



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 45

Екатеринбург
2026

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 45

Екатеринбург 2026

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); **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.

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:
серия ПИ №ФС77-78783 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: nvus.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 45

Yekaterinburg 2026

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

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

Editorial board

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

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

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

Registration certificate: PI №FS 77-78783 of 30th July 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

- 7 Цильке Д. С. *Livre de clavecin*: формирование жанровых и издательских стандартов во французской клавесинной музыке XVII–XVIII веков
- 18 Пыжьянова А. Г. Образ художника и его творчества в «Дальнем звоне» Франца Шрекера

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 29 Бородин Б. Б. Письма Ферруччо Бузони к жене за 1898–1899 годы: перевод и комментарии

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА

- 41 Рыжик О. Н. Фанданго и севильяны: два корня андалузского фольклора в музыкальном и хореографическом искусстве фламенко XX века
- 51 Харитонова Е. В., Сиднева Т. Б. Ценностно-культурные императивы в музыке африканской повседневности

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- 63 Карабатов Р. П., Галиева А. О. Организационные модели российских хоровых студий XX века и их региональная специфика (на примере Свердловской области)

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC HISTORY

- 7 Dmitry Tsilke. *Livre de clavecin*: The Formation of Generic and Editorial Standards in French Harpsichord Music of the 17th–18th Centuries
- 18 Anastasia Pyzhyanova. The Image of the Artist and his Creativity in Franz Schreker's "Der ferne Klang"

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 29 Boris Borodin. Ferruccio Busoni's Letters to his Wife from 1898–1899: Translation and Commentary

MUSICAL CULTURE OF THE WORLD

- 41 Olga Ryzhik. Fandango and Sevillians: Two Roots of Andalusian Folklore in the Musical and Choreographic Art of Flamenco of the 20th Century
- 51 Elena Kharitonova, Tatyana Sidneva. Value-Cultural Imperatives in the Music of African Everyday Life

ISSUES OF MUSICAL EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

- 63 Roman Karabatov, Alena Galieva. Organizational Models of Russian Choral Studios of the 20th Century and Their Regional Specificity (on the Example of the Sverdlovsk Region)

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ



УДК 78.075

DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-7-17

Дмитрий Сергеевич Цильке

Аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки
(Новосибирск, Россия). E-mail: cilke.dmitrii@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0120-7551

LIVRE DE CLAVECIN: ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ И ИЗДАТЕЛЬСКИХ СТАНДАРТОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КЛАВЕЦИННОЙ МУЗЫКЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

В статье рассматривается комплекс факторов, обусловивших позднее появление во Франции печатных изданий клавесинного репертуара. Впервые специализированные сборники для клавесина появились лишь в 1670 году, почти на столетие позже итальянских и английских аналогов. Учитывая многоплановость вопроса, автор обращает внимание на импровизационную природу французского клавесинного исполнительства, а также на монополию издательского дома Баллар, негативно сказавшуюся на издательской политике и впоследствии отразившуюся на особенностях технологического перехода от подвижного ромбовидного шрифта к гравировальной технике нотопечатания. Отражаются социально-экономические факторы публикаций: покровительство, авторское право, рукописная конкуренция. Особое внимание уделяется деятельности Жака Шампиона де Шамбоньера как основоположника традиции печатного клавесинного репертуара, а также анализу издательской практики его современников и последователей. На основе первоисточников и актуальной научной литературы предлагается многофакторная интерпретация данного явления. В качестве методологической основы используется сочетание историко-источниковедческого и культурно-аналитического подходов; привлекаются первоисточники (предисловия к сборникам, нотные издания), труды отечественных и зарубежных исследователей, а также архивные документы.

Ключевые слова: французская клавесинная музыка; нотопечатание; гравировка; Шамбоньер; Баллар; импровизация; исполнительская практика; авторское право

Для цитирования: Цильке Д. С. Livre de clavecin: формирование жанровых и издательских стандартов во французской клавесинной музыке XVII–XVIII веков. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-7-17 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 7–17.

Французская клавесинная музыка эпохи Барокко представляет собой самобытный феномен западноевропейской музыкальной культуры. Произведения Жака Шампиона де Шамбоньера, Жана-Анри д'Англебера, Франсуа Куперена, Жана-Филиппа Рамо

и других композиторов давно составляют неотъемлемую часть мирового исполнительского и педагогического репертуара. Тем показательнее, что практика печати этого корпуса сочинений берёт своё начало необычайно поздно: первые специальные

сборники произведений для клавесина вышли во Франции в 1670 году – почти на столетие позже первых итальянских и английских аналогов.

Данный хронологический парадокс не получил в научной литературе достаточно полного осмысления. В отечественном музыковедении обстоятельства возникновения и специфика французского клавесинного нотоиздательства затрагивались преимущественно в общеисторическом контексте (А. Д. Алексеев [1], В. Н. Брянцева [4]), тогда как комплексный анализ факторов, определивших его генезис, оставался на периферии. В зарубежном музыковедении проблематика обозначена в ряде работ последних десятилетий (Р. Броуда [9], Х. до Рейс [14], Р. Сайпесс [11] и др.), однако без систематизирующего обобщения.

Отмечая «запоздание» французского клавесинного нотоиздательства, обратим внимание на то, что само нотопечатание во Франции имеет долгую историю. Первой крупной фигурой стал Пьер Аттеньян, основавший парижскую типографию в 1528 году. С 1531 по 1537 год из неё вышло семь анонимных табулатур для клавишных инструментов (орган, спинет, клавикорд) – четыре светских (переложения шансон и танцев: гальярды, паваны, бранли, басдансы) и три литургических, предназначенных для органистов [6, 75]. Эти издания свидетельствуют о том, что техническая возможность печатать клавирную музыку во Франции существовала ещё в XVI веке.

В. Н. Брянцева допускает, что «во Франции между 1531 и 1670 возникло и даже было напечатано некоторое (хотя едва ли значительное) количество пьес для клавесина, до нас не дошедших» [4, 6]. Вопрос о существовании утраченных изданий остаётся открытым, однако рукописи позволяют отчасти восстановить картину бытования клавесинного репертуара до его печатной фиксации.

Одним из часто упоминаемых ранних источников является рукопись GB-Lbl Add.23623 (ок. 1629). Р. Т. Дарт выдвинул

в 1959 году гипотезу о том, что по меньшей мере три пьесы в ней – «Fantas: de Chappel», «Pauana simphonie de Chappel» и «Gaillarde de Chappelle» – могут принадлежать французскому королевскому спинетисту Жаку Шампиону де Ла Шапелю (ок. 1555–1642) [12]. У. Каннингем, однако, указывает на то, что в стилистическом отношении эти пьесы резко отличаются от французской музыки того времени [10, 17–19]. Наиболее репрезентативным из сохранившихся рукописных сборников является манускрипт Боэна (Bauyn manuscript, F-Pn Rés. Vm7674–675, ок. 1676), содержащий обширный корпус пьес французских клавесинистов. Таким образом, отсутствие печатных сборников компенсировалось рукописной циркуляцией материала.

Е. М. Браудо упоминает трёх органистов, якобы писавших и для клавесина: Жана Тителуза, Анри Дюмона и некоего Анри де ла Барра [3, 26–27]. Тителуз, согласно современным данным, сочинял исключительно для органа. Дюмон действительно владел клавесином: в 1652 году он поступил на службу к герцогу Анжуйскому и в том же году выпустил «Cantica sacra II. III. IV. cum vocibus, tum et instrumentis modulata...» («Духовные песнопения (на 2, 3 или 4 голоса), исполняемые как голосами, так и инструментами...») с цифрованным басом для клавесина. Что касается Анри де ла Барра, речь, по-видимому, идёт о Шарле-Анри Шабансо де ла Барре – старшем брате известного клавесиниста Жозефа де ла Барра.

Иными словами, клавесин для большинства музыкантов дошамбоньеровского поколения оставался инструментом всё же второстепенным ввиду того, что музыканты использовали его скорее как инструмент аккомпанирующего, ансамблевого плана. Сугубо прикладной характер его бытования вряд ли требовал от придворных клавесинистов сочинений, которые могли бы побуждать к их изданию.

Важным свидетельством постепенного обособления клавирного искусства от

органный служит изданный в 1643 году трактат Жана Дени «*Traité de l'accord de l'épinette*» («Трактат о настройке спинета») – первое во Франции сочинение, посвящённое настройке спинета и отдельным вопросам исполнительства². А. Д. Алексеев справедливо замечает, что «в XVII столетии в связи с начавшимся процессом размежевания органного и клавирного искусства появляются руководства, посвящённые специально клавесину» [1, 23]. Трактат Дени подтверждает, что только к середине XVII века практика игры на струнно-клавишных инструментах во Франции была вполне освоенной и сформированной, однако специализированный печатный репертуар оставался делом следующего поколения.

Нельзя не сказать и о культурно-историческом периоде формирования французской клавесинной школы. Этот контекст в отечественной литературе, как правило, остается в тени, но является важным для понимания её специфики.

В первой половине XVII века в аристократической среде Франции главным «благородным» инструментом была лютня, которую признавали обязательным элементом воспитания молодых дворян [13, 7–10].

Перелом наступает после 1650–1660-х годов. В 1645 году Анна Австрийская обращается к Шамбоньеру с намерением подобрать клавесин для дофина – будущего Людовика XIV [13, 10]. К концу 1670-х годов Люлли с «двадцатью клавесинами и сотней скрипок» окончательно вытесняет камерную элитарность лютневого музицирования, а клавесин становится более весомым и модным инструментом. Жан де Лафонтен оплакивает ушедшую эпоху, в которой клавесинисты и лютнисты выступали как представители одной художественной традиции [13, 12].

Связь двух традиций – не только внешняя: клавесинисты и лютнисты часто были представителями одной и той же музыкальной семьи, работали в общей среде. Так,

на смерть лютниста Бланкроше *tombeaux* написали Луи Куперен и Якоб Фробергер, а также лютнисты Дени Готье и Дюфо [13, 7].

Но наиболее важно стилистическое родство двух инструментальных традиций: «новый экспрессивный клавесинный стиль», введённый Шамбоньером в начале 1630-х годов и отмеченный его современниками (Мерсенном в 1636 и Ле Галлуа в 1680 году), сформировался в непосредственном соседстве с лютневым исполнительством. Это обстоятельство даже позволило А. Квиттару интерпретировать стиль клавесинистов как механический перенос приёмов лютневой техники [13, 139]. На современном этапе в европейском музыкознании эта точка зрения была пересмотрена. Как убедительно показывает Д. Ледбеттер, правильнее говорить о двух идиомах общего языка и общей эстетике, когда клавесинисты не копировали лютневую стилистику, а встраивали родственные ей средства в природу своего инструмента [13, 26]. Акустическое сходство лютни и клавесина, наличие резонирующих «послезвучков» позволяли исполнителям на обоих инструментах практиковать изощрённую орнаментику [13, 27]. Таким образом, клавесинный репертуар во второй половине XVII века складывался в чрезвычайно тесном взаимодействии с лютневым. Появление же самостоятельных печатных сборников стало возможным лишь тогда, когда художественная специфика клавесина окончательно сформировалась и приобрела отчётливые очертания.

Другая и наиболее глубинная, на наш взгляд, причина позднего появления клавесинных изданий коренится в самой природе французского клавесинного искусства, которое было пронизано духом импровизации до такой степени, что идея тиражируемого нотного текста вступала в прямое противоречие с его эстетикой: «...виртуозы мало заботились об опубликовании своей музыки, потому что это была их исключительная собственность, и только

они получали от неё выгоду. <...> Создание музыки и её исполнение всё же пока ещё были единым процессом, поэтому мастера ревностно хранили свою музыку при себе»³. Печатное издание в такой системе взглядов означало не просто фиксацию, но и разрушение персонифицированного, авторски-окрашенного исполнения: то, что жило в руках одного мастера, переставало быть его собственностью.

В рукописных партитурах клавесинисты, как правило, выписывали лишь «каркас» – мелодическую линию и гармонический план, а при реальном исполнении обильно дополняли его мелизматикой, ритмическими вариантами и добавленными голосами. Р. Сайпесс обратила внимание на близость клавесинной эстетики к аристократическому феномену прециозности (*préciosité*), сложившемуся в парижских салонах 1650–1660-х годов [11, 543]. «Прециозники» избегали «провинциальной» и «вульгарной» простоты, украшая речь перифразами, гиперболами, сложной риторикой. У каждого клавесинного мастера система орнаментики была индивидуальной; таблицы украшений, помещавшиеся в начале сборников, фактически выполняли роль «эстетических деклараций» – своего рода манифестов личного стиля.

Ярким свидетельством импровизационной природы французской клавесинной культуры служат так называемые бестактовые прелюдии – импровизационные вступления к сюитным циклам, записанные без метрической регламентации. Впервые такие образцы зафиксированы в лютневом издании Пьера Баллара 1631 года – «*Tablature de luth de Different auteurs*», а в 1638 году – в сборнике Пьера Готье [13, 40]. В клавесинную музыку этот жанр перешёл позже, через Луи Куперена и д'Англебера, и именно знакомство клавесинистов с лютневой записью побудило их приспособить некоторые её удобства к клавирной записи [13, 140]. Д. В. Дулат-Алеев подчёркивает: «...более сложным импро-

визационным искусством было прелюдирование – импровизационная игра перед исполнением сюитного цикла. Эта традиция музицирования была характерна для французской клавесинной школы и просуществовала вплоть до последних десятилетий XVIII века» [5, 41]. В такой нотации заложена принципиальная незавершённость текста, что давало исполнительскую свободу.

Иным проявлением импровизационной культуры стал феномен дублей – вариационных версий одной и той же пьесы, включавшихся в сборники как дополнение к оригиналу. Р. Броуд интерпретирует дубли как попытку авторов зафиксировать на бумаге реально практиковавшиеся варианты исполнения [9, 283], то есть перевести в письменную форму то, что в устной традиции рождалось заново при каждом контакте с инструментом. Переход к печатному изданию, таким образом, предполагал переосмысление онтологического статуса нотного текста – от импровизационного «плана» к авторизованному произведению. Даже те версии, которые сам Шамбоньер или его ученики фиксировали как окончательные, не следует рассматривать как «исправления» или «усовершенствования» замысла. Иными словами, печатное издание 1670 года нельзя считать «более корректным» по сравнению с рукописью 1660 года: оно лишь закрепляет тот уровень детализации, который в рукописной практике оставался в сфере исполнительской интерпретации. В этом смысле перед нами не столько «двойник» произведения, сколько свидетельство самой природы клавесинного текста, в котором музыкальное содержание принципиально богаче любой его письменной фиксации.

Другой фактор носит правовой и экономический характер. Нотное дело во Франции почти два столетия находилось под контролем династии Балларов, начиная с привилегии 1552 года и вплоть до 1790 года [2, 249–251]. Обладая исключитель-

ным правом, Баллары активно отстаивали монополию, целенаправленно преследуя конкурентов; «вследствие этого французские композиторы вынуждены были волеизъявлением отдавать свои сочинения издательству Баллар» [8, 17].

Баллары, судя по всему, не испытывали сколько-нибудь заметного интереса к клавишному репертуару. Так, в 1550-е годы партнёры Адриен Ле Рой и Робер Баллар приобрели трафареты «малой спинетной табулатуры» и «большой клавесинной табулатуры», однако этот материал так никогда и не был использован. Единственным изданием Баллара, предназначенным для клавишных инструментов и вышедшим до первой четверти XVII века, оставались церковные гимны и магнификат Жана Тителуза, а это репертуар, строго говоря, органный [14, 1–2].

Именно поэтому первое клавесинное издание стало возможным только в обход монополии Балларов – через особую королевскую милость. 25 августа 1670 года Людовик XIV подписал патентное письмо, разрешавшее Жаку Шамбоньеру в течение десяти лет самостоятельно распоряжаться изданием своих сочинений у парижских печатников. Прецедент оказался значимым: дальнейшее развитие клавесинного нотоиздательства во Франции пошло по пути индивидуальных авторских привилегий, а не по пути ослабления балларовской монополии как таковой.

Правовая форма, позволившая Шамбоньеру и его последователям издаваться в обход Балларов, получила своеобразное обозначение, периодически возникающее на титульных листах парижских изданий: chez l'auteur – «у автора» [9, 284]. Формула эта означала, что автор выступает одновременно в нескольких лицах: держатель королевской привилегии, заказчик гравёрной работы и распорядитель тиража.

Однако ключ к пониманию ситуации лежит не только в юридической плоскости.

Во второй половине XVII века издания делились на *musique imprimée* – напеча-

танные подвижным шрифтом, и *musique gravee* – изготовленные с помощью гравированных металлических пластин [9, 283], когда нотные символы вырезались на металлической пластине-матрице, после чего покрывались чернилами и оттискивались прессом на бумагу. Гравировка не только технически превосходила подвижной шрифт, но и порождала принципиально иную нотографику. Между тем привилегия Балларов распространялась исключительно на первый метод печати; гравировка требовала больших затрат и работы мастера с каждой пластиной, тогда как подвижной шрифт позволял быстро собирать тираж и использовать литеры многократно, что объясняет его рентабельность для массовой балларовской продукции. При этом метод подвижного ромбовидного шрифта, применявшийся Балларами, обнаруживал принципиальные ограничения применительно к клавесинной музыке. Во-первых, им невозможно было воспроизвести аккорды в тесном расположении, превышающие три звука. Во-вторых, в типографском арсенале попросту отсутствовали знаки развитой мелизматике, которая составляла художественную специфику французского клавесинного стиля [9, 285].

Новая технология обеспечила рост детализации авторских сборников: таблица украшений Шамбоньера (1670) содержит семь мелизмов, д'Англебера (1689) – уже двадцать девять мелизмов, в издании Куперена (1713) украшения уже занимают две страницы [9, 287]. Это не усложнение нотации как таковое, а последовательное развитие концепции текста-образца, передающего личную манеру автора.

Итак, несовпадение между коммерческими интересами Балларов и клавесинным репертуаром имело двойную поддержку: правовое (монополия не позволяла выйти за пределы уже освоенного рынка) и сугубо техническое (клавесинная графика требовала принципиально иной полиграфии). Именно это позволило дому Жолен

в 1670 году воспроизвести орнаментику сборников Шамбоньера, и при этом даже не специализируясь на печати нот.

Наглядным свидетельством различий между двумя технологиями служит срав-

нение, предложенное Х. до Рейс [14, 2–3]: куранта «Iris» Шамбоньера, выгравированная у Жолена в 1670 году, и пьеса «La Naïve» Мари Дюроше, напечатанная Балларами в 1733 году подвижным шрифтом (рис. 1).

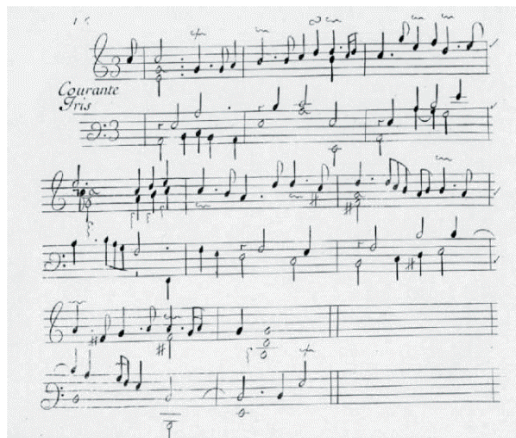


Рис. 1. Сравнение изданий *Iris* Шамбоньера (1670) и *La Naïve* Дюроше (1733)

Разница в графическом качестве поразительна – и это спустя шестьдесят три года после того, как гравировка уже показала свои возможности. Баллары, привязанные к собственной типографской инфраструктуре и не желавшие инвестировать в переоборудование, оказались заложниками своей монополии.

Нужно учитывать и социальный контекст: «главную причину видимого равнодушия композиторов (к изданию сочинений. – Д. Ц.) следует искать в их социальном положении. В 16-м, 17-м веках и почти до конца 18-го века большинство более или менее выдающихся композиторов искали славы и чести, а также материального обеспечения при дворах государей и знатных вельмож. <...> Особы, бравшие композиторов к себе на службу, считали всё выходящее из-под пера последних своею собственностью и зачастую не позволяли автору распоряжаться своими произведениями по своему усмотрению» [7, 22]. Таким образом, даже желание издаться требовало специального разрешения сюзерена – дополни-

тельного административного барьера на пути от рукописи к типографскому станку.

К рубежу XVII–XVIII веков ситуация стала меняться. В 1699 году у Кристофа Баллара вышел первый сборник клавесинных пьес Луи Маршана, в 1702 году – второй, причём оба гравированным способом.

К началу XVIII столетия в Париже сложилась целая плеяда специализированных издателей: Буссен, Руссель, Жюле и Бонэль, Плесси, Роже и другие. Каждый из них сотрудничал с определёнными авторами и выработал собственные нотографические стандарты. Так, Франсуа де Плесси (1700–1740) работал с Франсуа Купереном, Николя Сире и Франсуа д’Ажанкур; Руссель – с Клерамбо, Дандриё и Рамо; Буссен – с Жаке де ля Герр и Ле Ру.

Конкретные обстоятельства появления первых клавесинных изданий раскрываются при обращении к биографиям музыкантов. Так, непосредственным импульсом к публикации сборников Шамбоньера послужили его финансовые затруднения, накапливавшиеся с середины

столетия [14, 5–6]. Публикация сборников в 1670 году, таким образом, стала попыткой монетизировать художественный капитал, накопленный за полвека деятельности.

Существенную роль сыграло и неконтролируемое распространение рукописных копий. В предисловии к первому сборнику Шамбоньер сообщает, что принял решение опубликовать свои сочинения вследствие «многочисленных просьб и жалоб на некачественные рукописные копии»⁴, которые без его дозволения недобросовестные переписчики распространили «в каждом городе Европы, где торгуют клавесинными нотами»⁵. Примечательна диалектика этого явления: доступность рукописных нот снижала потребность в дорогостоящих печатных; при этом ненормативное тиражирование стало непосредственным побудительным мотивом к авторизованной публикации.

Получение королевской привилегии было лишь первым звеном в цепочке, отделявшей рукопись от готового сборника. Далее композитор должен был сам оплатить работу гравёра и книготорговца. Отсюда вытекает огромная роль патронов, чьи имена фигурировали в торжественных посвящениях к сборникам. В этом отношении весьма показательно сравнение двух ранних изданий – «Первой книги пьес для клавесина» Дандриё (1704) и такого же сборника Рамо (1706). У Дандриё имелся покровитель – кавалер де Септуэль, советник короля и президент счётной палаты, чьё имя и открывает сборник. Рамо же был молодым провинциалом, только что прибывшим в Париж, и его издание посвящения не содержит. Примечательно, что титульные листы обоих сборников практически идентичны (рис. 2): использован единый стиль оформления, меняется лишь содержимое центрального картуша [13, 6–8].

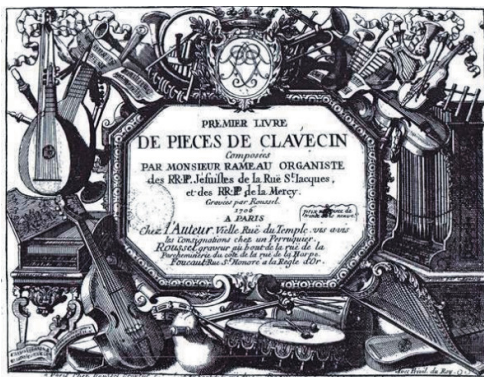


Рис. 2. Эскизы титульных листов первой книги Дандриё 1704 года и первой книги Рамо 1706 года

Успех изданий Шамбоньера запустил «индустриальный механизм». Чтобы расширить круг покупателей, композиторы включали в свои сборники транскрипции популярного репертуара. В 1689 году д'Англебер предпослал традиционным сюитам пятнадцать транскрипций арий Люлли. Издатели экспериментировали и с составом ансамблей: в 1701 году Шарль Дюпар предложил вариант клавесинных сюит для

скрипки, флейты и басовой виолы с лютней; в 1705 году Гаспар Ле Ру добавил редакцию для двух клавесинов.

Особое место в издательской культуре заняло художественное оформление. Сборник д'Англебера 1689 года остаётся, пожалуй, самым роскошным примером издания: открывающая аллегория, портрет композитора работы Пьера Миньяра, богато гравированный фронтиспис (рис. 3).



Рис. 3. Портрет д'Англебера и аллегория музыки, выгравированная в издании 1689 года

Вместе с тем пышное оформление резко увеличивало цену экземпляра, и д'Англебер впоследствии выпустил второе издание без фронтисписа и портрета, чтобы расширить круг покупателей его удешевлением.

Сборники работы гравёра Франсуа де Плесси, с которым сотрудничали Франсуа Куперен, Николя Сире и Франсуа д'Ажанкур, были оформлены скромнее, но сохра-

няли узнаваемую стилистику: название, регалии композитора, место и год издания. В отдельных случаях – как в сборнике Луи-Антуана Дорнеля 1731 года – ещё сохранялась традиция аллегорических композиций, но в целом к середине XVIII века издательская практика сместилась в сторону функциональной простоты (рис. 4).

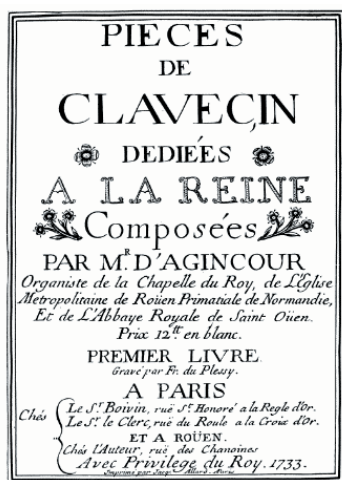


Рис. 4. Титульный лист «Пьес для клавесина» д'Ажанкура и Дорнеля

Нарастание спроса объяснялось тем, что основными покупателями сборников были аристократы и состоятельные буржуа: для них клавесин стал незаменимым инструментом салонной культуры. Удобный продолговатый формат парижских изданий,

легко помещавшийся на пюпитре, прямо отвечал бытовой практике. Переход от устного музицирования к игре по отредактированным печатным нотам неизбежно влёл за собой и нормирование исполнительского подхода – звучание произведений

становилось более регламентированным, а сам клавесинный стиль к 1730-м годам сделался ещё более орнаментированным и выверенным.

