключевые слова: русская эмиграция, православная духовная музыка, стилевые направления, богослужебные традиции

Для цитирования: Шелудякова О. Е. Силевые тенденции православной музыки русской эмиграции. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-12 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 6–12.

До сего времени духовная музыка русской эмиграции исследована явно недостаточно, она слишком мало представлена и в программах музыкальных колледжей и вузов. Более того, даже в программах регентских отделений семинарий, где православная богослужебная музыка изучается достаточно широко и подробно, значительный пласт музыкального наследия русского за-

рубежья также практически не задействован. Редкими гостями сочинения русских композиторов-эмигрантов до сих пор остаются и в концертных программах.

Данное обстоятельство объясняется несколькими причинами. Во-первых, многие материалы, в том числе ноты и аудиозаписи, были до недавнего времени недоступны и лишь в последние годы в огра-

ниченном количестве начинают входить в научный обиход. В относительно широком доступе для регентов были лишь два сборника песнопений Божественной Литургии, изданных в Лондоне. Во-вторых, долгое время просто не существовало научных исследований на данную тему. Между тем, по справедливому замечанию Людмилы Зиновьевны Корабельниковой, эта «неуслышанная музыка» [4] вызывает к нам, музыкантам, к нашему не только профессиональному, но и этическому долгу¹.

За последние два десятилетия ситуация начинает понемногу меняться. В книге «Русская музыка и XX век» помещена глава М. П. Рахмановой о духовной музыке за рубежом [7]. Выпущена монография об Александре Черепнине [3], в которой затронута и его духовная музыка. Проблематике православной культуры в русском зарубежье посвящены исследования С. Г. Зверевой [например, 2]. Готовится аннотированный Указатель статей о музыке в периодике русского зарубежья. Начали издаваться ноты и диски с сочинениями отечественных композиторов, созданными во время эмиграции. Опубликованы материалы двух конференций «Русское зарубежье: музыка и православие» [10] и «Русская музыка. Рубежи истории» [9]. Конечно, это явно недостаточно, однако первые, весьма значимые шаги в изучении музыки русской эмиграции уже сделаны. Особо хотелось бы выделить подлинно подвижническую деятельность Светланы Георгиевны Зверевой.

Л. З. Корабельникова справедливо замечает: «...одной из важнейших проблем, вставших перед русскими композиторами Зарубежья, стала проблема национальной самоидентификации. Она была важна не только с позиций творческого самосознания, но и для „предъявления“ себя в качестве именно русских авторов и тем самым привлечения к себе внимания, выделения себя» [3, 165]. В эмиграции перед композиторами возникла острая необходимость

в осознании собственной принадлежности к русской культуре и русскому этносу.

Не удивительно, что значительное внимание уделялось русскому языку во всех его проявлениях: как языку межличностного общения в диаспорах и в семейном укладе; как языку, сохранявшемуся и развивающемуся в различных формах эпистолярия: дневниках, заметках, воспоминаниях; как языку художественных произведений – либретто, текстов вокальных сочинений: избирались как шедевры русской поэзии, фольклорные тексты разных регионов России, так и канонические церковно-славянские молитвы и даже апокрифы. В особенности это характерно для множества русских хоровых коллективов, программы которых часто целиком состояли из сочинений русских композиторов и русских народных песен. В Праге выходит ежемесячный «Русский хоровой вестник: ежемесячное издание, посвящённое русской хоровой жизни за границей» – только за 1938 год были опубликованы 9 номеров. Печатались «Русские хоровые сборники» и другие издания на русском языке.

Особо следует выделить в данном отношении творчество Н. Н. Черепнина, который обращался не просто к русским текстам, а к тем литературным памятникам и художественным произведениям, в которых мироощущение русского человека выражено в значительной степени. К таким уникальным сочинениям следует отнести ораторию «Хожделение Богородицы по мукам» («Легенда о сошествии Божией Матери во ад») – на тексты, отобранные из памятника древнерусской отреченной литературы.

Это последнее крупное творение русского музыканта, которому суждено было дожить и умереть в чужих краях, и в основе его – «воспоминание о России, о молодости, о счастливом времени русского „Серебряного века“. И – трагедия потерянной земли» [7, 37].

Ещё один интересный замысел также на религиозный сюжет – «Час воли Божией»

по легенде Лескова – обсуждался Николаем Черепниним с либреттистом «Китежа» Владимиром Бельским. К сожалению, эта интереснейшая идея осталась неосуществлённой.

В эмиграции возникло и с успехом выступало множество хоровых коллективов весьма высокого уровня, репертуар которых был практически полностью русскоязычным. Среди наиболее ярких следует назвать хор под управлением Николая Петровича Афонского, обучавшегося до революции в Киевской духовной академии. В качестве регента он получил большую известность в Германии, затем в Париже. В парижском Александро-Невском соборе он создал Митрополичий хор, выступавший с огромным успехом с концертами духовной и народной музыки в Европе, США и Канаде. До наших дней широкой известностью пользуются уникальные грамзаписи, которые хор в 1934 году сделал совместно с Ф. И. Шаляпиным.

Широкую известность получили Русский хор под управлением ученика Архангельского В. Ф. Кибальчича, хор «Садко» И. А. Титова, Кубанский войсковой хор, подлинно всемирную славу завоевал Донской казачий хор под управлением Сергея Жарова.

Особого внимания заслуживает духовная музыка отечественных авторов в эмиграции. В 20–40 годах XX века центрами притяжения для русской интеллигенции стали прежде всего Америка и Франция. В 1924 году в американском Гарлеме был основан Храм Христа Спасителя, появился довольно большой хор певцов-любителей. А 12 апреля 1930 года русская православная Пасхальная Заутреня из храма Христа Спасителя впервые в Соединенных Штатах транслировалась по радио на всю страну.

Постепенно развивалась и православная церковная жизнь в Париже. Уже в 1922 году стал возрождаться хор Александро-Невского собора под управлением выпускника Петербургской консерватории В. Ф. Кибаль-

чича. Музыкант не только регентовал на службах Митрополичьим хором, но и устраивал симфонические и хоровые концерты, в которых сам выступал в роли дирижёра.

Важнейшим русским духовным и церковно-певческим центром Парижа стало основанное в 1925 году Свято-Сергиевское подворье, где до конца своих дней регентом и псаломщиком служил Михаил Михайлович Осоргин. По благословению епископа Вениамина (Федченкова) в подворье зазвучали древние канонические напевы, был внедрён монастырский устав пения, в богослужении в основном избирались песнопения церковного обихода.

Был собран профессиональный мужской хор подворья, который исполнял переложения распевок Н. Н. Кедрова и Н. Н. Черепнина, А. Г. Чеснокова. Именно профессора Петербургской консерватории, переселившиеся во Францию, стали основателями Русской консерватории в Париже. Здесь же творил и Александр Тихонович Гречанинов, выехавший из Советского Союза в 1925 году и написавший в эмиграции множество духовных сочинений.

Светлана Георгиевна Зверева справедливо указывает: «...жизнь русской эмиграции была чревата столкновениями разных художественных течений, мнений, опыта, традиций. Как и в России, в ней уже в 1920-е годы начались дискуссии между последователями „петербургской“ и „московской“ композиторских школ, сторонниками пышного „партеса“ и строгого „обихода“. В контексте иных культур, при полной свободе от духовной цензуры, композиторы имели также возможность писать церковную музыку, прибегая к традициям инославным и используя современный композиторский лексикон» [2, 427].

В целом отчётливо выделяются две основные стилевые тенденции: интеграция в европейскую и мировую культуру (создание сочинений на иностранных языках, в традициях иных конфессий), с одной стороны, и создание «островка России на

чужбине», бережное воссоздание русской культуры в музыкальном искусстве, с другой. Разумеется, это лишь своего рода два полюса, между которыми каждый музыкант мог избрать для себя возможный индивидуальный путь.

Достаточно плодотворно в первые годы эмиграции развивалась традиция Нового направления, как основной, Московской ветви данной школы, так и Петербургской. В произведениях М. М. Осоргина, И. А. Гарднера, Н. Н. Кедрова (старшего), Б. М. Ледковского, А. Г. Чеснокова в подавляющем большинстве случаев обозначен литургический жанр, присутствует гармонизованный канонический напев, в качестве стилиевой модели избран стиль «Нового направления» в традициях А. Кастальского.

Соответственно произведения М. М. Осоргина, И. А. Гарднера, Н. Н. Кедрова-отца и ряда других композиторов исполнялись в храмах во время богослужения, а музыка А. Т. Гречанинова, Н. Н. Кедрова-сына, А. Г. Чеснокова и других часто входила в концертные программы. Первая из перечисленных групп композиторов создавала сочинения в русле уставной традиции, а вторая избирала в качестве стилиевой модели концертные сочинения.

Напомним, что творческие принципы композиторов «Нового направления» сводились к обработке древнего напева (в качестве исходного материала), его переосмыслению по правилам народно-песенной, т. е. натурально-ладовой гармонии; напев трактуется уже не как материал для обработки, а как высочайший эталон. Его надлежало уже не гармонизовать, а бережно раскрыть его особенности. С напевом необходимо было вступить в духовное общение, исполненное огромного пиетета и восхищения.

Приведем слова Ивана Гарднера: «Я давно уже пришёл к убеждению, что понимать толк в нашем пении, именно богослужебном пении, способен лишь тот, кому душевно и духовно близка русская церковная

культура во всём её объёме (если не во всей полноте, чего трудно требовать), – и живопись, и экфонетика, – одним словом – всё, что к церкви и к богослужению относится. Обладание русской церковной культурой – единственное верное средство от впадения в пошлость как в пении, так и в живописи» [3, 144].

В такой концепции присутствует поразительно глубокое воскрешение древнего понимания церковного пения. «Церковная мелодия есть самое ценное в пении; это есть непосредственное выражение чувства певца. Чувство само нашло себе форму. В монолитности напева (формы чувства) со словом (формой мысли) и заключается её ценность... Для гармонизатора важно эту монолитность разгадать. Ему важно создать нечто такое же монолитное, какое было создано пиитом-мелодом... Для понимания чувства, породившего известное произведение искусства, чтобы уразуметь дух его, необходимо знать те идеи, ту обстановку – желания, стремления, чаяния, воззрения – одним словом, всё, что создаёт в человеке то, что мы называем мирозерцанием» [3, 25].

Хор понимается как оркестр человеческих голосов с насыщенной красочной звуковой палитрой. Превращение хора из «одушевлённого органа» в поистине живой, многофункциональный организм – одна из ярчайших черт «Нового направления», проявившаяся в нём неизмеримо богаче, чем в светской хоровой музыке.

Однако расцвет традиций Нового направления в русском зарубежье был недолгим. Повествуя о первых десятилетиях после революции, М. П. Рахманова справедливо отмечала: «...загубленное в России, церковно-певческое движение в те же годы начало произрастать за рубежом. И непосредственно о продолжении стиля „Нового направления“ можно говорить именно в связи с двумя его представителями, работавшими в эмиграции – Гречаниновым и Черепниным, хотя и это не было прямым

продолжением их дореволюционных исканий... Причиной тому была прежде всего ориентация на крупные, хорошо обученные коллективы, которые не могли появиться в весьма пёстрой поначалу русской эмиграционной среде. В итоге, деятельность „Нового направления“ прекратила свое существование» [8, 403].

Следует подчеркнуть, что наряду с установившимися в России начала XX века традициями «Нового направления» одновременно сосуществовали и яркие новации. Так, в музыке А. Т. Гречанинова представлены произведения православной и католической конфессиональной принадлежности, в том числе мессы на латинские канонические тексты.

В песнопениях Н. Н. Черепнина периода эмиграции ясно ощущаются как черты стиля Нового направления, так и признаки модернизма, ярко проявившегося уже в балетах русского композитора 1910 годов, созданных по заказу Дягилева, – в подчеркнутой театрализации, красочности, некоторой эклектичности и проч. Эти качества достаточно ярко проявились и в оратории «Хождение по мукам Пресвятой Богородицы», где воедино собраны стилевые находки композитора, обобщившие культурные традиции прошлого и дерзания современности.

В духовных сочинениях периода эмиграции (в особенности в оратории) обращает на себя внимание некоторая декоративность музыкального языка, которая характеризуется «украшениями, избытком деталей, орнаментальностью», и которой также свойственны «эмансипация мелодической линии, рельефный и прихотливый

рисунок, который становится самоценным, особое соотношение рельефа и фона, точнее поглощение и растворение рельефа в фоне (в музыкальной материи – растворение мелодии в фактуре), культ деталей, многостилье в системе одного произведения и стилизация и др.» [11, 26]. Эти признаки, выделенные И. А. Скворцовой в цитируемом выше исследовании о стиле модерн [11], вполне актуальны и для сочинений Николая Черепнина и Александра Гречанинова.

В сочинении Черепнина отражена многогранность типов высказывания – от церковной речитации и богослужебного пения до мелодекламации и модернистской театрализации речи. Характерно и использование знаменных попевок в инструментальных сочинениях в частности, а также автоцитирование духовных песнопений как подтверждение идеи общности восприятия духовных ценностей в разных искусствах и стилях.

При этом, несмотря на все стилевые различия, именно музыка духовной православной традиции играла для эмиграции особую роль. В целом же к русскому церковному пению и его носителям, более чем к другим сферам музыкального искусства, могут быть отнесены слова Дм. Мережковского, сказанные в 1926 году: «Что такое эмиграция? Только ли путь с родины, изгнание? Нет, и возвращение, путь на родину. Наша эмиграция – наш путь в Россию. Мы... переселенцы из бывшей России в будущую» [10]. Настало время современным исполнителям и исследователям совершить этот путь вместе с авторами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. З. Корабельникова даёт далеко не полный, но весьма впечатляющий список музыкантов в эмиграции: «Позволим себе перечислить лишь некоторые имена представителей названных музыкальных профессий (избрав алфавитный принцип как наиболее легко конвертируемый): Акименко, Апраксина, Ауэр, Афонский, Бернарди, Боровский, Браиловский, Берлацкий, Венгерова, Вертинский, кн. Волконский, Винклер, Вышнеградский, Гартман (де Хартман), Гарбузова, Глазунов, Гречанинов, Гришин, Горовиц, Гунст, Добровейн, Дукельский, Жаров, Зилоти, Ильин, Катуар, Кедровы (вокальный квартет), Ковалёв, Константинов, Кошиц, Кузнецова, Купер, Куренко, Кусевитский, Литвин, Липковская, Лурье, Лямин, Ляцкий, Малько, Маркевич, Метнер, Мильштейн, Монфред, Обухов, Плевицкая, Питоев, Поль, Померанцев, Поплавский, Прокофьев, Пятигорский, Рахманинов, Сабанев, Саминский, Слободская,

Славина, Спасский, Стравинский, Сувчинский, Хейфец, Цимбалист, А. Черепнин, Н. Черепнин, Чесноков, Шаляпин, Шиллингер, Штример, Шлёцер, Энгель, Эльман. Это – лишь часть тех, чьи имена значились на обложках нот, на театральных и концертных афишах и программах, в газетах и журналах. Увы, ныне в мире (в России в том числе) мало кто сможет сказать хоть несколько слов о большинстве – за исключением всемирно прославленных – названных персон» [9, 57].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. История. Москва : Православ. Свято-Тихон. Богослов. ин-т, 2004. 530 с.
2. Зверева С. Г. К проблеме формирования русской церковно-певческой эмиграции в 1920-е годы // Художественная культура русского зарубежья: 1918–1939: сб. статей / отв. ред. Г. И. Вздорнов. Москва : Индрик, 2008. С. 425–439.
3. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: долгое странствие. Москва : Яз. рус. культуры, 1999. 288 с.
4. Корабельникова Л. З. Музыкальная культура Российской эмиграции, неслышанная и неизученная // Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. 2013. № 2. С. 42–61.
5. Мережковский Д. С. Возрождение. 1927. 18–22 декабря. № 929–933. URL: <http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/rossiya-i-bolshevizm/nash-put-v-rossiyu.htm> (дата обращения: 21.04.2024)
6. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2000. 154 с.
7. Рахманова М. Николай Черепнин // Наследие. Музыкальные собрания / ред. А. А. Миль. Москва : Совет. композитор, 1992. С. 28–61.
8. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 371–406.
9. Русская музыка. Рубежи истории : Материалы науч. конф. / редкол.: С. И. Савенко и др. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. 324 с., нот., ил. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 51).
10. Русское зарубежье: музыка и православие : Междунар. науч. конф., Москва, 17–19 сент. 2008 г. / сост. С. Г. Зверева. Москва : Дом рус. зарубежья им. А. Солженицына : ВИКМО-М, 2013. 615 с.
11. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2012. 353 с.

Oksana E. Sheludyakova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746–0175

RUSSIAN EMIGRATION'S ORTHODOX MUSIC STYLES

The article discusses the unique spiritual music of the Orthodox church developed by Russian composers in emigration in the 1920^s and 1940^s. Some aspects of choral innovation, as well as the broader cultural context that affected spiritual music culture in Europe and America, are highlighted. It is recognized that numerous style tendencies coexist in Russian Abroad spiritual music. The main style trends of Orthodox musical culture, which received the greatest development in the Russian emigration, are identified. Special attention is paid to the style of the Court Chapel, the style of the “New Direction”, as well as the style of the “Orthodox rules of church singing”. The most prominent personalities embodying these style tendencies in their works are identified (attention is paid first of all to the works of A. Grechaninov and N. Tcherepnin, I. Gardner and N. Kedrov-father). The diversity of style models reflected in the works of Russian emigrant composers is revealed: the style features of the “Moscow” (New Direction) and “St. Petersburg” (Court Chapel) schools of composition sounded most vividly, the stylistic methods of “part singing” and “church singing” are modeled, the Orthodox singing traditions were transcended (ecumenical ideas were also embodied).

Keywords: Russian emigration; Orthodox sacred music; styles; liturgical traditions

For citation: Sheludyakova O. E. *Stilevye tendentsii pravoslavnoy muzyki russkoy emigratsii* [Russian emigration's Orthodox music styles], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 6–12. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-6-12 (in Russ.).

