

ISSN 2949-2084

ВЕСТНИК

Астраханской государственной консерватории



Выпуск 1 (8)

2026

Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2026 № 1(8)

ISSN 2949-2084

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, проректор по науке, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Редактор

Лаврова Ксения Николаевна – доцент кафедры хорового дирижирования Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Благоевич Гордана / Blagojevich Gordana – доктор этнологии и антропологии (PhD), старший научный сотрудник Этнографического института Сербской академии наук и искусств, Белград, Сербия

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия

Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Кисеева Елена Васильевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русской балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Окунева Екатерина Гурьевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Переверзева Марина Викторовна – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета, Москва, Россия

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

Пысларь Снежана Ильинична / Pyslar Snezhana Ilyinichna – доктор искусствоведения и культурологии (PhD), доцент Академии музыки, театра и образовательных искусств Республики Молдова, Кишинев, Молдова

Фролова Юлия Сергеевна – доктор социологических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Адрес редакции:

414000, г. Астрахань,

ул. Советская, 23

Тел.: (8512) 53-93-11.

E-mail: adeliakult@gmail.com

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 2 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории

Подписано в печать 11.03.2026.

Формат 60x88 1/8.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл.-печ. л. 10

Уч.-изд. л. 10,12 Заказ № 0426

Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии

ИП Забродина Н.В.

414000, г. Астрахань,

ул. Ахматовская, 5

Тел.: 8(917)1987433

E-mail: Ric83@mail.ru



Содержание



Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства

Брынза О. А.

Музыка Карла Филиппа Эмануэля Баха в контексте литературного течения «Sturm und Drang»..... 3

Жаркова В. А.

«Птичьи трели»: становление традиции вокального орнаментирования от барокко до наших дней 15

Смирнова А. И.

«Две сказки» ор. 8 Н. Метнера: к вопросу о специфике программы..... 27

Соловьев Д. В., Пугач А. В.

Исполнительское прочтение сочинения Кирилла Волкова «Поклон» для домры и баяна..... 34

Бабаева Л. Э.

Использование традиционной музыки в симфонических произведениях Васи́фа Адыгёзало́ва 43

Климова Н. В.

Магия света в фортепианной пьесе «Царевна-Лебедь» композитора А. Изосимова..... 53

Мацевская С. В., Сун Ячжун

Воплощение белорусскими композиторами образцов высокой поэзии разных национальных и стилевых традиций 61

Вопросы музыкального образования и педагогики

Бычкова Н. В.

Научные труды Н. В. Александровой: белорусский период 68

Сведения об авторах..... 78

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ В КОНТЕКСТЕ
МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

МУЗЫКА КАРЛА ФИЛИППА ЭМАНУЭЛЯ БАХА
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕЧЕНИЯ «STURM UND DRANG»

MUSIC BY CARL PHILIPP EMANUEL BACH
IN THE CONTEXT OF THE STURM UND DRANG
LITERARY MOVEMENT

Ольга Алексеевна Брынза

*Волгоградская государственная консерватория имени П.А. Серебрякова,
Волгоград, Россия*

Olga A. Brynza

*Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov,
Volgograd, Russia*

Аннотация. Творчество Карла Филиппа Эмануэля Баха отличается яркой эмоциональностью и выразительностью. В произведениях композитора прослеживается как переходность от барокко к классицизму, так и влияние «чувствительного стиля» и эстетики «Бури и натиска». В фокусе внимания автора данной статьи – обзор клавирного творчества К.Ф.Э. Баха в ракурсе диалога образов музыкальных с образами поэзии «штюрмеров».

Abstract. Carl Philipp Emanuel Bach's works are characterized by vivid emotionality and expressiveness. The composer's compositions demonstrate both the transition from Baroque to Classicism and the influence of the «Sensitive Style» and the aesthetics of the Sturm und Drang movement. This article focuses on an overview of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard works from the perspective of the dialogue between musical images and the poetry of the Sturm und Drang movement.

Ключевые слова: К.Ф.Э. Бах, барокко, классицизм, клавирная музыка, «Буря и натиск».

Keywords: C.P.E. Bach, Baroque, Classicism, Keyboard Music, The Sturm und Drang.

При переходе от барокко к классицизму в европейской культуре наступает период, когда воплощение мироощущения Человека Нового времени с его более подвижной эмоциональностью, стремлением к свободе и проявлению индивидуальных черт личности предопределило жанровую микстность в рамках одной композиции. Последняя могла вбирать импровизационность фантазии, динамичность сонаты, множественность преобразований темы в вариациях и др. Один из авторов, который работал «на стыке» сложившихся традиций и новаторских устремлений – К.Ф.Э. Бах.

В данной статье объектом становятся клавирные произведения К.Ф.Э. Баха, предметом – диалог литературы и музыки направления «Буря и натиск». Цель – выявить параллели в образном содержании поэтических опусов поэтов-«штюрмеров» и музыки Баха-сына.

Актуальность видится в комплексном подходе, когда в рамках исторического музыкознания, эстетики и философии искусства осуществляется сравнительный анализ музыкального и поэтического текстов.

Карл Филипп Эмануэль Бах представляет одну из переходных эпох в истории музыки. Специфика содержания его музыки связана, с одной стороны, с характерной для барокко статикой аффектов, с дру-

гой – классической диалектикой и динамикой развития чувств. Речь может идти и о романтических веяниях с их идеей двоемирия, воплощения образов в психологическом модусе. Рассмотрим в заданном ракурсе клавирные произведения К.Ф.Э. Баха 1750–1780-х годов, созданных в Берлине и Гамбурге.

В эти же годы в творчестве писателей «*Sturm und Drang*» / «Бури и натиска»¹ также доминирует погружение во внутренний мир героя. Поэзия становится воплощением лирического как изначального «ма-

¹ «*Sturm und Drang*» / «Буря и натиск» – литературное движение в Германии 1770–1780-х гг. Название получило от одноименной пьесы Ф. М. Клингера (1776). Данное идейно-философское направление дало мощный импульс развитию романтизма в Германии.

Классицистическому рационализму писатели «Бури и натиска» противопоставили принцип свободного творчества, не стеснённого правилами, а феодальной сословной морали – идеал независимой личности, отвергающей «неестественные» общественные установления. Центральные понятия – природа, понятая как средоточие мировых жизненных сил; и гений, соединяющий в себе всемирную творческую энергию и полную внутреннюю раскрепощённость. Характерен интерес к демоническим героям, к людям, стоящим вне общества, к Прометею и Фаусту как гениальным сильным личностям, чувствующим «узость границ всего человеческого» (Ф. М. Клингер).

Представители в эстетике и философии: И. Г. Гаман, Я. М. Р. Ленц и др.; в литературе – Г. А. Бюргер, И. В. фон Гёте, В. Хейнзе, Ф. М. Клингер, Ф. Г. Клопшток, К. Ф. Мориц, И. К. Ф. фон Шиллер и др.

теринского» языка человечества, стремится к непосредственности и тонкой нюансировке в передаче смены эмоций. Сказанное позволяет сравнивать творчество К.Ф.Э. Баха с произведениями И. В. фон Гёте, И. Г. Гердера, Ф. Г. Клопштока, Ф. М. Клингера, К. Ф. Морица. И. К. Ф. фон Шиллера. Приведём

ассоциативный ряд фрагментов поэтических и музыкальных текстов.

В качестве примера яркой эмоциональности приведём фрагмент **Трио-сонаты *c-moll* «Сангвиник и меланхолик»** (1749 или 1751): экспонирование главной и побочной тем построено как диалог темпераментов (*пример 1*).

Пример 1. Трио-соната «Сангвиник и меланхолик». Ч. 1, экспозиция

The image shows a handwritten musical score for a Trio Sonata. The title is "Sonata I. a 2 Violini e Basfo. 1." with the tempo marking "Allegretto." The score is written for Violino I, Violino II, and Basfo. It includes dynamic markings such as *p.*, *f.*, and *pp.* and performance instructions like "Senza Sordino." and "con sordino." The tempo changes to "Prasto" in the lower section of the score.

В развитии Четырнадцатой и Пятнадцатой вариаций из цикла «**24 вариации на тему песни “Ich schlief, da träumte mir”**» (1752) светлый лирический образ обогаща-

ется ладотональными средствами: отклонения из *F-dur* в *f-moll* и в *g-moll* динамизируют движение, затемняя общий колорит звучания (*пример 2*).

Пример 2. «24 вариации на тему “Ich schliefe da träumte mir”». Вариации 14 и 15



И.В. фон Гёте
Белинде

Как любил я лунными ночами,
В мирной тишине,
Грезить под скользящими лучами,
Точно в полусне!
Сном о счастье, чистом и глубоком,
Были все мечты.
И во тьме пред умилённым оком
Возникала ты.

(перевод В. Левика)

В разработке финала **Сонаты f-moll** (1763) выразительная мелодия и активное тонально-

гармоническое движение¹ усиливают напряжение и экспрессию высказывания (пример 3).

¹ За отклонением в *b-moll* следуют *es-moll*, →[*Ges-dur*], *f-moll*.