В контексте названных факторов деятельность Шамбоньера приобретает значение культурного перелома. Успех изданий задал модель для последователей: публикация сборника стала отраслевой нормой и механизмом репутационного утверждения клавесиниста.

Проведённый анализ позволяет предложить многофакторную модель генезиса французского клавесинного нотоиздатель-

ства. Позднее начало и специфический характер этой практики обусловлены взаимодействием четырёх основных взаимосвязанных факторов: культурой персонифицированной импровизации, изначально несовместимой с тиражируемым нотным текстом; монополией Балларов; технологической несовместимостью подвижного типографского шрифта с требованиями клавесинной нотографики и последующим утверждением гравировки как отраслевого стандарта; социально-экономическими условиями работы придворного музыканта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В широком, обиходном смысле слово *épinette* нередко употреблялось как родовое обозначение для всех струнно-щипковых клавишных инструментов, включая собственно клавесин. В описях имущества, нотариальных актах, текстах XVI–XVII вв. *épinette* и *clavecin* порой использовались как взаимозаменяемые либо нечётко разграниченные понятия; *épinette* мог выступать общим словом, тогда как *clavecin* постепенно закреплялся за крупным крыловидным двухмануальным инструментом. Эта терминологическая подвижность – характерная источниковедческая трудность: при работе с французскими документами эпохи нельзя отождествлять *épinette* с конкретным типом инструмента без учёта контекста. К XVIII веку разграничение становится чётче: *clavecin* – большой концертный инструмент, *épinette* – малый домашний. Подробнее о трактате Ж. Дени см.: [13, 21].

² Denis J. Traité de l'accord de l'épinette. Paris : 1643. 41 p.

³ Quittard H. Un claveciniste français du XVIIe siècle, Jacques Champion de Chambonnières // Tribune de Saint-Gervais. 1901. Vol. 2. P. 37; здесь и далее перевод наш. – Д. Ц.

⁴ Chambonnières J. de Ch. Les pièces de clavessin: Livre premier. Paris : Jollain, 1670. P. 8.

⁵ Ibid.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 448 с.
2. Березин В. В. Музыканты королей Франции. Москва : Современная музыка. 2013. 383 с.
3. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки. Т. 2. Москва : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1925. 376 с.
4. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. 384 с.
5. Дулат-Алеев Д. В. Импровизация в исполнительском и композиторском творчестве Элизабет-Клод Жаке де Ля Герр (1665–1729) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Казань : Казан. гос. консерватория, 2018. Вып. 10: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 5 апреля 2017 года С. 197–201. EDN OSWIQV
6. Зайцева Л. А. Органные табулатуры П. Аттеньяна: к истории происхождения // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 3-1(57). С. 75–78. DOI 10.23670/IRJ.2017.57.087. EDN YGUQXP
7. Юргенсон Б. П. Авторское право на музыкальные произведения. Москва : Сам полиграфист, 2012. 93 с.
8. Юргенсон Б. П. Очерки по истории нотопечатания. Москва : Гос. изд-во, 1928. 190 с.
9. Broude R. Paris chez l'auteur: Self-publication and Authoritative Texts in the France of Louis XIV // Early Music. 2017. Vol. 45, iss. 2, May. P. 283–296. DOI 10.1093/em/cax020
10. Cunningham W. The Keyboard Music of John Bull. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984. 274 p. (Studies in Musicology; № 71).
11. Cypess R. Chambonnières, Jollain and the First Engraving of Harpsichord Music in France // Early Music. 2007. Vol. 35, iss. 4, November. P. 539–554. DOI 10.1093/em/cam091

12. Dart T. John Bull's "Chapel" // *Music & Letters*. 1959. Vol. 40, № 3, July. P. 279–282.
13. Ledbetter D. Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France. London : Palgrave Macmillan, 1987. 194 p.
14. Reis Chl. D. Les premières éditions de pièces de clavecin en France, œuvres musicales et économie // *Transposition: Musique et Sciences Sociales*. 2018. № 7. P. 1–28. DOI 10.4000/transposition.1810

Dmitry S. Tsilke

Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka, Novosibirsk, Russia.

E-mail: cilke.dmitrii@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0120-7551

**LIVRE DE CLAVECIN: THE FORMATION OF GENERIC
AND EDITORIAL STANDARDS IN FRENCH HARPSICHORD MUSIC
OF THE 17TH–18TH CENTURIES**

Abstract. The article examines the complex of factors that account for the late emergence of printed harpsichord repertoire in France. Specialized collections for harpsichord appeared for the first time only in 1670, nearly a century later than their Italian and English counterparts. Given the multi-layered nature of the question, the author draws attention to the improvisatory character of French harpsichord performance practice, as well as to the monopoly held by the Ballard publishing house – a monopoly whose negative significance stemmed both from its editorial policy and from the particularities of the technological transition from movable lozenge-shaped type to the engraving technique of music printing. The socio-economic conditions of publication are also addressed: patronage, copyright, and manuscript competition. Special attention is devoted to the activity of Jacques Champion de Chambonnières as the founder of the printed harpsichord repertoire tradition, as well as to an analysis of the publishing practices of his contemporaries and successors. Drawing on primary sources and current scholarly literature, the article proposes a multi-factorial interpretation of the phenomenon. The methodological framework combines historical-source-critical and cultural-analytical approaches; primary sources (prefaces to collections, printed musical editions), works of Russian and foreign scholars, and relevant archival materials are all brought to bear.

Keywords: French harpsichord music; music printing; engraving; Chambonnières; Ballard; improvisation; performance practice; copyright

For citation: Tsilke D. S. *Livre de clavecin: formirovanie zhanrovyykh i izdatel'skikh standartov vo frantsuzskoy klavesinnoy muzyke XVII–XVIII vekov* [Livre de clavecin: The Formation of Generic and Editorial Standards in French Harpsichord Music of the 17th–18th Centuries], *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 7–17. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-7-17 (in Russ.).

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva. Ch. 1 i 2* [The history of piano art. Pt. 1 and 2], Moscow, Muzyka, 1988, 448 p. (in Russ.).
2. Berezin V. V. *Muzykanty koroley Frantsii* [Musicians of the Kings of France], Moscow, Sovremennaya muzyka, 2013, 383 p. (in Russ.).
3. Braudo E. M. *Vseobshchaya istoriya muzyki. T. 2 (ot nachala 17 do serediny 19 stoletiya)* [General History of Music. Vol. 2 (from the Beginning of the 17th to the Middle of the 19th Century)], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 1925, x, 266 p. (in Russ.).
4. Bryantseva V. N. *Frantsuzskiy klavesinizm* [The French Harpsichord School], St. Petersburg, Dmitriy Bulanin (DB), 2000, 578 p. (in Russ.).
5. Dulat-Aleev D. V. *Improvizatsiya v ispolnitel'skom i kompozitorskom tvorchestve Elizabet-Klod Zhake de Lya Gerr (1665–1729)* [Improvisation in the Performing and Composing Works of Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665–1729)], *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'*, Kazan,

Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2018, iss. 10: Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Kazan', 5 aprelya 2017 goda, pp. 197–201. (in Russ.).

6. Zaitseva L.A. Organ Tablature P. Attenyana: The History of Origin, *International Research Journal*, 2017, no. 3-1(57), pp. 75–78. DOI 10.23670/IRJ.2017.57.087 (in Russ.).

7. Yurgenson B. P. *Avtorskoe pravo na muzykal'nye proizvedeniya* [Copyright in musical works], Moscow, Sam poligrafist, 2012, 93 p. (in Russ.).

8. Yurgenson B. P. *Ocherk istorii notopechataniya : s prilozh. perechnya notnykh izdaniy XV–XVI vekov i kratkikh svedeniy o glavneyshikh pechatnikakh, graverakh i izdatel'nykh XVI–XVIII vekov* [Essay on the history of noteprinting : with appendix. a list of sheet music publications of the XV–XVI centuries and brief information about the main printers, engravers and publishers of the XVI–XVIII centuries], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyy sektor, 1928, 190 p. (in Russ.).

9. Broude R. Paris chez l'auteur: Self-publication and Authoritative Texts in the France of Louis XIV, *Early Music*, 2017, vol. 45, iss. 2, May, pp. 283–296. DOI 10.1093/em/cax020

10. Cunningham W. *The Keyboard Music of John Bull*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, 274 p. (Studies in Musicology; no. 71).

11. Cypess R. Chambonnières, Jollain and the First Engraving of Harpsichord Music in France, *Early Music*, 2007, vol. 35, iss. 4, November, pp. 539–554. DOI 10.1093/em/cam091

12. Dart T. John Bull's "Chapel", *Music & Letters*, 1959, vol. 40, no. 3, July, pp. 279–282.

13. Ledbetter D. *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France*, London, Palgrave Macmillan, 1987, 194 p.

14. Reis Chl. D. *Les premières éditions de pièces de clavecin en France, œuvres musicales et économie* [The First Editions of Harpsichord Pieces in France, Musical Works and Economics], *Transposition: Musique et Sciences Sociales*, 2018, no. 7, pp. 1–28. DOI 10.4000/transposition.1810 (in French).

Анастасия Геннадьевна Пыжьянова

Преподаватель кафедры теории музыки, аспирант Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: mehontsevaanastasia@yandex.ru

**ОБРАЗ ХУДОЖНИКА И ЕГО ТВОРЧЕСТВА
В «ДАЛЬНОМ ЗВОНЕ» ФРАНЦА ШРЕКЕРА**

Статья посвящена опере Франца Шрекера «Дальний звон», принадлежащей к жанру *Künstleroper* («опера о художнике»). Под данным термином в современном музыкознании подразумеваются музыкально-театральные произведения, в центре которых находится герой-творец, переживающий разлад с действительностью. Ведущий мотив подобных сочинений – конфликт искусства и реальности – часто усилен поисками недостижимого идеала, а также темой истинного творчества, которое в жанре *Künstleroper* воплощается некими звучащими образами и образцами. Другая особенность жанра – автобиографичность, чертами которой наделён персонаж-творец. Всё это отражается в опере Шрекера, где «далёкое звучание» становится своеобразным символом личной драмы художника. Оно выступает одновременно и источником вдохновения, и проклятием героя. В «Дальнем звоне» Шрекер наследует романтической традиции (оппозиция художника и обывательской среды), в целом свойственной жанру *Künstleroper*, но существенно обновляет её, что сказывается, в первую очередь, на стилистической «многоликости» опуса.

Ключевые слова: Франц Шрекер; «Дальний звон»; австро-немецкий музыкальный театр начала XX века; *Künstleroper*; опера о художнике

Для цитирования: Пыжьянова А. Г. Образ художника и его творчества в «Дальнем звоне» Франца Шрекера. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-18-28 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 18–28.

Франц Шрекер (1878–1934) – одна из наиболее значимых фигур в истории австро-немецкого музыкального театра начала XX века, чьё творчество Ю. П. Медведева назвала «своего рода звуковым барометром» [4, 116] данного исторического периода. Оперные сочинения Шрекера пользовались большой популярностью, что обусловлено, не в последнюю очередь, их стилистической «многоликостью», выделяющейся даже в контексте пёстрой стилистической панорамы музыкального театра начала XX столетия. Произведения композитора, отражающие многие передовые тенденции того времени¹, с успехом шли на сценах крупных городов (Берлина, Вены, Праги, Стокгольма и др.)², а также входили в репертуар выдающихся дирижёров.

По мнению В. Молкова, практически все оперы композитора – это *Künstleroper* («оперы о художнике») [8, 219]. Действительно, конфликты, раскрывающиеся в музыкальных драмах Шрекера, напрямую связаны с тематикой этого жанра. Термин *Künstleroper* в зарубежном музыкознании охватывает произведения, посвящённые проблеме творца и его искусства³. Принадлежащие к жанру сочинения можно назвать органичным продолжением напряжённого диалога композиторов первой трети XX столетия с современностью, итогом их интеллектуальных исканий. Для жанра свойствен целый комплекс признаков, среди которых: сфокусированность на личности героя-творца, онтологическая оппозиция между художником и обществом,

а также наличие некоего произведения главного персонажа, отображённого звуковыми средствами⁴.

Оперы Шрекера, принадлежащие к жанру *Künstleroper*, объединяет, в первую очередь, обострённое восприятие конфликта между высоким искусством и неприглядной действительностью. В этих произведениях композитора даже просматривается определённая эволюция трактовки данной темы: от романтического устремления к мистическому звуку («Дальний звон») – через творение-утопию («Игрушка и принцесса», «Отмеченные») – до искусства, обретающего разрушительную силу («Поющий чёрт»). При этом в *Künstleropern* Шрекера всегда присутствует звуковой «символ» творчества героя: неуловимый мистический звук («Дальний звон»), музыкальная игрушка мастера Флориана («Игрушка и принцесса»), орган Амандуса Херца («Поющий чёрт») и т. д. «Дальний звон» является в этом ряду первым, но уже ярким и оригинальным примером обращения Шрекера к теме художника и его искусства.

Время работы над оперой «Дальний звон» (нем. *Der feme Klang*), затянувшееся на несколько лет (1903–1910), совпало с тяжёлым периодом в жизни и творчестве Шрекера. Эти годы отмечены терзавшими композитора сомнениями в себе и собственных творческих силах. Данный кризис спровоцировали многие факторы. Среди них, как пишет Д. Тимайер, важную роль сыграли «неприятие либретто его покровительницей, княгиней Александриной фон Виндишгрец... <...> ...а также уничижительная критика его учителя Роберта Фукса» [11, 81; здесь и далее перевод наш. – А. П.]. Исследователи указывают на ещё один факт, который, возможно, повлиял на определённые сюжетные решения в «Дальнем звоне». Известно, что в 1907 году, в разгар творческого упадка, композитор был влюблён в Грету Йонаш⁵, однако их отношения быстро прекратились [11, 82]. На отражение в опере личной романтической

истории намекнул и сам Шрекер. Таким образом, «Дальний звон» стал для него формой рефлексии, неким «полем» для высказывания собственных чувств, тревог и переживаний⁶.

Сразу отметим, что русский перевод названия оперы представляется не совсем точным. Оно указывает на главный звуковой символ-знак оперы – *idée fixe* Фрица. Русское слово «звон» обладает своими ассоциациями: прежде всего, это колокольный звон, вообще громкий звук. Однако немецкое *Klang* имеет более широкий смысловой спектр: звук, тон, звон, звучание. Последнее значение более уместно для определения звукового миража, за которым гонится Фриц, чем «звон». Поэтому мы, придерживаясь в названии оперы общепринятого русифицированного варианта, в дальнейшем позволим себе именовать это «слуховое видение» героя как «далёкое звучание».

Действие Первого акта оперы происходит в маленьком немецком городке в начале 1900-х годов. Молодой композитор Фриц ищет чудесное «далёкое звучание». Его возлюбленная Грета – дочь старого Граумана, отставного чиновника, проматывающего в трактире и без того скудные средства семьи. Фриц, считая, что «далёкое звучание» принесёт ему славу и богатство, покидает Грету в его поисках. Грета вынуждена бежать из родительского дома: в азартной игре Грауман проиграл дочь трактирщику, и теперь она должна выйти за того замуж. В отчаянии Грета решает утопиться в озере, но ночной лес околдовывает девушку, и она теряет сознание. Старуха-сводня, нашедшая Грету в лесу, впечатляется её невинной красотой, а затем увлекает девушку льстивыми речами об иной, ослепительной и прекрасной жизни.

События Второго акта разворачиваются спустя десять лет. Теперь Грета – куртизанка, звезда венецианского роскошного дома свиданий «La Casa di maschere». Граф и Шевалье мечтают завоевать её сердце. Грета колеблется – она до сих пор любит Фрица,

поэтому предлагает своим поклонникам устроить состязание: в награду за «лучшую историю» Грета проведёт с победителем ночь. К берегу острова причаливает лодка: странное предчувствие, навеванное «далёким звучанием», привело сюда Фрица. Он, так и не найдя мистического звука, измучен скитаниями. Об этом юноша повествует Грете, и девушка присуждает приз ему. Однако Фриц, узнав о роде занятий возлюбленной, отвергает её и покидает остров. Грета принимает предложение Графа и уезжает с ним.

Действие Третьего акта происходит через пять лет. Идёт премьера оперы Фрица «Арфа». В театральном кафе Актёр и доктор Вигелиус, сподвигнувший когда-то старого Граумана проиграть дочь, обсуждают опус Фрица. Начинается Второй акт, и успех, кажется, обеспечен. Однако премьера неожиданно оборачивается провалом: финал оперы Фрицу не удался. На представлении была Грета, брошенная Графом и ставшая теперь уличной проституткой по имени Тини. Музыка «Арфы» пробудила в ней горестные воспоминания о прошлом. Узнав о неизлечимой болезни Фрица, Грета, забыв всё, спешит к нему. Композитор, наблюдая за рассветом, чувствует приближение неуловимого «далёкого звучания». Оно возникает наяву, когда Фриц и Грета встречаются вновь. Композитор осознаёт, что таинственный звук – не что иное, как любовь Греты. Фриц решает переписать последний акт «Арфы», включив туда музыку дарованного ему «далёкого звучания», но умирает на руках Греты.

Как видно из сюжета, формообразующий стержень драматургии «Дальнего звона» раскрывается с помощью рельефного противопоставления чистого идеала и грубой, уродливой реальности; истинного служения искусству и потребительством; глубины облагороженного чувства и бездуховностью. В данных антиномиях проявляется важнейший признак *Künstleroper*: конфликт художника и чуждого ему окру-

жения. В «Дальнем звоне» он реализуется через оппозицию «высшего» и «низшего».

Категория «высшего» в опере Шрекера персонифицирована в образах Фрица и Греты. Она также выражена в определённых символах: мистическом «далёком звучании», «Арфе» Фрица, некоторых пейзажных зарисовках (пример – знаменитый «Ноктюрн» из Третьего акта). Категория «низшего», в свою очередь, маркирует общество и неприглядную действительность (бедный дом Грауманов, пошлость посетителей трактира, порочность «La Casa di maschere» и т. п.). «Низшему» принадлежит большинство персонажей оперы, что усиливает трагизм «высшего», поскольку его носители – лишь Фриц и Грета – помещены в удушающую среду, из которой у них нет возможности выбраться.

Сам Шрекер не дал «Дальному звону» каких-либо дополнительных жанровых определений. Но в этой опере обнаруживается ряд параллелей, и они показательны для стиливой «многоликости» композитора. Так, наиболее очевидна связь с романтической музыкальной драмой. Н. И. Дегтярёва, затрагивая вопрос о жанровом модусе оперы Шрекера, подчёркивает, что «Дальний звон» коррелирует «с немецкой романтической традицией в целом и с вагнеровской музыкальной драмой в частности» [3, 91]. Действительно, влияние байройтского маэстро сказалось как в самостоятельном создании либретто, так и в узнаваемых чертах музыкального письма (сквозное развитие, разветвлённая система лейтмотивов, ведущая роль оркестра). В «Дальнем звоне» слово и музыка рождались из единого творческого импульса, что также сближает оперу с вагнеровской концепцией *Gesamtkunstwerk*.

Однако модель вагнеровской драмы у Шрекера трансформируется, что обусловлено включением в литературный и музыкальный текст оперы разнообразных стиливых «маркеров». От вагнеровской традиции отлично уже само осовременивание

темы. Собственно, В. Ольманн так и назвал «Дальний звон» – «романтической драмой в реальном мире» [9, 63].

Главный звуковой символ оперы – «далёкое звучание» – связывает её, помимо романтической драмы, с драмой символистской. Н. И. Дегтярёва обнаруживает, что символическим значением наделён ряд персонажей оперы: Старуха-сводня, Граф, доктор Вигелиус и другие. Свои «символы» есть в либретто, о чём пишет музыковед: «далёкое звучание» имеет мощную динамику развития, «от призрачного „весеннего ветерка“ к „бушующему летнему шторму“» [3, 90].

Символика проявляется и на уровне лейтмотивной системы. Так, уже во Вступлении даны ведущие лейтмотивы всей оперы. Лейтмотив Фрица (пример № 1) – его В. Ольманн называет мотивом «призванности» героя, – подчёркивает волевую настроенность персонажа, передающуюся с помощью пунктирного ритма, мелодических ходов на кварту и тембрового оформления: лейтмотив поручен медным духовым инструментам (трубам и тубе). Он олицетворяет амбиции Фрица, его веру в собственное предназначение.

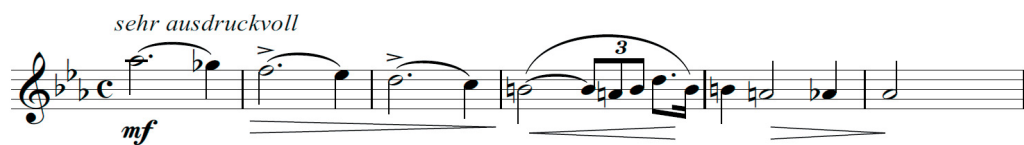
Пример № 1. Вступление. Лейтмотив «призванности» Фрица



Другой важный лейтмотив – тема «тоски» (пример № 2), как обозначил её Д. Тимайер [11, 85]. По мнению музыковеда, она раскрывает иную ипостась Фрица, знаменуя его тоску по идеалу, тому самому «далёкому звучанию», который в финале окажется персонифицирован в лице Греты. Не случайно между темой «тоски» и мотивом главной героини (пример № 3) обнаруживается определённое сходство: последний предстаёт свободной инверсией темы «тоски». Их объединяет, помимо

ритмических особенностей и некоторых общих мелодических контуров, тембровое оформление – преобладание деревянных духовых инструментов. Мягкий тембр кларнета и интонационная структура по типу *circulatio*, присущие мотиву Греты, создают образ женственный и нежный, но обречённый. Этот мотив звучит во всех актах «Дальнего звона» и, будучи каждый раз транслятором эмоционального состояния героини, подвергается значительным изменениям.

Пример № 2. Вступление. Лейтмотив «тоски»



Пример № 3. Вступление. Лейтмотив Греты



Главный символ оперы – мотив «далёкого звучания» – определяет целую звуковую сферу. Как подчёркивает Ю. С. Векслер, это «не тема в привычном смысле, но темброво-фактурный комплекс, который проходит через всю оперу» [2, 35]. Для него

характерны приглушённая динамика, флажолеты и мерцание тембров арфы и челесты, что создаёт ирреальный и неуловимый образ, олицетворяющий недостижимый идеал Фрица (приведём наиболее развёрнутое проведение темы, пример № 4).

Пример № 4. Третий акт, сцена 11. Мотив «далёкого звучания»

Свои лейтмотивы имеет и категория «низшего». Наиболее показательный из них – мотив Старухи-сводни, из которого во Втором акте вырастает пёстрая характеристика атмосферы дома «La Casa di maschere»: тема чардаша, мотив «роскошного дома свиданий» и т. д. Роль этого персонажа, по мнению У. Кинцле, до конца оперы остаётся не ясной, «колеблясь между действительностью, сказкой и глубинно-психологическим символом» [7, 175]. Исследователь даже задаётся вопросом: Старуха-сводня – это реальная личность или вымысел Греты?

Некоторые музыковеды пишут также о чертах *психологической драмы в опере Шрекера*. Так, Кинцле упоминает, что ком-

позитор в то время был увлечён трудами З. Фрейда (в частности, это «Толкование сновидений» и «Исследование истерии»). В ряде сюжетных мотивов «Дальнего звона» действительно отражены концепты Фрейда: диссоциация личности, сомнамбулическое состояние Греты, галлюцинации Фрица и т. д. На идеи психолога указывает и Ю. П. Медведева, анализируя симфонический антракт к Третьему акту с позиций логики сновидения [4, 136–139].

Ещё один стиливой пласт «Дальнего звона» (чаще связан с миром «высшего») отображается в *импрессионистских* картинах, выраженных преимущественно оркестровыми эпизодами. Здесь Шрекер создаёт зыбкие, как бы переливающиеся

звуковые образы. Именно эти фрагменты «Дальнего звона» вызывали у современников ассоциации с музыкой К. Дебюсси. В оркестровых интермедиях раскрывается дополнительная ипостась «высшего»: природная сфера, не зависящая от мира людей, социума. Сюда можно отнести рассмотренное звуковое воплощение «далёкого звучания», а также изображение волшебного озера в Первом акте и «Птичий концерт» в Третьем.

Другой стиливой пласт «Дальнего звона» связан со стилистикой музыкального экспрессионизма. Эта связь выразилась в обилии пауз и изошрённости ритма в партиях героев, передающих нервную, экзальтированную речь. Стилистика экспрессионизма особенно ярко проявляется в моментах «психологических катастроф», когда мечты Фрица и Греты сталкиваются с жестокой реальностью: в музыке появляются резкие диссонансы, скачки на острые интервалы, неустойчивая гармония, разнообразные приёмы пения (реальная речь, ритмизованная речь и шрекеровский вариант *Sprechstimme*).

Для репрезентации «низшего» важным становится наличие в «Дальнем звоне» черт натурализма. В бытовых сценах оперы Шрекер демонстрирует мещанство, разгульное пьянство, азартные игры и насилие. Всё это может сопровождаться конкретными шумовыми и звуковыми эффектами (это, например, в Первом акте звон падающих кеглей, из окна трактира вторгающийся в разговор Греты и её матери). Отметим также следующую языковую особенность либретто: в нём отчётливо наблюдается контраст между романтически-приподнятой речью и сниженной лексикой. Данные антиномии Н. И. Дегтярёва обозначает понятиями «лирическая проза» и «характеристическая проза» [3, 75–76].

Многие находки во Втором акте, репрезентирующем именно вульгарный мир «La Casa di maschere», современники Шрекера называли ведущими средствами

обновления оперного жанра. П. Беккер отмечал, что данный акт представляет собой «оригинальную формулировку старых эстетических основ оперы, покоящуюся на идеях и требованиях современности» [1, 16]. Шрекер здесь заполняет всё сценическое пространство, объединяя оркестр, несколько хоров (например, женский хор в глубине сцены, женский хор над сценой, мужской хор), «цыганскую» и «венецианскую музыку» на авансцене; параллельно доносятся разговоры девушек, серенада Графа, голоса из лодок, пристающих к берегу и т. д.