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 2. Istoriya* [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 2: History], Moscow, Pravoslavnij. Svjato-Tikhonovskij Bogoslovskij institut, 2004, 530 p. (in Russ.).
2. Zvereva S. G. *K probleme formirovaniya russkoy tserkovno-pevcheskoy emigratsii v 1920-e gody* [To the problem of formation of Russian church-singing emigration in the 1920s.], G. I. Vzdornov (resp. ed.), *Khudozhestvennaya kul'tura russkogo zarubezh'ya: 1918–1939: sb. statey*, Moscow, Indrik, 2008, pp. 425–439. (in Russ.).
3. Korabelnikova L. Z. *Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie* [Aleksandr Cherepnin: long wandering], Moscow, Yaziki russkoj kul'tury, 1999, 288 p. (in Russ.).
4. Korabelnikova L. Z. *Muzykal'naya kul'tura Rossiyskoy emigratsii, neuslyshannaya i neizuchennaya* [The musical culture of the Russian emigration, unheard and unexplored], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2013, no. 2, pp. 42–61. (in Russ.).
5. Merezhkovskiy D. S. *Vozrozhdenie. 1927. 18–22 dekabrya. № 929–933* [Revival. 1927. December 18–22. No. 929–933], available at: <http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/rossiya-i-bolshevizm/nash-put-v-rossiyu.htm> (accessed April 21, 2024). (in Russ.).
6. Parfentjeva N. V., Parfentiev N. P. *Drevnerusskie traditsii v russkoy dukhovnoy muzyke XX v.* [Ancient Russian Traditions in Russian Spiritual Music of the 20th Century], Chelyabinsk, Izdatelstvo Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000, 154 p. (in Russ.).
7. Rakhmanova M. *Nikolay Cherepnin* [Nikolai Cherepnin], A. A. Mil (ed.), *Nasledie. Muzykal'nye sobraniya*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1992, pp. 28–61. (in Russ.).
8. Rakhmanova M. P. *Russkaya dukhovnaya muzyka v XX veke* [Russian Spiritual Music in the 20th Century], M. Aranovsky (ed., comp.), *Russkaya muzyka i XX vek*, Moscow, Gosudarstvennij institut iskusstvoznaniya, 1997, pp. 371–406. (in Russ.).
9. Savenko S. I. et al. (eds.). *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii: Materialy nauch. konf.* [Russian Music. Frontiers of History: Proceedings of the scientific conference], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2005, 324 p. (in Russ.).
10. Zvereva S. G. (comp.) *Russkoe zarubezh'e: muzyka i pravoslavie: Mezhdunar. nauch. konf., Moskva, 17–19 sent. 2008 g.* [Russian Abroad: Music and Orthodoxy. International Scientific Conference], Moscow, Dom russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna, VIKMO-M, 2013, 615 p. (in Russ.).
11. Skvortsova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau style in Russian Musical Art of the Turn of the 19th–20th Centuries], Moscow, Kompozitor, 2012, 353 p. (in Russ.).



УДК 78.01

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-13-23

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

СТАТЬЯ ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ «ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАБОТКИ»: КОММЕНТАРИИ К ПЕРЕВОДУ

Публикация данной статьи приурочена к столетней годовщине со дня смерти выдающегося итальянского музыканта-мыслителя Ферруччо Бузони (1866–1924). Будучи плодотворным транскриптором-практиком, в своих литературных трудах он стал подлинным основоположником теории транскрипторского искусства. В небольшой заметке «Значимость обработки» («Wert der Bearbeitung») он вкратце затронул основные аспекты этого вида творчества, включил его в эстетический ряд, выявил присущие ему фундаментальные закономерности и технические приёмы. В предлагаемой вниманию читателей публикации впервые на русском языке представлен полный перевод упомянутой статьи, сопровождаемый комментариями и размышлениями по её поводу, целью которых является уточнение места транскрипторского искусства в системе эстетических взглядов Бузони.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, Ференц Лист, Артур Никиш, творчество, обработка, транскрипция, музыкальное исполнительство, история музыкальной эстетики

Для цитирования: Бородин Б. Б. Статья Ферруччо Бузони «Значимость обработки»: комментарии к переводу. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-13-23 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 13–23.

Сто лет тому назад завершился земной путь Ферруччо Бузони (1866–1924) – легендарного пианиста, высокочтимого наставника целой когорты исполнителей и композиторов, прозорливого эстетика-мыслителя, наметившего магистральные пути развития музыки XX столетия, но не столь счастливо в общественной оценке своего собственного творчества, которое лишь постепенно начинает занимать в художественном пространстве подобающее ему место. Бузони-композитор, вероятно в силу своей причастности к исполнительскому цеху,

обладал особой пластичностью профессионального сознания, предрасположенностью к развитию идей, воспринятых извне. Значительную часть его творческого наследия составляют транскрипции, к которым примыкают произведения, основанные на чужом материале¹, и редакции, порой трудно отличимые от обработок². Благодаря многочисленным редакциям и транскрипциям музыки Баха в обиходном сознании фигура Бузони ещё при его жизни настолько прочно соединилась с именем великого лейпцигского кантора, что в Соединённых

Штатах на светских раутах жену музыканта иногда анекдотично представляли как «миссис Бах-Бузони» [см.: 14, 222].

Будучи плодотворным транскриптором-практиком, итальянский маэстро в своих литературных опусах стал подлинным основоположником теории транскрипторского искусства. В частности, в небольшой заметке «Значимость обработки» он вкратце затронул основные аспекты этого, некогда презираемого пуристами, вида творчества, включил его в эстетический ряд, выявил присущие ему фундаментальные закономерности и технические приёмы. В переводе на русский язык известен лишь фрагмент этой статьи [см.: 5, 146]. В предлагаемой вниманию читателей публикации представлен полный перевод данного текста, сопровождаемый комментариями и размышлениями по его поводу, целью которых является уточнение места транскрипторского искусства в системе эстетических взглядов Бузони.

Как многое из литературного наследия Бузони, рассматриваемая заметка написана «по случаю» и предназначалась для печатной программки третьего симфонического концерта Артура Никиша³, состоявшегося в Берлинской филармонии в ноябре 1910 года с участием Бузони в качестве солиста. Впоследствии статья была помещена автором в сборник «О единстве музыки» («Von der Einheit der Musik») [12, 147–153], что свидетельствует о значимости для него этого текста. По анонсу дневной публичной генеральной репетиции, опубликованному в газете *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*⁴ удалось установить полную программу состоявшегося концерта:



Она включала премьеру Симфонии до минор (соч. 85) Г. Кауна⁵, Третий фортепианный концерт (соч. 37) Бетховена, симфоническую картину А. К. Лядова «Кикимора» (соч. 63) и Испанскую рапсодию Листа (*Rhapsodie espagnole; Folies d'Espagne et Jota aragonesa*, S. 254) в транскрипции Бузони для фортепиано с оркестром (1894, BV 58)⁶.

Бузони и Никиша связывали давние дружеские отношения – их творческие пути часто пересекались. Дебютное выступление юного пианиста в Вене 8 февраля 1876 года прошло с участием молодого скрипача Придворной капеллы Артура Никиша⁷. В трудные годы становления музыканта, проведённые Бузони в Лейпциге (1886–1888), Никиш возглавлял местный оперный театр. Работа Бузони в Консерватории Новой Англии (Бостон, 1891–1892) совпала по времени с руководством Никишем Бостонским симфоническим оркестром. В бостонском зале *Music Hall* 19 февраля 1892 года под управлением Никиша и в присутствии автора прозвучали части Сюиты для оркестра (BV 201) Бузони [см.: 13, 136]. Никишу посвящена написанная в 1893 году Симфоническая поэма (соч. 33а, BV 240) Бузони. С 1894 года Бузони обосновывается в Берлине, а годом позже Никиш становится постоянным, вплоть до своей кончины в 1922 году, дирижёром Берлинской филармонии, где их совместные выступления становятся регулярными.

На первый взгляд трудно было найти общие черты, связывающие этих, таких разных музыкантов. Стихийная эмоциональность Никиша, по свидетельству современников довольно редко заглядывающего в книгу [см.: 19, 206], и изощрённый интеллектуализм заядлого книгогоя Бузони находились будто бы на разных полюсах. Но оба артиста обладали яркой индивидуальностью, оказывающей временами просто гипнотическое воздействие на аудиторию и придающей их интерпретациям сугубо личностный характер. Их

взаимное уважение обуславливалось также широтой творческих интересов, открытостью новым впечатлениям, смелостью репертуарных поисков, о чём, в частности, свидетельствует программа совместного концерта в Берлинской филармонии, о котором шла речь. В то время как в Германии весьма насторожённо относились к музыке Листа, и Никиш, и Бузони сделали много для пропаганды его творчества. Будучи дирижёром Гевандхауза, Никиш осмеливался исполнять партитуры венгерского рапсода в цитадели музыкального академизма – Лейпциге. К семидесятипятилетнему юбилею веймарского Мастера Никиш устроил масштабный фестиваль, в котором прозвучали Данте- и Фауст-симфонии, а также ряд симфонических поэм [см.: 15, 47–48]. В свою очередь, в формировании художественного облика Бузони-пианиста фигура

Листа оказалась одной из определяющих [см.: 4]. Дань почтения своему заочному учителю Бузони выразил в серии трёх концертов листовской музыки, которую Э. Дент прокомментировал следующим образом: «Можно представить, в какой ужас пришли берлинские критики от программ такого типа; но, похоже, они наслаждались ими против своей воли» [14, 150; здесь и далее перевод мой. – Б. Б.].

Ноябрьский концерт с Испанской рапсодией был также способен разозлить ретроградов – ведь рядом с Бетховеном исполнялось не просто произведение Листа, но ещё и его *обработка* для фортепиано с оркестром. Вероятно, в попытке переубедить пуристки настроенную публику Бузони и написал текст для печатной программки, полемически озаглавив его «Значимость обработки». Приведу полный перевод этой заметки.

Ферруччо Бузони

ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАБОТКИ⁸

Берлин, ноябрь 1910

Около 17 лет назад, поддавшись внезапно вспыхнувшему порыву увлечения Листом, я, следуя примеру его обработок для фортепиано с оркестром фантазии Шуберта («Скиталец»)⁹ и «Полонеза» Вебера¹⁰, аранжировал «Испанскую рапсодию». В то время я осознал такие пробелы и ошибки в своей собственной игре, что с энергичной решимостью стал изучать фортепиано с самого начала и на совершенно новой основе. Произведения Листа стали моим руководством и открыли мне сокровенные тайны его особой манеры; на основе его фактуры я построил свою технику. Признательность и восхищение сделали с тех пор Листа моим лучшим другом-наставником. Испанская рапсодия в её оригинальном виде для фортепиано соло предъявляет самые высокие требования к исполнителю, не давая ему возможности – даже при самом удачном стечении обстоятельств – представить кульминации во всей блистательной яркости. Препятствия кроются в самой фактуре, в несовершенстве инструмента и в ограниченной выносливости пианиста. Кроме того, национальный характер произведения требует таких красочных оттенков, которые в силах обеспечить только оркестр. Вдобавок, благодаря такой обработке пианист получает возможность проявить свой индивидуальный стиль игры. Виртуозы предпоследнего поколения, в сущности, исполняли свои и чужие произведения только в собственной адаптации; они играли то, что считали нужным, что «подходило» им, а на самом деле только то, на что были способны, как в сфере выразительности, так и в плане техники. И публика шла на Паганини, чтобы услышать Паганини (а не, скажем, Бетховена). Сегодня виртуозам приходится быть артистами, умеющими быстро меняться; умственное напряжение, необходимое для *salto mortale* от «Хаммерклавира-сонаты» Бетховена к какой-нибудь рапсодии Листа, – это деяние совершен-

но иного порядка, чем просто игра на фортепиано. Поэтому обработки в виртуозном смысле – это приспособление чужих идей к личности исполнителя. У слабых индивидуальностей такие адаптации становились немощными подобиями полнокровного оригинала, и большинство посредственностей, существовавших во все времена, породили в эпоху виртуозов избыток заурядных, даже безвкусных и искажающих смысл обработок, благодаря которым этот вид творчества впал в немилость и занял второстепенное положение. Чтобы решительно поднять природу «обработки» в оценке читателя до высоты художественного достоинства, достаточно упомянуть лишь Иоганна Себастьяна Баха. Он был одним из самых плодovitых транскрипторов своих и чужих произведений, особенно как органист. У него я научился признавать истину, что хорошая, подлинно «универсальная» музыка остается неизменной, независимо от инструмента, с помощью которого она может быть услышана. Но также и вторую истину, что у разных инструментов есть свой (собственный) язык, на котором они всегда по-своему воплощают эту музыку.

Концерты Вивальди, песни Шуберта, «Приглашение к танцу» Вебера – всё это звучит в транскрипциях для органа Баха, фортепиано Листа и оркестра Берлиоза. Но с чего начинается обработка? Существует вторая листовская версия «Испанской рапсодии» под названием «Большая [концертная] фантазия на испанские темы»¹¹. Это совсем другая пьеса, но некоторые мотивы совпадают. Какой из этих двух вариантов правомерно назвать обработкой? Тот, что был написан позже? Или первый ещё не является обработкой испанских народных мелодий? Испанская фантазия начинается с темы, идентичной танцу из «Фигаро» Моцарта¹². А Моцарт тоже перенял этот мотив, он не его собственный, а подвергнутый обработке. Более того, эта же мелодия звучит в балете Глюка «Дон Жуан»¹³.

Частая неприязнь, возбуждаемая моими «транскрипциями», и оппозиция, беспричинно провоцирующая критику в мой адрес, побудили меня попытаться внести ясность в этот вопрос. В итоге я думаю так: каждая нотная запись – это уже транскрипция некой абстрактной идеи¹⁴. В тот момент, когда перо овладевает ею, мысль теряет свою первоначальную форму. Намерение записать идею уже определяет выбор размера и тональности. Форма и звуковые средства, на которые должен решиться композитор, всё больше обуславливают путь и границы. Даже если некоторые из первоначальных, неуничтожимых идей продолжают существовать, с момента принятия решения они сводятся к определённому типу. Мысль превращается в сонату или концерт: это уже аранжировка оригинала. От первой до второй транскрипции шаг относительно короткий и несущественный. Однако шумиха обычно поднимается только по поводу второй. При этом упускается из виду, что транскрипция не уничтожает исходную версию, не приводит к потере оригинала.

Исполнение произведения – это тоже транскрипция, и какой бы свободной она ни была, она никогда не сможет заменить оригинал.

Ведь музыкальное произведение продолжает пребывать в целостности и сохранности, как до своего звучания, так и после него. Оно сразу существует как во времени, так и вне него.

Кстати, многие фортепианные композиции Бетховена кажутся транскрипциями оркестровых сочинений; большинство оркестровых произведений Шумана напоминают обработки фортепианной музыки – и в каком-то смысле так оно и есть.

Как ни странно, у педантов вариационная форма пользуется большим уважением. Это удивительно, потому что вариационная форма – когда она строится на заимствованной теме – порождает целую серию обработок, и чем они изобретательнее, тем непочтительнее. – Таким образом, обработка недопустима, потому что она преображает оригинал; а варьирование признается приемлемым, даже если его обрабатывает.

Эта «Испанская рапсодия» состоит из двух частей, имеющих названия (Испанская фолія – Арагонская хота), за которыми следуют безымянная третья часть и финал.

Сначала идёт вступительная каденция и вариации на тему медленного танца, предположительно принадлежащую Корелли (здесь мы снова сталкиваемся с вопросом обработки!)¹⁵ – эта первая часть написана в до-диез миноре. Вторая часть в Ре мажоре также содержит вариации, на этот раз на живой восьмитактовый танец в размере $\frac{3}{8}$. (Глинка также использовал его для оркестровой пьесы)¹⁶.

Новая каденция ведёт – тематически предвосхищая – к третьей части, в которой возникает следующий мотив:



(Мы встречаем эту тему в Третьей симфонии Г. Малера¹⁷ – и каким образом она туда попала?)

Затем с возрастающей силой и блеском при постоянном ускорении темпа все три темы проводятся одновременно.

Тематический материал двух испанских фантазий Листа можно связать с именами Моцарта, Глюка, Корелли, Глинки и Малера. Теперь к этому списку добавилось и моё скромное имя.

Люди не способны что-либо сами создавать, они могут лишь обрабатывать то, что уже существует на земле. А для музыканта это звуки и ритмы¹⁸.

При обработке для фортепиано с оркестром вероятны три варианта фактурных изменений: 1 – только для фортепиано; 2 – только для оркестра; 3 – для фортепиано и оркестра. В третьем случае снова возможны три разновидности: 1 – распределение оригинала между оркестром и фортепиано, 2 – использование оригинала партии фортепиано и добавление чего-то нового в оркестре, 3 – сохранение оригинала в оркестре и добавление чего-то нового в партии фортепиано. – Выбор и решение о соответствующем применении этих трансформаций может определяться только чувством и вкусом транскриптора¹⁹.

Здесь нет правил, но существуют образцы и – в целом – слишком много рутины²⁰!

В системе эстетических воззрений Бузони одним из ведущих лейтмотивов является идея *единства*. Ею он, вероятно стихийно, руководствовался и в своей литературной деятельности, не усматривая принципиальной разницы между текстами, предназначенными для печати, и частной перепиской²¹. В своём обширном эпистолярном наследии он нередко обсуждает с адресатами эстетические и музыкально-технические вопросы, которые его волнуют, и фрагменты писем иногда превращаются в мини-эссе по тому или иному вопросу. Поэтому в качестве дополнения к приведённой заметке представлю ещё выдерж-

ку из письма Бузони к Герде Шёstrand²² от 22 июля 1913 года, содержащего его размышления по поводу транскрипции.

«В фортепианной литературе „транскрипция“ занимает важное место, и, по сути, каждое сколько-нибудь значимое фортепианное произведение – это адаптация некоего большого замысла к практическому инструментарию. Но эта перделка стала самостоятельным искусством независимо от того, берет ли композитор в качестве отправной точки свои или чужие мотивы. Бах, Бетховен, Лист и Брамс, очевидно, признавали, что даже простое „переложение“ содержит в себе художественный

элемент, поскольку сами культивировали „транскрипцию“ с любовью и серьёзностью.

Фактически, искусство транскрипции позволило фортепиано завладеть всей музыкальной литературой; хотя при этом было привнесено так много нехудожественного, что в результате опрометчивого и поверхностного обобщения эта отрасль искусства была признана заведомо недостойной в глазах тех людей, для которых „серьёзность“ является необходимым прикрытием их духовной пустоты» [10, 286].

Перейду к комментариям. Для того чтобы разобраться, от каких исходных позиций Бузони отталкивался, разрабатывая свои идеи по поводу обработки и транскрипции, приведу несколько цитат, отражающих понимание этого предмета, сложившееся к началу XX столетия. В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» читаем: «Транскрипция (муз.) – переложение вокального или инструментального сочинения на фортепиано. Т[ранскрипция] должна быть сделана так, как будто сочинение написано специально для фортепиано. Лист первый стал писать Т[ранскрипции] и нашёл многих подражателей. Капитальным трудом в области Т[ранскрипции] является листовское переложение девяти симфоний Бетховена на фортепиано. Т[ранскрипции] делали Гензельт (увертюра „Оберона“), Брассен (отрывки из опер Вагнера) и мн. др.» [9, 704]. В этом же издании даётся определение действия, связанного с созданием транскрипции: «Аранжировать (франц.), т. е. устроить, переложить; на музыкальном языке обозначает приспособить музыкальную пьесу к иному виду исполнения, чем тот, в котором её написал композитор. Так, могут быть переложены оркестровые и вокальные пьесы для рояля, и наоборот, фортепианные сочинения для оркестра и, хотя в редких случаях, для пения. Аранжements пишутся в более лёгкой и более трудной форме. В последней сохраняются

все детали оригинала. Как на образчик фортепианного переложения можно указать на переложения девяти симфоний Бетховена, сделанные Листом» [8, 15]. Сходное понимание предмета демонстрирует авторитетный «Музыкальный словарь» Г. Римана: «Транскрипция (лат., „переписка“), собственно то же, что аранжировка пьесы для иного состава инструментов, чем она написала в оригинале; но употребляется часто также в том же смысле, как и парафраза, фантазия (наприм. на оперную мелодию и т. п.)» [7, 1278].