Пример 3. Соната *f-moll* (1763). Ч. 3, разработка

И.К.Ф. фон Шиллер
Лаура за клавесином

...Подобно тьме дождя в пустыне мрачной,
Где воины в густом ночном плену
Блуждают, в волнах слез ища луну.
О муза, говори! Открой мне силы
Той музыки и мудрости двукрылой!
Введи в союз, таинственный стократ,
О чем в раю искусно говорят...

(перевод О. Брынза)

В разработке финала Сонаты *G-dur* (1765) появляется *новый тематический материал* в *Es-dur* – лирическая песенная мелодия. Этот эпизод в тональности VI↓ ступени выполняет функцию остановки, со-

зерцания, лирического отступления, а также воспринимается как связь с тематизмом второй части цикла (пример 4).

Пример 4. Соната G-dur (1765). Ч. 3, разработка



Л. Г. Гёльти
К луне

Пролей, луна, поток лучей дрожащих
На буков тёмный свод, —
Туда, где тени былых видений в чащах
Свой кружат хоровод.

(перевод А. Кочеткова)

Весьма патетично звучит Восьмая вариация из цикла «12 вариаций на тему испанской фолли» (1778). Форма вариации – период – сокращена вдвое, что как бы спрессовывает и делает весьма интенсивным процесс развития. Здесь тема звучит *скорбно и драматично*, в плотной аккордовой фактуре в тональности *d-moll*. При неизменной повторяемости фактуры и утрировании ламетозных нисходящих интонаций, движение динамизируется пунктирным и синкопированным

ритмами. Экспрессия усиливается громкостными контрастами от *p* до *f* и *ff*, а также активным тонально-гармоническим развитием – отклонениями в *b-moll* (в будущем «шубертовская» краска) и *C-dur* (VII ступень). Усиливает напряжение цепочка неустойчивых аккордов в начале первого предложения ($DDVII_7$, D (*d-moll*), D^6_5 (*g-moll*), D_2 (*C-dur*), D_7 (*a-moll*)) и D^5_3 с пониженной квинтой в серединной каденции (пример 5).

Пример 5. «12 вариаций на тему испанской фолии». Вариация 8



Ф.Г. Клопшток
Ранние гробницы

Над прахом друзей расстилается серый
Таинственный мох. О, когда бы я мог,
Как прежде,
приветствовать радостно с вами
И сумерки ночи, и утренний свет!

(перевод А. Соколовского)

В **Фантазии *fis-moll*** возникает образ воодушевления и лирического порыва. Выразительную функцию выполняет эллиптическая цепочка доминантсекундаккордов в восхо-

дящей секвенции *e – D – e – fis – cis – h*, что соответствует образу субъективного, человеческого, изменчивого (пример б).

Пример 6. Фантазия *fis-moll* (1787). Первый раздел



И.В. фон Гёте
К месяцу

Счастлив, кто бежал людей,
Злобы не тая,
Кто обрёл в кругу друзей
Радость бытия!

(перевод В. Левика)

Заданный ракурс в данной статье – эстетико-стилевой – актуализирует проблему формообразования в переходный период, когда сонатность как сверхпринцип музыки Нового времени влияет на процессуальность многих структур, в том числе и рондо. Обращает на себя внимание речитатив в седьмом проведении Рефрена. Мелодия с триолями четвертями на органном пунк-

те III ступени может восприниматься здесь как движение и к *g-moll*, и к *Es-dur* в их бифункциональном соотношении в условиях ладовой переменности. Данный фрагмент продолжен вариантно с пролонгированной неустойчивостью бифункционального органного пункта – тонического в *c-moll* и доминантового в *B-dur* (пример 7).

Пример 7. Рондо B-dur (1779). Рефрен 7, речитатив



И.В. фон Гёте
Свидание и разлука

В моих мечтах лишь ты носилась,
Твой взор так сладостно горел,
Что вся душа к тебе стремилась
И каждый вздох к тебе летел.

(перевод Н. Заболоцкого)

В Четвёртом эпизоде наступает новая фаза разработочного раздела. Здесь осуществляется энгармоническая модуляция в далёкую тональность: из *c-moll* к *A-dur* через замену звуков *b/a_{is}*, *des/cis* вводного септаккорда (вторая степень родства). При этом заключительный оборот Эпизода можно трактовать как $VII_7 - T$ в *E-dur* или как $DDVII_7 - D$ в *A-dur*. Тем самым создаётся эффект бифункциональности.

Таковой переходит и в следующий, пятый Рефрен. Его тональный план *E-dur - A-dur - E-dur* функционально определяется как $T - S - T$ в *E-dur* или как $D - T(A) = S - T(E)$. Вариантность трактовки тонального плана, а также отдалённость тональности на тритон от главной (*B-dur / E-dur* – третья степень родства) являются проявлением высокого эмоционального накала в духе «*Sturm und Drang*» (пример 8).

Пример 8. Рондо *B-dur* (1779). Рефрен 5



И.В. фон Гёте
Майская песня

Как все ликует, / Поёт, звенит!
В цвету долина, / В огне зенит!
Трепещет каждый / На ветке лист,
Не молкнет в рощах / Весёлый свист.
Как эту радость / В груди вместить! –
Смотреть! и слушать! / Дышать! и жить!

(перевод А. Глобы)

Таким образом, в клавирных произведениях К.Ф.Э. Баха очевидна повышенная эмоциональность, динамика развития чувств, обилие разных состояний, что и влечёт поиск новых приёмов музыкальной выразительности. На эту тему приведём ряд высказываний отечественных и зарубежных учёных, а также самого композитора.

В трактате «Опыт истинного искусства клавирной игры» (*“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”*) К. Ф. Э. Бах подчёркивает, что *«“Музыка должна исходить из души”*; “Музыкант, чтобы суметь донести эмоцию, должен сам её пережить. Он обязательно должен уметь чувствовать все аффекты, которые хочет возбудить в своих слушателях”; “Музыка <...> может возбуждать множество самых разнообразных аффектов”» [цит. по: 9, с. 88].

В. П. Чинаев ссылается на Г. Аберта, который рассуждает «о гармоническом языке поздних баховских рондо и фантазий, приходя к далеко идущему выводу об их *“поразительно субъективном, часто прямо-таки романтическом облике”*» [цит. по: 16, с. 69].

В. В. Тропп отмечает: «Неповторимая самобытность этого Художника нашла отражение в XVIII столетии, *отозвалась в век романтизма, а быть может, и в более далёкой перспективе*» [14, с. 87].

Д. А. Борковская пишет: «Своеобразная мелодическая линия первой части Концерта Wq 43/4, изобилующая хроматизмами, интонациями вдоха, чувствительными терцовыми и секстовыми опеваниями, резкие, удивляющие слух гармонические и тональные сдвиги, внезапные смены динамики и ритмического рисунка также *во многом предвосхищают выразительные приёмы романтиков*» [1, с. 105].

А. М. Меркулов считает, что «Карл Филипп Эмануэль Бах вошёл в историю музыки как смелый новатор и экспериментатор.

<...> Созданное им обычно рассматривается, с одной стороны, в преемственных связях с предшествующим (в частности, с творчеством его отца – И.С. Баха), с другой – *в предвосхищениях будущего* (к примеру, достижений Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена и ранних романтиков)» [8, с. 115].

По мнению Х.Г. Оттенберга, «именно его [К. Ф. Э. Баха] считали тем композитором, который *наиболее ярко и последовательно выразил идеи движения “Бури и натиска” в музыке*» [20, с. 9].

Карл Филипп Эмануэль Бах – один из сыновей Иоганна Себастьяна Баха. Как часто бывает в истории, дело, начатое отцом, продолжает талантливый сын. И если великий Бах – олицетворение и безусловная высота в барокко, то Бах-сын не стал выразителем целой эпо-

хи. Однако в истории музыки он имеет важное значение как феномен творца в переходный период. По-новому воплощая эмоциональный мир Человека в его динамике. Композитор, как и поэты, его современники, становится «изобретателем» нового музыкального языка, в лексике которого множество оттенков состояний: диалог темпераментов и лирическое созерцание, свет и экспрессивная напряжённость, скорбно-драматическое высказывание и воодушевлённый порыв. Иными словами, высокий накал в духе «*Sturm und Drang*» определяет образно-драматургические особенности музыки Карла Филиппа Эмануэля Баха.

Список источников

1. Борковская Д. А. «Мастер клавирного концерта» // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 99–114.
2. «Буря и натиск» (литературное движение) // Электронный ресурс : Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/buria-i-natisk-literaturnoe-dvizhenie-4910e2>.
3. Захваткин А. Н. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2007. 307 с.
4. Избранные стихотворения. Клопшток Ф. Г. Иностранная литература // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit/text/1416/3118/Klopstock/izbrannye-stihotvoreniya.htm>.
5. Иоганн-Вольфганг Гёте. Избранные стихотворения. Поэзия // Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Poezia&go=page&pid=50102>.
6. Людвиг Генрих Гельти. К луне // Электронный ресурс. – Режим доступа: https://vk.com/wall-55821724_20528
7. Мельникова Н. С. Переходные эпохи в истории социально-культурной деятельности // Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/perehodnye-epohi-v-istorii-sotsialno-kulturnoy-deyatelnosti>.
8. Меркулов А. М. «Каденция солиста в наследии К. Ф. Э. Баха: между барокко и классицизмом» // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 115–130.
9. Носина В. Б. Музыкальная риторика в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: сборник статей / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 88–98.
10. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М.: Музыка, 1981. 355 с.
11. Протопопов В. В. Контрастно-составные музыкальные формы // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1983. С. 168–175.
12. Рожновский В.Г. Взаимодействие принципов формообразования и его роль в генезисе классических форм: автореферат дис. ... канд. иск. М., 1994. 26 с.
13. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм / пер с болгарского К. Иванова. М.: Музыка, 1985. 270 с., нот.