Ещё один стиливой пласт оперы связан с модерном, очевиднее всего коррелирующим с конкретным персонажем – Гретой. Сложный и многомерный образ героини, типичной «женщины модерна», сочетает «высшее» и «низшее», подвергаясь на протяжении оперы самой сильной, по сравнению с другими персонажами, трансформации. Её Шрекер подчеркнул даже с помощью изменения имени девушки⁷. В Первом акте она – провинциальная и наивная Гретель/Грете (*Gretel/Grete*), во Втором – звезда «La Casa di maschere» Грета (*Greta*), а в Третьем – проститутка Тини (*Tini*). Грета является как бы медиатором между мирами «высшего» и «низшего» и, в отличие от Фрица, активно корреспондирует с внешней средой.

Итак, образ героя-художника шрекеровской *Künstleroper* достаточно противоречив. Путь Фрица от слепой веры к прозрению подчеркнут невозможностью совместить гордыню творца (лейтмотив «призванности» Фрица) и цель обретения «далёкого звучания». Однако, несмотря на снижающие черты образа, Фриц в конечном счёте всё же возвышается над обществом, столь многолико репрезентированном в «Дальнем звоне». Жанрообразующий конфликт *Künstleroper* в опере Шрекера реализован с помощью яркого противопоставления «высшего» и «низшего», что в комплексе выявленных стилистических параллелей «Дальнего звона» выдвигает

на первый план связь с таким жанровым наклонением, как романтическая драма.

Как было подчеркнуто в начале статьи, обязательный компонент жанра *Künstleroper* – наличие в опере произведения героя-художника. Творчество Фрица в «Дальнем звоне» представлено его оперой «Арфы» (в Третьем акте, по принципу «опера в опере»). При этом история создания, фабула, структура «Арфы», а также особенности музыкального языка Фрица Шрекером не конкретизированы. Он также не показывает самого сценического представления «Арфы», однако вводит небольшие музыкальные фрагменты, как бы отзвуки её исполнения. Для этого Шрекер даже разделяет музыкальное пространство на основной оркестр, сопровождающий реплики героев в кафе на сцене, и оркестр за сценой, в исполнении которого как бы доносятся из театра звуки сочинения Фрица.

Аналогичная дифференциация наблюдалась и во Втором акте. Но, если в сценах в «*La Casa di maschere*» данная дислокация была, скорее, средством изображения пёстрой окружающей среды, то в Третьем акте она приобретает символическое значение. Музыка «Арфы» словно остаётся иллюзорной, подобно музыке «далёкого звучания». При этом у оперы Фрица нет собственного материала: она соткана из аллюзий на тематизм предыдущих сцен «Дальнего звона».

«Музыка за сценой» (по ремарке Шрекера) появляется в партитуре четыре раза. Ею открывается весь Третий акт «Дальнего звона» (пример № 5), в соответствии с сюжетным действием как бы знаменуя начало «Арфы». В мелодической фигуре этого фрагмента за счёт восходящего движения и пунктирного ритма обнаруживается сходство с мотивом «призывности» Фрица, а переливы арфы напоминают о «далёком звучании», каким его слышал герой в молодости. Выстраивается следующая параллель: в «Арфе», как и в начале «Дальнего звона», показан юный и уверенный

в себе персонаж, отправляющийся на поиски вдохновения.

Далее зритель наблюдает встречу доктора Вигелиуса и Актёра (оба когда-то присутствовали на «продаже» Греты её отцом). Как только Актёр вспоминает о прошлом («Я в то время в этом городе – как он назывался? – играл Отелло. “С венками, брошенными красивыми женщинами”»), из театра второй раз доносятся отголоски оперы Фрица. Теперь это отзвук лейтмотива «тоски», в «Дальнем звоне» воспринимающегося двояко. С одной стороны, он олицетворяет тоску по идеалу самого Фрица, и эта тема в Третьем акте выступает в качестве предсказания сюжетного хода «Арфы» (персонаж оперы, как и сам Фриц когда-то, не в силах побороть эту тоску, следует за зовом)⁸. С другой стороны, данный лейтмотив связан и с образом Греты, поэтому может относиться также к возлюбленной главного героя «Арфы» – вероятно, некоего двойника Греты. Тогда не случайным становится резкое переключение в разговоре персонажей на сцене: воспоминания Актёра вызвали у доктора Вигелиуса мрачные мысли.

«Музыка за сценой» в третий раз возвращается во второй сцене Третьего акта. На *fortissimo* из театра раздаются аплодисменты зрителей на фоне трезвучия *es-moll*, вызывающего ассоциации со Вступлением к «Дальнему звону» (опера открывалась мощным унисоном *es*). Этой же тональностью *es-moll* завершался Первый акт «Дальнего звона», что вновь намекает: «Арфа» – своего рода художественный пересказ Фрицем собственной личной истории.

Последнее, четвёртое появление «музыки за сценой» не связано с какими-либо конкретными лейтмотивами «Дальнего звона», но не свободно от аллюзий. Примечательна ремарка Шрекера: «Темп в стиле цыганской музыки» («*Tempo alla Zingarese*»). В этом обнаруживается параллель со Вторым актом «Дальнего звона»: там «цыганская музыка» выступала в качестве одного из событийных «контрапунктов»,

сопровождая встречу бывших влюблённых. Итогом Второго акта был духовный крах отношений Фрица и Греты. Таким образом,

обращение к некой «цыганской музыке» в «Арфе» может означать сходный перелом в судьбе её главных героев.

Пример № 5. Начало Третьего акта

Музыка hinter der Szene (aus dem Theater)

Andante maestoso

Clarinette in A

2 Hörner in F

Pauken

Harfe

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Далее материал «Арфы» в «Дальнем звоне» уже не появляется: вероятно, это связано с тем, что сам Фриц пока не нашёл «далёкого звучания», поэтому такого дара не удостоен и его герой. Ключевым сюжетным поворотом оказывается провал «Арфы»: публика разочарована её финалом. Фриц воспел в «Арфе» страдания художника, но этот вывод зрителям неинтересен. Между тем, самого Фрица ожидает другой финал, который он уже не успеет запечатлеть в своём творении.

Как можно видеть, функция «встроенной» в произведение Шрекера оперы

«Арфа» Фрица, несмотря на столь скромную репрезентацию её музыки (всего несколько тактов, введённых Шрекером в первые две сцены Третьего акта), весьма существенна. «Арфа» является своего рода зеркалом судьбы Фрица и, одновременно, его исповедью (как и «Дальний звон» – для Шрекера). По сути, шрекеровский персонаж создаёт собственную «оперу о художнике», и в Третьем акте показана не просто «опера в опере», а как бы «Künstleroper в Künstleroper».

Таким образом, в «Дальнем звоне» Франца Шрекера в центре находится напряжённая, драматичная, романтически

обострённая борьба художника за собственный эстетический идеал. Главный герой этой *Künstleroper* – неидеальный, измученный противоречивыми чувствами и побуждениями творец, не способный найти своё место в обществе, что подтверждается

трагическим финалом. Вместе с тем, «Дальний звон» представляется уникальным образцом жанра *Künstleroper*: Шрекер всё же дарует Фрицу «счастливую развязку» – это возвращение любви и, через неё, обретение «далёкого звучания».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Симптоматично, что А. Шёнберг в «Учении о гармонии» (1911) ссылается на фрагмент из Первого акта «Дальнего звона», приводя его в пример в качестве показательного образца разрушения тональности.

² Опера «Дальний звон» также была поставлена в России. Премьера состоялась в 1925 году в Ленинградском академическом театре оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

³ К жанру *Künstleroper*, наряду с операми Ф. Шрекера, относятся также целый ряд сочинений других композиторов, такие как: «Счастливая рука» А. Шёнберга, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, «Палестрина» Х. Пфизнера, «Кардильяк» и «Художник Матис» П. Хиндемита, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека и т. д.

⁴ Эти базовые критерии жанра были сформулированы в статье: [5]. Вопрос о жанровом статусе *Künstleroper* рассмотрен в другой публикации автора: [6].

⁵ Показательно, что это же имя носит главная героиня оперы.

⁶ Приведём в пример высказывание Шрекера: «“Дальний звон” родился из двойной нужды. Во мне – я тогда был очень молод – всё кипело. Юность, тоска хотели найти своё выражение. Тоска – достичь художественного идеала, славы, радости жизни. Женщина, любовь! И я хотел творить, хотел придать всему этому звучащую форму – но мне не хватало либретто... Тогда я подумал о себе самом. О драме становления и о дурацкой игре этой жизни с неизвестным исходом; о всех тех трагедиях, которые проходят мимо нас, но то и дело – часто лишь на мгновение – вовлекают в круговорот. Так я написал “Дальний звон”, исходя из самого себя, из собственных юношеских переживаний» [10, 547].

⁷ Различия между именами «Gretel/Grete» и «Greta» не акцентировано в русских переводах либретто оперы и в отечественной научной литературе о «Дальнем звоне». Однако в свете трансформации образа героини это изменение имени представляется знаковым.

⁸ Подобную трактовку включения в «Арфу» Фрица темы «тоски» подтверждает и то, что её Н. И. Дегтярёва назвала мотивом «арфы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер П. Франц Шрекер (к постановке оперы «Дальний звон») // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 16.
2. Векслер Ю. С. Франц Шрекер и Георг Фридрих Хаас: алхимия звука // Журнал Общества теории музыки. 2025. Вып. 2(50). С. 33–44. DOI 10.26176/otmroo.2025.50.2.004. EDN ZMDEHP
3. Дегтярёва Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2010. 368 с.
4. Медведева Ю. П. Оркестровые жанры в западноевропейской опере начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2002. 209 с.
5. Пыжьянова А. Г. Европейская *Künstleroper* первой трети XX века: конфликт художника и общества // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 15–23. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-15-23. EDN AREMZM
6. Пыжьянова А. Г., Коробова А. Г. Австро-немецкая *Künstleroper* первой трети XX века: к вопросу о жанровом статусе // Музыка. Искусство, наука, практика. 2025. № 4(52). С. 25–34. DOI 10.48201/22263330_2025_52_25. EDN PLPBEF
7. Kienzle U. Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper “Der ferne Klang” und die Wiener Moderne. Schliengen : Argus, 1998. 431 S.
8. Molkow W. Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers // Österreichische Musikzeitschrift. Wien : Verlag Musikzeit, 1989. Vol. 44. S. 219–228.

9. Oehlmann W. Schreker und seine Opern // Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1970. Bd. XVII. S. 53–92.
10. Schreker F. Über die Entstehung meiner Opernbücher // Musikblätter des Anbruch. 1920. Vol. 16. S. 547–549.
11. Tiemeyer D. Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers. Wien : Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2022. 408 S.

Anastasia G. Pyzhyanova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: mehontsevaanastasia@yandex.ru

THE IMAGE OF THE ARTIST AND HIS CREATIVITY IN FRANZ SCHREKER'S "DER FERNE KLANG"

Abstract. The article is devoted to Franz Schreker's opera "Der ferne Klang", which belongs to the genre of Künstleroper ("artist-opera"). In modern musicology, this term designates music-theatrical works centred on an artist-hero who experiences a rift with reality. The leading motif of such compositions – the conflict between art and reality – is often reinforced by the search for an unattainable ideal, as well as by the theme of true creativity, which in the Künstleroper genre is embodied by certain sonic images and models. Another feature of the genre is its autobiographical nature, the traits of which are projected onto the artist-character. All of this is reflected in Schreker's opera, where the "distant sound" becomes a kind of symbol of the artist's personal drama, serving simultaneously as both a source of inspiration and a curse for the hero. In "Der ferne Klang", Schreker inherits the Romantic tradition (the opposition of the artist and the philistine milieu), generally intrinsic to the Künstleroper genre, yet substantially renews it – above all, in the stylistic "multifacetedness" of the opus.

Keywords: Franz Schreker; "Der ferne Klang"; Austro-German musical theater of the early XX century; Künstleroper; opera about the artist

For citation: Pyzhyanova A. G. *Obraz khudozhnika i ego tvorchestva v «Dal'nem zvone» Frantsa Shrekera* [The Image of the Artist and his Creativity in Franz Schreker's "Der ferne Klang"], *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 18–28. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-18-28 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bekker P. *Frants Shreker (k postanovke opery «Dal'niy zvon»)* [Franz Schreker (for the Production of the Opera "Der ferne Klang")], *Zhizn' iskusstva*, 1925, no. 18, p. 16. (in Russ.).
2. Veksler Yu. S. Franz Schrecker and Georg Friedrich Haas: The Alchemy of Sound, *The Journal of Russian Society for Theory Music*, 2025, iss. 2(50), pp. 33–44. DOI 10.26176/otmroo.2025.50.2.004 (in Russ.).
3. Degtyareva N. I. *Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [Franz Schrecker's Operas and Modern in the Musical Theater of Austria and Germany], St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhni-cheskogo universiteta, 2010, 368 p. (in Russ.).
4. Medvedeva Yu. P. *Orkestrovye zhanry v zapadnoevropeyskoy opere nachala XX veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Orchestral Genres in Western European Opera of the Early XX Century: dissertation], Nizhniy Novgorod, 2002, 209 p. (in Russ.).
5. Pyzhyanova A. G. The European Künstleroper of the First Third of the XX Century: The Conflict Between the Artist and Society, *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 37, pp. 15–23. DOI 10.24412/2658-7858-2024-37-15-23 (in Russ.).
6. Pyzhyanova A. G., Korobova A. G. The Austro-German Künstleroper of the First Third of the 20th Century: On the Issue of Genre Status, *Music. Art, Research, Practice*, 2025, no. 4(52), pp. 25–34. DOI 10.48201/22263330_2025_52_25 (in Russ.).

7. Kienzle U. *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper "Der ferne Klang" und die Wiener Moderne* [The Trauma Behind the Dream. Franz Schreker's Opera "Der ferne Klang" and Viennese Modernism], Schliengen, Argus, 1998, 431 p. (in German).
8. Molkow W. *Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers* [The Role of Art in the early Operas of Franz Schreker], *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien, Verlag Musikzeit, 1989, vol. 44, pp. 219–228. (in German).
9. Oehlmann W. *Schreker und seine Opern* [Schreker and his Operas], *Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1970, vol. 17, pp. 53–92. (in German).
10. Schreker F. *Über die Entstehung meiner Opernbücher* [On the Genesis of my Opera Librettos], *Musikblätter des Anbruch*, 1920, vol. 16, pp. 547–549. (in German).
11. Tiemeyer D. *Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers* [Sound as a Dramatic Means of Expression in Franz Schreker's Operas], Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2022, 408 p. (in German).



УДК 78.01

DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-29-40

Борис Борисович Бородин

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

ПИСЬМА ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ К ЖЕНЕ ЗА 1898–1899 ГОДЫ: ПЕРЕВОД И КОММЕНТАРИИ

Данная публикация приурочена к 160-летней годовщине со дня рождения Ферруччо Бузони и продолжает серию комментированных переводов его литературного наследия, осуществляемую научным вестником Уральской консерватории «Музыка в системе культуры». Её основу составляют ещё не издававшиеся в переводе на русский язык письма Бузони к жене – Герде Шёstrand за 1898–1899 годы. Послания, представленные в предлагаемой подборке, относятся ко времени активной гастрольной деятельности музыканта, периоду обретения им прочной европейской известности. В частности, Бузони повествует в них о своём длительном туре по Великобритании, даёт меткие характеристики представителям лондонской артистической элиты того времени. Публикуемые документы предваряются кратким обзором биографического контекста их написания и снабжены уточняющими примечаниями, необходимыми для полноты восприятия их содержания.

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

Для цитирования: Бородин Б. Б. Письма Ферруччо Бузони к жене за 1898–1899 годы: перевод и комментарии. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-29-40 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 29–40.

Предлагаемая публикация продолжает серию комментированных переводов писем Ферруччо Бузони (1866–1924) к его жене Герде Шёstrand (1862–1956), осуществляемую научным вестником Уральской консерватории «Музыка в системе культуры» [см.: 2], и приурочена к 160-летней годовщине со дня рождения музыканта. Период, к которому относятся представленные документы, связан с утверждением Бузони на европейской концертной эстраде, поэтому, согласно характеристике Э. Дента, событийная канва этих лет не слишком богата

и «представляет собой немногим больше, чем список его репертуара, дневник концертных ангажементов и подборку критических заметок в прессе» [9, 107].

Осенью 1897 года уже привычные концертные турне по континентальной Европе дополнились первым визитом Бузони в Англию, и он приступил к «заоеванию» консервативной и взыскательной лондонской публики¹. Успех в Лондоне значил многое для международной репутации артиста. Чувствуя себя, по его собственным словам, «Сизифом дебютов», Бузони довольно быстро

осознал, «что один-два сольных концерта в Лондоне *ничего* не дадут – но упорством, пожалуй, можно добиться многого» [5, 15]. Проведя с впечатляющим успехом первые концерты в столице, на следующий сезон он продолжил свою «британскую экспансию» в провинции. Вскоре Лондон, наравне с Берлином, станет его самой желанной и ответственной концертной площадкой. Именно в Лондоне Бузони получит возможность зафиксировать свою игру не на искажающих исполнение роликах механического фортепиано, а посредством более достоверной по художественным результатам технологии акустической записи².

Интенсивная пианистическая практика побудила Бузони обобщить и зафиксировать свой личный исполнительский опыт, сделав его потенциально доступным для широкого круга музыкантов. Поэтому в одном из писем этого периода появляется текст, озаглавленный «Правилами занятий для пианистов»³. По примеру «Жизненных правил музыканта» Р. Шумана, рекомендации Бузони изложены в виде афоризмов. Причём по содержанию некоторые из них близки максимам Шумана. Сравним, например, следующую рекомендацию Бузони «Никогда не играй небрежно, даже если тебя никто не слушает или ситуация кажется незначительной» [5, 22] с такими афоризмами Шумана, как «Никогда не бренчи! Всегда бодро играй пьесу до конца и никогда не бросай на половине» или «Играй всегда так, словно тебя слушает мастер» [4, 176–177]. В «Правилах» определяется бузониевская репертуарная доминанта этих лет: Бах, Бетховен, Лист и Шопен. Как видим, здесь пока отсутствует Моцарт, хотя ещё в годы учения педагог Бузони по контрапункту Вильгельм Майер⁴ «навсегда, как своё наследие, запечатлел в уме и сердцах своих учеников восхищение гением Вольфганга Амадея Моцарта» [7, 42]. К клавирно-му Моцарту Бузони обратится уже в начале XX столетия и станет активно возрождать его музыку на концертной эстраде⁵. Из чи-

сто пианистических вопросов, затронутых Бузони в «Правилах», отметим его рекомендации учащемуся систематизировать виды техники, включая в работу сходные фрагменты из произведений различных авторов. Так намечается «всеобъемлющий план» будущей бузониевской школы фортепианной игры – *Klavierübung*⁶, над которым он трудился в поздние годы.

Афористическая форма изложения была органична для Бузони, ибо он считал, что «что всякая хорошая теория может быть выражена кратким предложением, а в фундаментальном тезисе заключено содержание для любого развития» [7, 160]. Поэтому целый ряд его последующих литературных опытов изложен в афористической манере: укажем, в частности, на программный «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [6] и такие тексты, как «Афоризмы о Моцарте» [7, 78–80], «Искусство и техника» [7, 104–106], «Уважайте фортепиано» [7, 139–140].

Проза Бузони многомерна, и в ней нередко присутствует явление, которое можно назвать *расширяющимся смысловым пространством*. Иногда то, что лишь вскользь упоминается автором, таит в себе другие, не всегда заметные с первого взгляда содержательные пласты. Далеко не все реалии более чем вековой давности или некогда громкие имена, фигурирующие в письмах, могут быть известны современному читателю. Вследствие этого публикуемые документы снабжены справочными и уточняющими примечаниями, необходимыми для полноты восприятия содержания писем.

Переводы осуществлены по изданию Busoni F. «Briefe an seine Frau» [5]. Сохранено графическое оформление текста первоисточника (выделение отдельных слов курсивом, формат обозначения даты и места написания), включая синтаксис и пунктуацию (тире между предложениями и абзацами, многоточия, тире в сочетании с многоточием и т. п.).

Ферруччо Бузони

[ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ]

Кассель, 22 января 1898 года

Здесьняя галерея прекрасна, но она ничего не может добавить к впечатлениям, полученным в Голландии и Лондоне. «Турок» (фигура в полный рост) Рубенса – классическая вещь, наподобие «Капитана Борро»⁷ Веласкеса. Некоторые <полотна> Рембрандта несравненны, здесь также есть работы Гвидо Рени⁸, полностью примилившие меня с этим художником. Вчерашний успех был невероятно восторженным («Лесной царь» [Шуберта–Листа]), «что много значит для нашей публики», – как мне сказали. Кассель очень красив, «но вам стоит приехать к нам как-нибудь летом». – А теперь я еду в Золинген...

[Будапешт], 2 марта 1898 года

Наконец-то я здесь, и знаю, что я должен играть. Вчера, когда я им телеграфировал, не отозвалась ни одна собака. Я сидел дома, в тревоге и напряжении репетируя четыре вещи. В довершение вчера я встретил на улице Розенталя⁹, на четверть часа он зашёл ко мне и сразу же начал говорить о технике. Он остался таким, как и прежде – не найти ни одного человека, кто бы за 15 лет (!) так мало изменился, как он.

Позавчера вечером пол-одиннадцатого я заглянул на минутку в «Ронахер»¹⁰. Наверху пела дама, слишком серьёзная для шансонетки, недостаточно значительная для важного и трагического, но местами выказывавшая талант и изысканность исполнения.

Господин Шнабель¹¹ – юная надежда Лешетицкого, пятнадцатилетний пианист. Он стоял рядом со мной в «Ронахере», представился, одолжил мне театральный бинокль и программку и сообщил, что дама наверху – это Иветт Гильбер¹². Так я, совершенно случайно, увидел её и смог оценить без предвзятости.

Первое впечатление от Пешта в прекрасное солнечное утро просто замечательное.

Только что приехал, репетиция через час...

В Вольтерсдорф¹³, близ Эркнера
[Берлин], 16 июля 1898 года

Вчера я встретил старого, хромого мужчину с бритым лицом и длинными седыми волосами, нищего и живописно растрёпанного, с таким добрым, даже благородным выражением старых глаз, что казалось, будто он сошёл со страниц «Отверженных» Гюго; это была фигура, какую редко увидишь в Берлине.

Я почувствовал необходимость поговорить с ним, что, по-видимому, его очень обрадовало; ему 77 лет и он бывший садовник. Он выглядел так, каким можно было бы представить себе Линнея¹⁴: всё ещё в здравом уме и с ясной речью. Он с радостью принял полмарки и так любезно поблагодарил меня, что даже спустя четверть часа я всё ещё испытывал благодатное чувство.

Я также обнаружил нечто раритетное – *Capriccio alla Turca*¹⁵ Листа, которое является оригинальной версией более поздней *Фантазии на темы «Афинских развалин»*¹⁶, – очень ценной и эффектной пьесы. Наконец, я также разыскал хоралы И. С. Баха в издании Филиппа Эммануэля [Баха], оригинальное издание – включая великолепные пьесы и образцы его хоральных прелюдий, – напечатанное в 1784 году...

Сегодня мне пришлось потратить полтора часа только на составление четырёх программ для Берлина; с датами, детальными обозначениями частей и т. д. – всё очень тщательно. Это должно произвести хорошее впечатление...

В Вольтерсдорф
Берлин, 20 июля 1898 года

ПРАВИЛА ЗАНЯТИЙ ДЛЯ ПИАНИСТОВ

1. Разучивай пассаж самой сложной аппликатурой, а когда освоишь, играй самой простой.
2. Если технический рисунок пассажа представляет особую трудность, то возьми все похожие фигуры, которые вспомнишь из других пьес, – так ты приведёшь в систему всё, относящееся к данному виду техники.
3. Всегда сочетай техническое разучивание с отработкой манеры исполнения: трудность часто заключается не в нотах, а в предписанном динамическом нюансе.
4. Увлекаемый темпераментом, не растрачивай попусту силы; иначе въевшуюся грязь уже ничем не отмоешь.
5. Не упорствуй в попытках преодолеть пьесы, в прошлом плохо выученные и потому неудавшиеся; это в основном бесполезная работа. Однако если за это время полностью изменился твой стиль игры, начни изучать старое произведение с самого начала, как будто его никогда не знал.
6. Учи всё и вся как самое трудное; попробуй взглянуть на инструктивные этюды с точки зрения виртуоза. Ты будешь поражён, насколько сложно сыграть Черни, Крамера или даже Клемента.
7. Бах – это основа фортепианной игры, Лист – её вершина. Они оба сделают для тебя возможным [исполнение] Бетховена.
8. С самого начала следует исходить из предположения, что на фортепиано возможно всё, даже если это кажется неисполнимым или действительно таковым является.
9. Поддерживай свой технический аппарат, чтобы быть готовым и вооружённым на все случаи жизни, дабы, изучая новое произведение, можно было бы направить всю свою энергию на его духовное содержание; технические проблемы тебя не должны останавливать.
10. Никогда не играй небрежно, даже если тебя никто не слушает или ситуация кажется незначительной.
11. Не оставляй неудачно исполненный фрагмент без повторения; если не сможешь сделать это в присутствии других, то сделай это позднее.
12. По возможности не допускай ни дня без прикосновения к своему фортепиано.
...Что ты думаешь об этих «Правилах»? Это мой опыт.
Как ты считаешь, стоит ли отправить их Лессманну¹⁷?

В Вольтерсдорф
[Берлин, 21 июля 1898 года]

Сафонов¹⁸ вчера телеграфировал, что прибудет только в воскресенье вечером. Так что я его ещё не видел. – Но потом, полвторого приехал «Фаготтов»¹⁹ и сыграл для меня концерт Вебера. Это напомнило мне о моих безмятежных детских днях, когда я слышал что-то подобное на кларнете!²⁰

Я занимался шесть часов. Днем дважды звонили – но я, изображая глухого, не допустил, чтобы мне помешали, и продолжал играть «Немую»²¹...