Транскрипция в приведённых цитатах понимается как локальный, относящийся лишь к музыкальному искусству, феномен, не уходящий далеко в историю, а известный лишь с XIX столетия – преимущественно благодаря деятельности пианистов-виртуозов – и зачастую связанный со сменой исполнительского состава. Понятия, относящиеся к обсуждаемой области, практически не дифференцируются и употребляются как синонимы: транскрипция, переложение, аранжировка, парафраза, фантазия и т. д.

Бузони сразу же придаёт рассматриваемому предмету историческое измерение – начиная с Листа, он быстро переходит к Баху, характеризуя его как одного из самых продуктивных транскрипторов, и упомянув ряд авторов, выстраивает пунктирную линию преемственности в этой области творчества. Его не слишком занимают терминологические тонкости, он не стремится к гелертерской строгости изложения, а нередко переходит на язык поэзии, интригующий и многозначный. Тем не менее, в применяемом им понятийном ряду образуется некая логическая конструкция, в которой базовой категорией становится *обработка* (Bearbeitung). Транскрипция – это результат *обработки*, который появляется в процессе *адаптации* изначального *духовного* объекта к *материальным* средствам воплощения. И в подобной системе координат понятие «обработка»

выходит за рамки музыки, что наиболее наглядно выражено в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства», где Бузони пишет: «Это напоминает человеческую судьбу. Рождённый нагим и с ещё неопределёнными склонностями, человек решает – или его побуждают в определённый момент решить – выбрать профессию. Даже если какие-то изначальные, неистребимые черты идеи или человека продолжают существовать, они всё же сводятся к определённому типу с момента принятия решения. Идея становится сонатой или концертом, человек – солдатом или священником. Это аранжировка оригинала²³» [11, 22–23].

В заметке 1907 года «Как я сочиняю» алгоритм творчества Бузони раскрывает на собственном опыте: «Сначала приходит идея, затем находится её художественное решение, а потом следует его воплощение» [12, 84]. Но откуда же появляется идея? Бузони аккуратно комментирует: «Происхождение идеи иногда может быть объяснено тем, что было когда-то увидено, услышано или прочитано» [12, 86]. Действительно, это так, и в результате у различных композиторов, осознанно или непреднамеренно, появляются похожие мелодии – *обработки* того, что уже существует. (Вот как проникла в Третью симфонию Малера мелодия арагонской хоты!) Но откуда берутся те *первоначальные* мелодии, которые затем кочуют от композитора к композитору? Оказывается, они уже существуют, только ещё не выявлены, ведь «музыка – это часть вибрирующей вселенной²⁴» [11, 16]. В одном из писем к жене Бузони рисует грандиозную, насквозь идеалистическую картину воображаемого «Царства музыки» (именно так – *Das Reich der Musik* – озаглавлен этот фрагмент, предназначавшийся по воле автора быть послесловием к «Эскизу»): «Все, абсолютно все мелодии, слышанные ранее или нет, звучат целиком и одновременно, увлекают, охватывают вас или легко скользят мимо, повествуя о любви и страсти, весне и зиме, меланхолии

и веселии, – это души миллионов существ миллионов эпох. Если вы присмотритесь к одной из них, то поймёте, как она связана со всеми остальными, сочетается со всеми ритмами, со всеми звуковыми красками и сопровождающими гармониями – от непостижимых земных глубин до высоты свода всех сводов.

Теперь вы осознаёте, что планеты и сердца едины друг с другом, и нигде не может быть конца, и нет никаких препятствий; что безграничное живёт в духе существ полностью и безраздельно; что каждое из них безмерно велико и бесконечно мало одновременно: самое протяжённое подобно точке; и что свет, звук, движение, сила тождественны, и каждое само по себе, и всё вместе – это жизнь» [10, 189].

«Царство музыки» предстаёт здесь звучащим аналогом платоновского «мира идей». Перед нами поэтическое выражение бузониевской концепции «единства музыки». В искусстве, народном и профессиональном, он усматривал единый источник – «дух и чувство», одну цель – «отражение природы и эмоционального мира человека» [11, 5]. Именно это объединяет художественное творчество всех времён и народов, а формы, в которых каждый раз происходит воплощение упомянутых вечных субстанций, исторически преходящи. «Формы искусства тем долговечней, чем ближе они придерживаются природы, свойственной его конкретной отрасли» [11, 6]. Природа музыки – бесплотность и свобода. В мистическом вибрирующем пространстве «царства музыки» пребывают мелодии, уже явленные миру, и ещё никем не слышанные, ожидающие своего композитора, который сможет их *обработать* – сделать доступными для других в виде нотной записи – «скрипции». Произведение, обретшее автора и зафиксированное на бумаге, становится материалом для *обработки* исполнителями, которые, в свою очередь, адаптируя его (каждый к своей индивидуальности), из «скрипции»

создают *транскрипцию*. При этом изначальный опус, материальным воплощением которого является нотная запись, остаётся неизменным как некая платоновская идея, обретающаяся в «царстве музыки».

Творчество – это преобразование идеальных объектов в материальные артефакты, ведь, опять же, согласно Бузони, «каждый человеческий труд – это всего лишь

обработка материала, который существует на земле!» [12, 86]. Следовательно, *обработка – это творчество*, труд, в результате которого появляется некая «прибавочная стоимость» – произведение искусства. И *значимость обработки – это значимость творчества*, – по крайней мере, именно так это воспринимается в системе эстетических взглядов Бузони.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заимствованный материал (иногда в объёме целого произведения) присутствует в *Fantasia nach Johann Sebastian Bach for piano* (BV 253), в сборнике *An die Jugend* (BV 254), в *Fantasia Contrappuntistica* (BV 256), в Сонатине № 5 (*Sonatina brevis* «In Signo Joannis Sebastiani Magni», BV 280) и т. д.

² Укажу, в частности, на Хроматическую фантазию и фугу (BWV 903) Баха (BV B 31), Экосезы (WoO 83) Бетховена (BV B 47), Мефисто-вальс (S. 110 № 2) Листа (BV B 61) и т. д. Добавлю, что даже многие упражнения, помещённые в бузониевскую школу фортепианной игры *Klavierübung*, являются транскрипциями.

³ Никиш, Артур (Nikisch Artúr; 1855–1922) – выдающийся немецкий дирижёр австро-венгерского происхождения, представитель романтического направления в исполнительстве. Учился в Венской консерватории (1866–1873). Руководил Лейпцигским (Гевандхауз) и Берлинским симфоническими оркестрами (1895–1922).

⁴ См.: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*. № 561. 1910. 04 November. S. 18.

⁵ Каун, Хуго (Kaun, Hugo Wilhelm Ludwig; 1863–1932) – немецкий композитор, дирижёр и педагог, автор четырёх опер и трёх симфоний романтической направленности.

⁶ Премьера Испанской рапсодии в обработке Бузони для фортепиано с оркестром состоялась 22 октября в Гамбурге в концертном зале *Convent-Garten*. В симфоническом концерте под управлением Г. Малера исполнялись Симфония g-moll (K 550) Моцарта, Девять немецких народных песен Брамса, Концертштюк для фортепиано с оркестром f-moll (1821, соч. 79) Вебера, Испанская рапсодия в обработке Бузони и Седьмая симфония (A-dur, соч. 92) Бетховена [см.: 18, 98–99].

⁷ Приведу программу концерта: Гайдн. Трио D-dur; Моцарт. Рондо; Гуммель. Тема с вариациями; Бузони. Пять пьес [13, 25].

⁸ Перевод выполнен по: [12, 147–153]. Переводчик стремился сохранить (где это возможно) особенности авторской пунктуации и способы выделения текста, применяемые в указанном издании.

⁹ Ф. Шуберт. Фантазия для фортепиано C-dur (соч. 15, D. 760), транскрипция Ф. Листа для фортепиано с оркестром (1851, S. 366).

¹⁰ К. М. Вебер–Ф. Лист. Блестящий полонез, соч. 72 (*Polonaise brillante*, 1851, S. 367).

¹¹ Оригинальное название: *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* (1845, S. 253).

¹² Начало Фантазии Листа основано на мелодии испанского народного танца, что подчёркнуто авторской ремаркой: «Tempo di Fandango». Эта же мелодия фигурирует в заключительном номере (№ 23) третьего акта «Женитьбы Фигаро» Моцарта, где после хора «*Amanti costanti*» идёт танцевальный эпизод *Andante*, во время которого Барбарина передаёт Графу записку Сюзанны. Этот тематический материал становится основой второго раздела пьесы Бузони «*Giga, Bolero e Variazione* (*Studie nach Mozart*)» из сборника «*An die Jugend*» (1909; BV 254).

¹³ Факт тематического совпадения в произведениях Моцарта и Глюка отмечает Г. Аберт в своей монографии о Моцарте. В частности, он пишет об эпизоде *Andante*: «Следующий танец – единственная во всём „Фигаро“ пьеса, выдержанная в испанском локальном колорите. Его музыка восходит к оригинальной мелодии андалузского фанданго, которая несомненно была известна в Вене ещё в 1760 году, так как уже в 1761 году её использовал Глюк в своём балете „Дон-Жуан“ (№ 19, также в a-moll)» [1, 325].

¹⁴ Данный абзац и четыре последующих за ним являются образцом автоцитирования, чрезвычайно характерного как для литературной, так и для композиторской манеры Бузони. Здесь в несколько сокращённом виде воспроизводится текст из трактата «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [11, 22–24].

¹⁵ История этой мелодии, приписываемой Корелли, детально изложена в статьях Р. Хадсона [16; 17]. На многочисленных примерах исследователь демонстрирует, как в рамках танцевального жанра португальского происхождения постепенно формируются строгие интонационные контуры и гармоническая схема так называемой «поздней фолии» («the late folia») – одной из самых известных тем эпохи Барокко, получившей наименование «Les Folies d'Espagne». Вероятно, впервые её узнаваемый облик появляется у Ж.-Б. Люлли как тема вариаций в Арии для гобоя (Air des hautbois; 1672; LWV 48). У А. Корелли эта мелодия становится основой Сонаты d-moll для скрипки и чембало (соч. 5 № 12), где разрабатывается в 23 вариациях. В 1705 году в Венеции были изданы 12 Трио-сонат (ор. 1, RV 63) А. Вивальди, последняя из которых также представляет собой вариации на тему фолии. И. С. Бах цитирует эту мелодию в «Крестыанской кантате» (BWV 212) в Арии сопрано «Unser trefflicher», К.-В. Глюк обращается к ней в балете «Дон-Жуан». Тема «Les Folies d'Espagne» в различных вариантах фигурирует примерно у 150 авторов (от Дж. Перголези до С. В. Рахманинова), что является весомым аргументом в пользу бузониевского понимания значимости обработки и, в целом, подтверждением его концепции творчества как преобразования уже существующего материала.

¹⁶ Имеется в виду Увертюра для симфонического оркестра «Арагонская хота» («Блестящее каприччио на тему арагонской хоты», 1845) М. И. Глинки.

¹⁷ Эта тема дважды проводится в третьей части (Comodo. Scherzando. Ohne Hast) Третьей симфонии Г. Малера. Первый раз она звучит издали, вырастая из сигналов почтового рожка (соло флюгельгорна in B, цифра 15 партитуры), а затем появляется в коде (цифра 28) в партии скрипок. По характеристике И. А. Барсовой, это «простая мелодия, постепенно возникающая из начальных фанфар рожка и бесконечно льющаяся, – всё это словно необработанный кусок живой жизни, вкрапленный в произведение искусства» [2, 122].

¹⁸ Этот абзац – ещё одна, на это раз немного перефразированная, автоцитата из заметки 1907 года «Как я сочиняю» [см.: 12, 86].

¹⁹ В своей обработке «Испанской рапсодии» Бузони применяет все обозначенные им в статье технические приёмы. В монографии Л. Ситски представлен систематизированный обзор фактурных изменений, предпринятых транскриптором [см.: 20, 228–230]. Согласно заключению исследователя, «в целом аранжировка верна Листу и содержит минимум нового материала» [20, 230].

²⁰ Рутинга, согласно Бузони, противоположна творчеству, так как «это не что иное, как усвоение нескольких ремесленных приёмов и их одинаковое применение во всех представившихся случаях» [12, 167].

²¹ Таким же образом в своей педагогической деятельности Бузони не делал принципиального различия, занимаясь с пианистами или композиторами [см.: 3].

²² Герда Шёстранд (Gerda Sjöstrand, 1862–1956) – жена Бузони.

²³ В цитате из «Эскиза», приведённой в статье «Значимость обработки», этот фрагмент купирован.

²⁴ В оригинале эта фраза выглядит так: «Musik ist aber ein Teil des schwingenden Weltalls» [11, 16], – и совершенно непонятно, что заставило В. Коломийцева перевести эту афористическую фразу таким затемняющим смысл образом: «Музыка же, как часть вселенной, реет в беспредельном пространстве» [6, 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 1. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Москва : Совет. композитор, 1975. 496 с.
3. Бородин Б. Б. Концепция «единства музыки» и её проявление в педагогике Ферруччо Бузони // История музыкального образования: новые исследования : Материалы Всерос. с междунар. участием науч. семинара восьмой сессии Науч. совета по проблемам истории музыкального образования. Екатеринбург ; Пермь : Изд. Урал. гос. консерватории, 2022. С. 105–128.
4. Бородин Б. Б. Маргиналии к заметке Ферруччо Бузони «О Листе» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2 (46). С. 76–87.
5. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–174.
6. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. 40 с.
7. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва ; Лейпциг : Юргенсон, 1901. 1531 с.

8. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 2 (3). Араго – Аутка. Санкт-Петербург : Семеновская Типолит. (И. А. Ефрона), 1890. 495 с.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 33А (66). Томбигби – Трульский собор. Санкт-Петербург : Семеновская Типолит. (И. А. Ефрона), 1901. 497 с.
10. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
11. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 48 S.
12. 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.
13. Couling D. Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael. Lanham : Scarecrow Press, 2005. 391 p.
14. Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London : Eulenburg Books, 1974. 368 p.
15. Dette A. Nikisch. Leipzig : Lothar Joachim, 1922. 144 S.
16. Hudson R. The Folia Dance and the Folia Formula in 17th-Century Guitar Music // *Musica Disciplina*. 1971. Vol. 25. P. 199–221.
17. Hudson R. The Folia Melodies // *Acta Musicologica*. 1973. Vol. 45. P. 98–119.
18. Martner K. Mahler's concerts. New York : Kaplan Foundation: Overlook Press, 2010. 387 p.
19. Schonberg H. C. The great conductors. New York : Simon and Schuster, 1967. 384 p.
20. Sitsky L. Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York : Greenwood Press, 1986. 409 p.

Boris B. Borodin

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

ARTICLE “VALUE OF THE TRANSCRIPTION” BY FERRUCCIO BUSONI: TRANSLATION TOMMENTS

Abstract. The publication of this article is timed to coincide with the centenary of the death of the outstanding Italian musician and thinker Ferruccio Busoni (1866–1924). Being a fruitful transcriptionist-practitioner, he simultaneously became the true founder of the theory of transcriptionist art. In a short article “Value of the Transcription” (“Wert der Bearbeitung”), he briefly touched upon the main aspects of this type of creativity, included it in the aesthetic series, and revealed its inherent fundamental laws and technical methods. In the publication offered to the attention of readers, for the first time in Russian, a full commented translation of the mentioned article is presented and reflections on it, the purpose of which is to clarify the place occupied by transcriptionist art in the system of Busoni’s aesthetic views.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; Franz Liszt; Arthur Nikisch; creativity; processing; transcription; musical performance; history of musical aesthetics

For citation: Borodin B. B. *Stat'ya Ferruchcho Buzoni «Znachimost' obrabotki»: kommentarii k perevodu* [Article by Ferruccio Busoni “Value of the Transcription”: comments on the translation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 13–23. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-13-23 (in Russ.).

REFERENCES

1. Abert G. V. A. *Mocart. Ch. 2. Kn. 1* [W. A. Mozart. Pt. 2. B. 1], Moscow, Muzyka, 1983, 518 p. (in Russ.).
2. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler symphonies], Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975, 496 p. (in Russ.).
3. Borodin B. B. *Koncepciya «edinstva muzyki» i eyo proyavlenie v pedagogike Ferruchcho Buzoni* [The concept of “unity of music” and its pedagogical experience of Ferruccio Busoni], *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya. Materialy Vserossiyskogo s mezhdunarodnym uchastiem nauchnogo seminara vos'moj sessii Nauchnogo soвета po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya*, Yekaterinburg, Perm, UGK, 2022, pp. 105–128. (in Russ.).

4. Borodin B. B. *Marginalii k zametke Ferruchcho Buzoni «O Liste»* [Marginalia to Ferruccio Busoni's note "On Liszt"], *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika*, 2024, no. 2(46), pp. 76–87. (in Russ.).
5. Busoni F. *O pianisticheskome masterstve. Izbrannye vyskazyvaniya* [About pianistic skills. Selected sayings], *Ispolnitel'skoe iskustvo zarubezhnykh stran*, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, iss. 1, pp. 141–174. (in Russ.).
6. Busoni F. *Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskustva* [Sketch of a new aesthetics of musical art], St. Petersburg, Planeta muzyki, 2019, 40 p. (in Russ.).
7. Riman G. *Muzykal'nyj slovar'* [Musical Dictionary], Moscow, Leipzig, Yurgenson, 1901, 1531 p. (in Russ.).
8. *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona*. T. 2(3) [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron. Vol. 2(3)], St. Petersburg, Semenovskaya Typolitography (I. A. Efron), 1890, 495 p. (in Russ.).
9. *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona*: T. 33A(66) [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron. Vol. 33A(66)], St. Petersburg, Semenovskaya Typolitography (I. A. Efron), 1901, 497 p. (in Russ.).
10. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his wife], Erlenbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (In German).
11. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Designing a new aesthetic of musical art], 2nd ed., ampl., Leipzig, Insel-Verlag, 1916, 48 p. (in German).
12. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken* [Of the unity of music: of third notes and young classicism, of stages and buildings and neighbouring areas], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).
13. Couling D. *Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael*, Lanham, Scarecrow Press, 2005, 391 p.
14. Dent E. J. *Ferruccio Busoni: A Biography*, London, Eulenburg Books, 1974, 368 p.
15. Dette A. *Nikisch*, Leipzig, Lothar Joachim, 1922, 144 p. (in German).
16. Hudson R. The Folia Dance and the Folia Formula in 17th-Century Guitar Music. *Musica Disciplina*, 1971, vol. 25, pp. 199–221.
17. Hudson R. The Folia Melodies. *Acta Musicologica*, 1973, vol. 45, pp. 98–119.
18. Martner K. *Mahler's concerts*, New York, Kaplan Foundation, Overlook Press, 2010, 387 p.
19. Schonberg H. C. *The great conductors*, New York, Simon and Schuster, 1967, 384 p.
20. Sitsky L. *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings*, New York, Greenwood Press, 1986, 409 p.