14. Тропп В. В. Клавирное творчество К.Ф.Э. Баха. Некоторые наблюдения о «штюрмерском» и «сентименталистском» // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 78–87.

15. Фишман Л. Н. Эстетика Ф. Э. Баха // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 43–54.

16. Чинаев В. П. «Чувствительный стиль» К. Ф. Э. Баха: от территории парадокса к «новым землям» // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 55–77.

17. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 3-е изд. СПб.: Лань, 2006. 496 с.

18. Carl Philipp Emanuel Bach. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Berlin, 1762. 341 S.

19. Laura am Klavier – Friedrich Schiller Archiv // Электронный ресурс – Режим доступа: <https://www.friedrichschiller-archiv.de/gedichte-schillers/anthologie-auf-das-jahr-1782/laura-am-klavier/>

20. Ottenberg, Hans Günter. Carl-Philipp Emanuel Bach / Hans-Günter Ottenberg. – Leipzig: Ph. Reclam, 1982. 408 p. (Reclams Universal-Bibliothek. Biografien; Bd. 923).

21. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Kammer-Misicus. Berlin, 1753. 341 S.

«ПТИЧЬИ ТРЕЛИ»: СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ВОКАЛЬНОГО ОРНАМЕНТИРОВАНИЯ ОТ БАРОККО ДО НАШИХ ДНЕЙ

«BIRD TRILLS»: THE FORMATION OF THE TRADITION OF VOCAL ORNAMENTATION FROM THE BAROQUE TO THE PRESENT DAY

Василиса Алексеевна Жаркова

Московский гуманитарный университет, Москва, Россия

Vasilisa A. Zharkova

Moscow University for the Humanities, Moscow, Russia

Аннотация. Репертуар академических певцов можно разбить на категории не только по типам голосов или, например, принадлежности сочинений к определённой стилистике, но также и по темам. Одна из самых ярких и обширных тем – птичья, то есть включающая в себя композиции, в которых воссоздаются образы различных птиц посредством имитирования их пения. В силу этой особенности птичий репертуар является прерогативой определённых типов певческих голосов, тех, которые обладают высокой гибкостью и способностью к исполнению мелкой техники. Несмотря на то, что образы птиц существовали в музыке задолго до эпохи барокко, виртуозное имитирование их пения возникло в сольном вокальном исполнении только на рубеже XVII – XVIII веков. Оно было рождено физиологическими особенностями певцов-кастратов. На данный момент эти исполнители уже не существуют, но орнаментированные птичьи сочинения продолжают свою сценическую жизнь. Во многом благодаря преемницам кастратов – колоратурным сопрано.

Abstract. The repertoire of classical singers can be categorized not only by voice type or, for example, by the stylistic affiliation of the works, but also by theme. One of the most striking and extensive themes is avian music, which includes compositions that recreate the images of various birds through the imitation of their song. Due to this feature, the bird repertoire is the prerogative of certain types of singing voices, those that have high flexibility and the ability to perform fine technique. Despite the fact that images of birds existed in music long before the Baroque era, virtuoso imitation of their singing appeared in solo vocal performance only at the turn of the XVII-XVIII centuries. It was born of the physiological characteristics of the castrato singers. These singers no longer exist, but ornamented bird-themed compositions continue to be performed on stage, largely thanks to the successors of the castrati – coloratura sopranos.

Ключевые слова: вокальная музыка, опера, опера, вокальное орнаментирование, орнаментирование, птичье пение, история музыки, колоратурное сопрано, кастраты.

Keywords: vocal music, opera, vocal ornamentation, ornamentation, bird's singing, history of music, coloratura soprano, castrats, castrati.

«Quell' usignuolo» из оратории «Santa Ferma» А. Кальдары, «Quell' usignolo che innamorato» из оперы «Farnace» А. Вивальди и «Quell' usignolo che innamorato» из оперы «Merope» Дж. Джакомелли, «Sweet bird» из оратории «L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato» Г. Ф. Генделя, «Соловей» К. Сен-Санса, «Dorfschwalben aus Österreich» Й. Штрауса, «Соловей» Л. Леманна, «Соловьиный романс» М. Кропивницкого, «Соловьиный романс» и «Ой, когда бы соловьиный голос я имела» А. Кос-Анатольского, «Две ласточки» Е. Брусиловского – эти произведения составляют лишь малую часть вокального репертуара, который с полным основанием может быть назван «птичьим». Объединяющую роль в нем выполняет не столько обращение авторов к образам различных пернатых, сколько крайняя виртуозность вокальной партии, в которой имитируется щебетание жаворонков, ласточек, но в первую очередь, конечно, соловьёв. По этой же причине в данный птичий репертуарный пласт можно смело не включать сочинения, где птицы упоминаются, но имитация их пения отсутствует, как, например, в «Der Gesang der Nachtigall» Л. ван Бетховена, «Канарейке» П. Чайковского или «Соловье» Ц. Кюи. Особняком стоит «Соловей» А. Алябьева, которого исполнительницы по-

мимо воли автора наполнили украшениями и снабдили пространными каденциями. Сейчас этот романс абсолютно немислим без красочной мелизматике, ведь благодаря ей он составляет жемчужину птичьего вокального репертуара.

Такой широте данного репертуарного пласта способствует сама природа инструмента вокалиста: «Его тембру подвластны самые разнообразные эмоции. Гнев и мольбу, отчаяние и надежду, тоску и радость способен передать голос, умеющий тронуть самые сокровенные струны человеческой души» [8, с. 87-88]. Этим инструментом человек, как и птица, обладает с рождения, он доступен в любой момент и не требует специальных ухищрений или приспособлений для своего использования. Человеческий голос может молить и приказывать, славить и проклинать, обещать или отказывать; и ему доступны также особенные колористические функции, например, шелест ветра, рык зверя и, конечно, щебет птицы. До определённых пределов он ограничен диапазоном и длительностью дыхания, по громкости не может соперничать с некоторыми из классических инструментов, однако в большинстве случаев уже имеющегося потенциала оказывается ему вполне достаточно.

Для многих авторов возможности голоса человека всегда были неким эталоном, который они пытались воплотить в инструментальной музыке; их привлекали его протяжность, кантиленность, гибкость, способность за доли секунды изменять настроение и технические способы его отображения, а потому композиторы стремились и стремятся заставить звучать как человеческий голос инструменты, даже весьма далёкие от него по своей природе. Ярчайшим примером этого стремления «вокализировать» инструментальную музыку являются «Песни без слов» Феликса Мендельсона. Инструменталисты в свою очередь реализовывали это в исполнении: «практика игры на музыкальных инструментах того времени постоянно апеллировала к принципам вокального искусства и равнялась на него в вопросах качества звука, манеры звукоизвлечения, темпа и ритма, мелизматике и артистичности исполнения» [7, с. 6]. Данный аспект, зародившийся ещё несколько столетий назад, жив и в наше время, и весьма показательно, что педагоги в процессе обучения игре на музыкальных инструментах используют такие глаголы как «петь» и «дышать».

Однако было бы неверно воспринимать это взаимопроникновение двух сфер музыки только как односторонний процесс, ведь некогда существовала и противоположная тенденция – голос пытался быть инструментальным, проявлять техничность. Последствия этого явления также до сих пор ощущаются в западной культуре пения: звук у

академических певцов собранный, аккуратный, гладкий и светлый, настолько, что часто тембр меццо-сопрано воспринимается слушателями как сопрано. Здесь в качестве примера можно привести Чечилию Бартоли. На форумах не утихают споры относительно её принадлежности к тому или иному типу голоса; в качестве доказательств того, что она сопрано, приводят помимо верхней границы её вокального диапазона (ре третьей октавы) также окраску и собранность тембра, не забывают упомянуть и о крайней подвижности её голоса. Несомненно, он относится к редкому типу – колоратурное меццо-сопрано, и это довольно характерный образец в ракурсе темы об эстетике инструментального звучания западных певцов.