[Лондон, 11 декабря 1898 года]

...Первым, кого я встретил сегодня, оказался Дилиус²². Он был весьма рад и чрезвычайно сердечен. Затем Питт²³ подал мне идею (я думаю, хорошую) повторить исторические концерты с Вудом²⁴. Что ты об этом скажешь? Я специально приеду сюда из Манчестера, чтобы поговорить с Вудом... Каждую минуту думаю о тебе и с большим нетерпением жду возвращения домой, Рождества, а затем и вечера, посвящённого Бетховену...

Лондон, 16 декабря 1898 года

Моя соната²⁵ имела «ди-и-и-кий» успех у Дэйеса²⁶ и Бродского²⁷. В частности, энтузиазм Дэйеса превзошёл все границы, и в честь этого (по его словам) «события» на следующий день он дал званый обед у себя дома (так как у него здесь имеется комфортабельная квартира и обустроен небольшой собственный дом). Несмотря на самые сердечные намерения и щедрость, обед не слишком удался... Приглашены были только я и Бродские. Бродский с утра находился в раздражённом состоянии и явился в самом угрюмом настроении. Ни слова, ни улыбки. Госпожа Бродская страдала желудком и ничего не ела, но пришла только из-за «приятной атмосферы»...

Лондон прекрасен. В прошлое воскресенье я четверть часа провёл в Гайд-парке. Там были ораторы и ораторши. Пожилая, ужасно некрасивая тётушка в потрёпанной одежде и очках внезапно поднялась, поставила на землю кошёлку, достала из неё Библию и певучим плаксивым голосом начала своё «выступление». Остановились трое прохожих (в том числе и я), потом ещё трое, и наконец, собралось около дюжины. Затем она открыла Библию и стала в ней что-то искать. Внутри было много закладок. Почти на каждой странице. Она искала, но ничего не нашла. Листала страницы взад и вперёд. Я подумал: «Ты вот-вот потеряешь свою дюжину слушателей». Но публика начала веселиться и с юмором ждала момента завершения поиска. Довольно долго этого не происходило. Наконец, когда это случилось, раздался громкий смех. Руки тётушки остались на раскрытой книге, а взор вознёсся к небесам; ещё одна короткая пауза, и «машина» возобновила свой ход. Но к этому моменту слушатели разошлись, так как кульминационный момент был уже пройден. – На сегодня достаточно. Я думаю о тебе каждый час, особенно когда вижу что-то прекрасное или нахожусь в компании хороших людей. – Но скоро я буду дома...

[Лондон, 9 января 1899 года]

Этот день (понедельник) я всё-таки решил провести в Лондоне... Был чудесный солнечный день, какой здесь редко увидишь. И второе солнце озаарило меня, а именно великолепная выставка Рембрандта, которую я посетил утром. Да, это было *pågot*²⁸! Жаль, что тебя не было со мной. Я также встретил Дилиуса. – Но теперь начинается самое сложное. Надеюсь, что Эдинбург принесёт ещё немного радости...

[Лондон], 22 июня 1899 года

Вчера вечером я встретил на улице Рихтера²⁹, который отвёл меня туда, где все немцы чувствуют себя как дома, а именно в «Гамбринус».

«Послушайте, меня не было в Вене, когда вы играли, но я слышал, что Малер взялся вас учить на репетиции. Это неслыханно! Он не любит солистов, потому что у него нет такого

опыта, и он не умеет дирижировать с листа; а капельмейстер должен уметь это делать так же хорошо, как и пианист, верно?» И он продолжил сердечные излияния...

Госпожа Матесдорф³⁰ очаровательна, наивна и добродушна, как ребенок, но она поймала меня на субботний вечер как заурядную камбалу.

Ещё о Рихтере. Я сказал ему: «Поздравляю венцев с тем, что вы остаётесь». – «Это ещё не решено. Я должен хорошенько всё взвесить. Не думаю, что смогу это выдержать». – «Но все газеты сообщают об этом как о неизбежном». – «Да, бумага всё стерпит».

Ужасная дождливая погода!!

Сегодня предполагается званный вечер, которого я жду с таким же нетерпением, как ребёнок порки...

[Лондон], 23 июня 1899 года

Мне доставило огромное удовольствие познакомиться с Изаи³¹ поближе; вчера он выступал с нами. Он *замечательный* артист и забавный человек, *un peu тоqu海岸*³², но – как я уже сказал – первоклассный художник!

Не хвастаясь, скажу, что вчера, несмотря на него и Мельбу³³, я добился наибольшего успеха: «It was the succes of the evening»³⁴, как мне кто-то сказал.

Я останусь всего на несколько дней; если бы не это проклятое воскресенье, я бы приехал раньше.

Но я тоскую по дому, хотя здесь всегда необычайно интересно...

[Лондон], 26 июня 1899 года

Я несколько раз встречался с Изаи; он мне и нравится, и одновременно не нравится; в нём присутствует какой-то странный магнетизм, как, например, у Рубинштейна. Поэтому, когда он невежлив или груб, то на него не сердиться, а скорее испытываешь грусть. Он смеётся точно так же, как Рубинштейн, и сам он такой же звероподобно простой и величественный. —

У Матесдорфа встречался со знакомыми: с Карреньо³⁵, Терезиной Туа³⁶, Камиллой Ланди³⁷, Йоханнесом Вольфом³⁸ и Холлманном³⁹; несколько раз с Муком⁴⁰. Позапрошлым вечером здесь присутствовали семейная пара Муков, Арбос⁴¹ и Шульц-Куртиус⁴²; у меня было настроение поиграть, и я играл много и хорошо! У меня столько приглашений и встреч, что я не могу поехать раньше, чем вечером в четверг. Я не должен упускать хорошие возможности всего из-за нескольких дней, как бы мне ни хотелось вернуться домой. У меня плохое настроение, потому что я не работаю...

[Манчестер, 23 ноября 1899 года]

Мой вчерашний концерт прошёл блестяще. Я играл так хорошо, как только мог. Всё прошло гладко, реакция была восторженной, а опубликованные сегодня рецензии свидетельствуют о ещё одном шаге на пути к утверждению моей карьеры в Лондоне. Как видишь, они впервые лишены какой-либо критики, а Daily Telegraph пишет обо всём очень подробно. Газеты никогда не выходят за рамки определённого холодноватого тона в своих рецензиях, что является частью утончённости местной журналистики: я чувствую это не только по отношению себе, но по поводу других артистов, давно известных в Англии.

Лондон, 29 ноября 1899 года
Теперь раз за разом всё идёт с возрастающим успехом. Позавчера – большой успех в Манчестере, вчера – в Ноттингеме. Всё было очень хорошо организовано; в этом старинном городе рассылались только приглашения, и только самой лучшей публике... А тем временем я уже вернулся в Лондон... Постоянно меняющиеся программы очень утомительны, но в то же время они стимулируют. Физически я действительно устал, но в остальном всё хорошо...

Манчестер, 23 ноября 1899 года
Вчера вечером Д[эйес] и Бр[одский] великолепно исполнили мою сонату. В результате она имела большой успех, и меня вызывали для «aux honneurs de la scène»⁴³. Все передают тебе самые теплые приветствия...

[Лондон, 8 декабря 1899 года]
Как приятно было сегодня получить от тебя письмо и открытку! Большое спасибо!

Худшее теперь позади; я работал как вол до вчерашнего дня. Последнюю программу (опус 106 [Бетховена], 4 баллады [Шопена], полонез [Ля-бемоль мажор, Шопена] и «Роберт»⁴⁴ Листа) мне пришлось подготовить за полтора дня. И это мне удалось. На самом деле, всё прошло исключительно хорошо. Но теперь, после всех этих усилий, у Матесдорфа был званый вечер. Из всех интересных людей, с которыми я познакомился, Сарджент⁴⁵ мне понравился больше всего, и я быстро к нему привязался. Я навещу его в Шотландии; он в восторге от моей любви к живописи и пониманию её, и ему очень понравилась моя игра. Возможно, он напишет мой портрет, чему я (и ты, конечно) был бы несказанно рад... Из моих недавних достижений 32 вариации до минор⁴⁶ стали одним из самых гениальных (прости это выражение, но я сейчас не смог вспомнить ничего другого), и 12 этюдов Шопена на данный момент оказались, пожалуй, совершеннее, чем когда-либо прежде. Обо мне было ужасно много написано...

Сегодня я встретил Грюцмахера⁴⁷ (сына, участника квартета Хесса⁴⁸), который попросил меня сыграть с ними в Бонне вечером перед Кёльном. Родина Бетховена находится в получасе езды от Кёльна. Так что я собираюсь это сделать...

[Лондон, 9 декабря 1899 года]
Свободные дни после Шотландии стали для меня очень утомительными. Вот что получилось: 5-го числа был концерт в Глазго, 6-го я шесть часов ехал в Манчестер, затем посетил квартет Бродского и в последний момент получил приглашение (на концерт Спилмана⁴⁹). 7-го Фукс⁵⁰ разбудил меня своей виолончелью, чтобы сыграть мою сюиту, днём Бродский исполнил мою сонату и концерт Брамса, а вечером (сейчас будет самое интересное) я решил дать Майеру⁵¹ и Дэйесу частный концерт в доме Майера.

Я исполнил: Токкату Баха До мажор⁵², Adagio и фугу из сонаты соч. 106 [Бетховена], 3 этюда Шопена, Фантазию «Норма»⁵³. —

Мне редко удавалось играть так хорошо, и то впечатление, которое я произвёл, стало настоящим триумфом, утешением и радостью. По окончании Adagio никто не мог произнести ни слова. После Фантазии «Норма», во время которой глаза Дэйеса часто, казалось,

вылезали из орбит, он встал и просто сказал: «Жаль, что “Старик”⁵⁴ вас не слышал; он бы благословил вас и почил с миром...»

Итак, подведём итоги прошедших перед нашим взором двух чрезвычайно насыщенных лет артистической жизни Бузони. Не будет преувеличением сказать, что для профессионального становления музыканта исход XIX столетия оказался если не решающим, то весьма плодотворным этапом. Именно в эти годы постепенно расширяется география гастрольных поездок пианиста, растёт его исполнительское мастерство и обогащается репертуар, в профессиональной среде получают определённое признание его композиторские опусы, устанавливаются и укрепляются творческие связи с видными представителями артистического мира, о чём свидетельствует широкий круг персоналий, упоминаемых в письмах. Однако читая о пианистических триумфах артиста, время от времени наталкиваешься на признания в физической усталости и, что самое важное, встречаешь сетования подобного рода: «У меня плохое настроение, потому что я не работаю...» [5, 27. курсив наш. – Б. Б.]. Очевидно, что уже и в этот период жизни, находясь на подступах к вершине своей пианистической карьеры и несмотря на всё возрастающий успех у публики, ему становится тесно в рамках фортепианного искусства и своим основным призванием он со всё большей уверенностью начинает считать *композиторское творчество*. С годами Бу-

зони всё больше тяготила жизнь странствующего виртуоза, в которой он видел досадную помеху композиторскому труду. Не случайно в книге Х. Х. Штуккеншмидта глава, посвящённая «годам странствий», названа «Виртуоз поневоле» [12, 67–93]. Десять лет спустя, находясь в турне по США, после одного из успешных концертов Бузони напишет жене: «С точки зрения добросовестного странствующего виртуоза, вчерашний концерт прошёл весьма удовлетворительно. Полный зал, приподнятое настроение, восторженные отзывы. <...> Я смертельно устал. Но прекрасный рояль, хорошая акустика и радостное чувство ожидания в зале гипнотизировали меня в течение тех двух часов, что я находился на сцене. С точки зрения уже немолодого, мыслящего художника, это была непростительная, ничем не оправданная трата энергии, времени и интеллекта ради кратковременного ничтожного воздействия на незначительную группу людей» [5, 201]. Это двойственное чувство, вероятно, было хорошо знакомо Антону Рубинштейну и Ференцу Листу – музыкантам, оказавшим на Бузони определяющее влияние и также не желавшим смириться с тем, что широкая публика видела в них прежде всего пианистов-виртуозов и лишь во вторую очередь – творцов музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О первом визите Бузони в Англию см.: [1].

² Опыт Бузони в сфере акустической записи ограничился двумя сеансами, проходившими в лондонской *Columbia Studios* в ноябре 1919 и феврале 1922 года. Результаты первой сессии были уничтожены при пожаре студии. Вот список утраченных фонограмм: Финал (Presto) из Сонаты До-мажор (соч. 24) Вебера, Сонет Петрарки (№ 123) и Забытый вальс (S.215) Листа, Вальс из оперы «Фауст» Гуно–Листа (S.407), Andantino из Фортепианного концерта № 9 Моцарта в транскрипции Бузони (BV B 84).

В 1922 году Бузони записал восемь произведений: Прелюдию и фугу До мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Органную хоральную прелюдию «Nun freut euch lieben Christen gmein» (BWV 734) Баха–Бузони, Экосезы Бетховена–Бузони (BV B 47), Прелюдию Ля мажор (соч. 28, № 7), Этюд Соль-бемоль мажор (соч. 10, № 5 – записан дважды), Ноктюрн Фа-диез мажор (соч. 15, № 2) и Этюд

ми минор (соч. 25, № 5) Шопена, Венгерскую рапсодию № 13 (S.244) Листа. По этому поводу он сообщал своему менеджеру Джону Тиллету: «Я старался изо всех сил; некоторые произведения сыграл четыре раза; из некоторых мы сделали две записи, по моему собственному предложению, я работал с чистой совестью и интересом. Я не вижу вероятности, что записи улучшатся путём повторения, новые могут оказаться столь же мало “удовлетворительными”, как и исходные. А потом? Не пришлось бы нам начинать сначала в третий раз?» [цит по: 10, 115].

³ Текст «Правил» уже публиковался отдельно в моей статье «Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста» [3]. Но, стремясь сохранить исходный порядок писем, считаю возможным не купировать уже опубликованный фрагмент, а привести письмо целиком.

⁴ Беньямин Вильгельм Майер (Benjamin Wilhelm Mayer; 1831–1898), псевдоним В. А. Реми (W. A. Rémy). См. о нём в монографии Д. Каулинга [8, 40–42].

⁵ По словам Л. Ситски, Бузони «в первую очередь интересовал Моцарт как композитор музыки, которая была бы ценна и значима для двадцатого века» [11, 242]. Всего в репертуар Бузони (согласно списку Э. Дента) входило *восемь* концертов Моцарта (K 271, 453, 466, 467, 482, 488, 491, 503). Однако им были написаны каденции к *девяти* клавирным концертам: помимо всех, перечисленных выше, имеется ещё каденция к Концерту F-dur (K 459). «Моцартианство» Бузони выразилось также в 17 обработках опусов автора «Дон-Жуана». Х. Штуккеншмидт приводит свидетельство друга Бузони – писателя Якоба Вассермана (Jakob Wassermann; 1873–1934), что в последние годы Бузони намеревался подготовить совместно с Петри издание концертов Моцарта [см.: 12, 63].

⁶ Сборник, названный по примеру Баха «Klavierübung», то есть «Клавирное упражнение» или «Упражнение на клавире» – систематизированный свод технических формул, дополненный примерами из фортепианной литературы, обработками этюдов Крамера, вариациями на тему Шопена и вариантами к его этюдам, пьесами для развития навыков полифонической игры. Это высшая школа фортепианной техники, увенчанная бузониевской редакцией Шести больших этюдов Листа (по Паганини).

⁷ Картина, известная как «Портрет генерала Алессандро даль Борро» (или Капитана Борро), долгое время приписывалась Диего Веласкесу. Некоторые источники в качестве авторов называют французского художника Шарля Меллина (1597–1649) или итальянца Андреа Сакки (1599–1661).

⁸ Гвидо Рени (1575–1642) – итальянский художник эпохи Барокко, представитель болонской школы живописи.

⁹ Мориц Розенталь (Moriz Rosenthal; 1862–1946) – австрийский пианист, ученик Ф. Листа (1876–1878).

¹⁰ Ронахер (Ronacher) – венское кабаре.

¹¹ Артур Шнабель (Artur Schnabel; 1882–1951) – австрийский пианист, педагог и композитор, ученик Т. Лешетицкого.

¹² Иветт Гильбер (Yvette Guilbert; 1865–1944) – французская певица и актриса кабаре.

¹³ Вольтерсдорф (Woltersdorf) – община в Германии в земле Бранденбург, где жена Бузони находилась на летнем отдыхе.

¹⁴ Карл Линней (Carl Linné; 1707–1778) – шведский естествоиспытатель (ботаник, зоолог, минералог) и медик, создатель единой системы классификации растительного и животного мира.

¹⁵ Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (1846, S.388).

¹⁶ Fantasie über Motive aus Beethoven's "Ruinen von Athen" für Piano mit Orchesterbegleitung (1848–1852, S.122). Это произведение позднее было записано Бузони на фирме *Welte-Mignon* 10 июня 1905 года (R126; № 442).

¹⁷ Отто Лессман (Otto Leßmann; 1844–1918) – немецкий композитор, музыкальный критик, педагог и редактор. С 1881 по 1907 год возглавлял газету «Allgemeine Musikzeitung».

¹⁸ Василий Ильич Сафонов (1852–1918) – русский пианист, дирижёр, педагог и общественный деятель, директор Московской консерватории (1889–1905).

¹⁹ Речь идёт о неустановленном лице – фаготисте.

²⁰ Отец Ферруччо – Фердинандо Бузони (Ferdinando Busoni; 1834–1909) концертировал как кларнетист-виртуоз.

²¹ То есть Бравурную тарантеллу на тему из оперы Обера «Немая из Портичи» (S.386) Ф. Листа.

²² Фредерик Теодор Альберт Дилиус (Frederick Theodor Albert Delius; 1862–1934) – британский композитор. В рамках своего цикла из 12 симфонических концертов в Берлине Бузони 15 ноября 1902 года дирижировал Ноктюрном для оркестра «Париж» Ф. Дилиуса.

²³ Перси Питт (Percy Pitt; 1869–1932) – британский органист, дирижёр и композитор.

²⁴ Генри Джозеф Вуд (Henry Joseph Wood; 1869–1944) – британский дирижёр, основатель Променад-концертов, проходивших в концертном зале Куинс-холл.

²⁵ Соната для скрипки и фортепиано № 2 ми минор (1898), BV244 (ор.36а); посвящена чешскому скрипачу и композитору Оттокару Новачеку (Ottokar Eugen Nováček; 1866–1900).

²⁶ Уильям Дэйес (William Humphreys Dayas; 1863–1903) – американский пианист, педагог и композитор, работавший в Европе. Ученик Листа. С 1896 года и до конца жизни преподавал в Манчестерском колледже музыки.

²⁷ Бродский, Адольф Давидович (1851–1929) – российский скрипач и педагог. Преподавал в консерваториях Москвы (1874–1879) и Лейпцига (1883–1891), с 1895 года и до своей кончины возглавлял Манчестерский музыкальный колледж.

²⁸ Нечто – *со швед.*

²⁹ Ханс Рихтер (Hans Richter; 1843–1916) – австрийский оперный и симфонический дирижёр. Входил в близкий круг Р. Вагнера, на протяжении 1875–1882 и в 1883–1898 годов был главным дирижёром Венского филармонического оркестра; в 1879–1897 годах проводил фестивали в Лондоне.

³⁰ Кларита Матесдорф (Clarita Matesdorf; 1860–1921) – жена лондонского мецената Теодора Матесдорфа (Theodore Matesdorf; 1849–1909).

³¹ Эжен Изаи (Eugène Ysaÿe; 1858–1931) – бельгийский скрипач, дирижёр и композитор.

³² Немного насмешлив – *с франц.*

³³ Нелли Мелба (Nellie Melba), собств. Хелен Портер Митчелл, по мужу Армстронг (Helen Porter Mitchell; 1861–1931) – австралийская певица (сопрано).

³⁴ «Это был успех вечера» – *с англ.*

³⁵ Мария Тереса Карреньо (María Teresa Carreño García de Sena; 1853–1917) – американская пианистка и композитор, родом из Венесуэлы. Ученица американского пианиста и композитора Луи Моро Готшалка (Louis Moreau Gottschalk; 1829–1969).

³⁶ Терезина Туа (Maddalena Maria Teresa Tua; 1866–1956, Рим) – итальянская скрипачка-виртуоз.

³⁷ Камилла Ланди (Camilla Landi; 1866–1930) – итальянская оперная певица (сопрано).

³⁸ Йоханнес Вольф (Johannes Wolff; 1861–1931) – нидерландский скрипач, работавший в Лондоне.

³⁹ Йозеф Холлманн (Joseph Hollman; 1852–1927) – нидерландский виолончелист.

⁴⁰ Карл Мук (Karl Muck; 1859–1940) – немецкий дирижёр. В 1892–1912 дирижёр (с 1908 – генерал-музик-директор) Берлинской королевской оперы. В 1899 году дирижировал немецкими операми в лондонском театре «Ковент-Гарден».

⁴¹ Энрике Фернандес Арбос (Enrique Fernandez Arbos; 1863–1939) – испанский скрипач, дирижёр и композитор, ученик А. Вьётана в Брюсселе и Й. Иоахима в Берлине.

⁴² Альфред Шульц-Куртиус (Alfred Schulz-Curtius; ≈1853–1918) – лондонский импресарио немецкого происхождения.

⁴³ Чествования на сцене – *с франц.*

⁴⁴ Имеется в виду «Воспоминание о “Роберте-дьяволе” по мотивам оперы Мейербера» (S.413).

⁴⁵ Джон Сингер Сарджент (John Singer Sargent; 1856–1925) – американский художник, ведущий портретист эдвардианской эпохи.

⁴⁶ Л. ван Бетховен. 32 вариации на собственную тему (WoO 80).

⁴⁷ Фридрих Вильгельм Людвиг Грюцмахер (Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher; 1832–1903) – немецкий виолончелист и композитор.

⁴⁸ Вилли Хесс (Willy Heß, Hess; 1859–1939) – немецкий скрипач, педагог, ученик Й. Иоахима (Берлин, 1875–1878), концертмейстер *The Hallé Orchestra*, базирующегося в Манчестере.

⁴⁹ Саймон Спилман (Simon Speelman; 1855–1928) – известный в Манчестере альтист.

⁵⁰ Карл Фукс (Carl Fuchs; 1865–1951) – английский виолончелист немецкого происхождения, участник квартета Бродского.

⁵¹ Макс Майер (Max Mayer; 1850–1927) – пианист, профессор Королевского колледжа музыки в Манчестере.

⁵² Имеется в виду Бах–Бузони – Токката, адажио и fuga До мажор (BWV 564).

⁵³ Ф. Лист. «Воспоминания об опере “Норма” Беллини» (1841, S.394). Это произведение было впоследствии записано Бузони на фирме *Welte-Mignon* 16 марта 1907 года (R133; № 1321).

⁵⁴ Так веймарские ученики Ференца Листа называли между собой своего учителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: письма к жене за 1897 год // Художественное образование и наука. 2026. № 1(46). С. 89–97.
2. Бородин Б. Б. Письма Ферруччо Бузони к жене за 1895–1896 годы: перевод и комментарии // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2025. Вып. 42. С. 45–52.
3. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 14–22.
4. Шуман Р. Собрание статей в двух томах. Т. 2-Б. О музыке и музыкантах. Москва : Музыка, 1979. 294 с.
5. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
6. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 48 S.
7. 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.
8. Couling D. Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael. Lanham : Scarecrow Press, 2005. 391 p.
9. Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London : Eulenburg Books, 1974. 368 p.
10. Fifield Ch. Ibbs and Tillett: The Rise and Fall of a Musical Empire. Abingdon : Routledge, 2017. 724 p.
11. Sitsky L. Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. New York : Greenwood Press, 1986. 409 p.
12. Stuckenschmidt H. H. Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York : St. Martin's Press, 1972. 223 p.

Boris B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

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

LETTERS OF FERRUCCIO BUSONI TO HIS WIFE IN 1898–1899: TRANSLATION AND COMMENTARY

Abstract. This publication is dedicated to the 160th anniversary of the birth of Ferruccio Busoni and continues a series of commented translations of his literary heritage, carried out by the Scientific Bulletin of the Ural Conservatory. It is based on Busoni's letters for 1898–1899 to his wife – Gerda Schöstrand, which have not yet been published in translation into Russian. The letters presented in the proposed selection refer to the time of the musician's intensive touring activity, the period when he gained lasting European fame. In particular, in these letters Busoni tells about his long tour of the UK, gives accurate characteristics to representatives of the London artistic elite of that time. Published documents are preceded by a brief overview of the biographical context of their writing, provided with clarifying notes necessary for the completeness of the perception of their content.

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

For citation: Borodin B. B. *Pis'ma Ferruchcho Buzoni k zhene za 1898–1899 gody: perevod i kommentarii* [Ferruccio Busoni's Letters to his Wife from 1898–1899: Translation and Commentary], *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 29–40. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-29-40 (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. *Iz epistolyarnogo naslediya Ferruchcho Buzoni: pis'ma k zhene za 1897 god* [From the Epistolary Legacy of Ferruccio Busoni: Letters to His Wife in 1897], *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2026, no. 1(46), pp. 89–97. (in Russ.).

2. Borodin B. B. Ferruccio Busoni's Letters to his Wife from 1895–1896: Translation and Commentary, *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 42, pp. DOI 10.24412/2658-7858-2025-42-45-52 (in Russ.).
3. Borodin B. B. Ferruccio Busoni: Thoughts about the Pianist's Skill, *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 14–22. (in Russ.).
4. Shumann R. *Sobranie statey v dvukh tomakh. T. 2-B. O muzyke i muzykantakh* [Collection of Articles in Two Volumes. Vol. 2-B. About Music and Musicians], Moscow, Muzyka, 1979, 294 p. (in Russ.).
5. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his Wife], Erlenbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (in German).
6. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Busoni F. Sketch of a New Esthetic of Music : textbook], Leipzig, Insel-Verlag, 1916, 48 p. (in German).
7. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken* [About the Unity of Music: about Third Tones and Young Classicism, about Stages and Buildings and Adjoining Districts], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).
8. Couling D. *Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael*, Lanham, Scarecrow Press, 2005, 391 p.
9. Dent E. J. *Ferruccio Busoni: A Biography*, London, Eulenburg Books, 1974, 368 p.
10. Fifield Ch. *ibbs and Tillett: The Rise and Fall of a Musical Empire*, Abingdon, Routledge, 2017, 724 p.
11. Sitsky L. *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings*, New York, Greenwood Press, 1986, 409 p.
12. Stuckenschmidt H. H. *Ferruccio Busoni: Chronicle of a European*, New York, St. Martin's Press, 1972, 223 p.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



УДК 792.5:792.8

DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-41-50

Ольга Николаевна Рыжик

Аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ladyday@morrigan.spb.ru

ФАНДАНГО И СЕВИЛЬЯНЫ: ДВА КОРНЯ АНДАЛУЗСКОГО ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ФЛАМЕНКО XX ВЕКА

Темой статьи является анализ взаимодействия фольклора Андалусии и фламенко на примере таких региональных стилей, как фанданго и севильянас, а также влияния андалузского фольклора на формирование пало фламенко, их трансформация во времени и воплощение на театральной сцене XX века. Материалом для исследования послужили андалузские фольклорные песни фанданго и севильянас, анализ их ассимиляции в хореографические и вокальные пласты фламенко и использование в театральных, музыкальных и танцевальных постановках XX века.