Екатерина Ивановна Субботина

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: eis82@bk.ru

АНСАМБЛЬ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА

Статья посвящена диалогическому аспекту коммуникации в музыкальном искусстве; рассматриваются вопросы специфики художественного диалога в музыке и особенности его функционирования в ансамблевом творчестве. На материале фортепианных дуэтов представлен ансамбль как форма художественного общения и диалога, являющегося проявлением индивидуализации коммуникативного процесса.

Ключевые слова: коммуникация, общение, диалог, музыкальный ансамбль, фортепианный дуэт

Для цитирования: Субботина Е. И. Ансамбль как форма художественного диалога. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 24–34.

Вопросы ансамблевого творчества всегда были и остаются под пристальным вниманием музыковедов. Но в настоящее время рассмотрение искусства, в том числе музыкального, требует выхода в широкий контекст философско-эстетического анализа. Это касается в первую очередь проблем коммуникации в современной культуре, которые приобретают всё большее значение, являясь важным звеном научного поиска. Поэтому нам представляется актуальным рассмотрение музыкального ансамбля в системе художественной коммуникации, опираясь не только на искусствоведческие работы, но и на труды философов, культурологов, эстетиков.

Коммуникация – универсальная система взаимодействия и обмена информацией, но сегодня коммуникативные процессы нуждаются в возможности выхода за пределы «вещного» здравого смысла и «вещной» логики и (С. Рубинштейн). Это происходит в переходе коммуникации на уровень общения и диалога. Общение – один из аспектов коммуникации, который пред-

полагает взаимную активность субъектов, характер свободного взаимодействия уникальных партнеров. Оно может носить прямой, непосредственный и косвенный характер, отражая взаимоотношение между различными социальными, культурными и художественными системами. Потребность в «Другом», познание «Иного» и способность общения – фундаментальные свойства бытия человека, в которых он раскрывается «как для других, так и для себя самого» [3, 294].

Художественная коммуникация – сложная нелинейная, «открытая» система, которая функционирует как знаково опосредованная форма межличностного и межкультурного общения. Специфику коммуникативного процесса в искусстве отражает понятие «взаимопостижение», включающее единство понимания, сопереживания и сотворчества. В основе художественного общения лежит диалог – особый уровень коммуникативного процесса, внутренняя форма духовного общения, предполагающая взаимодействие, взаимовлияние,

тогда как коммуникация возможна и при функционально одностороннем выражении. Диалог характеризуется самоценностью входящих в него сторон. Диалогические отношения – отношения смысловые. В искусстве возможен диалог смыслов даже значительно отдалённых друг от друга в рамках своего пространственно-временного существования, поэтому оно коммуникативно по «горизонтали» и по «вертикали»: универсальные общечеловеческие ценности оказываются вплетёнными в познавательную, духовно-практическую деятельность и тем самым открытыми для осмысления и интерпретаций в условиях культурно-исторического диалога.

В современном глобальном процессе визуализации культурного пространства, преобладании виртуальной реальности, «фрагментаризированности» сознания, трудно переоценить роль музыкального искусства. В неустойчивой, «взрывной», расчленённой на части культуре именно музыка фиксирует «мятущееся бытие» и является универсальным способом художественного общения, преодолевающим, по выражению А. Лосева, его «растерзанность», воссоединяющим «пространственно-отдельные сущности с единством и целостностью времени» [9, 239, 276]. Принцип диалога является неотъемлемым и для музыки. В музыке превращение бытия в осмысленное, «говорящее» происходит через «звучащее». Музыкальная форма в силу своего процессуального характера призвана воплощать «ускользающее» бытие – «неуловимое содержание», «упорствующую событийную напряжённость возможной жизни» (М. Бахтин). Коммуникативный процесс «сотворческого» постижения осуществляется через взаимодействие «голосов мира», музыкальной реальности как самодостаточной «звуковой стихии», ментальностей творца, интерпретаторов произведения и воспринимающих.

Автор вступает в диалог с миром, а созданное им произведение – с исполнителя-

ми и публикой. К музыкальному искусству в полной мере можно отнести выражение М. Бахтина, что диалог здесь не «преддверие к действию», а само действие. Он же выявил уровни и виды культурных диалогов. На личностном уровне диалоги систематизируются по характеру участников: автор – автор, автор – исполнитель, автор – воспринимающий, исполнитель – воспринимающий. Можно добавить и «диалогическую пару» исполнитель – исполнитель (в ансамбле), композитор – его ученики. Характер общения проявляется в диалоге-полемике, диалоге-консенсусе, диалоге-полилоге (в ансамблевом творчестве). Концептуальный (содержательный) уровень предполагает диалог стилей, эпох, а также исповедальный и «образно-символический» диалог (Ю. Лотман). Структурно-формальный уровень включает диалог разных авторов внутри текста (текст – текст), текста и контекста, диалог-интерпретацию. На этой основе выделяются основные типы культурных диалогов: социальный (актуализация идей, образов своего времени), бытийный (осмысление «предельных» философских вопросов) и символическо-ассоциативный (истолкование «вечных» сюжетов, образов). Они могут взаимодействовать в творчестве одного автора.

Диалог на уровне музыкального языка осуществляется в системах «парного типа» (Е. Назайкинский): мажор – минор; полифонический – гомофонный склад; одnogолосие – многоголосие; соло – tutti; ладотональная устойчивость – неустойчивость; диатоника – хроматика; чётные – нечётные метры и т. п. С диалогом в музыкальных произведениях связаны фигуры «спора – согласия», «продолжать – кончать», «логика выбора», обсуждение темы «с разных позиций». Музыкальные диалоги связаны с предметом обсуждения, содержанием и типом развития диалогического процесса. Однако образная конкретизация диалога всегда индивидуальна, свободна, тогда как сам музыкальный диалог всегда

конкретен. Музыкальное исполнительство – сложный коммуникативный акт, представляющий собой не просто элемент в системе художественной коммуникации, а «коммуникативное действие» (Ю. Хабермас). В разных музыкальных формах и жанрах этот принцип проявляется различным образом.

Ансамбль – один из старейших и в то же время сложнейших видов музицирования, основанный на умении партнёров «соразмерить» свои индивидуальности, исполнительский стиль и приёмы. А согласование своих желаний с желаниями других людей есть основа общения и диалога как аспекта коммуникации, предполагающего взаимную активность участников, отношение к Другому как к «равноценному субъекту, обладающему свободой, суверенностью, собственной системой ценностей» [8, 48]. Ансамблевое исполнительство – относительно самостоятельный вид художественной коммуникации, в которой объединяются в единое целое смысл и непосредственная «переживаемость», «бытие поступка» (в терминологии М. Бахтина). Смысл выступает здесь в индивидуализированном качестве, а музыкальное искусство обретает свою «бытийную форму», порождая новый слой художественного содержания, дополняя и обогащая образ автора и авторскую концепцию. Ансамбль, рассмотренный в парадигме общения и диалога, напоминает о близости, а не об «отсутствии» людей друг для друга. Е. Сорокина неоднократно повторяет мысль о важности обучения «ансамблевой культуре», которая «на подсознательном уровне оказывает мощнейшее воспитательное воздействие, приучая к диалогу» [16, 109].

Камерный ансамбль предполагает и тип музыкальной композиции, и группу музыкантов, объединённых в единый коллектив. Ансамблевое творчество (в отличие от сольного) преодолевает индивидуальную ограниченность, предполагая не только принцип «самопредставления», но и «са-

моотображения» (Г. Гадамер), когда возникает «виртуозная логика тончайших диалогических отношений раскрепощённой индивидуалистической субъективности и призывающей к сдержанности надындивидуального начала...» [14, 59]. Между партнёрами можно проследить два вектора коммуникации, в рамках которых выстраивается сложная система слуховых и визуальных контактов, тогда исполнение позволяет не только «услышать невидимое», но и увидеть его. Однако во всех внешних проявлениях диалога как непосредственного взаимодействия его участников главное – его внутренняя составляющая: чтобы музыка звучала «внутри сознания» (В. Сильвестров).

В ансамблевом творчестве в полной мере реализуется принцип диалога: «Быть – значит быть для другого и через него – для себя» [4, 312]. В музыкознании данная проблема также получила своё развитие. В. Медушевский пишет о способности снимать противоположность между «я» и «не-я», включать «не-я» в «я» и в конечном счете претворять «не-я» в «я», расширяя тем самым его границы. Он называет это «идентификацией». «Эта способность противоположна резкой отделённости субъекта от объекта, необходимой для трезвого научного подхода; но зато именно способность познавать мир сердцем цементирует культуру, *общение* людей...» [14, 51; курсив наш. – Е. С.]. Из такой «двуплановости» рождается и смысловая оппозиция внешнего и внутреннего, эмоционального состояния и «надвременной» духовной основы личности.

При этом социальная роль художественной коммуникации отнюдь не снижается. Известную характеристику камерного ансамбля дал Б. Асафьев: при всей естественной склонности композиторов через камерное творчество идти к «самоуглублению», к «интроспекции и самопознанию», социальная ценность камерной музыки «отнюдь не ничтожна». Он подчёркивал, что нельзя

определять эту ценность «количеством слушателей», а «можно и должно только интенсивностью художественного и эмоционального воздействия» [2, 213]. В продолжение этой мысли можно привести рассуждения об особенностях камерного ансамбля Т. Адорно, который замечает, что камерная музыка меньше стремится к «иллюзорной интеграции слушателей»; благодаря «дальше заходящей индивидуации», она более «свободна, менее авторитарна, менее насильственна» [1, 364]. В ансамблевых сочинениях смысловые функции партий персонифицированы, что даёт исполнителю возможность прослушать всю фактуру музыкального произведения. В дуэте ещё большая степень индивидуализации, а персональная выразительность – основа актуализации кодовой системы произведения искусства в коммуникативном процессе. Уникальность жанра фортепианного дуэта в сочетании, синтезе камерного и концертного модусов его существования.

Ансамбль следует не только рассматривать как диалог между инструментами и личностями исполнителей, но и учитывать диалогичность самого текста, музыкального материала ансамблевых сочинений. Текст раскрывает концепцию автора, «концептуальный замысел» диалога, который становится основным композиционным принципом ансамблевого творчества, его «смыслопорождением», «смыслоформированием» (Э. Гуссерль). Анализ любого художественного текста требует системного подхода. Диалогический характер коммуникации в музыке строится и на том, что сам текст в искусстве является своеобразной «самопорождающейся продуктивностью», «гипотезой», «полем» [10, 27–28]. Но в процессе художественного общения важно передать не только сам текст. Смысл его рождается и из контекста, и подтекста. Идея произведения искусства, в том числе музыкального, «интериндивидуальна» и «интерсубъективна», сфера её бытия – «диалогическое общение между

сознаниями» (М. Бахтин). Для постижения художественного текста необходимо знание контекста произведения, индивидуальных особенностей автора, выражение смыслов замысла в исполнительской интерпретации.

Автор в музыке вступает в диалогические отношения с реальностью мира и своего сознания, а исполнитель – с самим собой, автором и воспринимающими через текст произведения. В этой коммуникативной цепи происходит постижение смысла авторской концепции и образа автора. Согласно Г. Гадамеру, «сам текст задаёт интерпретатору вопрос», и понять текст – значит понять этот вопрос, но заставить текст задавать эти вопросы должны мы сами [5, 434, 435]. В этом выражается активность исполнителей-интерпретаторов, и исполнительское музыкальное искусство можно назвать искусством «вопрошания». Исполнитель посредством интерпретации выступает со-творцом искусства, а не просто его «ретранслятором». Исполнительскому творчеству свойственны характеристики создания художественного произведения, в том числе исполнительский замысел, образный строй, концепция, воплощение в материале, стилистические особенности и т. п.

Известно утверждение Б. Асафьева о «соравноценности» процессов композиторского творчества и музыкального исполнения. Это в полной мере относится и к ансамблевому творчеству. «Горизонт» исполнителя-интерпретатора в дуэте не просто удваивается, а преумножается и реализуется путём «вслушивания» и взаимоотношения различных пониманий. В фортепианной ансамблевой практике появляются дополнительные возможности музыкального мышления, расширение тембрового, фактурного, регистрового диапазона. И самое важное – ансамблевое музицирование даёт возможность для исполнителей критически размышлять над собственными «границами» и относительностью своего

«горизонта вопрошания» (Ж. Деррида), что также ведёт к «движению» понимания и постижения, приращению и обогащению коммуникативных возможностей художественного творчества. Здесь это корректируется не дирижёром, а каждым партнёром самостоятельно. По сравнению с сольным исполнением, сложность слухового контроля в ансамбле возрастает, поскольку необходимо не просто вовремя услышать, но и предугадать, «предчувствовать», уловить «скрытые импульсы» партнёра. От наличия такого рода «опережающего отражения» во многом зависит художественный уровень коммуникации.

Сфера общения, как и сфера искусства – это «мир значений», мир понимания и смыслов, «постижения», которое строится на соотнесении различающихся сущностей, обнаружении внутренней связи между ними. Диалогические отношения – это отношения смысловые. Специфика диалога в том, что соотнесённые смыслы рассматриваются в нём как равноправные. В искусстве возможен диалог смыслов значительно отдалённых друг от друга в рамках своего пространственно-временного существования. Интересно замечание по этому поводу О. Мандельштама: «...здесь требования науки счастливо совпадают с одним из основных законов художественного воздействия. Я имею в виду закон гетерогенности, который побуждает художника соединять в один ряд по возможности разнокачественные звуки, разноприродные понятия и отчуждённые друг от друга образы» [13, 198].

В музыке данный принцип может проявляться на уровне диалога разных стилей письма. Например, линейного диатонического, наполненного хроматическими элементами и распевного у И. Стравинского; диалог между историческими типами «инструментального мышления» у П. Хиндемита; диалога культур через сопряжение барокко или романтизма с современностью в творчестве А. Шнитке. Композиторы-

авангардисты используют принцип полистилистики, но это не означает «исчезновение» диалога. В современной музыке, как и в искусстве в целом, изменилось само понимание сущности диалогических связей, которые становятся все более многосторонними и разнонаправленными.

В ансамблевом творчестве диалог проявляется ещё более ярко. Это можно проследить на примере фортепианных дуэтов. Так, принцип диалога можно обнаружить в Сонате D-dur, op. 6 для фортепиано в четыре руки Л. Бетховена. Яркий пример – «Анданте кантабиле» Р. Шумана для двух фортепиано; «эмансипация» диалога партий в позднеромантических и неоромантических произведениях. Диалогические отношения инструментов наблюдаются в музыке импрессионистов; «дублирование» тем в двух партиях по вертикали присутствует в неоклассицизме; «симфоническими диалогами» назвал Б. Асафьев сюиты для двух фортепиано С. Рахманинова. Неповторимые контрастирующие образы создаёт И. Стравинский в Концерте для двух фортепиано: жанровая зарисовка, «экзальтированно-романтическое высказывание», «трепещущий» вальсок, «урбанистический» марш. На контрасте двух ансамблевых начал – гармоничного «выстраивания вертикали» звуковых потоков, их столкновении основаны многие сочинения для фортепианного дуэта и современных композиторов, например, «Вариации на латышскую тему» В. Бибергана, в фактуре которых преобладают различные виртуозные приёмы и диалогические переключки.

Механизм диалога является как средством анализа – расчленения, так и синтеза – соединения разнородных элементов, позиций и смыслов (то, что О. Мандельштам назвал сближением «разноприродного»). В этом качестве диалог в ансамблевом творчестве служит преодолению дуализма, разорванности. Поэтому нельзя, на наш взгляд, согласиться с И. Польской, которая в статье «Парадоксы об ансамбле» пишет

о «дуализме» дуэтного музицирования [15]. Дуализм предполагает параллельное сосуществование разнородных явлений. Суть диалога и дуэта – внутреннее взаимодействие, пересечение, взаимосвязь. Можно согласиться, что есть «элитарное» и «любительское» социокультурное бытие камерного ансамбля, но эти формы существования также могут пересекаться и на практике чаще всего взаимодействуют между собой. Наличие этих двух типов музицирования не меняют сущности камерного ансамбля (его «экзистенциальной особенности», согласно И. Польской), смысл которого – во взаимосвязи и взаимодействии противоположностей, в «соперничестве» и «единении», а не в независимом параллельном существовании партнёров и партий.

Ансамбль и связанные с ним понятия «концерт», «концертность» предполагает не только соревнование, «исполнительское единоборство», но и согласие элементов, образующих вместе «стереофоническую» картину развивающегося действия. В классическом дуэтном творчестве «состязательность» партий позволяет участникам ансамбля «высказаться», сохранив при этом «паритет согласия». В то же время «вхождение» в субъективность Другого, «вживание» в иное сознание может порождать как согласие, так и несогласие с ним. Но эти противоположности не являются взаимоисключающими или параллельно существующими. Только в результате такого взаимодействия рождается новое качество, возникает дополнительная смысловая наполненность. Так, Е. Захарова выделяет «подвиды» диалога: «диалог-согласие»; «диалог, направленный к рассуждению»; «диалог-передразнивание»; «диалог-неслышанье»; «диалог, выводящий к противоборству»; «диалог разлада» [7, 11]. Не вдаваясь в подробный анализ данной классификации, отметим, что «диалогическая структура» действительно охватывает все уровни ансамблевого творчества. Это относится и к жанру фортепианного дуэта, и к инстру-

ментальным ансамблям в целом, не зависимо от количества инструментов, «модуса» его функционирования или исторического периода.

Следует рассматривать вопрос не о наличии или отсутствии диалога в определённой сфере искусства в тот или иной период культуры, а о самом характере диалогических связей. Фортепианный дуэт, на наш взгляд, нельзя анализировать только в «двоичной» системе. В дуэтном творчестве происходит не просто увеличение «масштаба звучности», удвоение регистров или текста, но и некое преумножение пониманий и смыслов, своего рода удвоение диалогов, «удвоение удвоения» (Ю. Лотман). Возникает «полифоническое» общение посредством многоуровневого диалога, в котором можно выделить «диалогические единицы» и «диалогические пары». Музыканты ведут диалог между собой («инструментальный диалог») и каждый в отдельности: с текстом («микродиалог» как внутренний диалог в партии одного инструмента), с автором как «мысленным собеседником», с самим собой (внутриличностное общение) и со слушателями.

Современная художественная практика подтверждает данные теоретические размышления. «Общей чертой дуэтов является готовность к открытому диалогу с автором. Образ концертного исполнителя в нынешнем толковании утвердился в функции интерпретатора-соратника, понимающего, предвосхищающего и разделяющего творческие устремления композитора» [12, 181]. В последнее время проблема не только творческой, но и «сотворческой» исполнительской деятельности привлекает внимание исследователей. Теоретические истоки такого подхода можно найти в философско-эстетических трудах отечественных и зарубежных мыслителей: Л. Выготского, М. Бахтина, Ю. Лотмана, А. Бергсона, Э. Гуссерля, В. Дильтея, М. Мерло-Понти и др., где рассматриваются проблемы интенциональности сознания, интересубък-

тивности восприятия и со-восприятия, «вчувствования» (перенесённости вглубь образа или сознания другого человека). Это имеет непосредственную связь с общенаучным понятием «доминанта на лицо другого» (А. Ухтомский), что можно обозначить термином «взаимопостижение» сознаний в процессе художественного общения.