Русская вокальная академическая школа имеет весьма мало общего с этой инструментальностью: на отечественной сцене по большей части до недавнего времени приветствовались голоса массивные, сочные, «мясные» (как часто говорят сами вокалисты), при этом несколько «непричёсанные» и лишённые западной аккуратности. В первую очередь это касается, конечно, женских тембров. Данная специфика в значительной мере поддерживалась тем, как творили русские композиторы после Глинки в жанрах оперы и песни. Чаще всего в их произведениях нет места лёгким, светлым, серебристым и техничным голосам, напротив, они призывают к обладателям плотного, «пушистого», насыщенного звука, не ограниченного с эмоциональной стороны необходи-

мостью быть «узкокультивированным» и максимально сглаженным. Объяснение этого можно найти у П. И. Чайковского: «Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, [...] Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недостижимый пьедестал культ певческой виртуозности, основанный на чисто материальном услаждении слуховых нервов красотой звука и заслоняющий своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспеяния национального искусства...» [9, с. 199]. Итак, согласно Чайковскому, итальянская опера XIX столетия – это культ искусства, замершего в своём развитии и достигшего стадии вырождения, следовательно, новое национальное певческое искусство (русское – в данном случае) исповедует иные эстетические и мировоззренческие концепции и фактически нуждается в отличных от зарубежной традиции типах голосов.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что эта систематизация по школам изнутри оказывается более сложной, чем деление на два лагеря, предполагающих эстетику западного или русского звучания. Та же зарубежная школа пения включает в себя, например, моцар-

товскую, вердиевскую, вагнеровскую и т.д. Безусловно, профессиональный оперный певец должен уметь исполнять музыку всех этих трёх композиторов в равной мере хорошо. Но факт остаётся фактом: многие вокалисты специализируются все же по вполне понятным причинам на творчестве определённого автора или ряда композиторов конкретного стилистического направления – барокко, романтизма, веризма и т.п.

Характер звучания голоса певца, такие его характеристики, как объём, плотность, степень освещённости тембра и его собранность – это лишь одна сторона, касающаяся вопроса инструментальности в вокале. Вторая напрямую и крайне тесно связана с первой и включает в себя такие качества, как техничность, подвижность и гибкость, обозначенные в цитируемом выше высказывании П. И. Чайковского ёмким словом «виртуозность». До определённой степени обе эти стороны (окраска тембра и виртуозность пения) фиксированные и ограничены анатомическими факторами и законами физики. Однако совершенно отрицать возможность их корректировки, воспитания и развития нельзя. И в этом своём аспекте древнейший музыкальный инструмент на земле всецело принадлежит области педагогики, основными задачами которой всегда были и остаются трансформация и совершенствование объекта воздействия.

Примечательно в этой связи, что крупнейший и важнейший вокальный жанр – опера родился в эпоху Возрождения, философия и

эстетика которого были пронизаны мыслью о преобразующей роли человека-творца. Не на этой ли возвышенной функции практически целиком строится педагогическая наука? И кажется закономерным, что вокальное искусство того времени не только не избежало воплощения данного кредо эпохи, но и стало одним из ярчайших его проявлений, а последствия этого ощущаются до сих пор. Особенно осязаемыми они оказались в последние десятилетия, характеризующиеся резким ростом интереса к старинной музыке, её жанрам и произведениям, авторам и исполнителям. И было бы, конечно, удивительно и странно, если бы эта тенденция хоть каким-либо образом не затронула уникальное явление мира старинной культуры – певцов-кастратов.

«В папской области или в Неаполитанском королевстве не придумали ничего нового, когда в начале XVIII века разрешили медикам свободно практиковать кастрацию, а затем не делали никаких попыток эту практику прекратить» [1, с. 14]. Таким образом, один из феноменов эпохи барокко, провозглашающий принцип, что человек не только может, но и должен вмешиваться в естественное, природное, корректировать его, делая искусственным и поднимая на новую художественную высоту, тесно связан с другим – уникальными представителями сферы искусства, царствовавшими на оперной сцене более двух сотен лет. П. Барбье отмечает: «Эту операцию мог сделать всякий – хоть учёный хирург, хоть деревенский цирюльник. Сознали

ли эти люди, откладывая в сторону нож, что необратимо обрекают мужчину славе либо позору? Понимали ли они, что дарят истории музыки одну из самых диковинных её легенд и в то же время ставят человечество лицом к лицу с моральной дилеммой, до сих пор не нашедшей разрешения?» [1, с. 13].

Было бы неверным, конечно, из причин появления певцов-кастратов и их длительного господства на оперной сцене указывать всего одну, эту – пристрастие эпохи ко всему искусственному и максимально обработанному. Мир этих уникальных исполнителей обязан своим существованием стечению целого ряда обстоятельств, но при этом все же довольно показательным, что он возник и стремительно развивался именно в этот исторический период. «В отличие от хорового, сольное пение не предполагало никаких ограничений в рисунке мелодии, поэтому вскоре вокальная техника – исполнение трелей, широких скачков и быстрых пассажей – стала важнейшим критерием певческого мастерства. Все эти качества в наибольшей степени были свойственны голосам сопрано...» [5, с. 235]. Но: «из-за господствовавших в Италии предрассудков профессия актрисы публичных театров уподоблялась в те времена едва ли не проституции, запрет на пение в церкви ограничивал для девочек возможности музыкального обучения. Все это затрудняло певицам путь на оперную сцену и ставило исполнителей-кастратов вне конкуренции» [5, с. 237].

Как известно, каждый бриллиант нуждается в достойной оправе. Точно так же в ней нуждалось и вокальное мастерство кастратов, довольно стремительно отвоевывавших лидирующую позицию в мире пения. Древнейший инструмент – человеческий голос – благодаря их телам вышел на новый «технический» уровень; возникла необходимость этот уровень осваивать, развивать и активно разрабатывать. Появление новых особенных певцов стало сильнейшим импульсом для развития вокального искусства, тем более что это весьма удачно совпало с рождением оперы – величайшего жанра в истории музыки и театра.

Потенциал этих новых исполнителей оказался связанным с новой же концепцией вокального мастерства, в соответствии с которой человеческий голос должен обрести новое звучание и стать способным соревноваться с инструментами. Действительный исторический эпизод, подтверждающий, что некоторым певцам это вполне удалось, является теперь почти каноническим примером. Речь идёт, конечно, о таком часто упоминаемом состязании кастрата Фаринелли и трубача, состоявшемся в 1722 году: «После того, как каждый усилил по одной ноте, тем показывая мощь своих лёгких и ища одолеть другого силой и блеском, им пришлось вместе исполнить крещендо и трель в терциях, и это длилось так долго, что оба казались изнеможенными. Наконец трубач, у коего кончилось дыхание, умолк, будучи уверен, что конкурент устал не меньше, а значит, в сей битве победителя не будет, – и тут-то Фаринелли с улыбкой, из коей явствовало

ло, что долгое состязание ему просто в забаву, вдруг не переводя дыхания и с новой мощью не только усилил и украсил трелью все ту же ноту, но и ещё добавил к ней весьма скорые и весьма сложные разделения, коим лишь рукоплескания положили предел» [1, с. 120].

Как известно, эпоха барокко при всей своей гармоничности полна внутренних парадоксов и противоречий, которые оказались неизбежны и в вокальном искусстве той поры. Подобное обнаруживается, например, в концепции звучания человеческого голоса, провозглашавшей, что ему следует быть инструментальным и уметь соревноваться с неживым, грандиозным примером чего стало соревнование Фаринелли с трубачом (отбросим при этом имеющийся в обоих случаях чисто физиологический аспект, касающийся длительности дыхания и экономности его расходования, ведь оставшиеся особенности – широта диапазона, чистота интонирования, техника беглости, яркость звучания, громкость, филировка – довольно показательны и без него). Первый парадокс здесь заключается именно в этом: звучание голоса должно быть инструментальным, но при этом довольно долгое время вокальная музыка стояла в иерархии жанров гораздо выше. Вторым парадоксом был озвучен ещё в начале статьи: исполнители-инструменталисты в процессе овладения мастерством учатся многому у исполнителей-вокалистов.

И здесь мы, наконец вплотную подошли к истоку нашей темы, озаглавленной столь поэтично – «птичьей трели». Третий парадокс выво-

дит нас из оксюморона взаимоотношений инструментальной и вокальной сфер музыки: за основу обучения особому вокальному мастерству кастратов был взят как нельзя более живой и естественный образец – птичье пение. Именно птицы в эпоху барокко стали для певцов и их педагогов ориентиром, эталоном для подражания, мастерство которого следовало перенять и превзойти, ибо искусственное и откорректированное стоит гораздо выше природного: «... из всех земных существ, кроме человека, самовыражаться через пение и достигать в нем определённого художественного уровня способны только птицы... Однако многие мыслители эпохи Просвещения вовсе не были склонны уравнивать в художественном достоинстве пение птичье и человеческое, справедливо считая второе явлением гораздо более высокого порядка... “Общим знаменателем” обычно становилось положение о приоритете сознательно творимого над “бездумным” птичьим, то есть культуры – над природой» [3, с. 125–126].

Орнаментированный птичий репертуар оказывается популярным в конце XVII-начале XVIII века, то есть спустя столетие с небольшим после рождения оперы. При этом обнаруживается огромный эстетический разрыв между новым отношением к смыслу пения и концепциями Флорентийской камераты. Винченцо Галилеи, один из главных идеологов кружка, создавшего самый грандиозный вокальный жанр, в своем трактате «Dialogo della musica antica et della moderna» жёстко осуждает звукопись [11, с. 89]; его

соратник по кружку Джулио Каччини, излагая творческую позицию создателей оперы, в предисловии к сборнику своих вокальных сочинений гомофонного склада «Le nuove musiche», называет употребление широких колоратурных пассажей «дурным» и отмечает: «...они были введены не как существенный элемент хорошего вокального стиля, а скорее, думаю я, для того, чтобы щекотать слух тех, кто не знает настоящих принципов выразительного пения» [цит. по изд. 6, с. 58]. То есть, звукопись, в том числе птичья, уже опробована в мадригалах, хотя в довольно скромном виде по сравнению с соловьиными ариями, в сольном же пении на рубеже XVI – XVII столетий она кажется фактически неприемлемой, так как затемняет роль слова, обладающего несомненным приоритетом перед музыкой.