Ключевые слова: фламенко; фанданго; севильянас; опера фламенко, фольклор; цыгане; фламенко на сцене

Для цитирования: Рыжик О. Н. Фанданго и севильяны: два корня андалузского фольклора в музыкальном и хореографическом искусстве фламенко XX века. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-41-50 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 41–50.

Фламенко издавна привлекает не только художников, писателей, исполнителей, но и зрителей своей эмоциональной наполненностью и экзотичностью, что выражается в неугасаемом интересе во всем мире к феномену фламенко, а также в многочисленных попытках объяснить и систематизировать это аутентичное музыкально-танцевальное наследие юга Испании, которое было признано и включено ЮНЕСКО в список мирового нематериального культурного наследия 16 ноября 2010 года.

Образ фламенко как цельный эстетический феномен, обзор наиболее известных

теорий о генезисе его музыкального материала, о влиянии андалузского фольклора на формирование стилей и пало¹ этого искусства, их трансформация во времени и воплощение на театральной сцене XX века – все эти составляющие легли в основу данного исследования.

Прежде всего обратимся к самому термину «фламенко» и некоторым аспектам истории его возникновения и развития.

В «Новом словаре иностранных слов» мы читаем: «Фламенко [исп. flamenco] – муз. испанский исполнительский стиль, отличающийся большой экспрессией

и темпераментностью, а также музыка, песни, танцы, связанные с южноиспанским искусством»².

На юге Испании, в Андалусии, в XV–XVI веках, по мнению Бернарда Леблona, одновременно существовало множество музыкальных культур: арабская, еврейская, даже византийская [см. об этом: 6, 65], поэтому вопрос о происхождении фламенко и роли цыган в этом процессе до сих пор остаётся открытым.

Актуальность данного исследования определяется не только интересом и популярностью этого искусства юга Испании в нашей стране как исполнительского, так и аналитического, включая существование многочисленных статей и исследовательских работ, но и популярностью Фанданго и Севильянас среди российских любителей фламенко. Несмотря на то, что в испанской фламенкологии Фанданго и Севильянас часто становились темой анализа исследователей, в российском искусствоведческом и музыковедческом дискурсе влияние региональных стилей на фламенко не анализировалось. На сегодняшний день прослеживается тенденция говорить об уникальности этого культурного пласта Андалусии как исключительно цыганского искусства. Нам хотелось бы оспорить это утверждение, заявив о влиянии фольклора Андалусии на формирование определённых стилей фламенко. Не пытаясь дать исчерпывающий перечень и рассмотреть все версии влияния разных музыкальных культур на формирование наследия Андалусии, мы сосредоточимся только на региональных фольклорных стилях фанданго и севильянас, их взаимодействии с фламенко, а также с воплощением на театральной сцене и в кинематографе XX века.

На сегодняшний день существуют три версии, каждая из которых имеет весомые аргументы: первой версии придерживаются андалузцы, второй – цыгане, а третью версию озвучивают фламенкологи. Жители Андалусии считают, что фламенко сформиро-

ровалось на музыкальных истоках андалузской музыки, фактически отрицая вклад цыган в зарождение и развитие фламенко. Аргументируют они это тем, что «если бы цыгане привезли с собой фламенко, то его бы исполняли цыгане по всей Европе» [8, 15; здесь и далее перевод наш. – О. Р.], поскольку все европейские цыгане мигрировали из одной части Индии. Между тем очевидно, что это не так. За пределами Андалусии цыгане не исполняют «ничего даже отдалённо похожего на фламенко» [8, 15]. Таким образом, последователи этой теории делают вывод, что фламенко изначально существовало в Андалусии, еще до прибытия цыган, которые в последствии лишь восприняли эту традицию.

Сторонники второй версии задаются встречным вопросом: если фламенко существовало на земле Андалусии до прибытия цыган, то почему преимущественно исполнители цыганского происхождения были исполнителями фламенко в начале задокументированной истории фламенко (XVIII век)? Эту версию поддерживает и канадский фламенколог Дон Порен. Исследуя противоречивые версии происхождения фламенко, он задаёт вопрос: «...почему в девятнадцатом веке девяносто пять процентов исполнителей чистого фламенко (*cante grande*) были цыганами?» [8, 15]. Ведь если бы андалузцы на протяжении столетий практиковали фламенко, история знала бы много выдающихся исполнителей не-цыганского происхождения.

Третья версия, которую также выдвигает Д. Порен в своём исследовании «*Lives and Legends of Flamenco*» [8, 15], содержит в себе компромиссный взгляд на проблему генезиса фламенко. Согласно этой концепции, фламенко возникло на земле Андалусии благодаря смешению многих музыкальных культур, среди которых значительный вклад принадлежит андалузской музыке. Ни одна культурная группа, утверждает автор, не создала фламенко обособленно. Но именно цыгане, по мнению Порена, оказали, без-

условно, наибольшее влияние на развитие стиля *cantes jondo*³ (в некоторых источниках также называемого *cante grande*) [5, 25]. В то время как андалузцы нецыганского происхождения в значительной степени развили *cante chico*⁴ [5, 111], в том числе, деревенские стили – песни, которые всё ещё считаются фольклором, а также стиль с сильным латиноамериканским влиянием (*ida y vuelta*)⁵. Таким образом, третья версия предлагает рассматривать фламенко как целостную систему, в которой разные этнические группы сыграли взаимодополняющие роли.

Обратимся к наиболее известным исследованиям музыкального материала фламенко и андалузского фольклора испанскими фламенкологами.

Рикардо Молина и Антонио Майрена в своей фундаментальной работе «Мир и формы пения фламенко» отмечают: «...утверждая цыганское происхождение первобытного пения фламенко, мы не утверждаем, что вся песня, которую мы сегодня называем фламенко, является цыганским творением; нет. Мы ограничиваем нашу теорию исключительно первобытными песнями фламенко, три из которых, по нашему мнению, – это сигирийя, тонас и коррида» [7, 24]. Цыганские песни всегда были сложнее для исполнения и менее популярны, чем андалузские. Кроме того, андалузское народное пение считалось вполне уважаемым искусством, тогда как за цыганами на долгое время закрепилась слава изгоев и бандитов.

Андалузское народное пение, несомненно, подверглось арабскому влиянию, поскольку Андалусия с VIII по XV век являлась арабской страной. В связи с этим неудивительно, что историю возникновения и развития фанданго, прародителя андалузской песни, можно проследить до арабских корней. В течение длительного времени андалузский фольклор и фламенко развивался отдельно, не смешиваясь друг с другом. Взаимодействие и взаимное прорастание

началось во время периода кафе кантанте (*café cantante*)⁶, когда цыганские и андалузские исполнители впервые оказались вместе в одном сценическом пространстве.

Андалузские песни были поначалу простыми народными напевами, цыганские же, напротив, были узкоспециализированными, требовали определенных физических способностей и глубоких знаний нюансов. Многие из выдающихся исполнителей цыганских песен были профессионалами и путешествовали по трактирам и деревням, пели за еду, питьё, подарки и жильё. Слава этих ранних цыганских певцов распространялась исключительно устно – до нас дошли воспоминания и легенды. Называлось ли в то время это пение словом «фламенко», мы не знаем. Несмотря на то, что цыганский стиль пения был прибыльным, он не привлекал андалузских певцов. Устойчивое мнение фламенкологов заключается в том, что отсутствие профессиональных исполнителей фламенко нецыганского происхождения в его ранний период (до появления кафе кантанте в 1842 году) имеет своё объяснение, которое мы находим в книге «Биографии и легенды фламенко» Д. Порена: «Фламенко (имея в виду примитивное цыганское фламенко) настолько плохо воспринималось на протяжении всей своей истории, что андалузские семьи категорически не одобряли любое участие в выступлениях фламенко членов своих семей. Стать исполнителем фламенко в те дни означало подвергнуться остракизму со стороны андалузской семьи и общества» [8, 15].

Ситуация существенно изменилась после 1842 года с появлением кафе кантанте и танцевальных Академий (Салонов). Именно тогда исполнители фламенко впервые смогли рассчитывать на «более или менее приличную жизнь как в денежном, так и в плане уважительности» [8, 15]. И в этот период стали появляться профессиональные андалузские исполнители нецыганского происхождения. В эпоху кафе

кантанте андалузские и цыганские песни начали в какой-то степени смешиваться, что было естественным следствием взаимодействия андалузцев и самих цыган. Это привело к завораживающему разнообразию стилей фламенко, известных сегодня. Однако и по сей день, даже спустя 125 лет, цыгане предпочитают исполнять свои песни и танцы, андалузцы – свои: цыганский

и андалузский стили так и не обрели полного взаимопроникновения.

Но мы сфокусируемся на анализе глубинных этнических корней и спецификой среды, в которой зарождались и развивались региональные песни и фламенко, для этого деформируем и исследуем основные категории: места звучания, сюжеты, исполнителей этих музыкальных жанров.

Сравниваемые категории	фольклор (региональный андалузский фольклор)	фламенко (канте хондо или канте гранде)
Места звучания	не менялись на протяжении веков: для развлечения и отдыха на ярмарках; на майских праздниках Дня Креста (Fiesta de las Cruces); в паломничествах; на местных фестивалях и праздниках	менялись с течением времени: герметичный (закрытый) период [3, 79], который продолжался до середины XIX века, когда фламенко звучало только в цыганских семьях; кафе кантанте (выход на сцену) вторая половина XIX – начало XX века
Сюжет	сюжет чаще всего посвящён любовным темам	– более личные и драматичные песни; – трансцендентный характер содержания – о жизни и смерти; – истории своей жизни; – о своих скитаниях и семейных трагедиях
Исполнители	простые андалузцы, иначе говоря, народ юга Испании	артисты фламенко – до XX века преимущественно цыгане
Хореография, композиция танца	парный танец, известные всем несложные движения	сольный танец – технически сложный, акцент на выразительные и технические возможности танцовщика, преимущественно импровизация

Проанализировав по указанным параметрам цыганские и андалузские песни, мы обнаруживаем их кардинальные отличия, что объясняется уникальными историческими путями развития этих музыкальных традиций, а также различными культурными и социальными условиями их бытования.

С целью дальнейшего анализа сузим круг рассматриваемых песен до региональных фанданго и севильянас. На их примере исследуем происхождение, трансформацию в историческом контексте и взаимовлияние с фламенко. Эти стили были изначально народными. Во второй половине XIX века, в период возникновения танцевальных

Академий (некоторые называют их Салонами) и возникновения кафе кантанте произошло их смещение и трансформация в стили фламенко. На сегодняшний день они существуют и как региональные фольклорные стили, и как пало фламенко.

Фанданго (*Fandango*, исп.) [6, 133] и севильянас (*Sevillanas*, исп.) как танцевальные и вокальные стили пользовались народным признанием на протяжении многих веков, интерес к ним не утрачен и сегодня. Тексты песен основаны на любовной тематике, танцы отличаются несложным набором движений, что обеспечивает им популярность. Несмотря на кажущуюся простоту,

севильянас и фанданго сложны для исполнения, поскольку используют переменный размер [9]: в данном случае он выражается в чередовании тактовых размеров 6/8 и 2/4.

Фанданго. Первое упоминание о фанданго зафиксировано в 1705 году [4, 20]. Есть документальные свидетельства, которые говорят нам «о большой популярности фанданго в середине XVIII века» [10, 47]. Это отношение по-прежнему сохраняется, поскольку титул самой распространённой и любимой народной песни и танца в Испании держится по сей день за фанданго [10, 47].

Исторически под словом *фанданго* подразумевался танец. Его происхождение связывается с *фолией* – карнавальным танцем пастухов. Его известность и доступность в народной среде, а также его взаимодействие с фламенко в середине XIX века привели к возникновению огромного пласта стилей, представляющих собой региональные фанданго. Иными словами, в каждом регионе, например, Малаге, Ронде, Гранаде, Уэльве, народ танцевал и пел фанданго, которое впоследствии получило название по имени своего региона. В Малаге фанданго известно как *малагенья*, в Ронде – *ронденья*, в Уэльве – *фанданго де Уэльва*, в Гранаде – *гранаина*, в Хаене – *картахенера* и т. д., при этом мелодия, аккомпанемент, состав инструментов и танцевальные движения отличаются в каждом регионе.

«Фанданго – это, по сути, региональный танец и песня с музыкальным размером 3/4, появившийся в Испании в XVIII веке. Многие фламенкологи без колебаний приписывают ему арабское происхождение» [10, 47]. Существовали даже версии как о его американском происхождении, так и о его родстве с португальским *фадом* (*fado*). На сегодняшний день «музыковеды и фольклористы утверждают, что и происхождение его, и этимология названия нам совершенно неизвестны» [10, 47]. Фанданго в XIX веке, соседствуя с фламенко на сценах кафе кантанте и Академиях танца, видоизменяется и плотно входит в репертуар исполнителей фламенко.

Самыми популярными, пожалуй, являются фанданго из Уэльвы. «В этой провинции существует большое разнообразие фанданго с некоторыми различиями в мелодике и характере» [10, 57]. Гитарный аккомпанемент может иметь как аппликатуру *por media* (посередине) для фанданго Алонсо, так и *por arriba* (сверху) – Альмонастер ла Реаль, Энчинасола и фанданго де Уэльва. Почти все эти фанданго, учитывая их народное происхождение, имеют формы народного танца. Хосе Реболло, Антонио Ренгель и Пако Торонхо выделялись как музыканты, создавшие собственные (персональные) версии фанданго Уэльвы, которые продолжают жить и сегодня.

Одним из самых старых стилей фанданго считается *ронденья* (*rondena*), которую часто упоминают исследователи и путешественники XIX века, именно в это время *ронденья* получила наибольшее распространение. Её тематика очень широка, хотя преобладают крестьянские темы, типичные для региона Ронда, к западу от провинции Малага. Сольный гитарный вариант звучания *ронденья* был создан Мигелем Боррулем, но именно гитарист Рамон Монтойя «придал ему и характерное богатство, и независимый характер» [10, 57], изменив тональность и ритмическую основу, введя приём *ad libitum*, где исполнитель свободен в выборе темпа и ритма. Танец *ронденья* в своём первоначальном фольклорном варианте полностью утрачен на сегодняшний день. *Ронденья* же в том виде, в котором мы его знаем сегодня, была создана в XX веке танцовщицей Кармен Амайя и родственна танцу *тарантас*, хотя стиль его, как и музыкальное звучание, больше относится к эпохе Барокко.

Новые формы песен начали появляться, а затем и становиться известными в XIX и XX веках благодаря личным интерпретациям исполнителей (персональным стилям), фактически создающим новое направление или новое звучание, либо адаптациям местных или региональных и латиноамериканских песен.

Говоря об исполнителях фанданго, обладающих своим персональным стилем, нельзя не упомянуть имя кантаора Пепе Марчена (Pepe Marchena, Pepe Tejada «Niño De Marchena»), поскольку, по словам Хуана Вергильоса, «фанданго, каким мы его знаем сегодня, можно считать... творением Марчены»[11, 208] Его исполнение характеризует свобода, изобретательность и разнообразие.

Ещё один примечательный момент: Марчена создал свои личные фанданго там, где этой традиции не существовало, осуществляя процесс дерегионализации фанданго.

Фанданго мы можем классифицировать по наличию или отсутствию ритма (компаса), по происхождению, по наличию танца или только песенной формы, по гитарной аппликатуре.

Разновидности фанданго

Ритмические особенности	С ритмом (компасом) Фанданго таких областей, как – Мурсия (Murcia) – Хаен (Jaen) – Уэльва (Huelva) – Ронда (Ronda)	Без ритма (libre) – Таранта, – малагенья (Malagueña), – гранаина (Granaína), – фанданго натуралес (fandango naturales)
Жанровая основа	Песенное фанданго: Натуральное фанданго (fandango naturales) – только вокальный вариант	Танцевальное фанданго: – Фанданго де Уэльва (Fandango de Huelva) – и вокальный, и танцевальный, так же и малагенья (Malagueña), – гранаина (Granaína), – ронденья (Rondeña)
Авторство	Региональные: – Малагенья, – Гранаина – Ронденья, – Фанданго де Уэльва	Личные стили (персоналес) создавались певцами или музыкантами (гитаристами, певцами)
Особенности аппликатуры	«Por media»: – Фанданго Алонсо, – гранаина	«Por arriba»: – фанданго де Уэльва, – малагенья, – ронденья
Инструментальное сопровождение (касается фольклорных вариантов исполнения)	Малага – исполняется небольшим оркестром, включая скрипку и тамбурин	Уэльва меньше гитара

Мариус Петипа в своих воспоминаниях описывал, как принял участие в празднике, даже станцевал фанданго с прекрасной испанкой. Такие уличные праздники, характерные для Андалусии (праздник, в котором принимал участие Мариус Петипа, проходил в городе Сан-Люкар [1, 31]), представляют собой яркие и незабываемые зрелища: жители города наряжаются и выходят на улицы, балконы украшаются шальями, на каждом углу живописные группы испанок

и испанцев танцуют, поют, атмосфера подобных праздников не единожды найдёт своё отражение в испанских сценах балетов Петипа, а танец фанданго войдёт в хореографическое наследие маэстро.

Яркие красочные хореографические композиции фанданго плотно обосновались на театральной сцене в XX веке.

В балете Леонида Мясина на музыку Мануэля де Фалья «Треуголка» («El sombrero de tres picos», 1919), когда «использование

аутентичного фольклорного танцевально-го материала фламенко на балетной сцене произошло впервые» [2, 48], главные герои – мельник и прекрасная мельничиха танцуют фанданго, в «Испанских миниатюрах» Херардо Виана Гомез де Фонсеа⁷ танец фанданго и малагенья (фанданго из провинции Малага) являлись по задумке частью седьмой картины «На площади в Севилье»⁸ композитора Сайко. Рафаэль Эстевес поставил фанданго на музыку Боккери-ни («Fandango de Boccherini») для фильма Карлоса Саура (Carlos Saura) «Хота» («Jota», 2016).

Фанданго и в хореографическом, и в вокальном воплощении можно увидеть в настоящее время практически во всех постановках фламенко, как в репертуаре Национального балета Андалусии и Национального балета Испании, так и в постановках выдающихся хореографов фламенко на театральной сцене и в кинематографе. Приведём несколько примеров. Давид Кория (David Coria) – один из самых популярных танцовщиков авангарда фламенко XXI века (Севилья, Испания) сделал этот танец заглавной темой в своей хореографической постановке «Фанданго!», премьерой которой состоялась в январе 2020 года в Национальном театре Шайо, получившей специальный приз критиков на фестивале в Хересе 2020 года. Спектакль также удостоился награды «Хиральдийо» (Giraldillo) как лучшая постановка на Биенале Фламенко в Севилье в том же году (Mejor Espectáculo en la Bienal de Flamenco de Sevilla de ese mismo año). В 2024-м на фестивале фламенко в Хересе-де-ла-Фронтера Мерседес Руис (Mercedes Ruiz) представила свой спектакль «Romancero del Baile Flamenco», в котором вместе с Хосе Мальдонадо (José Maldonado), приглашённым артистом в этом проекте, исполнили фанданго «Huelva eres única» (Fandango de Huelva).

Севильянас. Почему правильное название звучит как *Las sevillanas* (севильянас)? Потому что одна севильяна – это один

куплет: первая севильяна, вторая, третья и четвёртая, чаще всего они исполняются подряд, но название учитывает их множественное число. Также встречаются (но реже) названия *севильянас* и *La sevillana*. Многие фламенкологи придерживаются позиции, что севильянас не имеют отношения к фламенко, однако популярность этого танца на юге Испании трудно переоценить именно по отношению к этому стилю, особенно на Севильской весенней ярмарке (Feria de Abril).

Как свидетельствует название, севильянас зародились в Севилье. Но получили широкое распространение как на юге Испании, так и по всей стране, а позже – и во всем мире, особенно после выхода в 1992 году фильма «Севильянас» Карлоса Сауры (Carlos Saura Atarés, 1932–2023). Этот очень популярный традиционный народный танец и песня в размере 3/4 в версии, связанной с фламенко, получил широкое распространение к середине XX века. Севильянас является разновидностью сегидильи, которая в виде строфы также сохранилась в севильянас. «Фактически, это модификация, которую принимает традиционная кастильская сегидилья в столице Андалусии» [10, 69]. По содержанию текстов можно выделить библейский, болеро, литургический, ярмарочный, сентиментальный, свистульно-барабанный (по музыкальному сопровождению) и фламенко варианты, часть из которых можно увидеть и услышать в фильме Карлоса Сауры. Этот народный танец воспроизводит процесс знакомства и ухаживания мужчины и женщины, что можно объяснить его фольклорным происхождением и празднично-народным характером. Сегодня он исполняется по четыре куплета, хотя раньше их было семь [10, 69].

Танец состоит из определённого порядка движений, которые строго фиксированы и известны. Каждый куплет Севильянас состоит из вступления, чаще всего инструментального, запева (может быть как в ритме, так и без него) и самой песни, которая

включает в себя три терсии. Традиционно первая и вторая терсии одинаковы по мелодии, третья отличается, являясь разработкой предыдущих. Севильянас называются по порядку: первая, вторая, третья и четвёртая. По танцевальному наполнению они описывают взаимоотношения мужчины и женщины:

- Первая часть – знакомство, первая встреча.
- Вторая часть – ухаживание, флирт.
- Третья часть – противостояние, спор, соперничество.

Запев	в ритме	без ритма (libre)
Структура куплета	3 терсии, одинаковые по мелодии и по количеству компасов, третья – в развитии (мелодия изменяется)	3 терсии не одинаковые по количеству компасов (более характерно для авторского исполнения)
Лады куплетов	чаще всего чередование мажора и минора: первая мажорная, вторая минорная, третья мажорная, четвертая минорная	может быть чисто мажорная или чисто минорная
Темп (характер)	медленный (сентиментально-романтический)	быстрый (весёлый, игривый, задорный)

Популярность Севильянас во второй половине XX века была огромна, в связи с чем в большом количестве возникали музыкальные группы, которые записывали Севильянас. Это был и чисто коммерческий ход, поскольку такие диски очень хорошо продавались: Sal Marina Callejon de los Trapos (1995) Sevillanas con Arte (feat. Jose Manuel Rondan), автор кантаор Migel de los Reyes (2000).

Севильянас на сцене. Здесь необходимо ещё раз упомянуть 1992 год и фильм Карлоса Сауры «Севильянас», который стал настоящим художественным манифестом андалузской музыкальной традиции. Картина построена целиком на этом виде танца и песни, демонстрируя их уникальную структуру, стилистическую чистоту и глубокую связь с культурой Андалусии. В отличие от цыганских песен, где доминирует импровизация и эмоциональная свобода, «Севильянас» Сауры подчёркивает строгую композицию, коллективное исполнение

– Четвёртая – воссоединение, примирение и яркий финал.

Традиционно Севильянас танцуются в парах, независимо от пола. Но встречается и сольное, и групповое исполнение на концертных площадках.

Несмотря на строгую структурированность, Севильянас, они могут иметь отличия в деталях, которые можно проанализировать по определённым критериям, таким, как структура, лад, темп:

и гармонию между музыкой, танцем и сценическим пространством.

Более того, жанр севильянас нашёл отражение и в академической музыке. В «Испанских миниатюрах» Херардо Виана Гомеца де Фонсеа из оркестровки балета 1 номер⁹ представляет собой именно севильянас, что подчёркивает его значимость и универсальность для испанской культуры.

Интерес к Севильянас не потерял и в настоящее время, хореографы и танцоры с увлечением возвращаются к этому жанру. Приведём несколько примеров. Севильянас в фольклорном варианте, не фламенко, исполнялись в постановке «Bailables» Эстевеса и Паньоса для фестиваля фламенко Биенале в Севилье, 2016 (La Bienale, Sevilla). Как уже было ранее нами отмечено, в 2024 году на фестивале фламенко в Хересе-де-ла-Фронтера Мерседес Руис (Mercedes Ruiz) представила свой спектакль «Romancero del Baile Flamenco», где вместе с Хосе Мальдонадо (José Maldonado) исполнили в числе

прочих танцев севильянас под названием «Miradas que Bailan» (Sevillanas).

Региональные стили живут в народе, служат знаком национальной идентичности, выходят в смежные области, на театральную сцену, добавляя краски и национальный колорит, развиваясь и усложняясь технически как в музыкальной области, так и в хореографических постановках.

Проанализировав развитие стилей фанданго и севильянас как регионального фольклора, их прорастание во фламенко и воцарение на театральной сцене XX века, допустимо сделать вывод о взаимном обогащении этих двух музыкально-танцевальных пластов Андалусии. Исследование эволюции фанданго и севильянас – от истоков

регионального фольклора через ассимиляцию в стилистике фламенко до триумфа на театральных подмостках XX века – позволяет заключить, что эти два музыкально-танцевальных направления Андалусии находились в процессе постоянного и плодотворного взаимного обогащения. Говоря о фольклоре, необходимо отметить выход на первый план региональных особенностей и параллельное возникновение личных (персональных) стилей, а также трансформацию и взаимодействие их в рамках испанской культуры в общем, и фламенко в частности. Делая вывод, отметим, что они неразделимы на сегодняшний день, фольклор и фламенко создают основу музыкально-танцевального искусства юга Испании.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стил – исп.