Нельзя забывать и про «автокоммуникацию», общение автора с самим собой, отражённое в тексте произведения. Феномен художественного общения как «множественности самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» действительно предполагает, что диалог может быть обращён «к себе, к другому, к третьему» [3, 7]. В практике ансамбля обращённость «к себе», основанная на общей для музыкантов способности к «мысленному» звуковому представлению («внутренний слух»), проявляется и в необходимом для дуэтного творчества явлении «внутреннего дирижёра». Происходит своеобразная «переключка» внутренних диалогов. При этом сама личность автора, исполнителя и слушателя может рассматриваться как «пространство диалога культур» (К. Юнг), а их внутренний мир также диалогичен.

Однако диалогические отношения раскрываются в ансамблевом сочинении не обязательно явно. Часто они «скрыты», что наблюдается в основном в новаторских поисках музыкантов. Так, в дуэтном произведении «Белое и чёрное» К. Дебюсси приём «двойного изложения» исчезает или кардинально переосмысляется. Это происходит в третьей пьесе при проведении темы восьмых *dolce espressif*, которая звучит сначала у второго рояля, затем повторяется в октавном изложении у первого, возвращаясь затем опять ко второму роялю (эпизод *Roco tuo toso*). Сам принцип изложения материала носит «диалоговый» характер. При этом, чем независимей друг от друга партии, тем сильнее «взаимозависимость» партнёров в дуэте. Общность в ансамбле возникает от пересечения

двух точек зрения («вечная притирка, споры»), соединения индивидуальностей, разнородных элементов в едином смысловом поле. Только тогда реализуется необходимый для диалогического общения принцип – умение мыслить «живыми точками зрения» и рождается новое информационное пространство. Агональный (сопоставительный) и парагональный (сопоставляющий) дискурсы заложены в самой сути дуэта как коммуникативного феномена.

Для художественного диалога важно, что индивидуальность участников обогащает целое. «Одна и та же сверхзадача, оставаясь обязательной для всех исполнителей, звучит в душе у каждого из них по-разному», – пишет К. Станиславский [17, 345]. В жанре фортепианного ансамбля это проявляется и в тембровой индивидуализации элементов фактуры в каждой партии, и в неодинаковой степени синхронности у разных исполнителей, и в «микроскопически» неточном, но единообразном выполнении ритмического рисунка и т. п. На практике подобная «неравномерность» партнёров даже «предпочтительна», поскольку передаёт живое движение музыки, а не однообразие механического «удвоения звукового массива». Отличительные черты индивидуальных «живых» манер исполнения, включая особенности звукоизвлечения (часто более заметные в смешанных дуэтах) и определённые «несовершенства» каждого из участников ансамбля, неизбежная «расщеплённость» даже при игре в унисон составляют неотъемлемые характеристики этого жанра, без которых он «мертвеет». «Дух целого» прокладывает дорогу через различие. Расширение исполнительской «палитры» имеет непосредственное влияние на коммуникативные процессы в музыкальном творчестве. При этом перед исполнителями стоят различные художественные и технические задачи, но объединённые общностью концепции автора.

Смысл коммуникации в искусстве, в том числе в музыке – передача целостного

художественного образа, являющегося отражением «внутреннего целого душевной жизни» (М. Бахтин). Итог – всестороннее воздействие на воспринимающего. Так, К. Черни, подчёркивая яркую контрастность, диалогическую природу и оркестровое мышление венских классиков, пишет об игре Бетховена, что его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом [см.: 18]. Это относится и к сфере ансамблевого музицирования, в котором умение «в целом» слышать музыку, рождающуюся при совместном исполнении, является первостепенной задачей. Основа целостности формы – ощущение «непрерывной пульсации» музыкального материала.

Кроме того, суть диалога – и в общении человека с самим собой, «со своей душой» (что в общетеоретическом плане выражено понятием «автокоммуникации» как внутренней стороны художественного общения). Для музыкального искусства, представляющего невербальный вид коммуникации, «вслушивание» в своё сознание, воссоздание «состояния духа» чрезвычайно важно, ибо «музыка постигает именно эту сферу – внутренний смысл, абстрактное самосозерцание, приводя в движение средоточие внутренних изменений – сердце и душу как простой концентрированный центр всего человека» [6, 291]. Смысл диалогичен. Он возникает из ответов на вопросы. Значение содержит лишь потенциал смысла, который актуализируется в диалоге. «Воссоздание состояния духа» проявляется через текст произведения. Смысл в музыке («смысл-жизненное» содержание) постигается через материальную форму текста и зависит от неё. Музыкально-языковые значения, попадая в определённый контекст, образуют новые значения и в результате этого семантического процесса становятся носителями уже не просто значений, а конкретных смыслов. И здесь важен не только

контекст создания произведения, но и контекст его восприятия.

В то же время творчество исполнителей (как и творчество композитора) является объектом «слушательской интерпретации» – публики и художественной критики. Происходит процесс «обратной» коммуникации, в которой слушатель, зритель создаёт, по выражению К. Станиславского, «так сказать, душевную акустику»: «Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования» [17, 275]. Совпадение «смысловых фокусов» созданного, интерпретируемого и воспринятого текста порождает феномен, смысл которого «в достижении более высокой общности, преодолевающей не только нашу собственную партикулярность, но и партикулярность другого» [5, 361]. Это и достигается в художественном общении. Смысл рождается из сопоставления значений и зависит от сознания и опыта воспринимающего, его интерпретации, понимания. Конечно, не следует забывать, что вся система «личностных смыслов» имеет художественную (законы стиля, жанра и т. д.) и в целом социокультурную обусловленность, что и позволяет избежать полного «семантического волюнтаризма» (М. Арановский). В то же время существует и предел смыслообразования, границы смысловых «полей», выход за которые нарушает коммуникативный процесс.

Такое диалогическое общение автора, исполнителей и воспринимающего имеет характер «соучастия». Для художественного общения уместно употребить термин «таинство» (Г. Марсель) как сливающий воедино «я» и «не-я». Это философское рассуждение в полной мере соотносится с высказываниями музыковедов об ансамблевом музицировании: «мы попадаем во власть диалога», который исполнители ведут между собой, незаметно «вовлекая» в него слушателя; ощущаем «рельефность и ясность фразировки», «блеск и приподнятость звучания», но главное – «исходящий

от исполнения яркий тон высказывания, живой артистический темперамент»; атмосфера музыкального «собеседования», «таинства» возникает в том случае, когда партнёры адресуют свои «реплики» в концертный зал и непосредственно друг другу [11, 113]. Таким образом, ансамбль как форма художественного диалога является и формой «артистического общения», сущность которого невозможно раскрыть вне игрового взаимодействия. Но это уже тема особого исследования.

Подводя итог нашему краткому анализу, можно сделать вывод, что художественная коммуникация в музыке и искусстве в целом направлена от мира к автору, через произведение как «самораскрывающуюся реальность» к воспринимающему, а от него опять в мир. Благодаря системе «личностных смыслов» искусство преодолевает «немоту бытия». Художественное произведение и на уровне содержания, и на уровне формы направлено на коммуникацию и в конечном счете – на общение и диалог. Целостность и «неокончательное исчерпание» (М. Мамардашвили) – неотъемлемые качества художественной сферы как общения и диалога.

Музыкальное искусство в системе художественной коммуникации – это «пережитое общение», имеющее диалогический характер. Как культурная универсалия диалог превращается в доминанту музыкального творчества и исполнительства, их центральное смыслообразующее начало. Произведение, созданное композитором, являясь открытой семиотической системой, становится не просто посредником, но и непосредственным участником диалога.

Художественный текст относится к текстам «порождающей семантики» (Ю. Шрейдер) и имеет ассоциативный характер. Пересечение «смысловых фокусов» созданного, интерпретируемого и воспринятого текста – одна из основных особенностей музыкального общения и диалога. В художественном общении как подлин-

ном диалоге все стадии характеризуются суверенностью субъектов в отношении друг к другу, целостностью, креативностью и свободой. Диалог как внутренняя форма общения – и процесс, и результат художественной коммуникации в музыке.

В процессуальности музыкального искусства полнее всего находит своё выражение «несовпадение» человека с самим собой, с одной стороны, «незавершённость» мира – с другой. Диалог тоже обладает «процессуальностью», потенциальной бесконечностью и незавершённостью. Предельная обобщённость образов музыки обуславливает её многозначность, вариативность, открытость и коммуникативную неисчерпаемость, осуществляется «соизмерение» и взаимопостижение сознания субъектов, их эмоциональный и мысленный контакт, что позволяет выявить сущностные качества музыкального искусства как проявления универсальности, творческой свободы человека. Создаётся особое универсальное полисемантическое художественное пространство диалога, в котором соотнесённые смыслы существуют как равноправные, обладающие стилистическим и жанровым многообразием.

Ансамбль – сложная синтетическая художественно-коммуникативная деятельность, которая осуществляется в форме диалога. Это относится и к характеристике фортепианного ансамбля – четырёхручного дуэта и произведений для двух фортепиано. Уникальность этого творчества в том, что он преодолевает индивидуальную ограниченность. В то же время, по сравнению с ансамблевым исполнением расширенного состава, где превалирует коллективное начало, характеризуется большей степенью индивидуализации. В дуэтных сочинениях смысловые функции партий персонифицированы, а персональная выразительность – основа актуализации кодовой системы произведения искусства в коммуникативном процессе. Ансамблевое музицирование даёт возможность для

исполнителей соотнесения и взаимопонимания своих позиций, что также ведёт к обогащению коммуникативных возможностей художественного творчества, возникновению нового качества информационного «поля» культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. Москва ; Санкт-Петербург : Университет. кн., 1998. 445 с.
2. Асафьев Б. В. Камерная инструментальная музыка // Русская музыка. Ленинград : Музыка, 1968. С. 209–264.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. Москва : Совет. Россия, 1979. 320 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1971. 621 с.
7. Захарова Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2008. 26 с.
8. Каган М. С. Проблема диалога в современной философской мысли // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации : Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Санкт-Петербург : Эйдос, 1998. Вып. 6. С. 47–49.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Ранние произведения. Москва : Правда, 1990. С. 195–390.
10. Лотман Ю. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 27–28.
11. Лукьянова Н. В. Служение музыке // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 110–113.
12. Лукьянова Н. В. Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга II половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. 324 с.
13. Мандельштам О. Записные книжки // Вопросы литературы. 1968. № 4. С. 198.
14. Медушевский В. В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка – Культура – Человек : сб. науч. тр. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 45–64.
15. Польская И. И. Парадоксы об ансамбле // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов-на-Дону : Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 419–429.
16. Сорокина Е. «Движение вперед необходимо...» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 104–109.
17. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Ч. 1. Москва : Искусство, 1954. 424 с.
18. Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена. Москва : Планета музыки, 2011. 120 с.

Ekaterina I. Subbotina

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: eis82@bk.ru

THE ENSAMBLE AS A FORM OF ARTISTIC DIALOGUE

Abstract. The article is devoted to the dialogical aspect of communication in musical art; the issues of the specificity of artistic dialogue in music and the peculiarities of its functioning in ensemble creativity are considered. Based on the material of piano duets, the ensemble is presented as a form of artistic communication and dialogue, which is a manifestation of the individualization of the communicative process.

Keywords: communication; conversation; dialogue; musical ensemble; piano duet

For citation: Subbotina E. I. *Ansambl' kak forma hudozhestvennogo dialoga* [The ensemble as a form of artistic dialogue], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 24–34. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-24-34 (in Russ.).

REFERENCES

1. Adorno T. V. *Izbrannoe: Sociologia muzyki* [Selected: The Sociology of Music], Moscow, Universitetskaya kniga, 1998, 445 p. (in Russ.).
2. Asafyev B. *Kamernaya instrumental'naya muzyka* [Chamber instrumental music], *Russkaya muzyka*, Leningrad, Muzyka, 1968, pp. 209–264. (in Russ.).
3. Bahtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics], 4th ed., Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1979, 320 p. (in Russ.).
4. Bahtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], Moscow, Iskusstvo, 1979, 424 p. (in Russ.).
5. Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osbovy filosofovskoy germeneytiki* [Truth and Method], Moscow, Progress, 1988, 704 p. (in Russ.).
6. Hegel G. W. F. *Estetika: v 4 t. T. 3* [Aesthetics, in 4 vols. Vol. 3], Moscow, Iskusstvo, 1971, 621 p. (in Russ.).
7. Zaharova E. G. *Instrumental'nye ansambli s fortepiano Al'freda Shnitke: k probleme dialoga* [Instrumental ensembles with piano by Alfred Schnittke: on the problem of dialogue: abstract of dis.], 2008, 26 p. (in Russ.).
8. Kagan M. S. *Problema dialoga v sovremennoy filosofskoy mysli* [The problem of dialogue in modern philosophical thought], *Problemy obshcheniya v prostranstve total'noj kommunikacii: Mezhdunarodnye chteniya po teorii, istorii i filosofii kul'tury*, St. Petersburg, Ejdos, 1998, iss. 6, pp. 47–49. (in Russ.).
9. Losev A. F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as subject of logic], A. F. Losev. *Rannie proizvedeniya*, Moscow, Pravda, 1990, pp. 195–390. (in Russ.).
10. Lotman Yu. M. *Izbrannie stat'i. V 3 t. T. 1* [Selected articles, in 3 vols. Vol. 1], Tallin, 1992, pp. 27–28. (in Russ.).
11. Lukyanova N. V. *Sluzhenie muzyke* [Service to music], *Muzykal'naya akademiya*, 2005, no. 2, pp. 110–113. (in Russ.).
12. Lukyanova N. V. *Fortepiannyj ansambl' kak fenomen muzykal'noj kul'tury Leningrada- Sankt-Petersburga II poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The piano ensemble as a phenomenon of the musical culture of Leningrad – St. Petersburg in the II half of the XX century: Dissertation], St. Petersburg, 2006, 324 p. (in Russ.).
13. Mandelshtam O. *Zapisnye knizhki* [Notebooks], *Voprosy literatury*, 1968, no. 4, p. 198. (in Russ.).
14. Medushevskij V. *Sushhostnye sily cheloveka i muzyka* [The essential forces of man and music], *Muzyka – Kul'tura – Chelovek: sb. nauch. tr.*, Sverdlovsk, Izd-vo Ural. un-ta, 1988, pp. 45–64. (in Russ.).
15. Polskaya I. *Paradoksy ob ansamble* [Paradoxes about the ensemble], *Sovremennyye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve: sbornik st.* Rostov on Don: Rostovskaya gos. konservatoriya im. S. V. Rahmanina, 2009, pp. 419–429. (in Russ.).
16. Sorokina E. *Dvizhenie vpered neobhodno* [Moving forward is necessary], *Muzykal'naya akademiya*, 2005, no. 2, pp. 104–109. (in Russ.).
17. Stanislavskij K. *Sobranie sochineniy. V 8 t. T. 2. Rabota aktera nad soboy. Ch. 1.* [Collection works, in 8 Vols. Vol. 2. The actor's work on himself], Moscow, Iskusstvo, 1954, 424 p. (in Russ.).
18. Cherni K. *O vernom ispolnenii vseh fortepiannykh sochinenij Bethovena* [On the faithful performance of all Beethoven's piano works], *Planeta muzyki*, 2011, 120 p. (in Russ.).



УДК 78.07

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-40

Вера Ильинична Вялухина

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Уральской консерватории (Екатеринбург, Россия).

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

LIRA ORGANIZZATA И «КУЛЬТ ЭКЗОТИЧЕСКИХ ИНСТРУМЕНТОВ» В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В данной статье в контексте характерной для второй половины XVIII столетия моды на необычные инструменты рассматривается история органной лиры (*фр. vielle organisée, ит. lira organizzata*). Указываются обстоятельства рождения этого инструмента в середине века во Франции, описываются особенности его устройства, условия бытования. Специальный акцент в статье сделан на роли короля Неаполя Фердинанда IV в распространении органной лиры за пределами Франции. Подробно раскрываются причины увлечения монарха *lira organizzata*, результатом которого стало появление произведений для органной лиры в творческом наследии таких композиторов, как итальянец В. Оргитано, чех А. Гировец, немец И. Штеркель, австрийцы И. Плейель и Й. Гайдн. В конце статьи подчёркивается возрастающее внимание сегодня к этой музыке, повлёкшее за собой возрождение инструмента.

Ключевые слова: *vielle organisée, lira organizzata*, Неаполь, Фердинанд IV, Й. Гайдн

Для цитирования: Вялухина В. И. *Lira organizzata* и «культ экзотических инструментов» в музыке второй половины XVIII века. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-40 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 35–40.

Инструментарий в музыке эпохи Классицизма, вопреки всё ещё сохраняющемуся стереотипному представлению, отличается богатством и разнообразием. Подобному положению дел во многом способствовала тенденция, которая чётко прослеживается на протяжении данного периода, связанная с увлечением всех участников музыкальной коммуникации необычными инструментами. Большинство из примеров того носит локальный, частных характер, но в совокупности они образуют феномен, который английский дирижёр и музыковед Питер Холман обозначил фразой, вынесенной

в название статьи, – «культ экзотических инструментов» [8, 148; здесь и далее перевод наш. – В. В.]. А Рейчел Дёркин, в свою очередь, связала этот культ в целом с модой на новизну и экзотику в это время¹.

В разряд экзотических инструменты попадали различными путями. Это могли быть совершенно новые – изобретённые, заново сконструированные – инструменты или же модернизированные старые, необычными могли восприниматься инструменты, вышедшие из широкого употребления, но неожиданно актуализировавшиеся, экзотическими также могли стать

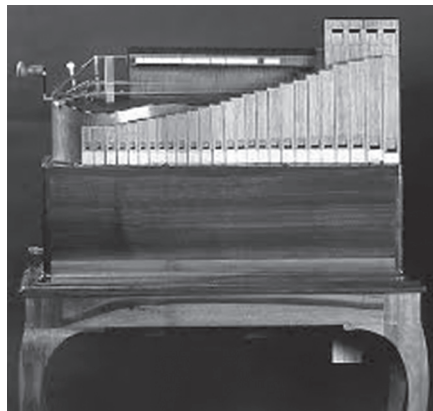
инструменты в результате миграции из одного географического ареала в другой или из одного социального слоя в другой. Как правило, за каждой историей увлечения тем или иным необычным инструментом стоит конкретная персона – исполнителя, мастера-изготовителя или заказчика, определяющая уникальные условия бытования данного инструмента и неповторимость его судьбы.

Яркой иллюстрацией сказанному может служить биография органной лиры, познакомить читателя с которой и видит своей целью автор настоящей статьи.