Отношение к украшательству изменяется к концу XVII века благодаря новому балансу сил: музыка в опере, на тот момент уже возглавившей иерархию музыкальных жанров, становится первичной, а певцы не только отбирают своим искусством импровизации часть авторитета композиторов и становятся сотворцами, но и поднимаются до положения богов сцены.

Основополагающим при профессиональной подготовке этих новых богов становится метод, до сих пор являющийся ведущим в вокальной педагогике: внимательно слушать, а затем пытаться повторить. Барочные певцы ориентировались на маленьких пернатых собратьев; в современном мире, конечно, обучающиеся искусству вокала берут в

качестве примеров выдающихся исполнителей, по тем или иным причинам наиболее импонирующих им. Но суть принципа все та же.

Птичий эталон нашёл своё выражение, пожалуй, во всех сторонах виртуозности вокальных мастеров эпохи барокко: в причудливой и богатейшей орнаментике, непревзойдённой технике беглости, широчайшем длительном дыхании, сопоставлении регистров и резких скачках из одного в другой. Как знать, быть может и сама структура арии *da capo*, предполагающая украшательство в репризе, неожиданное для слушателя, но обладающее особой логикой, понятной исполнителю, навеяна искусством маленьких певцов?

«Кастрат Балатри рассказывает в своей автобиографии, как однажды был приглашён выступить перед епископом Шёнборном и ему разрешили самому выбирать, что петь, а он отвечал, что репертуар его безграничен и что он может петь “покуда ни единой арии не останется”, и тогда его попросили спеть самое любимое, и тут уж он, конечно, предложил то, что у него всегда и всюду просили, а именно “Соловья”, присовокупив: “Из всех знакомых мне мелодий, сколь они ни превосходны, лишь одна подобна соловьиной песни – и скажу без хвастовства, что лишь я способен уподобиться сему соловью”. Затем он начал, по его же собственному выражению, “соловить”, показывая все, на что способен. Владетельный епископ готов был нанять его за любые деньги, но Балатри отказался, обещав только, что вскоре снова приедет в Вюрцбург» [1, с. 117-118].

Здесь французский историк и музыковед П. Барбье затрагивает важнейшую тему – репертуар, вызванный к жизни новой эстетикой и техническим уровнем пения. Закономерно, что подражание птичьему звучанию породило целый репертуарный пласт, ряд сочинений, названия которых вскрывают их суть – это многочисленные «Ласточки», «Жаворонки», «Канарейки». Хотя безусловным тематическим лидером был и остаётся, конечно, соловей.

Само по себе упоминание птиц в сольной вокальной музыке не стало новинкой; например, на «противостоянии» образов соловья и жаворонка как символов ночи и нового дня нередко строился сюжет альбы – песенного жанра трубадуров. Однако птичья область композиций, обретя особую актуальность в эпоху барокко, получила и новую черту – виртуозность. Птичий вокальный репертуар разделился надвое. Одна из частей осталась доступна к исполнению даже тем, чья вокальная техника крайне далека от совершенства; другая часть, новая, отошла обладателям исключительных природных данных, отточенных до идеала в ходе тщательной профессиональной подготовки. Обе части с тех пор регулярно пополняются новыми произведениями.

Итак, виртуозный птичий репертуарный пласт, обозначенный как объект исследования в начале данной статьи, тесно связан с искусством кастратов. Конечно, эти исполнители не были «узурпаторами» данной тематики в вокальном репертуаре, как и вообще не являлись единственными певцами на оперной сцене. Во все времена су-

ществовали и обучались пению обладатели иных типов голосов: тенора, сопрано, контральто и т.д. Однако на протяжении множества десятилетий интерес публики и внимание композиторов склоняли чашу весов явно в сторону кастратов. Многие исследователи указывают, что они являлись центральной движущей силой оперы и певческого искусства, которые были без них просто невысказаны, и в значительной степени благодаря им начала столь стремительно развиваться виртуозная вокальная техника, так эффектно и обширно выразившаяся в птичьей тематике.

Однако во второй половине XVIII столетия счастливая звезда феномена вокального искусства начала стремительно клониться к закату, и процесс ускорился благодаря тому, что был двусторонним: с одной стороны, сокращалось количество партий для кастратов в новых операх, с другой – иные типы голосов вытесняли их с ведущих амплуа-позиций. «Вместо кастратов в ролях героев-любовников появился высокий тенор, по традиции именованный *haute contre* и записывавшийся в альтовом ключе... Пение кастратов сумел еще услышать и оценить юный В. А. Моцарт. Однако в своей композиторской практике он почти не имел возможности писать для них *главные* партии... В операх венского периода партий для кастратов у Моцарта практически нет...» [3, с. 130].

В Италии кастраты продержались под крылом католической церкви до конца XIX века. Однако нас интересует светская музыка, поскольку многочисленные портреты

различных птиц являются именно ее ветвью. В этом контексте исследователи называют в качестве двух последних великих кастратов Джироламо Крешентини и Джованни Баттиста Веллутти. Первый окончил свою певческую карьеру в 1812 году, второй – в 1830. Таким образом, ещё в первой половине XIX века произошёл коренной перелом ситуации, со сцены почти ушли те, кто дали толчок к возникновению птичьего репертуара, и уже почти два столетия он, неизменно пополняющийся новинками, не связан с персонажами-вокалистами, так непосредственно и весьма значимо повлиявшими на его развитие. Кто является для композиторов вдохновителем в этой области и существует ли он вообще?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует разобраться, кто пришёл на смену кастратам и почему. Чаще всего исследователи, занимающиеся историей живого вокального феномена, порождённого эпохой барокко, не предлагают никаких вариантов решения, считая, вероятно, что то, что было после кастратов, уже неинтересно, или легко и без раздумий указывают на контртеноров.

С исторической точки зрения некоторые основания для этого есть: например, во Франции царствование кастратов не только не заканчивалось, но даже не начиналось, поскольку предпочтение там отдавалось так называемым *haute-contre*, типу мужского голоса, о природе которого также до сих пор ведутся споры. Были ли они фальцетистами или просто тенорами с особенной подвижностью голоса и окраской тембра? Или это были ис-

полнители, которые могли петь как чисто теноровым тембром, так и звуком, приближающимся к звучанию меццо-сопрано? Нам, находящимся на расстоянии пары столетий, вряд ли удастся найти верные ответы на эти вопросы.

Если же не погружаться в вокально-теоретическую и анатомическую специфику вопроса, пытаюсь дать точное типологическое определение *haute-contre* и их возможным современным продолжателям, а просто попытаться оценить их «количественно», обнаружится, что последнее специфическое певческое племя не так уж многочисленно, хотя они первые, на кого обращается взор постановщиков при работе с репертуаром означенной эпохи.

Л. Кириллина так говорит о нынешних оперных постановках с участием контртеноров: «...в зависимости от конкретной ситуации и вполне в согласии с барочной практикой главные партии поручаются ныне либо контртенорам, либо певицам. Контртенора, возможно, чисто визуально предпочтительнее, особенно когда постановка рассчитана на видеозапись» [2, с. 444]. По сути, половая принадлежность, не совпадающая с тембром голоса и вызывающая тем самым в восприятии современной публики определённый диссонанс, и при этом изначальное желание режиссёров-постановщиков сделать сочетание визуального и слухового ряда максимально аутентичным – это единственная значимая причина, по которой можно рассматривать в качестве творческих наследников кастратов именно контртеноров.

В техническом смысле контртенора не могут полноценно конкурировать с вокалистками, по большей части они значительно отстают от них в гибкости голоса и технике беглости, оказываются неспособны выдерживать чистоту интонации и чёткость штриха.

В связи с этим вопросом крайне редко упоминается такой нюанс, как обертоновый состав разных типов голосов. Звучание тембров большинства контртеноров обладает тем же недостатком, что и звучание детских тембров – некой обертоновой стёртостью или недостаточностью. Ухо человека, имеющего слуховой опыт в области классического вокала, вряд ли спутает звучание женского голоса и голоса контртенора, так же как не спутает женский голос с детским. Полнота обертонового состава, придающего тембру необходимую округлость, является весомым преимуществом певиц перед обладателями мужского сопрано или контральто и перед детьми. Потому предпочтение, отдаваемое последним двум, может быть обусловлено только особенными художественными задачами.

«Если скрипки Паганини или фортепиано Листа по-прежнему существуют, они функциональны и доступны для исполнения, нельзя то же самое сказать относительно голосовых связок Марии Малибран или Джованни Баттиста Рубини [...] Полнейшая некомпетентность тормозит процесс каждый раз, когда мы пытаемся говорить о кастратах с “органологической” точки зрения (хотя этот термин не кажется под-

ходящим для одновременного указания на физиологию и анатомию их вокальных инструментов). Это то же самое чувство, которое вы испытываете при изучении животного, вымершего с лица земли, от которого остались, пожалуй, несколько фантастических описаний и пригоршня уцелевших костей, но об облике которого вы можете только гипотезировать» [10].