² Захаренко Е. Н. и др. Новый словарь иностранных слов / Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. Москва: Азбуковник, 2003. С. 692.

³ Глубокое пение (исп., досл.) – древний стиль пения фламенко, исходящий к арабским корням, считался принадлежностью цыган.

⁴ Малое пение (исп., досл.) – стиль пения фламенко, чаще практикуемый андалузцами нецыганского происхождения.

⁵ Туда и обратно (исп., досл.) – стиль, имеющий латиноамериканское происхождение.

⁶ Кафе кантанте (исп., досл.) – певческие кафе, возникшие в середине XIX века, Эпоха *café cantante* считается Золотой эрой фламенко.

⁷ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 337. Оп. 1. Д. 1057.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост А. Нехендзи. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 448 с.
2. Рыжик О. Н. Грани испанского танца и фламенко в театральных постановках «Треуголка» и «Безумец» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2025. № 1(96). С. 44–55. EDN UDHEBB
3. Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула : Мусалаев, 2003. 196 с.
4. Arrebola A. et al. El Fandango / A. Arrebola, J. Ponce, J. de D. Pantoja. Malaga : Fuente de Libros Ediciones, 2015. 197 p.
5. Caballero A. A. El cante flamenco. Madrid : Alianza Editorial, 2004. 438 p.
6. Leblon B. Gypsies and Flamenco. The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia. Hatfield : Univ. of Hertfordshire Press, 1994. 139 p.
7. Molina R., Mairena A. Mundo y Formas del Cante Flamenco. Sevilla : Libreria Al-Andalus, 1971. 326 p.
8. Pohren D. E. Lives and Legends of Flamenco: a Biographical History. Madrid : Society of Spanish Studies, 1988. 424 p.
9. Puig B. J. de C. It Is not that Easy! The Cross-Meter Genres in Flamenco // Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança. 2015. Vol. 3. P. 58–69. URL: https://www.researchgate.net/publication/352782034_

It_Is_not_that_Easy_The_Cross-Meter_Genres_in_Flamenco_Post-ip_Revista_do_Forum_Internacional_de_Estudos_em_Musica_e_Danca_vol_3 (дата обращения: 15.05.2025).

10. Vergillos J. Conocer el Flamenco: Sus Estilos, Su Historia. Sevilla : Signatura Ediciones de Andalucia, 2002. 158 p.
11. Vergillos J. Las rutas del Flamenco en Andalucia. Sevilla : Fundacion Jose Manuel Lara, 2006. 312 p.

Olga N. Ryzhik

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia. E-mail: ladyday@morrigan.spb.ru

FANDANGO AND SEVILLIANS: TWO ROOTS OF ANDALUSIAN FOLKLORE IN THE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC ART OF FLAMENCO OF THE 20TH CENTURY

Abstract. The topic of the article is the study of the interaction of Andalusian folklore and flamenco using the example of such styles as fandango and sevillana, as well as the influence of Andalusian folklore on the formation of flamenco styles and palos, their transformation over time and embodiment on the theatrical stage of the 20th century. The material for the study consisted of Andalusian folk songs of the fandango and sevillana genres, as well as the analysis of their integration into the choreographic and vocal elements of flamenco, and their use in theatrical, musical, and dance performances of the 20th century.

Keywords: Flamenco; fandango; sevillanas; opera flamenco; folklore; gipsy; flamenco on the stage

For citation: Ryzhik O. N. *Fandango i sevil'yany: dva kornya andaluzskogo fol'klora v muzykal'nom i khoreograficheskom iskusstve flamenko XX veka* [Fandango and Sevillians: Two Roots of Andalusian Folklore in the Musical and Choreographic Art of Flamenco of the 20th Century], *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 41–50. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-41-50 (in Russ.).

REFERENCES

1. Nekhendzi A. (comp.) *Marius Petipa : Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Marius Petipa : Materials. Memories. Articles], Leningrad, Iskuststvo. Leningradskoe otdelenie, 1971, 448 p. (in Russ.).
2. Ryzhik O.N. Faces of Character Dance and Flamenco Dance in the Theater Performances the Three-Cornered Hat and the Madman, *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 2025, no. 1(96), pp. 44–55. (in Russ.).
3. El Monte A. *Flamenko: tayny zabytykh legend* [Secrets and Forgotten Legends of Flamenco], Tula, Musalaev, 2003, 196 p. (in Russ.).
4. Arrebola A., Ponce J., Pantoja J. de D. *El Fandango* [The Fandango], Malaga, Fuente de Libros Ediciones, 2015, 197 p. (in Spanish).
5. Caballero A. A. *El cante flamenco* [The Flamenco Singer], Madrid, Alianza Editorial, 2004, 438 p. (in Spanish).
6. Leblon B. *Gypsies and Flamenco. The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*, Hatfield, Univ. of Hertfordshire Press, 1994, 139 p.
7. Molina R., Mairena A. *Mundo y Formas del Cante Flamenco* [World and Forms of Flamenco Singing], Sevilla, Libreria Al-Andalus, 1971, 326 p. (in Spanish).
8. Pohren D. E. *Lives and Legends of Flamenco: a Biographical History*, Madrid, Society of Spanish Studies, 1988, 424 p.
9. Puig B. J. de C. It Is not that Easy! The Cross-Meter Genres in Flamenco, *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2015, vol. 3, pp. 58–69, available at: https://www.researchgate.net/publication/352782034_It_Is_not_that_Easy_The_Cross-Meter_Genres_in_Flamenco_Post-ip_Revista_do_Forum_Internacional_de_Estudos_em_Musica_e_Danca_vol_3 (accessed May 15, 2025).
10. Vergillos J. *Conocer el Flamenco: Sus Estilos, Su Historia* [Getting to Know Flamenco: Its Styles, Its History], Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucia, 2002, 158 p. (in Spanish).
11. Vergillos J. *Las rutas del Flamenco en Andalucia* [The Flamenco Routes in Andalucia], Sevilla, Fundacion Jose Manuel Lara, 2006, 312 p. (in Spanish).

Елена Владимировна Харитонова

Кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник
Центра цивилизационных и региональных исследований Института Африки
Российской академии наук (Москва, Россия).
E-mail: evh1956@mail.ru. ORCID: 0000-0003-3446-8886

Татьяна Борисовна Сиднева

Доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия).
E-mail: tbsidneva@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-7411-6477

**ЦЕННОСТНО-КУЛЬТУРНЫЕ ИМПЕРАТИВЫ
В МУЗЫКЕ АФРИКАНСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

Междисциплинарное исследование, основанное на синтезе методов культурологии и африканистики, посвящено изучению ценностно-культурных императивов, воплощённых в инструментальной и вокальной музыке. Искусство звуков сопровождает африканскую повседневность, оно детерминировано культурно-историческими процессами, происходившими в странах Африки южнее Сахары в различные периоды. Повседневность определяется как сложный комплекс социокультурных отношений, как каждодневная привычная деятельность, включающая в себя работу и праздники, общение и воспитание, систему принятия решений, переживаний и размышлений о судьбе и будущем. Отмечается, что музыка и тексты песен служат средством передачи культурно-исторических знаний, опыта и системы ценностей. Авторы подчёркивают, что музыка в африканской повседневности является не исключительно сферой досуга или отдыха, но фундаментальным компонентом социальной жизни, обеспечивая формирование африканской идентичности, и способом отражения переживаний и размышлений о человеке и бытии. В статье приведён богатый материал, иллюстрирующий различные элементы музыкальной культуры «обыденной жизни»: традиции западноафриканских гриотов, музыку и песни африканской повседневности, «рабочие» песни, песни о пережитых унижениях колониального периода, о борьбе за свободу, о героях, о расовых проблемах и о любви в междурасовых отношениях. Авторы приходят к выводу, что вокальная и инструментальная музыка позволяет африканцам в опосредованной, сублимированной форме воплощать пережитые страдания и радости повседневной жизни, превращая жизненные эмоции в произведения искусства, с характерными поэтическими образами и метафорами. Таким образом, музыка является одним из значимых кодов африканской культуры, а также позволяет жителям континента обретать и конструировать собственную культурно-цивилизационную идентичность.

Ключевые слова: Африка южнее Сахары; культурные коды; ценностные императивы; музыка; африканская повседневность; колониализм

Для цитирования: Харитонова Е. В., Сиднева Т. Б. Ценностно-культурные императивы в музыке африканской повседневности. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-51-62 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 51–62.

Удивительная прелесть африканской музыки в том, что она поднимает настроение, даже если рассказывает печальную историю.

Нельсон Мандела¹

Африканская повседневность – это сложный комплекс социокультурных отношений, это деятельность, которая включает в себя работу и праздники, общение и воспитание, систему принятия решений и размышлений о собственной судьбе и собственном будущем. И в этой каждодневной жизни непременно присутствует музыка: она служит средством передачи культурных и исторических знаний, опыта – всей системы ценностей. Инструментальная музыка и пение включены в процесс обучения детей и молодёжи. Традиционные песни служат своего рода учебником истории, где в художественно-метафорической форме содержатся рассказы о подвигах предков, о работорговле и миграции, о борьбе за свободу, о других значимых событиях в истории народа.

Музыка африканской повседневности является ключевым компонентом социальной жизни, обеспечивая сложный процесс формирования африканской идентичности, определяя способы выражения переживаний – радости и счастья в моменты праздников, грусти и скорби в дни печали, – что позволяет африканцам в опосредованной, сублимированной форме воплощать жизненные травмы, страдания и обиды, моменты радости и счастья, превращая их в предмет художественного переживания. Эта способность понимания компенсаторной силы искусства, с характерными поэтическими образами и метафорами является одним из фундаментальных кодов африканской культуры.

Песни и инструментальная музыка играют также социально-коммуникативную роль и служат цели объединения людей, сплочения сообщества, формирования чувства солидарности и единства. Музыка,

поэзия, танцы, сопровождающие значимые общинные и семейные события, укрепляют связи между членами сообщества, что в полной мере отвечает духу коллективистского типа африканской культуры. Совместные мероприятия, в которых участвуют представители различных поколений – старики, молодёжь, дети, позволяют зафиксировать один из основных символов африканской культуры – общинный характер жизнедеятельности, скрепляющий связь поколений, уважение к старшим, ценность большой многодетной семьи как проявление жизненной энергии и силы.

Особое значение в музыкальном сопровождении африканской повседневности (речь идёт о странах Западной Африки – Сенегале, Мали, Гвинее, Нигерии, Гамбии и др.) принадлежит касте гриотов – профессиональных музыкантов, певцов и сказочников, чаще всего бродячих, которых также называют «ремесленниками слова» [4]. Создатели и ревностные хранители традиционной африканской культуры, гриоты – это мастера распевного сказительства народных историй и преданий, в которых прославляются подвиги героев и деяния правителей прошлого. Рассказывая эти истории, гриоты демонстрировали актёрское, поэтическое и певческое мастерство, играли на музыкальных инструментах – чаще всего лютне, коре, балафоне, небольших барабанах. Благодаря особой популярности многие сопровождаемые музыкой театрализованные истории сохранялись на протяжении сотен лет без письменной фиксации. Таким образом, гриоты являются хранителями и проводниками от поколения к поколению ценностей племени, народа, общины. Для народа, не имевшего письменности, не умевшего читать и писать, гриоты стали ключевым источником знаний об их культуре [4]. В обязанности гриотов традиционно входило сообщать новости, нередко они передавали слухи, сплетни, самую разную информацию, достоверность которой было трудно прове-

рить. В то же время при достаточной изолированности и разобщённости африканских сельских общин именно деятельность гриотов часто была единственным каналом связи общины с внешним миром.

Западноафриканские касты не совпадают с пониманием каст в индийской традиции [1, 33]. Более точно их следовало бы называть специализированными социально-профессиональными (или этно-профессиональными) группами, чтобы не возникало аналогий с кастовым устройством индийского общества [4, 143; 1, 33].

В доколониальный период африканской истории (африканском Средневековье) [4] в Западной Африке существовала общераспространённая практика иметь гриотов при дворе правителей, а в более поздние времена (вероятно, с XVII–XVIII веков) практически каждое африканское селение имело своего собственного гриота – одного или нескольких, иногда даже целую семью. Гриоты сопровождали разные торжества, например, свадьбы, где они пели и рассказывали историю жениха и невесты.

Поэтические тексты песен африканских гриотов по своему содержанию охватывают широкий диапазон тем. Это хвалебные оды предкам, правителям, героям или просто людям, совершившим благородный поступок; прославление смелости воинов или исторические хроники и легенды о королевских династиях, или моральные наставления, передающие народную мудрость, нормы и правила поведения. Вот пример текста хвалебной песни малийского гриота, в котором заключён традиционный мотив отца как символа силы: «О, Сундиата, лев Мали, ты пришёл, чтобы спасти свой народ. / Твои враги дрожат, когда слышат твоё имя. / Ты объединил земли от Нигера до гор. / Ты – отец всех джали, хранитель силы...»². Гриоты пересказывают исторические эпосы, например, предание об основании империи Мали: «В начале был Нари Маган, отец льва. / Он взял жену, не красивую, но с сильным духом. / И родился

Сундиата, который не ходил до семи лет, но поднялся, чтобы стать великим...». Представлены тексты, связанные с генеалогией, которые отражают не только родословную, но и нравственные качества предков: «Ты, потомок великого Траоре, ты хранишь кровь кузнецов и королей. / Твой дед был смелым, твой отец был мудрым, и ты идёшь по их стопам...»³. Особое место занимают дидактические, поучительные песни гриотов, содержащие ценностные императивы, этические представления о чести, верности и щедрости: «Лучше умереть с честью, чем жить в позоре. / Не жалея золота для друга, ибо золото исчезнет, а имя останется. / Слушай гриота, ибо он знает правду о прошлом...»⁴.

В настоящее время, в постколониальный период, культурная и социальная роль «ремесленников слова» претерпела значительные изменения. Некоторые гриоты связали свою жизнь с политикой, и правители освободившихся стран использовали исторически сложившийся авторитет гриотов для собственного прославления. Другие остались в сфере устного и музыкального творчества, сохраняя и возрождая культурные традиции Западной Африки [4, 142]. Специалисты – музыканты, изучающие и исполняющие песни гриотов, отмечают, что они структурно чаще всего строятся на принципе призыв-ответ (солист-хор или голос-инструмент), где ритм играет ключевую роль⁵.

«Вы можете быть бедными, у вас может быть только ветхий дом, вы можете потерять работу, но эта песня дарит вам надежду. Удивительная красота африканской музыки заключается в том, что она воодушевляет, даже рассказывая печальную историю», – так чутко и точно определил значение музыки в повседневной жизни африканцев Нельсон Мандела, словами которого мы эпиграфом предварили наше исследование. Будучи неотъемлемым элементом африканской бытовой культуры, музыка естественно и органично сопрово-

ждает жизнь – от ранних детских игр до трудовой деятельности взрослых. Даже в колониальный период исполнение песен и музыкально-инструментальное творчество были спутниками сельскохозяйственных работ (например, сбора урожая или обработки земли), обеспечивая ритмическую основу деятельности и поднимая дух людей. И в настоящее время трудовые песни используются для координации действий, для снятия усталости, для поднятия духа во время тяжёлой работы. Африканцы поют всегда: дома, во время уборки помещений, во время приготовления пищи. Интонационная основа песен – пентаноника и тетратоника, характерны многократно повторяющиеся мотивы. Традиционной африканской музыке свойственно доминирование ритма, точнее: наложения различных ритмов, создающие яркие и выразительные полиритмические структуры. Песни непременно сопровождаются ритмичными пластическими движениями, притопыванием в такт музыке, звучанием барабанов (ксилофонов, джембе, калимбой и др.). Можно сказать, что в африканской культуре присутствуют ритмы на все случаи жизни, связанные с праздничными, церемониальными традициями и повседневностью.

Трудовые (их чаще называют «рабочие») песни, собранные Натали Кертис Берлин в книге «Песни и сказания тёмного континента» в начале XX века (первое издание книги вышло в 1920 г.), записаны со слов К. Камбы Симанго, представителя племени ндау (Португальская Восточная Африка), и Мадикане Селе, представителя племени зулу (Натали, Зулуленд, Южная Африка). Вот одна из них:

Деньги в Камбене!
Кто вам сказал?
Деньги в Камбене!
Мы хотим работать.
Чтобы мы могли вернуться домой.
Деньги, – деньги в Камбене!
Кто вам сказал?

Деньги в Камбене!
Мы хотим работать.
Чтобы мы могли вернуться домой.
Деньги!
Кто вам сказал?
Деньги, – деньги в Камбене!
Мы хотим работать,
Что мы можем вернуться домой.
Сколько денег?
Кто вам сказал?
Деньги в Камбене!
Мы хотим работать,
Чтобы мы могли вернуться домой.

В этой песне многократно повторяющиеся строфы отражают остигатную ритмическую структуру. «Камбе'не» – это местное название места на реке Пунгве в Восточной Африке, известное как Фонте Вилла (Fonte Villa). Англичане, получившие железнодорожные концессии от португальцев, планировали построить в этом месте крупный порт, а также железнодорожную станцию, чтобы облегчить сообщение с Родезией. Но предприятие впоследствии пришлось закрыть, потому что местность была настолько болотистой и не приспособленной для жизни, что и местные «темнокожие» жители, и «белые» иммигранты массово умирали от лихорадки. Однако во время открытия проекта возник большой спрос на рабочую силу из числа местных жителей, за это хорошо платили, и эта новость быстро распространилась среди темнокожих.

В поэтическом тексте песни повествуется о том, как группа мужчин сообщает о «деньгах в Камбе'ни». «Кто тебе это сказал?», – хором спрашивают люди у разносчика новостей. «Деньги в Камбене! Деньги, деньги!», – повторяет мужчина, и его слова подхватывают другие. Тогда люди кричат: «Деньги в Камбе'ни – тогда работай с желанием заработать и возвращайся домой!», потому что местные жители обычно были рады работе, на которой они могут сразу хорошо и быстро заработать, чтобы им не пришлось слишком долго находить-

ся вдали «от своих краалей, от своих жён и детей».

Автор собрания «Песен и сказаний темной Африки» Натали Кертис Берлин фиксирует типичный «колониальный» взгляд белого человека и подчёркивает: «...африканцы только начинают учиться трудиться так, как это делают белые люди. Поэтому, возможно, вполне естественно, что они должны довольствоваться тем, что зарабатывают достаточно для удовлетворения своих потребностей в ближайшем будущем, а затем возвращаются в свои дома. Но этот непостоянный вид их труда, о котором говорится в словах этой песни, раздражает белого человека и, возможно, является одной из причин тирании, из-за которой туземцев нередко заставляют работать без оплаты» [6, 33–35]. Часто «туземцам» задерживают плату, опасаясь, что, когда у «мальчика» будут деньги в руках, он захочет немедленно вернуться в свой крааль. «Однако нельзя всерьёз ожидать, что первобытный народ сразу же приобретёт европейские привычки к постоянному труду, особенно если его потребности просты и их легко удовлетворить...» [6, 33–35].

Память о тяжёлом труде, о пережитых унижениях и эксплуатации, о демонстрируемом превосходстве белой расы стала неотъемлемым элементом культурного кода африканцев, и фактически труд, особенно физический труд, стал для африканцев знаком и символом эксплуатации, составной частью культурного кода, связанного с колониальной травмой. Несправедливость,

которую пережили африканцы от работорговцев и колонизаторов – это «горькая боль», унижение и страдание, которые трудно понять тем, кто этого не пережил: «Не понимают величья свободы / Те, кого в рабство не продавали, / Те, кто не мучались долгие годы / На белых плантациях, / В царстве кнута. / Все наши горести и невзгоды / В их глазах не растопят льда», – пишет нигерийский поэт Адебайо Фалети в стихотворении «Независимость» (перевод А. Сендыка) [3, 70].

Эта тема сохраняет свою значимость и сегодня. В свободной Африке певцы континента сочиняют и поют песни, посвящённые свободе (следует упомянуть, например, вышедший в 2014 году к 20-летию конца политики апартеида и избрания первого чернокожего президента ЮАР Нельсона Манделы диск «Южноафриканские песни о свободе – South African Freedom Songs»⁶. Вслед за певцом и композитором Маркусом Гарви, афроамериканцем родом с Ямайки, деятелем всемирного движения за права чернокожих, провозглашавшим всемирное братство людей чёрной расы и стремящимся к восстановлению гордости и величия чернокожей расы, его последователи воплощают в своей музыке и поэтических текстах песен идеи борьбы за права чернокожих и воспевают подвиги своих героев. характерны слова из песни Уинстона Родни (Winston Rodney, род. 1 марта 1945 г.), также известного как Пылающее Копьё (Burning Spear), ямайского певца и музыканта в стиле регги (перевод Е. Харитоновой):

Давайте вспомним некоторых великих людей,
которые боролись за наши права
Вспомним Пола Богеля⁷, вспомним Маркуса Гарви⁸,
Вспомним Нельсона Манделу⁹
Давайте вспомним великих людей, которые боролись за наши права
Давайте вспомним великих людей, которые боролись за наши права
Вспомним их, вспомним их
Вспомним Малкольма Икса¹⁰, вспомним Мартина Лютера Кинга¹¹
Давайте вспомним великих людей, которые боролись за наши права...¹²

В текстах песен африканских исполнителей часто упоминается тема травмы африканцев, связанной с пережитыми ими самими или их предками колонизацией, работорговлей, расовой дискриминацией. Песни о физической и душевной боли, об унижениях, о борьбе за свободу – «визитная карточка» большинства певцов и музыкантов африканского происхождения. Африканская певица Тина Браун Африка – исполнительница из Ганы, родом из Нигерии, свободно владеющая, помимо английского, несколькими африканскими языками – йоруба, тви, эве, а также сочетающая в своём творчестве несколько жанров: дэнсхолл, регги, хип-хоп, афробит, хайлайф и другие, что позволяет её музыке

проникать в сердца представителей разных поколений и разных культур. Тина Браун получила признание и в Африке, была номинирована на премию *Emerging Music Awards* в Гане в категории «Дэнсхолл-песня года», была названа «Артисткой года в стиле хайлайф»¹³ на премии *Ashanti Music Awards*, получила несколько наград от ганских телеканалов. В последние годы певица исполняет песни социального содержания, размышляет об актуальных экономических и политических проблемах, о последствиях пандемии COVID-19 для Африки, о расовых проблемах, об угнетении и стремлении к свободе. Тина Браун поёт о том, что помнят и что переживают африканцы (перевод Е. Харитоновой):

Когда пришли белые люди,
Они украли наше золото, а потом сделали нас рабами.
Они говорили, что наша культура порочна, и заставляли нас меняться.
Они настраивали нас против нас самих.
Чувствуешь ли ты мою боль? Чувствуешь ли ты мою боль?
Но сегодня мы свободны навсегда
Всегда вперёд, никогда назад
Клянусь честью
Быть верной и преданной Матери Гане
Свобода Свобода
Мы больше не в цепях
Свобода Свобода
Мы больше не страдаем.
Мы больше не страдаем.
Я так рада, что мы обрели независимость
Кровь наших предков не будет пролита напрасно
Кровь наших предков не будет пролита напрасно¹⁴

Когда африканские певцы и поэты говорят о свободе, это звучит как необходимое торжество справедливости, ибо справедливость присутствует в культурных кодах африканцев, что особенно сильно проявляется в контексте расовых отношений, в отношении к белому человеку, в оппозиции к которому формировались культурные коды африканцев колониального и постколониального периода.

В целом, тип восприятия африканцев можно определить как синкретический, где тесно переплетены и взаимосвязаны визуальные, аудиальные и кинестетические параметры. Исследователи прежде всего отмечают присущий африканской культуре «религиозный синкретизм» [7], что проявляется в интенсивном взаимодействии между традиционными верованиями, с одной стороны, и христианством и исламом –

с другой. Можно констатировать, что африканский синкретический тип восприятия действительности проявился, в частности, в жанре «музыкальной поэзии», или «поэзии музыки». Аудиальные образы, выраженные вербально и пластически, характерны для африканской поэзии. Российский филолог, этнограф-африканист В. Бейлис отмечает: «...африканская народная поэзия мало приспособлена для чтения. Её нужно не только

слышать, но и видеть, отплясывать, отстукивать на барабанах, надо участвовать в её создании. Она – в масках, в движениях танцоров, в пальцах музыкантов, в ритуальных шествиях...»¹⁵. Показательным является стихотворение «Тамтамы» (в переводе М. Ваксмахера) поэта из Республики Гвинея Нене Кхали. Звуки, зрительные образы, кинетические ощущения переплетены в этих поэтических строках:

Тамтамы... <...> Тамтамы... <...>
Ксилофоны,
И гонги,
И кастаньеты, и кастаньеты,
И топот толпы, и топот толпы,
И щёлканью пальцев
Вторят ладони, стуча по груди.
И тамтамы... <...>
Широко раскрыты глаза, мои раскрыты глаза... <...>
Уши мои заполнены шумом тамтамов,
Тяжёлых тамтамов,
Гулких тамтамов,
Звонких тамтамов... <...> [3, 156–167]

Африканская поэзия и африканская музыка переплетены настолько тесно, что когда читаешь стихи африканских поэтов, то слышишь, чувствуешь и «видишь» ритм африканских тамтамов, джембе, ксилофонов, звуки природы, биение сердца. Антонио Агостиньо Нето (португ. *António Agostinho*

Neto) – ангольский государственный деятель, поэт, первый президент Народной Республики Ангола (1975–1979) написал в поэме «Пламя и ритмы» (перевод Л. Некрасовой) об истории своей страны, и эта тема едина для всей Африки, пережившей колониальное угнетение:

Звон кандалов на дорогах, Пенье птиц
В зелёной прохладе леса,
В сладостной музыке пальм...
Пламя-Пламя на травах...
Пламя над крышами хижин Каяте...
На дальних дорогах
Толпы народа, Толпы народа, Толпы народа, Толпы народа, Изгнанного отовсюду... <...>
...Зарево,
Танцы,
Тамтамы, Ритмы...
Ритмы в свете,
Ритмы в цвете,
Ритмы в звуке,
Ритмы в движении,

Ритмы в шагах окровавленных ног,
Ритмы в крови, текущей из-под ногтей,
И всё это ритмы...
Ритмы...
О, голоса истерзанной Африки! [3, 82].