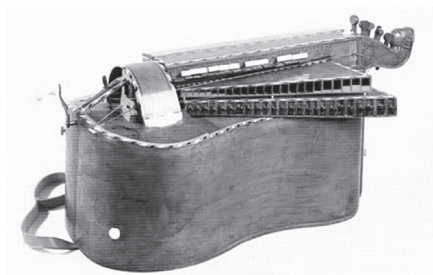
Органная лира (*фр.* *vielle organisée*; *ит.* *lira organizzata*; *нем.* *Orgelleier*) родилась в середине XVIII века во Франции в результате усовершенствования колёсной лиры. Колёсная лира была в XVIII столетии одним из самых популярных инструментов в среде французской аристократии. Проникнув в неё на волне моды на пастораль, колёсная лира утвердилась в знатных кругах как инструмент, предназначенный для частного музицирования². Известно, что большой поклонницей колёсной лиры была французская королева, жена Людовика XV Мария Лещинская. Пережив расцвет в 30–50-х годах XVIII столетия, колёсная лира затем стала терять свою популярность при дворе. И к этому времени как раз относятся эксперименты с её устройством. В результате одного из таких экспериментов и появилась органная лира, когда к механизму колёсной лиры были добавлены органные трубы. Они могли располагаться вертикально, вдоль корпуса, либо горизонтально, как бы с проникновением в корпус. Внутри корпуса находились меха, приводимые в движение колесом с рукояткой и подающие воздух в трубы. Перекрывался поток воздуха при помощи деревянных клапанов, управляемых клавишами (тангетками).

Сегодня уже сложно сказать, кому принадлежала эта конструктивная идея, но первые упоминания об органной лире –

vielle organisée – встречаются именно во Франции. И похоже, при дворе этот инструмент был так же популярен, как и собственно колёсная лира. Звуковые качества нового инструмента были по достоинству оценены не только любителями, но и профессиональными музыкантами, композиторами. Для органной лиры сочиняли такие известные авторы, как Шарль Батон, Жан-Батист Дюпюи, Жан-Ноэль Маршан и др.



Современная копия *vielle organisée*
(взято из открытых источников
сети Интернет)



Vielle organisée (César Pons, около 1770)
(взято из открытых источников
сети Интернет)

Сказанное, думается, вполне может навести на мысль, что увлечение органной лирой – это сугубо французское явление. Это так, но лишь отчасти. Дело в том, что произведения для органной лиры встречаются в наследии и некоторых других европейских композиторов, таких, например, как итальянец Винченцо Оргитано, богемец Адальберт Гировец, немец Иоганн

Штеркель, австриец Игнац Плейель. Особую ценность представляют сочинения Йозефа Гайдна. Сохранилось пять из шести концертов, созданных композитором для двух органных лир с камерным оркестром, и восемь из девяти ноктюрнов тоже для двух органных лир и инструментального ансамбля. В 1980-х годах в архивах была также найдена рукопись лирного концерта, принадлежащая перу В. А. Моцарта. Однако большинство исследователей сомневаются в его авторстве, предполагая, что найденный экземпляр – это рукописная копия сочинения либо Гировеца, либо Штеркеля. Но чем же всё-таки можно объяснить сам факт существования таких произведений, появившихся за пределами Франции?

Всему причиной был один человек – король Неаполя Фердинанд IV. Личность короля весьма примечательна и противоречива. Литература содержит отнюдь не лестные его характеристики. Он описывается как «странный монарх», «не типичный Бурбон», грубый, пренебрегающий правилами этикета³. Вероятно, на его «имидже» сказались недостатки воспитания. Он стал королём в 1759 году, в восьмилетнем возрасте, после того, как его отец, Карл III, занял испанский трон, покинув Неаполь и оставив Фердинанда на попечение гувернёра и учителя-наставника. Оба воспитателя не отличались особым рвением. В итоге юный король освоил лишь простейшую арифметику, говорил только на родном неаполитанском диалекте и не овладел ни мастерством фехтования, ни искусством танцев. Изысканные формы досуга, такие как чтение, сочинительство, были ему скучны, всем им он предпочитал охоту и активные игры. Среди искусств, пожалуй, только опера *buffa* привлекала его внимание.

Между тем, этот странный монарх был чрезвычайно предан своему народу, проявлял большой интерес к жизни простых неаполитанцев, находил привлекательными их незатейливые развлечения, поощрял «lazzi» – грубые шутки, ввиду чего его про-

звали королём-lazzaroni. И народ, которому импонировало демократичное, лишённое аристократических условностей поведение короля, отвечал ему взаимностью.

Невольно возникает вопрос: что же заставило этого эксцентричного, «неотёсанного» человека увлечься искусством музыки, причём инструментальной, и достаточно неплохо овладеть игрой на органной лире? Ответ на этот вопрос, пожалуй, стоит искать в обычаях музыкальной жизни неаполитанского двора.

Как утверждает профессор Техасского университета Ханнс-Бертольд Диец [4], пока Неаполем правил отец Фердинанда и в период регентства, при дворе любимым развлечением была опера и прочие музыкально-театральные увеселения (серены, музыкальные комедии, разыгрываемые на открытом воздухе и т. п.). Инструментальная музыка не была в большой чести и носила в основном прикладной характер, сопровождая балы, банкеты, звуча фоном для прогулок придворных по королевским садам.

Однако ситуация резко изменилась, когда в 1768 году король женился на австрийской герцогине Марии Каролине, дочери императрицы Марии Терезии. Едва она оказалась при дворе в Неаполе, как принялась за культурные реформы, за обустройство придворной жизни в соответствии со своими привычками и желаниями. Неаполь в этот период открыл свои двери иностранцам. Ко двору были приглашены лучшие умы Европы – «философы», – художники, литераторы⁴.

Заметно оживилась в это время и музыкальная жизнь. Прекрасно образованная, искусно владевшая клавишными инструментами, Мария Каролина сделала приватное музицирование важной частью досуга королевской семьи и придворных. В королевских покоях постоянно звучала инструментальная музыка. С юных лет музыкальное образование получали и старшие дочери Марии Каролины – Мария Тереза

и Мария Луиза. Но, пожалуй, самым весомым аргументом, указывающим на новый статус музыкально-инструментального искусства, может служить тот факт, что оно стало использоваться в государственно-политическом контексте как неотъемлемая часть официальных мероприятий⁵.

Изменения, произошедшие при дворе по отношению к музыкальному искусству, привлекли в Неаполь многих композиторов и исполнителей. Как свидетельствует Диетц, в 1770–1780-х годах город с визитом посетили и были приняты при дворе немцы Й. Шустер и И. Штеркель, австриец И. Плейель, чех А. Гировец. Дважды приезжали в Неаполь Леопольд и Вольфганг Моцарты, но по каким-то причинам не получили аудиенции у королевской четы.

Удивительно, но культурная атмосфера, которую создала при дворе Мария Каролина, смогла увлечь и Фердинанда. Он начал интересоваться живописью, с наслаждением внимал игре на клавишине и пению своей супруги, пожелал и сам научиться играть на музыкальном инструменте. И этим инструментом стала органная лира.

Почему же выбор пал именно на *lira organizzata*? Тому, вероятно, были две причины. Во-первых, в интересе Фердинанда к этому инструменту явно просматривается французский след. Мария Каролина, как известно, была родной сестрой Марии Антуанетты, французской королевы на тот момент. Сёстры вели активную переписку, и потому жена Фердинанда была в курсе всех модных тенденции Лувра, среди которых, как мы выяснили, было и увлечение *vielle organisée*. Не исключено, что следуя примеру сестры, моду на этот инструмент Мария Каролина стремилась привить и у себя при дворе. Доподлинно известно, что на органной лире играли и сама королева, и Норберт Хадрава, австрийский дипломат, приближённый к чете монархов и разделявший с королевой взгляды на музыкальное искусство. Очевидно, под воздействие этой моды попал и Фердинанд.

Косвенным подтверждением французского влияния на выбор короля может служить тот факт, что, как доказал К. Арингер, в распоряжении Фердинанда был инструмент, имевший именно французское происхождение [см.: 2]. А во-вторых, лира (вероятно, всё же колёсная, а не органная) была любимцей *lazzaroni* – простых неаполитанцев, что наверняка и определило окончательные предпочтения короля.

Обучить монарха искусству игры на *lira organizzata* взялся Норберт Хадрава, и, как показали дальнейшие события, король чрезвычайно увлёкся инструментом. Регулярно упражняясь в игре на нём, Фердинанд достиг такого уровня исполнительского мастерства, который позволял ему музицировать даже публично, в том числе и во время упомянутых выше государственных церемоний⁶. Единственным осложнением, с которым столкнулся король в своём интересе к *lira organizzata*, было отсутствие достаточного количества музыкального материала, поэтому он стал, при посредничестве Хадравы, заказывать произведения для лиры многим композиторам. В первую очередь заказ поступил тем музыкантам, которые посетили с визитом Неаполь – это уже упоминавшиеся Штеркель, Гировец, Плейель. По понятным причинам музыку для органной лиры писал Винченцо Оргитано, находившийся на службе при дворе. В этом смысле обращение к Йозефу Гайдну, который в то время пребывал в далёком имении Эстерхаза, выделяется из общего ряда. Вероятно, выбор пал на Гайдна по причине его невероятной популярности в тот период, в том числе и в Италии, и заказ ему шести лирных концертов в 1786 году отражал честолюбивые устремления короля и его супруги.

Зимой следующего года, как явствует из письма композитора английскому издателю В. Форстеру от 8 апреля 1787 года, Гайдн должен был посетить Неаполь, видимо, для личного ознакомления королевских особ с заказанными концертами, но поездка

не состоялась. Тем не менее Фердинанд оказался весьма удовлетворён сочинённой для него музыкой, и потому в 1790 году последовал ещё один заказ – на сей раз девяти ноктюрнов для двух органных лир с инструментальным ансамблем (сохранилось восемь). В этом же году произошла встреча композитора с Фердинандом IV и Марией Каролиной. Во время пребывания последних в Вене музыкант получил приглашение на приватную аудиенцию с королевской четой для собственного представления партитуры ноктюрнов. В знак благодарности и не без тайного желания принимать у себя одного из лучших музыкантов Европы, король вновь пригласил Гайдна в Неаполь. Однако и в этот раз Гайдн был вынужден ответить отказом, даже рискуя вызвать негодование королевской особы. Он только что освободился от службы у Эстергази, и его уже ждал Лондон.

А что же Фердинанд? Совсем скоро, буквально через три года, эхо революционных событий во Франции докатится до Неаполя, положив тем самым конец безмятежной, полной удовольствий и увеселений жизни королевского двора. А вме-

сте с этим закончится и история органной лиры.

Как видим, эта история оказалась чрезвычайно короткой – всего лишь около полувека. Но, по счастью, она оставила нам в наследство замечательную музыку. Сегодня сочинения для *lira organizzata*, казалось бы, уже канувшие в Лету, начинают обретать невероятную популярность. Правда, исполняются они зачастую в переложениях: партии лир поручаются либо деревянным духовым инструментам – гобоям, флейтам, – либо органу. Однако в некоторых записях можно услышать и органную лиру. Интерес к музыке повлёк за собой интерес к инструменту, который получил шанс на вторую жизнь. Благодаря группе мастеров-энтузиастов были отреставрированы некоторые музейные экспонаты, а также создан ряд реконструированных копий⁷. Звучание произведений XVIII столетия на этих реконструированных инструментах позволяет нам сегодня окунуться в мир звуков давно ушедшей эпохи, почувствовать её «аромат» и в какой-то мере приобщиться к тому «культу экзотических инструментов», который был два с половиной века тому назад.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «В XVIII веке идея новизны сама по себе стала модной чертой, ведущей в музыкальном контексте к презентации... новых или необычных инструментов» [5, 234].

² Подробнее об этом см.: [7].

³ См., в частности: [6].

⁴ Подробнее об этом см.: [1].

⁵ О роли Марии Каролины в музыкальной жизни Неаполя см.: [3].

⁶ См., к примеру, описание торжественного приёма по случаю официального визита в Неаполь посла Марокко: [3, 190].

⁷ Информация об этом содержится в статье «Vielle Organisée» французской версии Википедии (URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Vielle_organisée).

ЛИТЕРАТУРА

1. Сальца Л. Неаполь. От барокко к Просвещению. Москва : Вече, 2017. 304 с.
2. Aringer K. Haydn, Neapel und die Lira organizzata // Die Wiener Klassiker und das Italien ihrer Zeit / Hrsg. von Petra Weber. Paderborn : Fink, 2015. S. 29–42.
3. DelDonna A. Instrumental music in late eighteenth-century Naples: politics, patronage and artistic culture. New York : Cambridge Univ. Press, 2021. 322 p.
4. Dietz. H.-B. Instrumental Music at the Court of Ferdinand IV of Naples and Sicily and the Works of Vincenzo Orgitano // International Journal of Musicology / Published by: Peter Lang AG. 1992. Vol. 1. P. 99–126.
5. Durkin R. “Magnificence of promises”: novelty instruments in concert in Britain, c. 1750–1800 // Early Music. 2023. Vol. 51, iss. 2. P. 234–251. DOI 10.1093/em/caado12

6. Edwall H. R. Ferdinand IV and Haydn's concertos for the lira organizzata // *The Musical Quarterly*. 1962. Vol. 48, iss. 2. P. 190–203.
7. Green R. A. *The Hurdy-Gurdy in Eighteenth-Century France*. 2nd ed. Bloomington : Indiana Univ. Press, 2017. 146 p.
8. Holman P. *Life after death: the viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woodbridge : Boydell Press, 2010. 394 p.

Vera I. Vyalukhina

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

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

LIRA ORGANIZZATA AND THE “CULT OF EXOTIC INSTRUMENTS” IN THE MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

Abstract. This article examines the history of the *vielle organisée* (fr.) / *lira organizzata* (it.) in the context of the fashion for unusual instruments that was characteristic of the second half of the 18th century. It gives the circumstances of the birth of this instrument in mid-century France, describes the features of its design, and the conditions of its use. The article places special emphasis on the role of the King of Naples Ferdinand IV in the spread of the *lira organizzata* outside of France. It details the reasons for the monarch's passion for the *lira organizzata*, which resulted in the appearance of works for this instrument in the creative heritage of such composers as the Italian V. Orgitano, the Czech A. Gyrovéc, the German I. Sterkel, and the Austrians I. Pleyel and J. Haydn. The article concludes by emphasizing the growing attention today to this music, which has led to the revival of the instrument.

Keywords: *vielle organisée*; *lira organizzata*; Naples; Ferdinand IV; J. Haydn

For citation: Vyalukhina V. I. *Lira organizzata i «kul't ekzoticheskikh instrumentov» v muzyke vtoroy poloviny XVIII veka* [Lira organizzata and the “cult of exotic instruments” in the music of the second half of the 18th century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 35–40. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-35-40 (in Russ.).

REFERENCE

1. Salza L. *Neapol'. Ot barokko k Prosveshcheniyu* [Naples between Baroque and Enlightenment], Moscow, Veche, 2017, 304 p (in Russ.).
2. Aringer K. *Haydn, Neapel und die Lira organizzata* [Haydn, Naples and the Lira organizzata], P. Weber (ed.), *Die Wiener Klassiker und das Italien ihrer Zeit*, Paderborn, Fink, 2015, pp. 29–42. (in German).
3. DelDonna A. *Instrumental music in late eighteenth-century Naples: politics, patronage and artistic culture*, New York, Cambridge Univ. Press, 2021, 322 p.
4. Dietz. H.-B. Instrumental Music at the Court of Ferdinand IV of Naples and Sicily and the Works of Vincenzo Orgitano, *International Journal of Musicology*, 1992, vol. 1, pp. 99–126.
5. Durkin R. «Magnificence of promises»: novelty instruments in concert in Britain, c. 1750–1800, *Early Music*, 2023, vol. 51, iss. 2, pp. 234–251. DOI 10.1093/em/caado12
6. Edwall H. R. Ferdinand IV and Haydn's concertos for the lira organizzata, *The Musical Quarterly*, 1962, vol. 48, iss. 2, pp. 190–203.
7. Green R. A. *The Hurdy-Gurdy in Eighteenth-Century France*, 2nd ed., Bloomington, Indiana Univ. Press, 2017, 146 p.
8. Holman P. *Life after death: the viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, Boydell Press, 2010, 394 p.

Александра Викторовна Устюгова

Доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства
Института Изыщных Искусств Московского педагогического государственного университета
(Москва, Россия). E-mail: uav80@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2604-6897. SPIN-код: 7620-8787

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «БАХОВСКОГО» СМЫЧКА

В настоящей статье рассматривается изобретение «баховского» смычка в западноевропейском скрипичном исполнительстве первой трети XX века. Изобретение скрипичных мастеров было связано с аутентичной интерпретацией барочных скрипичных сочинений в их подлинно полифоническом исполнении. Несмотря на историческое обоснование музыковедами и музыкантами творческой идеи «баховского» смычка, её воплощение оказалось далеким от западноевропейского смычка XVII–XVIII веков. Проведенное в данном исследовании сравнение «баховского» и барочного смычков показало значительное различие в их конструкции и технике игры. Автор приходит к выводу о том, что «баховский» смычок является изобретением западноевропейских скрипичных мастеров первой трети XX века для усовершенствования смычкового инструментария с целью сообщения инструментам скрипичного семейства новых качеств полифонического звучания.

Ключевые слова: «баховский» смычок, западноевропейское скрипичное исполнительство, скрипичные мастера, смычковые инструменты, барокко в музыке

Для цитирования: Устюгова А. В. К истории создания «баховского» смычка. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-41-46 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 41–46.

В западноевропейском инструментальном исполнительстве первой трети XX века зародилось направление аутентичной интерпретации скрипичных произведений композиторов эпохи Барокко. Большей частью это направление было вдохновлено идеей исторического исполнения сочинений для скрипки соло И. С. Баха смычковым инструментарием, который был в употреблении при жизни композитора. Важным моментом стали инструментоведческие открытия исследователей, обнаруживших особенности конструктивного устройства барочного смычка и скрипки и их игровых приёмов.

Одним из элементов техники барочного смычка считалась возможность исполнения аккордов в истинно полифоническом воплощении на скрипке, то есть их игра на четырёх струнах в совместном звучании. Следует отметить, что современным

(туртовским) смычком четырёхзвучные аккорды невозможно сыграть одновременно, они играют как арпеджио – способом «ломки», как правило, две нижних ноты исполняются коротко («ломаются»), и далее звучат две верхних ноты аккорда необходимую длительность. Данный игровой приём вызывал критику у сторонников аутентичного исторического направления интерпретации барочных скрипичных сочинений. Альберт Швейцер (1875–1965), известный исследователь баховского творчества, полагал, что нет никаких сомнений в том, что композитор, записав аккорды в своих рукописях сочинений для скрипки, хотел, чтобы они исполнялись одновременно, а не арпеджио: «...особенно неприятное впечатление производят арпеджированные аккорды. Сколь бы не было совершенным исполнение, оно не может не вызвать

некоторого недовольства. Арпеджированный полифонический стиль был и будет бессмыслицей» [1, 287].