К сожалению, мы в самом деле доподлинно не знаем, каким был обертоновый спектр голосов кастратов, как, впрочем, и многого другого о них. Но целый ряд факторов побуждает заключить, что звучание голосов кастратов приближалось к женскому.

При этом лишь один фактор побуждает расценивать контртеноров как преемников искусства кастратов и, соответственно, их виртуозного птичьего репертуара – специфическое несовпадение фактического пола и некоторых характеристик голоса.

Ранее, в период, когда тенора, басы и женские голоса начали активно перекраивать распределение амплуа на оперной сцене, вытесняя с ведущих позиций кастратов, в самом деле окончательно «вымерших», этот птичий репертуар явился одним из важных индикаторов происходящих внутри вокального мира процессов. Он стал областью, постепенно и едва ли не полностью отошедшей под власть единственного типа голоса, который (во многом благодаря установившимся новым взглядам на иерархию типов голосов) звонко заявил о своей правопреемственности кастратам. Пти-

чий репертуар почти исключительно переместился под контроль колоратурных сопрано, и они легко заняли данную репертуарную нишу, поскольку обладают природным преимуществом перед остальными исполнителями, а их певческие врождённые качества побуждают к проведению прямой аналогии с птицами.

Изменившийся на сцене баланс сил вывел женщин из тени кастратов. Колоратуры не только захватили то, что раньше пели кастраты, но стали в свою очередь собственными вокальными возможностями стимулировать композиторов к созданию новых птичьих произведений. А иногда и дописывать вместо них недостающие украшения, с одной стороны, идя по пути традиционного импровизационного украшения, с другой – влекомые образным строем сочинения, как это и произошло с «Соловьём» Алябьева. Продолжается этот процесс и ныне.

Таким образом, вокальный репертуар, в котором воплощаются образы птиц, существовал издавна.

В эпоху барокко он трансформировался, и внутри него возник особый пласт, что было обусловлено появлением уникальных исполнителей – певцов-кастратов. Эти исполнители, значительно превосходивших по своим возможностям остальных, поспособствовали становлению и развитию звукоизобразительной и виртуозной части птичьего репертуара. В период, когда художественная власть певцов-кастратов начала резко снижаться и на сцене произошло значительное перераспределение вокально-

исполнительских сил, нишу виртуозного птичьего репертуара заняли колоратурные сопрано, более всех остальных предрасположенные к работе с сочинениями такого рода. Ранее не реализованный потенциал колоратур оказался настолько значительным, что они в свою очередь начали побуждать композиторов к созданию композиций подобного имитационно-виртуозного склада, подобно тому, как ранее искусство и способности певцов-кастратов спровоцировали его появление.

Однако музыканты эпохи барокко, периода, когда возник настоящему птичий репертуар, «осознавали важность эстетической функции украшений, подразумевающей не столько техническую оснащённость в музицировании, сколько применение их в соответствии с характером, аффектом произведения. В стремлении воплотить аффект исполнители нередко трактовали эту связь прямолинейно, связывая определённый мелизм с конкретным аффектом» [4, с. 80].

Подразумевали ли эти украшения в сочинениях о птицах какие-либо конкретные обстоятельства, состояние или аффект? Была ли птичья орнаментированная звукоизобразительность чем-то большим, чем виртуозность ради виртуозности или представляла собой только прямую ассоциативную связь? Что нового привнесли в этот репертуарный пласт его новые владелицы – колоратурные сопрано?

Эти и многие другие вопросы остаются нераскрытыми и образуют широкое поле для дальнейших ис-

следовательских изысканий в области репертуарных «птичьих трелей».

Список источников

1. Барбье П. История кастратов. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
2. Кириллина Л. В. Барочная опера и театр XX века // Театр XX века. Закономерности развития / отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Индрик, 2003. С. 430–460.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
4. Круглова Е. В. Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века // Человек и культура. 2023. № 6. С. 76–84.
5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть 1. Под знаком Аркадии. М.: Классика XXI, 2004. 438 с.
6. Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения: руководство для учителей и пособие для учащихся. В 2 т. Том 1. Часть теоретическая. М.: т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. 1010 с.
7. Нагина Д. А. Опера и концертная ария в творчестве В. А. Моцарта: учебно-методическое пособие. М.: Пробел-2000, 2017. 36 с.
8. Петрова Н. Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр. 1875–1956. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1962. 118 с.
9. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
10. Beggelli M. Un'occasione perduta: lo studio anatomico e fisiologico dei musicisti castrati, *Laboratoire italien*. Open Edition Journals, 2017 // Электронный ресурс: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1602> (дата обращения 24.10.2025)
11. Galilei V. Dialogo del Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna. Firenze: Appresso Giorgio Marescotti, 1581. 160 p.

«ДВЕ СКАЗКИ» ОР. 8 Н. МЕТНЕРА:
К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ПРОГРАММЫ

«TWO FAIRY TALES» OP. 8 BY N. METNER:
ON THE QUESTION OF PROGRAM SPECIFICITY

Анастасия Игоревна Смирнова

*Волгоградская государственная консерватория им. П.А. Серебрякова,
Волгоград, Россия*

Anastasia I. Smirnova

*Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov,
Volgograd, Russia*

Аннотация. Музыкально-поэтическое содержание и структурные особенности сказок Н. Метнера обусловлены программой, а также синтезом сонатных и поэмных свойств в драматургии. В статье впервые в музыкознании представлен целостный анализ «Двух сказок» ор. 8: в фокусе внимания – образы в их драматургическом развёртывании. Актуальность избранного ракурса видится в обращении к малоизученному объекту исследования. Цель – ввести в научную и исполнительскую практику музыку, незаслуженно забытую и при этом знаковую для своего времени – русского модерна начала XX века.

Annotation. The musical and poetic content and structural features of N. Medtner's fairy tales are determined by the program, as well as the synthesis of sonata and poem properties in dramaturgy. For the first time in musicology, the article presents a holistic analysis of «Two Tales» op. 8: in the focus is on the images in their dramatic development. The relevance of the chosen perspective is seen in the appeal to a little-studied object of research. The goal is to introduce into scientific and performing experience music that was undeservedly forgotten and at the same time – Russian modernism of the early 20th century.

Ключевые слова: Н.К. Метнер, сказка, образы, драматургия, программность.

Keywords: N.K. Medtner, fairy tale, images, dramaturgy, program.

В своём письме Николай Метнер пишет брату – Эмилию Карловичу: «Как ты думаешь, подходит к двум пьесам (с одинаковым началом и концом): название – «Zwei Marchen». Хочу их так назвать» [4, с. 76]. Э. Метнер отвечал: «...Заглавие очень подходит вслед-

ствие эпического повторения вступительной фразы; но не знаю, не помню, насколько вторая (более сложная) отвечает сказке по элементам...» [там же].

«Две сказки» ор. 8, написанные в 1904–1905 годах, Н. Метнер посвятил своим родителям. Опус был из-

дан фирмой П. И. Юргенсона и исполнен композитором в 1906 году.

Примечательно, что ор. 8 создан в тональности с драматической семантикой – *c-moll*. В этой тональности сочинены и другие фортепианные произведения Метнера: «Первый лирический фрагмент», ор. 23 (1896–1911); «Музыкальный момент», ор. 4 (1901); «Новелла», ор. 17 (1908), «Соната-сказка» № 6, ор. 25, № 1 (1910–1911); Концерт для фортепиано с оркестром № 1, ор. 33 (1914–1918); «Сказка» № 2 из цикла «Три сказки», ор. 42 (1921–1924); Концерт для фортепиано с оркестром № 2, ор. 50 (1922–1927); «Странствующий рыцарь» для двух фортепиано (1940–1945). Объединяет столь разные по жанру и времени появления произведения общий эмоционально напряжённый тонус высказывания.

«Сказка», ор. 8, № 1 – самая первая сказка, им написанная (всего их более 30). Именно с неё началось развитие данного жанра в творчестве композитора. Внешне форма сказки вполне традиционная для фортепианной миниатюры – простая трёхчастная. В развёртывании программы возникает несколько образных сфер: эпическая (образ рассказчика-сказителя – А); фантазийно-сказочная (образ самой сказки – С); лирическая (тема грусти, печали – А1; образ радости при встрече с прекрасным – 1-й элемент В); гротескный (2-й элемент В).

Рассмотрим музыкально-выразительные средства воплощения этих образов в драматургии сказки.

Вступление выполняет функцию *зачина*. Фактура аккордового склада определяет характер мрачно-мужественный, *сурово-сдержанный*. Уже самое начало неустойчиво, с оттенком причудливости: VI ступень продолжена напряжёнными аккордами DD, DD⁶₅, DD7, разрешаясь в тонику лишь в конце вступления.

1 раздел содержит цепочку вариантов изменений повествовательной темы: А (8 т.), А1 (8 т.), А2 (8 т.). «Атмосфера неторопливой речи-рассказа, как бы несколько отстранённой от своего предмета, отесняет позднеромантические интонационные клише; ощущение музыки как плавно текущей речи активизирует линейную, мелодическую сторону ткани», – отмечает К. Зенкин [3, с. 213]. Иными словами, в 1 разделе главенствующее положение занимает *образ рассказчика-сказителя*, где основная тема в размере 4/8, а также его рисунок – две шестнадцатые и восьмая (лейтритм) – задают сквозное развитие всей сказке. Тема песенно-двигательного характера с ее опорой на терцовую попевку излагается параллельными октавами на тоническом органном пункте. Унисонность вносит черты *архаики, старины*, словно рассказчик примеряет старинные одежды и ведаёт истории «давно минувших дней».