Поэт чувствует ритм жизни, и это неизбежно проявляется в его творчестве. Вот ещё один фрагмент стихотворения Аго-

стиньо Нето «Западная цивилизация» (перевод Е. Долматовского):

...Двенадцать часов работы – Его ежедневное рабство.
Дроби камни!
Таскай камни!
Дроби камни!
Таскай камни!
Палит солнце, и жгут ливни.
Дроби камни!
Таскай камни! [3, 82–83].

Одной из стабильно популярных образных сфер африканской поэзии является музыка, даже шире – звуковая стихия. Тексты африканских поэтов наполнены ритмами и звуками природы, пением, упоминанием различных музыкальных инструментов

(прежде всего ударных: тамтамов, барабанов и др.). Музыкальность выражена фонетикой слов, и поэзия обращена прежде всего к слуху. Так пишет ганский поэт Фрэнсис Паркс в поэме «Африканский рай» (перевод А. Сергеева):

...Дай мне голоса
Обыкновенных Душ —
Женщин голоса
И басы Мужчин.
(И плач детей?) <...>
А голоса их душ
Поют, Поют! <...>
Позволь, о бог,
Зрителям прийти,
Черным и Белым. <...>
Разреши им Прийти,
Чтобы услышать
Наш родной напев,
Палок стук о жёсть,
Песни звонких бус
И барабанов гром [3, 138–141].

В музыкально-поэтических произведениях велика роль цветовых ассоциаций, которые прежде всего сфокусированы на проблеме расы:

Мы – два цвета... А песня одна
Навсегда, навсегда!
Вы понимаете это?! [3, 146].

Вопросы расы («цвета», как обозначают эту тему сами африканцы) – один из самых мощных культурных кодов Субсахарской Африки, определяющий самовосприятие, поведение, философские концепции, «способы самоидентификации» [2]. Африканцы остро чувствуют границы между чернокожими и белыми, им навязали это самоощущение годы колониального угнетения, и оно прочно укоренилось в сознании африканцев. Ганская писательница, драматург, поэтесса, театральный и общественный деятель Эфуа Теодора Сазерленд,

творческая и общественная деятельность которой совпала с началом периода независимости Ганы и правлением Кваме Нкрумы, писала о необходимости надэтнической, надрасовой культурной идентичности Ганы и о преодолении чувства расовой неполноценности, о единстве чёрного и белого человека, о необходимости преодоления расовых предрассудков, о возможности (или невозможности?) любви между чёрным и белым человеком (перевод Н. Воронель):

Пусть услышат державы и расы,
Что встретились мы – два цвета
И узнали, что раньше впустую вращалась для нас планета... [3, 143–146].

Характерно, что музыка чутко и глубоко проникает в эту сложную проблему расы, побуждая к сильному эмоциональному переживанию. В «музыкальных» стихах африканских поэтов мы находим эту тему, переплетённую с темой музыки и звука, где чёрная и белая кожа ассоциируется с чёрными и белыми клавишами

музыкального инструмента. Вот пример из стихотворения «Клавиши рояля» Гастона Барт-Уильямса, сьерра-леонского журналиста, писателем, поэта, кинорежиссёра и дипломата, о различиях, противоположности, пропасти и при этом возможности любви и гармонии чёрного и белого человека:

Кожа твоя горда белизной,
Кожа моя черна.
Дай мне руку, пойдём со мной,
Музыка грянет, звучна.
Музыка в воздухе.
Слышат все,
Как, ненависть прочь гоня,
Звучат, сочетаясь,
Клавиш ночной
И клавиш белого дня...
Музыка в воздухе:
Видят все,
Как дерзновенно и смело
Одной гармонией сплетены
Облик чёрный и облик белый [3, 531].

Обратившись лишь к некоторым образцам африканских песен, мы увидели, что они неотделимы от обыденной жизни африканцев. При этом поэзия, полная са-

мобытной философии и формулирующая фундаментальные африканские культурные коды, традиционно не «говорится», но «пропеваётся». Песни африканского кон-

тинента скупы мелодически, они ограничены узким звуковысотным диапазоном (тетратоника, пентатоника), основаны на многократном повторении попевок, в них преобладает остигатный ритм (своеобразная «остинатная полиритмия»), подчёркивающий и усиливающий суггестивную силу поэтического текста. Песни практически всегда сопровождаются танцевально-пластическими движениями. Характерный для песни синтез повседневности и философской глубины, слова, пластики и звука, выразительная антифония («отклик–ответ»), причудливое соединение репетитивности и изобретательной импровизации создают уникальный облик африканского искусства самовыражения.

Выше в статье были приведены не только анонимные, но и авторские тексты. И действительно, наряду с традиционным искусством, в годы борьбы за независимость и особенно после её завоевания в африканских странах начало развиваться профессиональное искусство, задачами которого стали осмысление новых процессов, выработка национального самосознания, отражение проблем и трудностей

развития, отражение бытовой реальности, отражение отношений между людьми, любви, в том числе любви в межрасовом контексте.

В песнях обыденной повседневности жителей Африки южнее Сахары заключён целый мир образов и символов. В «рабочих» песнях, песнях о пережитой боли и колониальной «травме», песнях о свободе, о болезненных расовых вопросах, о любви и человеческих переживаниях отражены основные ценностно-смысловые блоки, которые составляют культурный код Африки южнее Сахары и которые являются ценностными императивами для африканцев. Сформировавшись в процессе культурноисторического развития, эти ценностно-смысловые структуры влияют на жизнь африканцев, определяют их поступки и демонстрируют «системность и многоплановость культуры и ментальности, в которых соединяется космическое, природное, традиционное с высокой духовностью, рефлексией, логикой, социальной и гражданской ответственностью» [5, 141]. И все эти процессы находят глубокое отражение в искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ African Music Quotes, A–Z. URL: <https://www.azquotes.com/quotes/topics/african-music.html> (дата обращения: 20.02.2026). Здесь и далее перевод наш. – Авторы.

² Цит. по: Горюхов А. Гриоты Западной Африки, 24.03.2011. URL: <https://germiones-muzh.livejournal.com/647199.html> (дата обращения: 19.02.2026).

³ Цит. по: Там же.

⁴ Цит. по: Там же.

⁵ См.: Школа развития чувства ритма Льва Слепнера. URL: <https://shkola-ritma.ru/> (дата обращения: 19.02.2026).

⁶ Lalela Cape Town Choir. South African Freedom Songs, 29.06.2014. URL: <https://music.apple.com/ru/album/south-african-freedom-songs/901831896> (дата обращения: 20.02.2026).

⁷ Пол Богель – борец за права человека в США, посвятивший свою жизнь борьбе против расовой дискриминации и за равноправие всех граждан.

⁸ Маркус Гарви – выдающийся лидер движения за права чернокожих в Америке, основатель Всемирной ассоциации улучшения положения негров (UNIA).

⁹ Нельсон Мандела – символ борьбы против апартеида в Южной Африке, первый чернокожий президент ЮАР, лауреат Нобелевской премии мира.

¹⁰ Малкольм Икс (при рождении Малкольм Литтл) – афроамериканский исламский духовный лидер и борец за права чернокожих. Среди сторонников Икс известен как защитник прав чернокожего населения США.

¹¹ Мартин Лютер Кинг-младший – американский баптистский проповедник, общественный деятель и активист, лидер движения за гражданские права чернокожих в США.

¹² Winston Godfrey Rodney. Recall Some Great Men. Burning Spear. URL: <https://www.lyrics.com/lyric-lf/275213/Burning+Spear/Recall+Some+Great+Men> (дата обращения: 20.02.2026).

¹³ Хайлайф (англ. *Highlife*) – музыкальный жанр, состоящий из танцевальных стилей англоязычной Западной Африки, сплав африканских ритмов с западной музыкой.

¹⁴ Tina Brown Africa. Freedom, 06.03.2020. URL: <https://genius.com/Tina-brown-africa-freedom-lyrics> (дата обращения: 07.02.2026).

¹⁵ Цит. по: Рыжова О. Слово Юга: поэзия африканских стран, 05.07.2022. URL: <https://libfl.ru/ru/news/slovo-yuga-poeziya-afrikanskih-stran> (дата обращения: 20.02.2026).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванюкова Д. В., Куценков П. А. Дети дождя: ногом, теллем и догоны. Москва ; Берлин : Direct Media Publishing, 2022. 160 с.
2. Мосейко А. Н., Харитонова Е. В. Самоопределение и идентичность в современной Африке: культурные и цивилизационные коды? (к постановке проблемы) // Африка: устойчивое развитие и дипломатия диалога : ежегодник, 2017. Москва : РУДН, 2017. С. 269–314. EDN YRKOQS
3. Поэзия Африки / сост. и примеч. М. Ваксмахера, Э. Ганкина, И. Ермакова и др. Москва : Худож. лит., 1973. 688 с.
4. Татаровская И. Г. Адаптация касты гриотов в постколониальном обществе Западной Африки // Учёные записки Института Африки РАН. 2024. № 3(68). С. 142–154. DOI 10.31132/2412-5717-2024-68-3-142-154. EDN BYLFRS
5. Харитонова Е. В. Ценностно-смысловые блоки в образах африканской поэзии (в контексте исторических и социальных перемен) // Ученые записки Института Африки РАН. 2024. № 1(66). С. 127–144. DOI 10.31132/2412-5717-2024-66-1-127-144. EDN LBFGGO
6. Curtis N. Songs and Tales from the Dark Continent. Mineola ; New York : Dover Publications, 2002. 208 p.
7. Dih E. S. Interrogating Syncretism in African Christian Theology // Lafia Journal of Religion and Humanities. 2022. № 1-2. P. 32–48.

Elena V. Kharitonova

Institute for African Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

E-mail: evh1956@mail.ru. ORCID: 0000-0003-3446-8886

Tatyana B. Sidneva

Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia.

E-mail: tbsidneva@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-7411-6477

VALUE-CULTURAL IMPERATIVES IN THE MUSIC OF AFRICAN EVERYDAY LIFE

Abstract. This interdisciplinary study, based on a synthesis of methods from cultural studies and African studies, examines the value-based and cultural imperatives embodied in instrumental and vocal music. The art of sound accompanies everyday African life and is determined by the cultural and historical processes that have occurred in sub-Saharan Africa at various periods. Everyday life is defined as a complex set of sociocultural relations, as daily, habitual activities that include work and celebrations, communication and education, decision-making, experiences, and reflections on fate and the future. It is noted that music and song lyrics serve as a means of conveying cultural and historical knowledge, experience, and a value system. The authors emphasize that music in everyday African life is not exclusively a sphere of leisure or recreation, but a fundamental component of social life, contributing to the formation of African identity and a means of reflecting experiences and reflections on humanity and existence. The article presents a wealth of material illustrating various elements of the musical culture of “everyday

life”: the traditions of West African griots, the music and songs of African everyday life, “worker” songs, songs about the humiliations of the colonial period, the struggle for freedom, heroes, racial issues, and love in interracial relationships. The authors conclude that vocal and instrumental music allows Africans to embody the suffering and joys of everyday life in a mediated, sublimated form, transforming life’s emotions into works of art with characteristic poetic images and metaphors. Thus, music is one of the significant codes of African culture and also allows the continent’s inhabitants to discover and construct their own cultural and civilizational identity.

Keywords: Sub-Saharan Africa; cultural codes; value imperatives; music; African everyday life; syncretism; colonialism

For citation: Kharitonova E. V., Sidneva T. B. *Tsenmostno-kul’turnye imperativy v muzyke afrikanskoj povsednevnosti* [Value-Cultural Imperatives in the Music of African Everyday Life], *Music in the System of Culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 51–62. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-51-62 (in Russ.).

REFERENCES

1. Vanyukova D. V., Kutsenkov P. A. *Deti dozhdya: nogom, tellem i dogony* [Children of the Rain: Nogom, Tellem and the Dogons], Moscow, Berlin, Direct Media Publishing, 2022, 160 p. (in Russ.).
2. Moseyko A. N., Kharitonova E. V. *Samoopredelenie i identichnost’ v sovremennoy Afrike: kul’turnye i tsivilizatsionnye kody? (k postanovke problemy)* [Self-determination and identity in modern Africa: cultural and civilizational codes? (to pose the problem)], *Afrika: ustoychivoe razvitie i diplomatiya dialoga : ezhegodnik*, 2017, Moscow, RUDN, 2017, pp. 269–314. (in Russ.).
3. Vaksmakher M., Gankin E., Ermakov I. et al. (comp., comments) *Poeziya Afriki* [Poetry of Africa], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1973, 688 p. (in Russ.).
4. Tatarovskaya I. G. *Adaptatsiya kasty griotov v postkolonial’nom obshchestve Zapadnoy Afriki* [Adaptation of the Griot caste in the postcolonial society of West Africa], *Uchenye zapiski Instituta Afriki RAN*, 2024, no. 3(68), pp. 142–154. DOI 10.31132/2412-5717-2024-68-3-142-154 (in Russ.).
5. Kharitonova E. V. *Tsenmostno-smyslovye bloki v obrazakh afrikanskoj poezii (v kontekste istoricheskikh i sotsial’nykh peremen)* [Value-semantic blocks in the images of African poetry (in the context of historical and social changes)], *Uchenye zapiski Instituta Afriki RAN*, 2024, no. 1(66), pp. 127–144. DOI 10.31132/2412-5717-2024-66-1-127-144 (in Russ.).
6. Curtis N. *Songs and Tales from the Dark Continent*, Mineola, New York, Dover Publications, 2002, 208 p.
7. Dih E. S. Interrogating Syncretism in African Christian Theology, *Lafia Journal of Religion and Humanities*, 2022, no. 1-2, pp. 32–48.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА



УДК 784:78.07

DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-63-74

Роман Павлович Карабатов

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: mr.karabatov@yandex.ru. SPIN-код: 2313-3422

Алёна Олеговна Галиева

Преподаватель хоровых дисциплин Свердловского мужского хорового колледжа
(Екатеринбург, Россия). E-mail: alena.galieva.1998@mail.ru

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ РОССИЙСКИХ ХОРОВЫХ СТУДИЙ XX ВЕКА И ИХ РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА (НА ПРИМЕРЕ СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье рассматривается феномен российских хоровых студий XX века. Авторы выделяют основные организационные модели студийной системы (студия-школа, студия как центр массового воспитания, студия-лаборатория при профессиональном коллективе) и анализируют педагогический и творческий опыт четырёх коллективов: двух столичных («Весна» А. С. Пономарёва, «Пионерия» Г. А. Струве) и двух свердловских («Звонкие голоса», г. Нижний Тагил, «Гайдаровцы», г. Серов). Особое внимание уделяется региональной специфике и вводимым в научный оборот материалам по истории хорового движения на Урале.

Ключевые слова: хоровая студия; хоровое воспитание; «Весна»; «Пионерия»; «Звонкие голоса»; «Гайдаровцы»; региональное хоровое движение

Для цитирования: Карабатов Р. П., Галиева А. О. Организационные модели российских хоровых студий XX века и их региональная специфика (на примере Свердловской области). DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-63-74 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 45. – С. 63–74.

Современная система музыкального образования в России переживает период поиска новых ориентиров. В условиях смены культурной парадигмы, снижения интереса к коллективным формам музицирования и вызовов цифровизации перед педагогами-музыкантами остро встаёт проблема

сохранения высокого уровня подготовки учащихся и их духовно-нравственного воспитания. Хоровое пение, исторически являвшееся основой отечественной музыкальной культуры, сегодня нуждается в новых – или хорошо забытых старых – импульсах для развития. В этих условиях

особую актуальность приобретает обращение к историческому опыту российских хоровых студий XX века, которые на протяжении десятилетий демонстрировали высокую эффективность в массовом музыкальном воспитании детей.

Цель статьи – выявить, систематизировать и теоретически обосновать основные организационные модели российских хоровых студий XX века, а также определить их региональную специфику на материале Свердловской области.

Для достижения поставленной цели в статье анализируются историко-культурные предпосылки возникновения хоровых студий в России, выделяются и характеризуются три основные организационные модели, рассматривается реализация этих моделей на примере столичных студий («Пионерия», «Весна»), выявляется региональная специфика хоровых студий Свердловской области на примере коллективов «Звонкие голоса» (Нижний Тагил) и «Гайдаровцы» (Серов), а также формулируются выводы о значении исторического опыта хоровых студий для современной музыкальной педагогики.

Феномен хоровых студий в России возник в середине XX века как уникальное явление на стыке просветительства, любительства и профессионализма. Возникнув из дворовых кружков и школьных хоров, студии быстро превратились в полноценные образовательные учреждения нового типа, аккумулировавшие богатейший педагогический опыт. Деятельность хоровых студий «Пионерия» Г. А. Струве и «Весна» под руководством А. С. Пономарёва доказала свою эффективность в формировании не только профессиональных музыкантов, но и гармонично развитой личности. Однако, несмотря на признанные успехи столичных студий, опыт региональных коллективов, например, хоровой студии «Звонкие голоса» г. Нижнего Тагила, студии «Гайдаровцы» г. Серова (Свердловская область), остаётся малоизученным и не введённым

в научный оборот. Особую значимость региональный аспект приобретает в свете того, что обращение именно к местному историко-педагогическому наследию может стать основой для возрождения и развития хорового движения в конкретном регионе.

При анализе историко-педагогической литературы мы смогли выделить три основные организационные модели хоровых студий, сложившиеся в советский период [1; 2].

Первая модель – студия как центр массового музыкального воспитания детей. Эта модель получила широкое распространение в 1960–1980-е годы и была ориентирована на максимальный охват детей независимо от их исходных музыкальных данных. Ярчайшим примером здесь служит Хоровая студия «Пионерия» под руководством Г. А. Струве, созданная при Московском городском Дворце пионеров и школьников. Как отмечал сам Струве, «главная задача студии – не подготовка профессиональных музыкантов, а воспитание музыкальной культуры как части общей духовной культуры человека» [7, 14]. Отличительной чертой этой модели являлась многоступенчатая структура обучения (подготовительные группы дети 4–5 лет, младший хор, средний хор, старший (концертный хор) и вокальные ансамбли) и использование авторской методики «Хорового сольфеджио» (системы ручных знаков), позволявшей эффективно обучать нотной грамоте детей с 4–5 лет.

Вторая модель – студия как учебно-творческая лаборатория при профессиональном коллективе. Эта модель предполагала тесную связь с профессиональным хоровым исполнительством и ориентацию на подготовку музыкально одарённых детей к будущей профессии. Классическим примером является Детская хоровая школа Ленинградской академической капеллы, открытая в 1937 году по инициативе А. В. Свешникова. Это учебное заведение изначально строилось на ключевых принципах, впоследствии ставших осно-

вополагающими для модели «студия как учебно-творческая лаборатория»: раннее профессиональное ориентирование, сочетание общего и специального музыкального образования, а также органичное соединение учебного процесса с концертной деятельностью.

В начале 1944 года Детская хоровая школа Капеллы была ликвидирована, а её учащиеся переведены в Москву. Школа дала жизнь двум хоровым училищам – Московскому и Ленинградскому.

Мы сознательно не включили в текст статьи анализ Детской хоровой школы Ленинградской академической капеллы, поскольку этот коллектив представляет собой уникальную, но труднодоступную для систематического сравнения модель – его опыт детально описан в специализированных источниках, а сам феномен капеллы требует отдельного масштабного исследования [более подробно см.: 8].

Третья модель – студия-школа с углублённым изучением комплекса дисциплин. Эта модель представляла собой синтез первых двух: она сочетает массовость с высоким уровнем профессионализма. Наиболее показательным примером является Московская хоровая студия «Весна» (основана в 1965 году)¹. Как пишет в своих воспоминаниях А. С. Пономарёв, «мы стремились создать не просто хор, а школу, где ребенок живёт музыкой каждый день, где пение в хоре – лишь вершина айсберга, основание которого составляют сольфеджио, музыкальная литература, хоровой ансамбль, индивидуальные занятия по вокалу» [3, 27].

Особенностью «Весны» стала авторская учебная программа, включавшая ежедневные занятия, обязательное обучение игре на фортепиано, систему хоровых концертов и творческих встреч. Впоследствии на базе студии была открыта Детская хоровая школа «Весна», что официально закрепило статус этой модели как полноценного образовательного учреждения нового типа.

Аналогичные процессы происходили и в Ленинграде. Хоровая студия мальчиков при Ленинградском хоровом училище (руководитель – Ф. М. Козлов, затем – В. А. Чернушенко) и Хоровая студия Ленинградского радио и телевидения (под руководством Ю. М. Славницкого) также реализовывали модели, близкие к описанным выше, с той лишь разницей, что в Ленинграде более сильным оставалось влияние академической петербургской хоровой школы с её традициями придворной певческой капеллы.

Таким образом, к 1970–1980-м годам в СССР сложились три основные организационные модели хоровых студий, различавшиеся по целям, структуре и степени профессионализации, но объединённые общими принципами: системность обучения, сочетание коллективных и индивидуальных форм работы, ориентация на воспитание, а не только на профессиональную подготовку.

Каждая из этих моделей внесла уникальный вклад в развитие отечественного хорового образования и заложила основы для дальнейшего осмысления студийного опыта в постсоветский период. В данной статье деятельность столичных хоровых студий освещена лишь бегло – в той мере, в какой о них писали в открытых изданиях, тогда как опыт региональных коллективов, менее известных широкой публике, но не менее ценных, разобран более подробно.

Хоровая студия «Пионерия» занимает особое место в истории отечественного хорового образования как первая в Советском Союзе детская хоровая студия. Её история началась в 1953 году, когда 20-летний студент музыкального училища при Московской консерватории Георгий Александрович Струве организовал хор семилетней школы в посёлке Вешняки Балашихинского района Московской области. Именно этот

хор впоследствии вырос в первую Детскую хоровую студию.

Педагогическая система Г. А. Струве базируется на нескольких ключевых принципах, которые определили уникальность «Пионерии» и её значение для развития хорового образования: принцип всеобщего музыкального воспитания, принцип студийности как формы организации, методика «Хорового сольфеджио», активная концертно-просветительская деятельность, распространение педагогического опыта.

Методика «Хорового сольфеджио» – это главное методическое достижение Г. А. Струве, получившее широкое распространение и ставшее настольным пособием для музыкальных педагогов [7]. Методика основана на системе ручных знаков и работе над интонацией. Пособие, указанное выше, охватывает все этапы работы: от занятий с начинающими до работы с концертными коллективами, исполняющими сложное многоголосие. Оно включает развитие мелодического и гармонического слуха, изучение основ музыкальной грамоты, развитие чувства ритма, освоение двухголосия и многоголосия через каноны.

«Пионерия» стала методическим центром, где проводились областные конкурсы и фестивали, семинары, открытые уроки, которые посещали многие приезжие педагоги-музыканты.

Важной формой работы студии являлись хоровые лагеря – выездные интенсивные занятия, позволявшие достичь высокого уровня ансамбля и строя.

Ещё одной инновационной формой стала «хоровая эстафета» – система постепенной передачи певческого опыта от старших хористов к младшим, что формировало чувство преемственности и ответственности.

Старший хор «Пионерии» всегда являлся ведущим концертно-исполнительским коллективом студии. Коллектив неоднократно становился лауреатом престижных конкурсов, среди которых: Международный конкурс им. И. Брамса (Германия, 2006),

Международный конкурс духовной музыки в Ватикане (Италия, 2007), Областной конкурс хоровых коллективов им. Г. А. Струве (Россия, 2011)².

Репертуар «Пионерии» всегда отличался широтой и высоким художественным уровнем. Он включает несколько основных направлений: русскую духовную музыку, русскую и зарубежную классику, современную музыку, включающую произведения Г. А. Струве, патриотические песни, народные песни.

С 2014 года коллектив постоянно сотрудничает с театром «Новая опера», результатом чего стало участие хора в постановке оперы П. И. Чайковского «Щелкунчик»³, концертном исполнении оперы К. Шимановского «Король Рогер», а также в исполнении «Страстей по Матфею» И. Баха и других сочинений.

Г. А. Струве воспитал более 10 тысяч учеников, более 400 из них стали профессиональными музыкантами, известными артистами, педагогами. Под руководством Струве записано около 30 пластинок общим тиражом несколько сот тысяч экземпляров, сделано более 300 записей на Всесоюзном радио, десятки передач на Центральном телевидении.

Опыт хоровой студии «Пионерия» имеет огромное значение для развития музыкального и хорового образования по нескольким причинам.

Во-первых, «Пионерия» стала родоначальницей студийного движения в СССР. Именно здесь впервые была реализована модель, соединяющая обучение, воспитание и концертную деятельность в рамках единой структуры. Этот опыт был подхвачен многими коллективами, включая «Весну» А. С. Пономарёва.

Во-вторых, методика «Хорового сольфеджио» Г. А. Струве представляет собой уникальную систему развития музыкального слуха и обучения нотной грамоте.

В-третьих, «Пионерия» продемонстрировала эффективность многоступенчатой

системы обучения («хоровых ступеней»), обеспечивающей постепенное, поэтапное развитие детей от начального уровня до концертного мастерства.

В-четвертых, Г. А. Струве создал систему распространения педагогического опыта (семинары, клуб «Камертон», методические публикации), что позволило его методикам стать достоянием широкого круга педагогов.

В-пятых, «Пионерия» доказала, что детский хор может быть носителем высокой исполнительской культуры, исполняя сложнейшие образцы духовной, классической и современной музыки на лучших концертных площадках мира.

Сегодня традиции «Пионерии» продолжает Елена Веремеенко – выпускница студии, ученица Г. А. Струве, заслуженный работник образования Московской области. Хор мальчиков и юношей «Пионерии» под руководством А. А. Косенкова (также выпускника студии) и хормейстера Л. С. Струве продолжает активную концертную деятельность, выступая на престижных площадках.

Таким образом, опыт хоровой студии «Пионерия» представляет собой классический образец студийной модели массового музыкального воспитания, основанной на авторской методике «Хорового сольфеджио», многоступенчатой системе обучения и активной просветительской деятельности.