В первой трети XX века музыканты и смычковые мастера объединились, вдохновившись идеей создания смычка, который бы позволял сыграть на скрипке аккорды на всех струнах одновременно. В трудах музыковедов А. Шеринга [7] и А. Швейцера [1] выдвигалось историческое обоснование необходимости полифонической игры сольных скрипичных сочинений И. С. Баха. Результатом их совместной деятельности явилось создание в 1920–1930-х годах целой серии лукообразных смычков для игры полифонической музыки. Первыми изготовителями были скрипичные мастера: Герман Берковски (Германия, Берлин), Гюнтер Хельвиг, Рольф Шредер (Германия) и Жорж Фрей (Франция) [6, 328]. В западноевропейском музыковедении этот тип смычка получил наименование «баховский» смычок. Скрипичные мастера также давали и свои названия (например, Герман Берковски именовал свой смычок «Polyphon-Bogen», Кнуд Вестергаард – «Vega Bach bow»).

В 1927 году был разработан и запатентован один из первых смычков с сильно изогнутой лукообразной тростью – «Polyphon-Bogen» Германа Берковски (Рис. 1) [3]. Колодка смычка была снабжена механическим рычагом для ослабления или увеличения натяжения волоса. Исполнение аккордов требовало ослабления волоса смычка, который охватывал все струны одновременно, что приводило к их совместному звучанию. Наиболее высокая точка свода трости смычка была около 10 см, что придавало ему характерный круглый вид. Благодаря этому сильному изгибу достигалось полифоническое звучание аккордов на скрипке, что являлось главной целью конструирования смычка. Натяжение волоса необходимо для игры на одной струне. Чередование натяжений и ослаблений волоса составляло самую большую техническую

трудность для скрипача в овладении этим смычком.

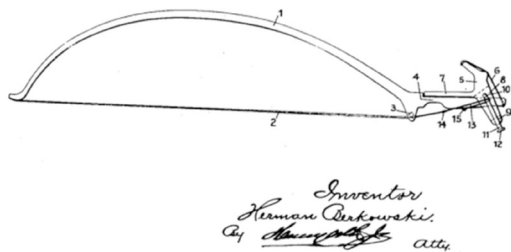


Рис. 1. Схема смычка «Polyphon-Bogen» Германа Берковски, 1927 год [3, 1]

В 1932 году немецкий скрипач Рольф Шредер (1900–1980), проникнувшись исследованиями А. Швейцера об интерпретации сольных скрипичных сочинений И. С. Баха, изготовил свой вариант смычка для полифонической игры. Р. Шредер неоднократно исполнял в концертах произведения композиторов эпохи Барокко смычком своей конструкции (Рис. 2). В 1953 году он сделал полную студийную запись сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха (в комплекте с пластинками прилагалась статья А. Швейцера).

Эмиль Тельмани (1892–1988), венгерско-датский скрипач, внёс свои коррективы в конструкцию смычка Р. Шредера совместно с датским скрипичным мастером К. Вестергаардом. В итоге был сделан изогнутый смычок «Vega Bach bow», названный так в честь изготовившего его мастера К. Вестергаарда. В концертах и записях сезона 1954/1955 годов Э. Тельмани исполнил этим смычком сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха (Рис. 3).

Особый интерес представляют музыковедческие изыскания Э. Тельмани о проблемах исполнительства смычком «Vega Bach bow» скрипичных произведений И. С. Баха. В них он отмечал, что несмотря на введённые усовершенствования смычка, техника игры представляла значительную сложность для скрипача, поскольку возникало излишнее напряжение в большом пальце правой руки во время осуществления



Рис. 2. Рольф Шредер с лукообразным смычком своей конструкции (1953 г.)¹



Рис. 3. Эмиль Тельмани со смычком «Vega Bach bow», 1957 год²



Рис. 4. Барочный смычок XVII века. Франс Хальс «Портрет Даниэля ван Акена» (1640) [4, 263]

натяжения и ослабления волоса смычка [8, 15]. Э. Тельмани пояснял, что все эти сложности, в конечном итоге, привели к отказу от регулярных концертов с его же творением – смычком «Vega Bach bow».

Американский скрипач Тосси Спиваковский (1906–1998) продолжил играть смычком «Vega Bach bow» сольные скрипичные сочинения И. С. Баха. В 1969 году он сделал запись Чаконы из Партиты № 2 BWV 1004 смычком «Vega Bach bow» на Шведском радио в Стокгольме⁴.

Идея «баховского» смычка имела определённый успех, но в то же время вызвала острую критику современников. В 1950-х годах на страницах журнала «Musical Times» развернулась полемика между скрипачами Э. Тельмани и С. Бабиц⁵. Дискуссия касалась исторической подлинности смычка «Vega Bach bow».

Э. Тельмани в своих воззрениях опирался на разработки А. Шеринга и А. Швейцера, полагая исторически оправданным применение этого смычка для исполнения скрипичных сочинений И. С. Баха. С. Бабиц, напротив, считал, что смычок «Vega Bach bow» не имел никакого отношения к инструментарию эпохи Барокко. Он называл абсурдом его изобретение, довольно резко иронизируя в адрес Э. Тельмани: «Либо Бах

мог сыграть эти сонаты для собственного удовлетворения, либо необходимо показать, что он написал эти сонаты так, чтобы их не могли играть до двадцатого века, когда механический Мессия [mechanical Messiah] наконец создаст необходимый для их исполнения смычок» [2, 251; перевод наш. – А. У.]. С. Бабиц предлагал Э. Тельмани использовать его энтузиазм для изучения особенностей конструктивного устройства скрипки и смычка XVIII века [2, 253]. Музыковед и клавесинист Терстон Дарт (1921–1971) поддерживал точку зрения С. Бабиц и называл «баховский» смычок самой скандальной пародией, когда-либо навязанной многострадальной публике, но не истинным барочным смычком [5].

Как мы отмечали выше, изначально изготовление «баховского» смычка задумывалось музыкантами и мастерами как историческая реконструкция барочного смычка и его исполнительской техники. Однако, в действительности полифонические смычки Германа Берковски и последующих мастеров (Гюнтера Хельвига, Рольфа Шредера, Жоржа Фрея, Кнуда Вестергаарда, Михаэля Баха, Хартмута Нолла) не имели никакого сходства со смычком, распространённым в западноевропейском скрипичном исполнительстве XVII–XVIII веков (Рис. 4).

Мы полагаем, можно выделить несколько основных отличий в строении «баховского» и барочного смычков: глубина выги-

ба трости, устройство головки и колодки, а также особенности натяжения волоса (см. Таблицу):

Сравнение конструкции «баховского» и барочного смычков

№ п/п	ПАРАМЕТР КОНСТРУКЦИИ	«БАХОВСКИЙ» СМЫЧОК	БАРОЧНЫЙ СМЫЧОК
1	Глубина выгиба трости	Значительный лукообразный выгиб трости (10 см)	Небольшой выгиб трости в наивысшей точке не более 5–6 см (Рис. 4). С конца XVII века трость смычка выпрямлялась и удлинялась, что привело к уменьшению выгиба
2	Головка	Головка представляла отдельную деталь, которая соединялась и склеивалась с тростью. Вследствие глубокого лукообразного выгиба трости переход в головку смычка был настолько резким, что потребовало конструктивного отделения головки от трости	Головка и трость конструктивно являлись единым целым. Форма головки вытянутая (так называемая «щучья голова»)
3	Колодка	Колодка с механическим рычагом для регулировки натяжения волоса	Съемная колодка (клипса) или кремальера (XVII век). Винтовой механизм натяжения волоса (XVIII век)
4	Натяжение волоса	Благодаря механизму натяжения волоса в виде рычага появилась возможность значительно ослабления волоса. В момент ослабления волоса смычок приобретал весьма характерную форму: распластанный волос огибал собой все четыре струны. Этот специфический внешний вид не встречается на изображениях барочного скрипичного смычка	На всех известных нам изображениях XVII–XVIII веков ⁶ смычки имеют натянутый волос

Таким образом, «баховский» смычок XX века представляет собой творческую идею совершенствования смычкового инструментария с целью сообщения инструментам скрипичного семейства новых игровых качеств, изначально им не свойственных (как например аккордовая техника в полифоническом звучании и неизвестные ранее тембральные нюансы при игре ослабленным волосом смычка). Возможность одновременного звучания четырех струн скрипки приобретает особую значимость при исполнении скрипичных сочинений немецких композиторов эпохи Барокко. Ведь именно в скрипичной немецкой музыке конца XVII – начала XVIII века

скрипка понималась как многоголосный инструмент, что проявилось в максимальном полифоническом насыщении музыкальной ткани произведений Генриха Игнаца фон Бибера (1644–1704), Иоганна Пауля фон Вестхофа (1656–1705), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Иоганна Пизенделя (1688–1755). «Баховский» смычок имеет ряд преимуществ в исполнении барочной полифонии на скрипке. В сонатах и партитах для скрипки соло И. С. Баха этим смычком можно сыграть аккорды так, как они записаны композитором в его автографе от 1720 года. Современным (туртовским) смычком скрипачи вынуждены играть ряд фрагментов из баховского сочинения

обратным арпеджио для того, чтобы показать тему в нижнем голосе, но это не соответствует нотным записям. Вместе с тем, на наш взгляд, важно понимать, что «баховский» смычок не является исторической реконструкцией барочного смычка.

В содружестве скрипичных мастеров (Г. Берковски, Г. Хельвига, Р. Шредера), скрипачей (Р. Шредера), музыковедов (А. Шеринга, А. Швейцера) была реализована идея «баховского» смычка в первой трети XX века. Критическое отношение совре-

менников к «баховскому» смычку не повлияло на энтузиастов-последователей (скрипичных мастеров Ж. Фрейя, К. Вестергаарда, М. Баха, Х. Нолла и скрипачей Э. Тельмани, Т. Спиваковского, О. Бюхнера, Р. Галера, Ф. Борера), которые в своей деятельности продолжили совершенствование конструктивных и исполнительских возможностей смычка для воплощения идеи полифонического звучания скрипки. «Баховский» смычок до сих пор применяется в скрипичном исполнительстве различных стран мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обложка комплекта из 3-х пластинок студийной записи «Columbia Masterworks» 1953 года: Р. Шредер сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха.

² Иллюстрация обложки пластинок с записью сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха, сделанной Эмилем Тельмани в 1957 году в студии «Testament Records».

³ Натан Давидович Спиваковский.

⁴ Live Broadcast, Swedish Radio, Stockholm, January 26, 1969, DOREMI DHR-8025-8.

⁵ С. Бабиц (1911–1982) – американский скрипач, педагог, музыковед, стоявший у истоков аутентичного смычкового исполнительства. В 1965 году он возглавлял «Лабораторию старинной музыки» в Лос-Анджелесе, посвятив себя исследованиям в области исторического смычкового исполнительства XVII–XVIII веков.

⁶ Нами исследованы изображения смычка на картинах западноевропейских художников XVII–XVIII веков: Гвидо Рени, Орацио Джентилески, Бернардо Строцци, Джованни Баттисты Пьяцетты, Дирка Халса, Дирка Ясперса ван Бабюрена, Хендрика тер Брюггена, Николя Турнье, Анри Боннара, Франца Фердинанда Рихтера, Юлиуса Хенрикуса Квинкхарда и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1964. 725 с.
2. Babitz S. The Vega Bach Bow: A Reply to Dr. Emil Telmányi // The Musical Times. 1955. Vol. 96, № 1347. P. 251–253.
3. Berkowski H. Bow for String Instruments // Filed. 1927. 28 July. P. 1–3.
4. Curtis C. S. Musical Scenes in Seventeenth Century Dutch and Flemish Art. Los Angeles : Univ. of California, 1975. 576 с.
5. Dart Th. “Philomel & Jeff” [Correspondence of Louise Dyer and her husband Dr. Geoffrey Hanson]. Cambridge, 20 September 1955. Thurston Dart Archive, Cambridge University Library // Mitchell M. K. The revival of the Baroque violin. Amsterdam : Universiteit van Amsterdam, 2019. 204 p.
6. Kolneder W. Das Buch der Violine: Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition. Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1993. 612 s.
7. Schering A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters // Bach-Jahrbuch. 1904. Bd. 1. S. 104–115.
8. Telmányi E. Some problems in Bach's unaccompanied violin music // The Musical Times. 1955. Vol. 96, № 1343. P. 14–18.

Alexandra V. Ustugova

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia.

E-mail: uav80@mail.ru, ORCID 0000-0002-2604-6897. SPIN-код: 7620-8787

THE HISTORY OF THE CREATION OF THE “BACH” BOW

Abstract. This article examines the history of the creation of the “Bach” bow in Western European instrumental culture in the first third of the twentieth century. The invention of violin makers was associated with an authentic interpretation of Baroque violin works in their truly polyphonic performance. Despite the historical substantiation by musicians and musicologists of the creative idea of the “Bach” bow, its implementation turned out to be far from the Western European bow of the XVII–XVIIIth centuries. The comparison of “Bach” and Baroque bows carried out in this study showed a significant difference in their design and playing technique.

Keywords: “Bach” bow; Western European violin performance; violin makers; bowed instruments; Baroque in music

For citation: Ustugova A. V. *K istorii sozdaniya «bahovskogo» smychka* [The history of the creation of the “Bach” bow], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 41–46. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-41-46 (in Russ.).

REFERENCES

1. Schweitzer A. *Iogann Sebast'yan Bah* [Johann Sebastian Bach], Moscow, Muzyka, 1964, 725 p. (in Russ).
2. Babitz S. The Vega Bach Bow: A Reply to Dr. Emil Telmányi, *The Musical Times*, 1955, vol. 96, no. 1347, pp. 251–253.
3. Berkowski H. Bow for String Instruments, *Filed*, 1927, 28 July, pp. 1–3.
4. Curtis C. S. *Musical Scenes in Seventeenth Century Dutch and Flemish Art*. Los Angeles, Univ. of California, 1975, 576 p.
5. Dart Th. “Philomel & Jeff” [Correspondence of Louise Dyer and her husband Dr. Geoffrey Hanson]. Cambridge, 20 September 1955. Thurston Dart Archive, Cambridge University Library, Mitchell M. K. *The revival of the Baroque violin*, Amsterdam, Univ. van Amsterdam, 2019, 204 p.
6. Kolneder W. *Das Buch der Violine: Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition* [The Book of the Violin: Construction, History, Play, Pedagogy, Composition], Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1993, 612 p. (in German).
7. Schering A. *Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters* [Disappeared traditions of the Bach age], *Bach-Jahrbuch*, 1904, bd. 1, pp. 104–115. (in German).
8. Telmányi E. Some problems in Bach's unaccompanied violin music, *The Musical Times*, 1955, vol. 96, no. 1343, pp. 14–18.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.07

DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-54

Карина Юрьевна Тереханова

Соискатель Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
(Екатеринбург, Россия). E-mail: ktgum@bk.ru

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматриваются особенности функционирования детских музыкальных школ в годы Великой Отечественной войны на территориях советского тыла, в прифронтовых и оккупированных немецко-фашистскими войсками городах. Работа музыкальных школ представлена в контексте специфики взаимодействия общего и специального музыкального образования обозначенного периода. Анализируются документы и материалы по истории отечественного музыкального образования, а также мемуарная литература. На основании этих источников делается вывод, что в период Великой Отечественной войны функционирование детских музыкальных школ проходило по-разному. Деятельность музыкальных школ на территориях советского тыла осуществлялась по образцу довоенного времени. Это позволяло поддерживать паритет общего и специального музыкального образования. Работа музыкальных школ на прифронтовых территориях, напрямую зависевшая от ситуации на фронте, была переориентирована на поддержание учебного процесса, что позволяло обеспечивать общее музыкальное образование. Музыкальные школы, которые продолжали работать на оккупированных территориях, формально сохраняли паритет общего и специального музыкального образования. Но содержание образовательного процесса было переориентировано на цели оккупационной власти.

Ключевые слова: музыкальная школа, Великая Отечественная война, общее и специальное музыкальное образование

Для цитирования: Тереханова К. Ю. Советская музыкальная школа в годы Великой Отечественной войны: к вопросу взаимодействия общего и специального музыкального образования. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-54 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 38. – С. 47–54.

Годы Великой Отечественной войны – особый период в истории взаимодействия общего и специального музыкального образования. Это было время утраты всей

музыкально-педагогической системой совсем недавно приобретённой стабильности, заявившей о себе во второй половине 1930-х годов утверждением трёхступенного

музыкального образования, что было закреплено в соответствующих документах Всесоюзного комитета по делам искусств и на практике.

Вторжение в Советский Союз немецко-фашистских войск лишало возможности планомерного обучения школьников и студентов во всех звеньях образовательной системы. Изменения в ней были напрямую связаны с конкретной ситуацией, обусловленной войной. В результате, обучение музыке проходило по-разному, в зависимости от того, где находились музыкальные школы: или на территориях советского тыла, или в прифронтовых, или в оккупированных городах.

Музыкальные школы городов советского тыла имели возможность продолжать обучение детей, следуя довоенному учебному плану.

В работе музыкальных школ в прифронтовых зонах происходили существенные изменения, зависящие от внешних обстоятельств, поскольку школы находились в непосредственной близости к линии боевых действий.

Музыкальные школы на оккупированных территориях вынуждены были подчиняться порядку, установленному фашистским режимом.

Цель настоящей статьи – выявить на наиболее показательных примерах этих трёх групп музыкальных школ особенностей взаимодействия общего и специального музыкального образования в обстоятельствах военного времени.

Музыкальные школы советского тыла

В качестве примеров учебных учреждений данной категории рассмотрим музыкальные школы Уральского региона и обратимся к Первой музыкальной школе Свердловска¹, явившейся в своём роде первой на Урале. Она была основана в 1931 году на базе Уральского музыкального техникума². Инициатором открытия учреждения стал композитор, пианист, первый директор

Свердловской консерватории – Маркиан Петрович Фролов³, чьё имя теперь носит школа.

В годы Великой Отечественной войны она продолжала работать, хотя находилась под угрозой закрытия. Благодаря администрации школы и родителям учащихся, обратившимся в 1941 году с официальной просьбой в Свердловский областной отдел по делам искусств о переходе учреждения на полную самоокупаемость, школа смогла работать дальше. Об этом свидетельствуют протоколы общих родительских собраний того времени и официальные документы свердловского Облисполкома, которые хранятся в музее школы.

Согласно одному из протоколов, «на общем родительском собрании учащихся постановили: просить Облисполком сохранить школу, закрепить за ней здание и всё оборудование, а расходы по содержанию школы перенести на средства родителей» [10, 17].

Как пишет историограф школы Т. В. Учётова, первый военный учебный год открылся с контингентом в 450 человек. В летописи музыкальной школы зафиксировано, что учебный план удавалось выполнять, сохраняя прежнюю сетку часов – уменьшение числа занятий повлекло бы за собой серьёзное невыполнение школьных программ. Несмотря на то, что многие учащиеся и педагоги в начале осени были заняты на уборочных компаниях и приступили к занятиям лишь в конце первой четверти, несмотря на холод в школе в зимнее время, школа подошла к годовым испытаниям со всей строгостью, не делая уступок ни в оценках, ни в переводе в следующий класс [10, 17].