Во втором предложении (А1) тема приобретает иные черты: она трансформируется в лирическую, в *тему грусти, печали*. Особенности этого музыкального построения – полиладовость и хроматизмы. В верхнем регистре звучит *a-moll*, в нижнем – *f-moll* с последующим

возвращением в основную тональность. В развитии второго предложения (тт. 17–20) с появлением хроматизмов усиливается фантастичность: *c, cis, b, h, c, des, d, es, fis, g*.

Третье предложение (A2) состоит из 8 тактов и звучит в тональности минорной доминанты *g-moll*. Повторяющийся тон в мелодии со штриховым разнообразием (*staccato* и *tenuto*) образует синкопу (тт. 21, 25). В результате динамического нарастания – *crescendo* – осуществляется сквозной переход в следующий раздел.

Составная середина делится на разделы В и С. Сначала появляется лирический образ (В) – восторженный, как *радость при встрече с чем-то прекрасно чудесным*, что подчеркнуто тональностью *As-dur*. Тема включает два элемента: первый – песенный – основан на элементах из 1 раздела (А) со сквозным ритмом. Второй элемент содержит синкопу (тт. 33–34, тт. 37–38), принося ещё одну образную грань – гротеск, усиленный проведением темы в обращении (тт. 35–36). Переход через *S* и *VII* ступень основной тональности готовит раздел *C*, который звучит в одноименном *C-dur*. Однако ремарка *rosso dolente*, штрих *legatissimo*, обилие хроматизмов вносит черты светлой, но печали, даже некоего *оцепенения*. Неслучайно здесь смена *As-dur / C-dur* образует *увеличенный лад с его фантастическим ореолом* (при этом звучат элементы сквозного мотива и ритма из 1 раздела (А)).

Синтетическая связка (тт. 48–60) строится на теме A2 (тт. 48–51) и на теме вступления (тт. 51–52, 53–

54, 55–56) в тональности *c-moll*. Ремарки *tenebroso* и *risoluto* возвращают к началу сказки, к её суровой сдержанности.

Связка решительного характера (тт. 56–60) готовит динамическую репризу (A3), которая сокращена до одного предложения и содержит резкие динамические сопоставления: плотная фактура и *ff* сменяются *p* дважды с последующим затиханием динамики. Обозначение *pesante* *делает образ более грозным*, чем в начале.

Кода (тт. 68–78 т.) синтезирует тот же материал, что и в связке: тему A2 сменяет тема вступления. В последних трёх тактах на *ppp* повторяется тема вступления. Не только динамика, но и более короткие длительности (не четверти, а восьмые) завершают сказку. Рассказчик договаривает свою историю.

При всей контрастности разделов сказку скрепляет несколько приёмов: монотематизм, сквозное развитие тем из А и A2; принцип многократной аrochenности темы вступления, которая выполняет роль рефрена между разделами формы подобно роли сказителя. Тем самым очевидно, что программа первой сказки в цикле лишь вводит в атмосферу таинственности, тогда как вторая станет собственно воплощением истории витязя и принцессы.

«Сказка», **ор. 8, № 2** отличается от предыдущей своей героикой, т.к. в фокусе оказывается *образ витязя*, здесь не в лирическом ракурсе в поисках принцессы, а как *борющийся за своё счастье*. Тем самым предопределены такие свойства поэтики, как резкое чередование кон-

трастов и полифоничность фактуры, а также острота ритмов и напряжённость гармонии.

Форма сказки – рондо-соната с разработкой, зеркальной репризой и кодой. Вступление (тт. 1–3) повторяет гармонический оборот первой сказки в тональности с-moll, но отличается характером исполнения. В первой сказке повествовательность задана ремаркой *andantino*; во второй возникает декларативность, которая подчеркнута авторскими указаниями *recitato* и *pesante*.

Экспозиция состоит из двух разделов. Первый начинается с главной партии, которая представляет собой крупномасштабный период AA1 из четырёх предложений: a (5), a1 (4), a2 (6) – a3 (4).

Особенность двигательно-моторной главной темы – в мелком чередовании восьмыми под лигой из трёх звуков на основе вспомогательного движения с раскачкой секунды и терции, создающих *ассоциацию со скачкой на коне*. А.И. Демченко отмечает, что «лихорадочное возбуждение Сказки с-moll op. 8 № 2 базируется на остро импульсивной ритмике и непрерывном модулировании, что венчается решительными росчерками кадансов. Общая напряжённость состояния подкрепляется здесь терпкостью гармоний, включая цепочки с большими нонаккордами» [2, с. 14]. Последние появляются во 2 периоде (A1), которые насыщены эллиптическими оборотами к тональностям: с-moll, B-dur, As-dur, Des-dur, Es-dur, F-dur.

При этом выделяются три тональных центра – с-moll / Es-dur /

As-dur, что указывает на тип расширенной тональности. Быструю смену гармонических средств можно сравнить с *быстро меняющимся пейзажем во время скачки рыцаря*. Подобное сцепление контрастных эпизодов, объединённых *мотивом странствий*, характерно для логики волшебной сказки.

Связующая партия наступает решительно, как отмечает композитор – *risoluto, marcato*. Она излагается в форме канона, что усиливает выразительное значение каждого мотива, произнесённого дважды.

Далее, с изменением темпа и характера музыки, в доминантовой тональности g-moll звучит побочная партия, песенная, нежная, ассоциируясь с образом принцессы. Важно отметить, что в первом предложении из двух элементов второй – экспрессивный мотив из терций – в дальнейшем будет более активно развиваться, приобретая лейтмотивное значение.

Во втором предложении возникает *оттенок фантастичности* в силу обилия хроматических секвенций на основе монотематического развития второго элемента побочной темы (в нижнем регистре выстраивается терцовая цепочка). Ремарка *legatmobile* / «подвижно, изменчиво» высвечивает такой ракурс в развитии образа, как сказочное превращение.

Второй раздел экспозиции начинается реминисценцией темы вступления: возможно, *витязь после мечтаний стремится найти возлюбленную!* Звучащая здесь в g-moll, тема вступления привносит в общую композицию черты рондо.

За повторенным вступлением звучит заклучительная партия, в которой контрапунктически соединяются образы главных героев сказки – витязя (главная тема) и принцессы (побочная тема). Неслучайна ремарка *stentato, conaffizione* / «задерживая с нежностью и любовью» задаёт импульс к следующему этапу развития, в котором доминирует главная тема при движении к кульминации. Резкое сопоставление здесь *f* и *p* с ремарками *irresolute, confretta* / «нерешительно, в спешке» и *silenzio* / «затихая», завершает экспозицию, создавая *ощущение грядущей встречи, мечты о ней*.

В начале разработки картина меняется: главная тема впервые звучит в диезной тональности e-moll более напевно. 1 раздел разработки состоит из трёх предложений: a (8), a1 (6), a2 (7). В первых двух главная партия интенсивно развивается благодаря активному модуляционному процессу: e-moll в первом предложении; a-moll, h-moll, C-dur, Es-dur во втором предложении. В третьем предложении движение от F-dur к f-moll строится как переход от главной к побочной теме, когда к гармоническому добавляется ритмическое обновление синкопами, что привносит *танцевально-скерцозный характер и фантастичность*. Усиливает ощущение волшебных событий сложный функционально-гармонический план третьего предложения: Uv^5_3 сменяет D7 к a-moll с одновременным политональным наслоением звучания фрагмента побочной темы в h-moll, а затем целиком в f-moll.

Второй раздел разработки строится монтажно. О своеобразии данного композиционного принципа пишет О. В. Синельникова: «Главным условием, вытекающим из теории Эйзенштейна, является свободная последовательность сопоставляемых разнородных смысловых элементов (мыслей и образов, явлений и предметов, фраз и предложений, понятий и терминов, музыкальных тем и эпизодов и т.п.), где каждый последующий непосредственно не вытекает из предыдущего, осуществляя принцип “pars pro toto” (“часть вместо целого”» [5, с. 68–69].

Второй раздел разработки делится на 6 эпизодов (предложений): a1 (9), a2 (6), a3 (4), a4 (7), a5 (4), a6 (10). В первом предложении доминирует варьированная главная тема в тональности f-moll. Одновременно с ней «допеваётся» побочная тема, после которой возникают цепочки секвенций, добавляя в образную характеристику *таинственность*. В развитии главной темы появляются синкопы, которые уже звучали в третьем предложении 1раздела разработки (в одноименной тональности F-dur).