Московская хоровая студия «Весна» также занимает особое место в истории отечественного хорового образования. Возникнув из дворового кружка, она превратилась в одну из самых авторитетных хоровых школ России, а её опыт стал эталоном для многих детских коллективов. Анализ истории, педагогических принципов и творческого пути «Весны» позволяет выявить ключевые составляющие успеха этой студийной модели.

История «Весны» началась в 1964 году, когда 26-летний выпускник музыкального

училища при Московской консерватории Александр Сергеевич Пономарёв начал заниматься пением с несколькими девочками в подвале местного ЖЭКа. Днём рождения хора считается 31 марта 1965 года – дата первого концерта на районном фестивале. В 1966 году кружок был преобразован в детскую хоровую студию. Ключевым принципом А. С. Пономарёва стало осознание того, что полноценное хоровое музицирование невозможно без всестороннего музыкального развития детей: помимо пения, в студии ввели сольфеджио, музыкальную литературу, игру на фортепиано. В 1972 году студия стала вечерней музыкальной школой, в 1976-м – дневной бюджетной хоровой школой, а в 2000 году – Детской музыкальной (хоровой) школой № 72 «Весна». В 2013 году школе присвоено имя основателя.

Педагогическая система А. С. Пономарёва отличалась рядом принципиальных особенностей, которые во многом определили уникальность «Весны»:

– *Принцип осознанного музицирования.* Знакомство с произведением начиналось не с разучивания нот, а с рассказа о композиторе, эпохе, стиле, переводе текста.

– *Работа по партитуре.* Новые сочинения хористы разучивали не по партиям, а по партитуре – чтобы видеть и слышать целостную музыкальную ткань.

– *Принцип единства технического развития и художественного результата.* Пономарёв не разделял распевание и исполнение. Упражнения всегда были подчинены художественной задаче. Процесс разучивания строился поэтапно: сначала создание общего представления о музыке, затем разбор по фразам и интервалам (скрупулёзная работа над интонацией), и только потом – художественная отделка. При этом решение технических проблем (строй, ансамбль) и создание художественного образа шли параллельно.

– *Использование видеозаписи.* Запись репетиций позволяла детям услышать себя

со стороны и вместе с руководителем исправлять недостатки.

– *Особая атмосфера занятий.* Каждое занятие начиналось с музыкального приветствия («Здравствуйте» по мажорному трезвучию) и заканчивалось музыкальным прощанием.

– *Система самоуправления.* С 1968 года действует устав хора, существует традиция шефства старших над младшими, что формирует ответственность и взаимовыручку.

Опыт Московской хоровой студии «Весна» имеет непреходящее значение для развития хорового образования по нескольким причинам:

1. Эволюционная модель: «Весна» продемонстрировала возможность развития от любительского кружка до профессионального учебного заведения, сочетая массовость с высоким качеством обучения.

2. Целостная педагогическая система: включает не только вокально-хоровую подготовку, но и теоретическое образование, инструментальное обучение, воспитательную работу. Принципы этой системы могут быть адаптированы в любом хоровом коллективе.

3. Серьёзный репертуар: «Весна» доказала, что детский хор может исполнять сложную музыку – от духовных сочинений (С. В. Рахманинов, П. Г. Чайковский) до современного авангарда (Е. И. Подгайц, М. Б. Броннер), опровергая мнение о том, что детские хоры должны петь только простые песни.

4. Воспитательная система: летние хоровые сборы, самоуправление, шефство старших над младшими формируют не просто певцов, но личность.

5. Устойчивость традиций: после ухода основателя школа сохранила и приумножила традиции (сегодняшний художественный руководитель Н. Аверина – выпускница «Весны»), что доказывает жизнеспособность созданной системы⁴.

От анализа общероссийских, столичных студий обратимся к региональному опыту

Свердловской области. Этот интерес закономерен: именно на Урале, в силу исторических причин, сложились уникальные условия для развития хорового искусства. В годы Великой Отечественной войны на Урал были эвакуированы ведущие творческие силы страны, что дало мощный импульс развитию местной музыкальной культуры. В самый разгар войны, в Свердловске был создан знаменитый Уральский народный хор и Хоровая капелла, организована Свердловская киностудия, открыта Уральская специальная музыкальная школа-десятилетка⁵.

К концу 1950-х годов в области сформировалось разветвлённое хоровое движение: в декабре 1957 года было организовано Свердловское областное отделение Всесоюзного хорового общества, которое возглавил Л. Л. Христиансен – один из основателей Уральского хора, а с 1959 года – Г. П. Рогожников – выдающийся хоровой деятель Урала, профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, заслуженный работник культуры РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Под руководством хорового общества проводились масштабные мероприятия, свидетельствующие о массовом характере хорового движения. На первом празднике песни в 1958 году на Центральном стадионе Свердловска выступал хор из 18 тысяч певцов. На втором празднике (1960 год) – академический хор (в репертуар входили сочинения *a cappella*) в составе 1000 участников и сводный народный хор из 500 человек. Главным событием третьего праздника (1963 год) стало массовое исполнение в РСФСР «Патетической оратории» Г. В. Свиридова на Площади 1905 года хором, состоящим из 800 певцов.

В 1960–1970-е годы общество организовало большое количество концертов в рамках фестивалей «Уральские самоцветы». К 1985 году в городах и сёлах Свердловской области действовало более 50 отделений

общества, наиболее активно – в Серове, Асбесте и Ирбите [см. более подробно: 5; 6].

Другим значимым центром хорового движения на Урале является Нижний Тагил – второй по величине город Свердловской области, с давними культурными традициями. Именно здесь, в Городском Дворце детского и юношеского творчества (бывшем Дворце пионеров), в 1966 году была открыта хоровая студия «Звонкие голоса».

Выбор этой студии для анализа не случаен. Во-первых, «Звонкие голоса» – старейший детский хоровой коллектив Нижнего Тагила, единственная хоровая студия в городе, сохранившая непрерывную творческую деятельность на протяжении более полувека⁶. Во-вторых, студия с самого начала создавалась как доступная форма музыкального образования: сюда принимали всех желающих, независимо от наличия музыкальных способностей и материального положения семьи, что полностью соответствовало идеалам студийного движения. В-третьих, «Звонкие голоса» представляют собой пример удивительной преемственности поколений: многие выпускники студии возвращаются в неё в качестве педагогов, передавая накопленный опыт новым воспитанникам. Наконец, в 2002 году студии было присвоено звание «Образцовый детский коллектив», что свидетельствует о высоком профессиональном уровне и признании её заслуг на региональном и всероссийском уровнях.

Итак, всё началось с обычного машинописного листка на стенде Дома пионеров в Нижнем Тагиле в сентябре 1966 года: «Открывается хоровая студия». Эти несколько слов привлекли столько желающих, что педагоги прослушивали детей без остановки. В первый класс и подготовительную группу записали 80 человек. Первое выступление прошло в школе № 87, а уже через год младший хор под руководством Людмилы Алексеевны Алексеенко стал заметным явлением в концертной жизни города.

За всем этим стояла личность – Валентина Ивановна Костина. Она стала не просто руководителем, а душой студии, вдохновителем, сумевшим собрать команду единомышленников. Вместе с ней пришли Людмила Алексеенко, Светлана Кузнецова, Надежда Фёдорова. Их педагогический принцип звучал гордо: комплексность. Здесь не просто учили петь в хоре – давали целостное музыкальное образование: теория, инструмент, сценическое мастерство. Для самых пытливых создали «Клуб любителей музыки», где юные певцы погружались в авторский замысел, анализировали произведения. А когда в рамках проекта «Колокола России» духовная музыка зазвучала в настоящем храме, дети на собственном опыте поняли её акустику и смысл.

Первое всесоюзное признание пришло быстро: уже в 1968 году хор старшеклассников получил путёвку в легендарный «Орлёнок». Репертуар с первых лет удивлял смелостью – советские композиторы, зарубежная музыка, обработки народных песен.

Особая страница – хор мальчиков, созданный Костиной в том же 1966 году. Руководители сменялись: Светлана Прошина, затем Елена Пшеникова (в замужестве Савицкая), которая позже стала бессменным лидером всей студии. В 1975 году хор назвали «Орлёнком», а через год переименовали в «Гавроша» – в честь песни композитора Якова Дубравина, которую полюбили всем сердцем. В 1970-е годы мальчишки пели уже не только на сцене: они осваивали детские оперы, где требовалось актёрское мастерство. Их репертуар – «Мальчишки наших дней», «Отцовская слава», «Тимуровский марш» – становился настоящим зеркалом времени, говоря с залом на языке дружбы, чести и патриотизма.

Концертная география расширялась с каждым годом: Ленинград, Москва, Свердловск, Казахстан, а позже – Сочи, Казань, Пермь. Ежегодно студия привозила с конкурсов больше сотни наград.

К 1973–1974 учебному году студия выдала более пятидесяти концертов. Высокие награды не заставили себя ждать: грамоты Министерства просвещения РСФСР, ЦК ВЛКСМ, Хорового общества Свердловской области. Выступления по телевидению в 1970-е были знаком высшего профессионального признания. А к десятилетию сложилась разветвлённая семья: старший и пионерский хоры, хор мальчиков, «Солнышко» для самых маленьких, оперный класс, ансамбли. Здесь пели дети от 6 до 17 лет.

К середине 1980-х студия разрослась до двухсот человек. Для одарённых старшеклассников придумали новые формы – вокальный ансамбль, вокальный класс, а самые продвинутые начали изучать хороведение и дирижирование. В 1985 году старший хор получил диплом «Пионерской правды», а год спустя стал лауреатом фестиваля «За мир и дружбу на земле». Тогда же родились трогательные ритуалы: посвящение в студийцы, где малыши давали клятву верности музыке, и выпускной бал. Итогом воспитания стала преемственность: шестеро выпускников вернулись в родные стены уже педагогами.

В декабре 1986 года студию посетил ленинградский композитор Олег Хромушин – событие, которое помнят до сих пор.

1990-е не прервали традицию: в 1991 году «Звонкие голоса» выступили на советско-болгарской ассамблее «Дружба» в Москве. А в 2000 году студия получила звание «Образцовый коллектив», подтвердив его два года спустя официальным статусом. Конкурсные победы следовали одна за другой: «Звучит Москва», «Рождество в России», Гран-при на фестивале «Грани талантов».

К 40-летию студия представляла собой уже не просто коллектив, а творческий организм из двухсот воспитанников. Образовательная программа шагнула далеко за рамки вокала – сольфеджио, музыкальная грамота, фортепиано. Выстроилась чёткая лестница: хор «Колокольчики» для

дошкольников, «Солнышко» для младших, «Мечта» для старших и фляган – концертный хор.

Переломным стал 2010 год: студия переехала с улицы Карла Маркса в просторное здание Дворца творчества. И тут же началась экспансия – на базе общеобразовательных школ № 32, 44, 80, 40, 65 появились хоры-спутники с яркими названиями: «А+В», «Весёлые ребята», «Унисон». Внутренняя структура тоже росла: в 2012 году родился ансамбль юношей «Канцона» и хор «Созвучие» (объединивший юношей и педагогов), а через год – ансамбль педагогов «Беллиссимо». Так сложилась удивительная вертикаль: от дошколят – до учителей, поющих вместе.

В следующие годы география гастролей и конкурсов только ширилась. На базе школ № 6, 21, 48, 138 открылись новые спутники: «Тагильские мальчишки», «Детство», «Тоника», «Кадеты». Основные хоры – «Канцона», «Солнышко», «Васильки» – обрастали новыми группами. Сегодня в студии поёт 760 детей. И даже это не предел.

Март 2026 года стал новой главой: «Звонкие голоса обретают звонкие струны» – открыт набор на обучение игре на гитаре. Студия вновь доказывает, что умеет меняться, оставаясь верной себе.

Опыт хоровой студии «Звонкие голоса» убедительно доказывает, что уже в 1960-е годы в крупных промышленных центрах Свердловской области формировались самобытные детские хоровые коллективы, способные на равных конкурировать со столичными. Успех тагильской студии вдохновлял педагогов-музыкантов и в других городах региона на создание аналогичных образовательных структур⁷. Одним из ярких примеров такого влияния стала **хоровая студия «Гайдаровцы»**, открытая в 1971 году в городе Серове.

Назвали студию «Гайдаровцами» не случайно: дисциплина носила почти воинский характер. Сорок мальчишек 4–7-х классов изучали жизнь Гайдара, пели песни о нём

и героях его произведений. Как отмечал сам основатель студии, Анатолий Дмитриевич Тушков, примером для «Гайдаровцев» служил отряд Владислава Крапивина «Каравелла». В будущем ребят и их наставников объединила крепкая дружба, что нашло отражение в многочисленных совместных походах, концертах и творческих встречах.

В 1974 году пионерский ансамбль преобразовался в хоровую студию «Гайдаровцы» при общеобразовательной школе № 14. Этому процессу предшествовала поездка Анатолия Дмитриевича в город Железнодорожный на встречу с Георгием Александровичем Струве, который рассказал о строении студии и помог разработать для их студии положение.

За основу студийной вокальной работы Тушков взял методику комплексного музыкально-певческого воспитания Дмитрия Ерофеевича Огороднова, который позже, в 1976 году, провёл первый семинар для «Гайдаровцев». К 1978 году студия насчитывала уже около 400 учеников – девочек и мальчиков разных возрастов.

В 1985 году «Гайдаровцы» получили статус самостоятельного внешкольного учреждения. Тогда и сложилась стройная система: совет командиров, устав, форма, знамя, ежегодные походы. Традиции занимали особое место: каждое 25 января, в день рождения Гайдара, Тушков водил студию к Вечному огню.

В 1992 году студия была реорганизована в Учреждение дополнительного образования детей «Центр эстетического воспитания» (ЦЭВ). В 2009 году ЦЭВ преобразовался в «Студию эстетического воспитания «Гайдаровцы»» Центра детского творчества, а в 2013 году – в Детскую школу искусств, которая сегодня располагается в здании по улице Кузьмина, 11.

Система «хоровых ступенек» строилась по модели Г. А. Струве: подготовительные хоры, младший, средний, старший, а также концертный хор «Фантазия». Кроме хора, в студии обучают игре на фортепиано, ба-

яне, скрипке, а также проводятся занятия по сольфеджио, сольному пению, живописи, танцу, актёрскому мастерству. Многие педагоги школы сами выросли в «Гайдаровцах».

В настоящее время в Детской школе искусств работают несколько хоровых коллективов. Хор «Акварель» (руководитель Л. Г. Каторгина, выпускница студии) объединяет около 50 девочек 10–13 лет. На протяжении 19 лет коллектив демонстрирует высокие результаты, неоднократно становясь лауреатом международных и всероссийских конкурсов: в 2019 году коллектив получил Гран-при III Международного конкурса-фестиваля «GRAND PREMIUM» в Астане (Казахстан). Хор «Мальчиши» (руководитель Н. Ю. Сивкова, выпускница студии). Коллектив создан в 2009 году. Сегодня насчитывает около 80 юных певцов. В 2018 году коллектив стал лауреатом III степени IV Международного конкурса «Славься, Глинка!» в Смоленске. Концертный хор «Фантазия» (руководитель А. Д. Тушков) – флагман школы.

География гастрольных поездок «Фантазии» охватывает не только города Свердловской области, но и другие регионы страны. Отдельные вехи – поездки по местам Гайдара (1982), агитрейсы ЦК ВЛКСМ, выступления в «Артеке», «Орлёнке», «Океане». С 2000-х – Чехия, Польша, Германия, Франция, Италия, Испания. В 2018 году хор стал бронзовым призёром детско-юношеского хорового чемпионата мира в Санкт-Петербурге.

Репертуар менялся вместе со временем. В 1970-е – патриотические, военные, советские песни. В 1980-е добавились произведения А. Н. Пахмутовой, Е. П. Крылатова, Ю. М. Чичкова. В 1990-е годы на смену пионерских и военных песен пришли хоровые романсы, обработки русских народных песен, духовная музыка.

Важной вехой в творческой жизни студии стало обращение к театральным жанрам. Сотрудничество с коллективом Театра

им. А. П. Чехова (режиссёр В. Д. Узун) привело к созданию ряда спектаклей с участием хора «Фантазия»: «Власть тьмы» по пьесе Л. Н. Толстого (1998), «Варшавский набат» по В. Коростылеву (2000). Внутри студии силами ребят были поставлены спектакли: «Лесная сказка» (1998), «В поисках волшебного колокольчика» (1999), «Дед Мороз и Настя» (2000).

В 2010-е годы традиция театральных постановок получила новое развитие. В 2014 году на фестивале-конкурсе «Роза ветров» состоялась премьера Девичьего хорового спектакля «Чёрное и белое» в исполнении хора «Фантазия». В 2019, к 75-летию Победы, – хоровой спектакль «Белый квадрат. По-детски и не очень...». В 2025 году в Екатерининском зале Свердловской государственной детской филармонии состоялась премьера хорового спектакля «Сказочные полеты Фантазии» в исполнении хора «Фантазия» и хора «Мальчиши».

За пятьдесят лет «Гайдаровцы» стали неотъемлемой частью культурной жизни Серова. Около трети выпускников посвятили себя педагогике, 19 стали профессиональными музыкантами. «Гайдаровцы» – уникальное явление в истории хорового исполнительства Свердловской области, а также образец эффективной модели детского хорового воспитания для всего региона⁸.

Итак, проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы.

1. Феномен российских хоровых студий XX века имеет глубокие исторические корни, восходящие к церковно-певческой традиции и светскому музыкальному просветительству XIX века. В советский период сложились три основные организационные модели студий: центр массового музыкального воспитания, учебно-творческая лаборатория при профессиональном коллективе, студия-школа с углубленным изучением комплекса дисциплин.

2. Анализ педагогического и творческого опыта столичных студий («Пионерия», «Весна»), позволяет выделить ключевые методические достижения: методику «Хорового сольфеджио» на основе системы ручных знаков (Г. А. Струве), принцип осознанного музицирования и работу по партитуре (А. С. Пономарёв); многоступенчатую структуру обучения; активную концертно-просветительскую деятельность как основу мотивации и воспитания.

3. Региональный опыт Свердловской области, представленный студиями «Звонкие голоса» (г. Нижний Тагил) и «Гайдаровцы» (г. Серов), демонстрирует жизнеспособность студийной модели в провинциальных условиях.

4. Сравнительный анализ столичных и региональных студий выявил их общие черты (преемственность, синтез деятельности, интеграция дисциплин, воспитание через репертуар) и специфические особенности региональных студий (большая зависимость от личности руководителя-энтузиаста, ориентация на доступность, более тесная связь с местным сообществом).

5. Предложенная модель адаптации студийных принципов (трехуровневая организация, интеграция сольфеджио в хоровые занятия, система мотивации, репертуарный принцип) может быть реализована в практике работы современного хормейстера в условиях ДШИ.

Таким образом, феномен российских хоровых студий XX века не является музейным экспонатом, но представляет собой живую, действенную педагогическую традицию, которая при её творческом переосмыслении способна дать импульс возрождению хорового движения в России, вернув детскому хору его исконную роль – не средства достижения конкурсных побед, а пространства воспитания личности, школы коллективной ответственности и подлинного приобщения к высокому искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сегодня Хоровая студия носит имя своего создателя – Александра Сергеевича Пономарёва.
- ² Подробная история студии, этапы развития, организационная структура, репертуарная политика и концертно-гастрольная деятельность подробно представлены на официальном сайте школы «Пионерия» (URL: <https://pioneria.ru>) и в изданиях, посвящённых коллективу [4; 7].
- ³ Премьера оперы состоялась 24 декабря 2014 года. Постановка была приурочена к 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского. Режиссёр – Алла Сигалова, художник-постановщик – Павел Каплевич. Именно они предложили превратить балет «Щелкунчик» в оперу. Музыкальная редакция – Игоря Кадомцева, музыкальный руководитель – Дмитрий Юровский.
- ⁴ Подробная история студии, этапы развития, организационная структура, репертуарная политика и концертно-гастрольная деятельность подробно представлены на официальном сайте школы «Весна» (URL: <http://vesna-choir.ru>) и в изданиях, посвящённых коллективу [напр.: 3].
- ⁵ Ныне Уральская специальная музыкальная школа (колледж).
- ⁶ В городе Свердловске/Екатеринбурге в 1966 году была открыта Хоровая студия «Дружба», ныне Детская школа искусств № 6 имени К. Е. Архипова. В данном исследовании деятельность студии не рассматривается, поскольку необходимого материала пока собрать не удалось.
- ⁷ Данный материал основан на документах из архива Муниципального автономного учреждения дополнительного образования городской Дворец детского и юношеского творчества (МАУ ДО ГДДЮТ).
- ⁸ Данный материал основан на документах, поступивших из личного архива А. Д. Тушкова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю. Б. Пение на уроках музыки : метод. пособие. Москва : Владос, 2018. 187 с.
2. Безбородова Л. А. Хоровое пение в школе. Москва : Прометей, 2019. 220 с.
3. Пономарёв А. С. «Весна» – это судьба. Москва : Композитор, 2005. 168 с.
4. Роганова И. В. Хоровое сольфеджио по методике Георгия Струве / ред. И. В. Роганова. Санкт-Петербург : Композитор, [б. г.]. 88 с.
5. Рогожникова Г. П. Из истории развития хорового пения на Урале // Научно-методические записки. Свердловск : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 1959. Вып. 3. С. 119–134. EDN XRLPET
6. Слово о мастере: Галина Петровна Рогожникова, хоровой дирижер – педагог – общественный деятель : статьи, воспоминания, материалы / сост. А. Литвина ; Урал. гос. консерватория. Екатеринбург, 2009. 136 с.
7. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио : метод. пособие. Москва : Музыка, 1986. 96 с.
8. Трубинов П. Ю. Детская хоровая школа Ленинградской капеллы (1937–1944): в поисках участников // Музыкальное наследие: от прошлого к будущему : материалы II Всерос. науч.-практ. конф., 19 апр. 2024 г. URL: https://www.academia.edu/129077639/Детская_хоровая_школа_Ленинградской_капеллы_1937_1944_в_поисках_участников (дата обращения: 10.04.2026).

Roman P. Karabatov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: mr.karabatov@yandex.ru. SPIN-code: 2313-3422

Alena O. Galieva

Sverdlovsk Male Choir College, Yekaterinburg, Russia. E-mail: alena.galieva.1998@mail.ru

ORGANIZATIONAL MODELS OF RUSSIAN CHORAL STUDIOS OF THE 20TH CENTURY AND THEIR REGIONAL SPECIFICITY (ON THE EXAMPLE OF THE SVERDLOVSK REGION)

Abstract. The article examines the phenomenon of Russian choir studios of the 20th century. The authors identify the main organizational models of the studio system (studioschool, studio as a center for mass education, and studiolaboratory attached to a professional ensemble) and analyse the pedagogical and creative experience of four ensembles: two from the capital cities ("Vesna" led by A. S. Ponomaryov, "Pioneriya" led by G. A. Struve) and two from the Sverdlovsk region ("Zvonkie Golosa" from Nizhny Tagil, "Gaidarovtsy" from Serov). Particular attention is paid to regional specifics and to materials on the history of the choral movement in the Urals that are being introduced into academic discourse.

Keywords: choral studio; choral education; "Vesna"; "Pioneriya"; "Zvonkie Golosa"; "Gaidarovtsy"; regional choral movement

For citation: Karabatov R. P., Galieva A. O. *Organizatsionnye modeli rossiyskikh khorovykh studiy XX veka i ikh regional'naya spetsifika (na primere Sverdlovskoy oblasti)* [Organizational Models of Russian Choral Studios of the 20th Century and Their Regional Specificity (on the Example of the Sverdlovsk Region)], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 45, pp. 63–74. DOI 10.24412/2658-7858-2026-45-63-74 (in Russ.).

REFERENCES

1. Aliev Yu. B. *Penie na urokhakh muzyki: metod. posobie* [Singing in Music Lessons: A Methodological Guide], Moscow, Vlado, 2018, 187 p. (in Russ.).
2. Bezborodova L. A. *Khorovoe penie v shkole* [Choral Singing at School], Moscow, Prometey, 2019, 220 p. (in Russ.).
3. Ponomarev A. S. «Vesna» – eto sud'ba ["Vesna" Is a Destiny], Moscow, Kompozitor, 2005, 168 p. (in Russ.).
4. Roganova I. V. *Khorovoe sol'fedzhio po metodike Georgiya Struve* [Choral Solfège According to Georgy Struve's Methodology], St. Petersburg, Kompozitor, 88 p. (in Russ.).
5. Rogozhnikova G. P. *Iz istorii razvitiya khorovogo peniya na Urale* [From the History of Choral Singing Development in the Urals], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo, 1959, iss. 3, pp. 119–134. (in Russ.).
6. Litvina A. (comp.) *Slovo o mastere: Galina Petrovna Rogozhnikova, khorovoy dirizher – pedagog – obshchestvennyy deyatel' : stat'i, vospominaniya, materialy* [A Word about the Master: Galina Petrovna Rogozhnikova, Choral Conductor – Educator – Public Figure], Ekaterinburg, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. P. Musorgskogo, 2009, 136 p. (in Russ.).
7. Struve G. A. *Khorovoe sol'fedzhio : metod. posobie* [Choral Solfège: A Methodological Guide], Moscow, Muzyka, 1986, 96 p. (in Russ.).
8. Trubinov P. Yu. *Detskaya khorovaya shkola Leningradskoy kapelly (1937–1944): v poiskakh uchastnikov* [Children's Choral School of the Leningrad Chapel (1937–1944): in Search of Participants], *Muzykal'noe nasledie: ot proshlogo k budushchemu : materialy II Vseros. nauch.-prakt. konf., 19 apr. 2024 g.*, available at: https://www.academia.edu/129077639/Detskaya_khorovaya_shkola_Leningradskoy_kapelly_1937_1944_v_poiskakh_uchastnikov (accessed Apr 10, 2026). (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 45

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 30.06.2026 г. Дата выхода в свет 15.07.2026 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,13. Уч.-изд. л. 6,01
Тираж 100 экз. Заказ № 21070

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru

НАУЧНЫЙ
ВЕСТИНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 45
2026