В 1941–1944 годах в Свердловск из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы были эвакуированы выдающиеся музыканты и преподаватели ведущих вузов. Некоторые из них работали в Первой школе: профессор Пётр Столярский, Давид Ойстрах, заслуженные артистки Ольга Гнесина, Надежда Голубовская, доцент Свердловской

консерватории *Берта Маранц и другие*. Под руководством Софьи Ляховицкой в школе были организованы курсы повышения квалификации для педагогов-музыкантов, куда привлекались эвакуированные специалисты [10, 18]. А в 1943 году на базе школы открылось вечернее отделение, где обучались взрослые и дети-«переростки», как их называли [3].

В школе давал концерты и рассказывал учащимся о музыке выдающийся пианист и педагог Генрих Нейгауз [10, 18–19].

Эвакуированные музыканты делились своим опытом с работниками музыкальной школы Свердловска, а число учащихся возросло до 700 человек, о чём повествуют страницы истории школы [10, 17].

Педагоги и ученики Первой музыкальной школы активно вели концертную деятельность. Помимо выступлений в госпиталях они организовывали платные концерты. Собранные средства направлялись в фонд обороны.

«В отчёте на 1 января 1944 года значится:

- Силами учащихся проведён 91 концерт, из них 64 – платных.

- Коллектив школы внёс в фонд обороны Родины 6 950 руб.

- Проведена подписка на военные займы в сумме 29 900 руб. и вещевой лотереи на 4 950 руб.

- Собрано и сдано тёплых вещей для фронта – 96 штук.

- Проведён сбор средств в пользу детей Краснодарского края, пострадавших от гитлеровского нашествия, в сумме 765 руб.» [10, 19].

Таким образом, музыкальная школа Свердловска демонстрировала типичную работу тылового музыкально-образовательного учреждения⁴. Она продолжала работать и выполнять довоенные учебные планы, осуществляла набор и выпуск обучающихся, проводила концерты, привлекала к работе эвакуированных преподавателей, открывала курсы для взрослых. В результате в школе полноценно осуществлялся учеб-

ный процесс, и паритет общего и специального музыкального образования сохранял свою стабильность.

Музыкальные школы на прифронтовых территориях

Деятельность музыкальных школ на прифронтовых территориях рассмотрим на примере двух главных городов Советского Союза – Москвы и Ленинграда.

В обоих городах музыкальные школы подлежали консервации. Среди них, однако, находились те, которые получали особое разрешение и продолжали работать.

Школы Москвы, возобновляя работу, открывали платные «Курсы общего музыкального образования». Курсы предназначались для подростков-старшеклассников, военных и инвалидов Великой Отечественной войны⁵. Как следствие, в московских школах проходила переориентация с детского музыкального образования на взрослое. Вместе с тем формировалась направленность на общее музыкальное образование, опыт которого был во многом перенят у народных школ музыкального просвещения, существовавших в первые годы после Октябрьской революции 1917 года⁶. Описанные ситуативные изменения в работе московских школ свидетельствовали о невозможности поддержания паритета между общим и специальным музыкальным образованием.

Школы Ленинграда. Беспрецедентным примером мужества в истории музыкального образования в прифронтовых городах стала работа двух музыкальных школ в блокаде Ленинграда – школы для взрослых им. Н. А. Римского-Корсакова и Детской музыкальной школы Петроградского района.

К началу войны в Ленинграде функционировали и другие музыкальные школы, но постепенно все они были законсервированы, кроме этих двух.

Школа им. Н. А. Римского-Корсакова не прерывала своей работы, обеспечивая

общее музыкальное образование. Это, безусловно, было связано с её назначением, а именно: с обучением взрослых, остававшихся в блокадном городе и ещё находивших в себе силы, чтобы поддерживать стремление к жизни, в том числе и посещением музыкальной школы.

Тем уникальнее опыт Детской музыкальной школы Петроградского района. Школа работала с прерыванием учебного процесса. В сентябре 1941 года к обучению приступило 96 учащихся. Но официально учреждение смогло проработать до 15 сентября того же месяца. Затем занятия по специальным предметам продолжались на дому [9, 46].

Возобновление уроков произошло весной 1942 года. Новый набор уменьшился почти в два раза, что, в условиях блокады, не требует комментариев. Для привлечения большего числа учащихся школа временно открыла бесплатные занятия. С сентября плату возобновили [9, 48].

В это весеннее время второго года войны восстановились занятия по теории музыки и сольфеджио, стали проводиться концерты, зачётные выступления, по которым, однако, оценки не выставлялись. По словам Марины Ткачёвой, учащейся Петроградской школы в годы войны, всё это говорило «о некотором приближении учебного плана к норме» [9, 48].

Но при этом отчёты военных лет обоих учреждений указывали и на сокращение учебного плана и программ дисциплин. В отчёте школы им. Н. А. Римского-Корсакова читаем: «Благодаря сокращённому учебному плану, согласно которому учащийся занят в школе один-два раза в неделю по два часа, большинство учащихся совмещает учёбу с производством или обучением в средней общеобразовательной школе» [цит. по: 5, 17].

В августе 1942 года школа Петроградского района снова подлежала консервации. Но благодаря стараниям её директора, учреждение возобновило занятия с 1 октября того же года [9, 49].

В январе 1943 года, школу официально расконсервировали, в ней начали проходить первые экзамены. К лету 1943-го число учащихся увеличилось до 110 человек, приём детей осуществлялся по требованиям довоенного времени. Возобновили работу классы скрипки, фортепиано, виолончели, духовых инструментов. Обучение теории музыки проходило по группам в зависимости от уровня знаний учащихся. Возобновилась концертная деятельность [9, 52].

Таким образом, уже со второго военного учебного года наблюдалась явная стабилизация образовательного процесса, несмотря на то, что блокада Ленинграда продолжалась. Дестабилизация же учебного процесса в Петроградской школе наблюдалась только в первый военный год. Это был тот период времени, когда школа как бы «училась» существовать в новых военных реалиях, и её насущной задачей становилось прежде всего поддержание учебного процесса.

Безусловно, дестабилизация нарушила довоенный паритет между общим и специальным музыкальным образованием. Но тенденция к его восстановлению в 1942–1943 годах была налицо. Так или иначе, но оставаться на плаву школе помогало всё то же временное переключение на общее музыкальное образование.

Подводя итог по этой группе школ, подчеркнём, что их переориентация на доминирование целей общего музыкального образования стала тенденцией, благодаря которой музыкальное воспитание детей не только не исчезло в условиях войны, но и продолжило поступательное движение вперёд.

Музыкальные школы на оккупированных территориях

Согласно архивным документам и исследованиям функционирования учреждений культуры и искусства художественного образования в условиях оккупации, эти учреждения находились в зоне особых интересов захватчиков: с одной стороны, они

могли служить местом досуга и отдыха офицеров и солдат, с другой, что, несомненно, важнее, – учреждения культуры и искусства использовались фашистами как агитационные платформы для привлечения местного населения на сторону «новой власти».

Опираясь на исследование С. Г. Зверевой «Жизнь и музыка в оккупированном Смоленске и некоторых других советских городах в годы Великой Отечественной войны», обратимся к истории музыкальной студии Смоленска [2]. Она была открыта весной 1942 года. Директором и инициатором открытия учреждения стал артист-скрипач П. В. Вдовенко. Преподавателями студии были местные учителя, которые работали в школе ещё до войны. По воспоминаниям бургомистра города Смоленска коллаборациониста Б. Г. Меньшагина, в студии обучались одни девушки [7].

Необходимо подчеркнуть, что проблема коллаборационизма в годы Великой Отечественной войны, чрезвычайно важная для осмысления происходивших изменений в системе образования на оккупированных территориях, равно как и проблема антисемитизма исследуемого периода, повлиявшие на содержание детского музыкального образования в зонах немецко-фашистской оккупации, требуют отдельного освещения и в настоящей статье не рассматриваются.

Итак, в мае 1942 года в студии обучалось 94 ученика. Учащиеся занимались игрой на фортепиано, народных инструментах, хоровым и сольным пением. Занятия по специальности проводились два раза в неделю [2, 142].

К лету 1943 года число учащихся увеличилось почти на сто человек. Штат педагогов составлял 12 преподавателей. Ещё до освобождения города студия была переименована в музыкальную школу. В учреждении предполагалось открытие классов скрипки и хореографии. Ученики и преподаватели проводили концерты классической музыки и участвовали в передачах радиоузла, где читали стихи, исполняли

инструментальные и хоровые произведения. Например, пели хор «Легенда» («Был у Христа младенца сад») П. И. Чайковского из «Шестнадцати песен для детей», ор. 54 – сочинение, которое на заре советской власти практически не звучало. Об этом в период 1942–1943 годов писала коллаборационистская газета «Новый путь» [2, 142].

В июне 1942 года при студии была образована группа музыкантов под управлением А. А. Розанельского. Её концертные программы составили произведения Р. Шумана, П. И. Чайковского, арии из русских опер и русские народные песни [2, 141].

Казалось бы, можно сделать вывод о вполне благополучном существовании музыкальной школы. Между тем, отсутствие статистически репрезентативного объёма архивной документации, значимой для раскрытия темы, ставит доказательство благополучия музыкальной студии в оккупированном Смоленске под сомнение. Невозможно пока ответить на вопросы, чрезвычайно важные в контексте заявленной темы: существовали ли образовательные программы по перечисленным специальностям, каковы были сроки обучения, контингент учащихся и преподавателей, уровень преподавания музыкальных предметов.

Из ответа Государственного архива Смоленской области стало известно, что ведомственная документация Смоленской музыкальной студии / школы, а также «документы Отдела по делам искусств Смоленского облисполкома и Управления культуры Смоленского облисполкома за время оккупации г. Смоленска на хранение в архив не поступали»⁷.

Что же касается заметок, опубликованных в газете «Новый путь», то единственное, что мы можем почерпнуть из этого источника СМИ как инструмента нацистской пропаганды, – лишь констатацию ряда фактов в их интерпретации авторами этих заметок в соответствии с требованиями «новой власти».

Из сказанного следует, что музыкальное образование детей на оккупированных территориях, безусловно, поддерживалось. Предположительно, исходя из обозначенных выше целей нацистской власти, мы могли бы сделать вывод и о возможном паритете общего и специального музыкального образования в работе этой группы музыкальных учебных заведений. Однако важно и неоспоримо другое: смысловое наполнение школьного образования уже не могло оставаться прежним, т. к. *музыкальные школы на оккупированных территориях стали площадкой своего рода идеологической войны, на которой кремлёвская и фашистская власти столкнулись в борьбе за образ мыслей советского населения.*

Подводя итог, отметим: в период Великой Отечественной войны функционирование детских музыкальных школ проходило по-разному. На территориях советского

тыла школы продолжали работу по образцу довоенного времени, что позволяло поддерживать стабильность и паритет общего и специального музыкального образования. В прифронтовых учреждениях, где условия работы напрямую зависели от ситуации на фронте, вектор музыкального образования сместился в сторону общего. В школах, находящихся на оккупированных территориях, формально мог сохраняться паритет между общим и специальным музыкальным образованием, однако содержание этих двух его направлений неминуемо должно было измениться в угоду «новой власти».

Пока это лишь первые предварительные результаты проведённого исследования, требующего расширения источниковой базы. Разработка заявленной темы продолжается, и окончательные выводы ещё впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так в советское время назывался Екатеринбург.

² Ныне Свердловское музыкальное училище им. П. И. Чайковского (колледж).

³ Маркиан Петрович Фролов (1892–1944) – композитор, пианист, педагог, общественный деятель.

⁴ Аналогичную деятельность демонстрировали в советском тылу многие музыкально-образовательные учреждения, среди которых столь же показательными можно назвать Детскую музыкальную школу № 1 им. А. К. Глазунова г. Барнаула и Музыкальную школу г. Костромы [6; 4].

⁵ Подробнее об этом см.: [1].

⁶ Подробнее об этом см.: [8].

⁷ Из ответа Государственного архива Смоленской области от 11.06.2024 № Т-371 на запрос автора статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беленко Н., Герман А. Военные годы Восьмой музыкальной. URL: https://78b32d5a-1d2e-48d8-abf2-698f9e1d2776.filesusr.com/ugd/49ffce_6c05aa440c0e4554834932c363a9de63.pdf (дата обращения: 24.04.2024).
2. Зверева С. Г. Жизнь и музыка в оккупированном Смоленске и некоторых других советских городах в годы Великой Отечественной войны // Искусство музыки: теория и история. 2016. № 14. С. 114–182.
3. Кирпичи культуры: Детская музыкальная школа № 1 имени М. П. Фролова, 16.03.2018 // Культура Екатеринбурга: афиша, новости, репортажи. URL: <http://культура.екатеринбург.рф/articles/678/1237320/> (дата обращения: 13.04.2024).
4. Клейн, Э. Г. Костромская первая музыкальная школа: страницы истории. Кострома : ДиАр, 2016. 176 с.
5. Крюков А. Н. ДМШ и другие (I) // А. Н. Крюков. Ради спасения. Дети и музыка в осажденном Ленинграде. Санкт-Петербург : Союз композиторов С.-Петербурга ; Композитор-С.-Петербург, 2012. С. 10–25.
6. Культура Алтая в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945: сб. док. / сост. Л. И. Ермакова. Барнаул : Азбука, 2011. 547 с.: ил.
7. Меньшагин Б. Г. Воспоминания о пережитом 1941–1944 / публ. и вступ. ст. Павла Поляна // Новый мир. 2017. № 12. С. 9–89.
8. Тереханова К. Ю. Народные школы музыкального просвещения Петрограда после Октябрьской революции 1917 года: к вопросу о характере взаимодействия общего и специального музыкального

образования // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 47–57. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-57

9. Ткачёва М. А. Детские музыкальные школы Ленинграда в годы блокады // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2000. Вып. 5 : Материалы к истории блокады Ленинграда. С. 46–53.

10. Учётова Т. В. Деятельность детской музыкальной школы № 1 в годы Великой Отечественной войны // IV Всероссийские Фроловские педагогические чтения. «Наша история» : сб. материалов Всерос. науч.-исслед. проекта, 23 нояб. 2019 г. Екатеринбург, 2020. С. 15–20.

Karina Yu. Terekhanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: ktgum@bk.ru

SOVIET MUSIC SCHOOL DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR: TO THE QUESTION OF INTERACTION BETWEEN GENERAL AND SPECIAL MUSIC EDUCATION

Abstract. The article deals with the peculiarities of functioning of children's music schools during the Great Patriotic War in the territories of the Soviet rear, in front-line and occupied by Nazi troops cities. The work of music schools is presented in the context of the specifics of interaction between general and special music education of the period. Documents and materials on the history of domestic music education, as well as memoir literature are analysed. On the basis of these sources it is concluded that during the Great Patriotic War the functioning of children's music schools was different. The activity of music schools in the territories of the Soviet home front was carried out on the model of the pre-war time. This allowed to maintain parity of general and special musical education. The work of music schools in the front-line territories, which directly depended on the situation at the front, was reorientated towards the maintenance of the educational process, which made it possible to provide general music education. Music schools that continued to work in the occupied territories formally maintained parity of general and special music education. But the content of the educational process was reoriented to the goals of the occupation power.

Keywords: music school; Great Patriotic War; general and special musical education

For citation: Terekhanova K. Y. *Sovetskaya muzykal'naya shkola v gody Velikoy Otechestvennoy voyny: k voprosu vzaimodeystviya obshchego i spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Soviet music school during the Great Patriotic War: to the question of interaction between general and special music education], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 38, pp. 47–54. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-54 (in Russ.).

REFERENCES

1. Belenko N., German A. *Voennye gody Vos'moy muzykal'noy* [The war years of the Eighth Musical], available at: https://78b32d5a-1d2e-48d8-abf2-698f9e1d2776.filesusr.com/ugd/49ffce_6c05aa440coe4554834932c363a9de63.pdf (accessed April 24, 2024). (in Russ.).
2. Zvereva S. G. *Zhizn' i muzyka v okkupirovannom Smolenske i nekotorykh drugih sovetskikh gorodakh v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [Life and Music in Occupied Smolensk and Some Other Soviet Cities during the Great Patriotic War], *Art of Music. Theory and History*, 2016, no. 14, pp. 114–182. (in Russ.).
3. *Kirpichi kul'tury: Detskaya muzykal'naya shkola № 1 imeni M. P. Frolova*, 16.03.2018 [Bricks of Culture: M. P. Frolov Children's Music School No. 1], *Kul'tura Ekaterinburga: afisha, novosti, reportazhi*, available at: <http://kul'tura.ekaterinburg.rf/articles/678/i237320/> (accessed April 13, 2024). (in Russ.).
4. Kleyn, E. G. *Kostromskaya pervaya muzykal'naya shkola: stranitsy istorii* [Kostroma First Music School: pages of history], *Kostroma, DiAr*, 2016, 176 p. (in Russ.).

5. Kryukov A. N. *DMSH i drugie (I)* [Children's music school and others (I)], A. N. Kryukov. *Radispaseniya. Detiimuzyka v osazhdennom Leningrade*, St. Petersburg, Soyuz kompozitorov S.-Peterburga, Kompozitor-S.-Peterburg, 2012, pp. 10–25. (in Russ.).
6. Ermakova L. I. (comp.) *Kul'tura Altaya v gody Velikoy Otechestvennoy voyny. 1941–1945: sb. dok.* [Altai culture during the Great Patriotic War. 1941–1945: Collection of documents], Barnaul, Azbuka, 2011, 547 p. (in Russ.).
7. Menshagin B. G. *Vospominaniya o perezhitom 1941–1944* [Memories of experiences 1941–1944], *Novyy mir*, 2017, no. 12, pp. 9–89. (in Russ.).
8. Terekhanova K. Yu. *Narodnye shkoly muzykal'nogo prosveshcheniya Petrograda posle Oktyabr'skoy revolyutsii 1917 goda: k voprosu o kharaktere vzaimodeystviya obshchego i spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Public schools of musical enlightenment in Petrograd after the October revolution of 1917: to the question of the nature of interaction between general and special musical education], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 47–57. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-47-57 (in Russ.).
9. Tkacheva M. A. *Detskie muzykal'nye shkoly Leningrada v gody blokady* [Children's music schools in Leningrad during the blockade years], *Trudy Gosudarstvennogo muzeya istorii Sankt-Peterburga*, St. Petersburg, Nastor-Istoriya, 2000, iss. 5, pp. 46–53. (in Russ.).
10. Uchetova T. V. *Deyatel'nost' detskoj muzykal'noy shkoly № 1 v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [Activities of Children's Music School No. 1 during the Great Patriotic War], *IV Vserossiyskie Frolovskie pedagogicheskie chteniya. «Nasha istoriya»: sb. materialov Vseros. nauch.-issled. proekta*, 23 noyab. 2019 g., Yekaterinburg, 2020, pp. 15–20. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 38

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.09.2024 г. Дата выхода в свет 15.10.2024 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура *Alegreya*, *Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,51. Уч.-изд. л. 4,99
Тираж 100 экз. Заказ № 19095

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