Во 2 предложении появляется побочная тема, что означает преобразование образа принцессы, здесь в тональностях e-moll и b-moll, которые излагаются имитационно как *фрагменты орнамента*. Затем также полифонически включаются элементы связующей темы в b-moll, за которой продолжает развитие побочная тема (3 предложение), образуя начало динамической волны. В 4 предложении тема в тональности

Des-dur достигает настоящей экзальтации чувств принцессы, ее любви к витязю, что выражается в полном проведении темы, динамике *f*, а также сдвиге в D-dur (5 предложение). В 6 предложении побочная тема излагается имитационно в калейдоскопической смене, то обоих элементов, то попеременно, то в увеличении половинными, то в основном виде четвертями в тональностях Es-dur и b-moll, g-moll, вместе образующих трезвучие Es-dur. Тем самым достигается кульминация 2 раздела разработки. Итогом становится трансформация образа принцессы от мягкой песенности к экспрессивной декламации.

3 раздел разработки, с одной стороны, продолжает драматические процессы предыдущего, с другой стороны, становится реакцией на происходящее с переходом в фантастическое пространство и время.

2 элемент побочной темы сразу звучит на *ff* в плотной четырёхголосной фактуре в широком диапазоне (фортепианное *tutti*). Тогда как в верхнем пласте напряжение создаёт ползущий вниз хроматический голос, в нижнем диалогично с щемлящим тритоном звучит тема, подобно мольбе о помощи (ремарка *pregando* / «умоляя, упрасывая»). Ещё одним знаком трагического становится колокольный набат: все тот же 2 элемент побочной темы выделен акцентами и проводится трижды, как бы опускаясь с вершины на дно (контроктава). Одновременно это и волшебный пейзаж, и психологическое состояние, что

подчёркнуто метнеровской ремаркой *soffocando* / «как бы задыхаясь».

Возникает ситуация перехода, символом которого становится гамма Н.А. Римского-Корсакова в восходящем движении, тогда как нижний пласт зеркально опускается вниз.

Результатом оказывается достаточно обширный эпизод, который можно обозначить как фантастический сон принцессы. Прелюдийная фактура полиритмична (триоли на дуоли). Здесь основным средством развития является гармония с фоническим колорированием трижды повторяющейся цепочкой аккордов в разных октавах: E – F – h – As – d – H – f – D. При этом нарастание динамики от *p* к *ff* уравновешивается длительным выдерживанием тонического органного пункта. Тем самым c-moll стабилизирует драматургический процесс при переходе к зеркальной репризе.

Реприза «собирает» все основные темы экспозиции на новом динамическом уровне. При этом в сравнении с первым разделом сонатной формы сохраняется темповый профиль: Poco meno mosso. Cantabile, con espressione disinvolta в экспозиции, Meno mosso в репризе.

Побочная тема звучит в основной тональности, сближая, тем самым, образы принцессы и витязя. Как и в первом разделе, во втором предложении побочной партии хроматические мотивы становятся воплощением фантастической атмосферы с её сказочными превращениями. Тема вступления закрепляет идею обратимости: смысл зеркально-симметричной структуры – в

восстановлении нарушенного равновесия [о подобной функции зеркальности см. подробнее у С. Гончаренко: 1, с. 39].

Из главной и побочной партии формируются контуры заключительной, также в основной тональности. Образы рыцаря и принцессы находятся в диалоге. Прозвучав два раза в тональностях *c-moll* и *f-moll*, главная тема начинает доминировать, закрепляя своё первостепенное значение.

Стремительное развитие главной темы готовит наступление коды. Здесь, благодаря обилию хроматизмов и аккордов на *fz*, возникает ассоциация с образом Бабы-Яги из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. Динамизация музыкального материала вплоть до *ff* и *fff*, уплотнение фактуры устремлены к заключительным трём тактам – теме вступления, звучащей очень насыщенно и ярко. Так Н. Метнер перекидывает арку, соединяя начало и конец, подобно эпическому зачину и эпилогу. В итоге остаётся только сам образ СКАЗКИ, границы которой обратимы, ибо их «стережёт» фантастическое существо.

Подытоживая наблюдения за процессом развития образов в двух сказках Н. Метнера, следует выделить типичные для данного жанра образно-драматургические сферы: к эпической относятся рассказчик-сказитель, витязь, принцесса, скачущий конь, волшебный пейзаж, фантастический сон, встреча с чудом, оцепенение, орнамент, колокольный набат; лирическую сферу составляют такие эмоции, как грусть, печаль, нежность, мечта-

тельность, таинственность, экспрессия, мольба о помощи и любовь. Вместе они являют тип программы символистского типа.

Н. Метнер в начале XX века продолжил мотивы русских сказок, воспетых ранее М. И. Глинкой («Руслан и Людмила»), А. П. Бородиным («Спящая княжна»), М. П. Мусоргским («Баба-Яга»), Н. А. Римским-Корсаковым («Снегурочка»). Притягательны сказочные образы и для современников Метнера: К. Лядова («Кикимора»), С. Прокофьева («Ала и Лоллий», «Сказки старой бабушки»), И. Стравинского («Жар-птица») и др.

Итак, в творчестве Метнера сказка обрела черты символизма, когда в образах витязя и принцессы завуалированы мотивы поиска идеала в фантастической атмосфере, а мотив Красоты и встречи с Чудом несут идею совершенного, но невидимого мира, хрупкого, ускользающего...

Список источников

1. Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск: изд-во Новосибирской консерватории, 1993. 234 с.
2. Демченко А.И. Романтик навсегда. К 140-летию со дня рождения Н. К. Метнера // Музыка и время. 2019. № 9. С. 8–16.
3. Зенкин К.В. О фортепианной миниатюре Метнера // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. М., 2021. 344 с.
4. Метнер Н.К. Письма / сост. и ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1972. 614 с.
5. Синельникова О.В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 319. С. 68–73.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ
СОЧИНЕНИЯ КИРИЛЛА ВОЛКОВА «ПОКЛОН»
ДЛЯ ДОМРЫ И БАЯНА

PERFORMANCE OF KIRILL VOLKOV'S COMPOSITION
«KLON» FOR DOMRA AND BAYAN

*Дмитрий Валерьевич Соловьев,
Антонина Владимировна Пугач
Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия*

*Dmitry V. Solovyov,
Antonina V. Pugach
Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia*

Аннотация. Авторы статьи предлагают собственный вариант интерпретации сочинения Кирилла Волкова «Поклон» для домры и баяна. На основании содержательного анализа, анализа тематизма, драматургии, фактуры, выразительных возможностей домры и баяна выстраивается целостная исполнительская концепция, в которой существенную роль играет взаимодействие двух инструментов, прекрасно дополняющих друг друга и порождающих в результате совместного творчества новое качество звучания. В заключении определяется место произведения в репертуаре ансамблей домристов и баянистов.

Abstract. Performing interpretation composition by Kirill Volkov «Bow» for dombra and bayan The authors of the article offer their own interpretation of Kirill Volkov's composition «Bow» for dombra and bayan. Based on the content analysis, analysis of thematicism, drama, texture, expressive capabilities of the dombra and bayan, a holistic performing concept is built, in which the interaction of two instruments plays a significant role, perfectly complementing each other and generating a new quality of sound as a result of joint creativity. In conclusion, the place of the work in the repertoire of domra and bayan ensembles is determined.

Ключевые слова: домра, баян, ансамбль, дуэт, интерпретация, народные инструменты, Кирилл Волков

Keywords: domra, bayan, ensemble, duet, interpretation, folk instruments, Kirill Volkov.

Дуэт домры с баяном является одной из самых распространённых форм ансамблевого исполнительства на народных инструментах. Подобные ансамбли нередко склады-

ваются как в педагогической и конкурсной практике, так и в качестве самостоятельных профессиональных концертующих коллективов. В связи с этим вопросы подбора со-

ответствующего репертуара для данного состава, а также воспитания молодых музыкантов, понимающих его специфику, не теряют своей актуальности.

Оригинальная музыка, создаваемая специально для дуэта домры с баяном, – одно из важнейших и наиболее востребованных репертуарных направлений сегодня. Именно в оригинальных сочинениях возможности инструментов раскрываются наиболее естественно и самобытно. Особую ценность для исполнителей представляют произведения, написанные профессиональными композиторами, которые не только отличаются особой логичностью интонационного развития в процессе раскрытия темы, но и значительно расширяют круг музыкальных образов и палитру средств выразительности, свойственную для рассматриваемого сочетания инструментов.

Пьеса Кирилла Волкова «Поклон» для домры и баяна вот уже несколько лет входит в репертуар дуэта авторов данной статьи, неоднократно исполнялась в концертах различной тематики. На протяжении истекшего периода в целом сформировалась исполнительская концепция произведения, обусловленная постижением его внутренних закономерностей и оценкой обоими участниками коллектива результатов её воплощения в живом звучании, что, в свою очередь, позволило сделать ряд важных выводов, которые могут оказаться полезными для будущих потенциальных исполнителей «Поклона».

Сочинение написано в 2017 году и посвящено выдающейся личности в истории нашей страны – матери Марии (Скобцовой), чья трагическая судьба стала символом нестигаемой силы русского духа, твёрдости в истинной православной вере и безграничного служения ближнему. Сочинение является программным, но программность здесь носит обобщённый характер: судьба подвижницы, её портрет обрисованы через столкновение и развитие различных по мелодическому строению, но в тоже время близких по своему интонационному составу тем, через их мотивные преобразования, тональные отклонения, яркие кульминации, чередующиеся с контрастными эпизодами, исполняющимися на тончайшем пианиссимо. Фактура также варьируется от почти бесплотного одноголосия до полнозвучных аккордовых вертикалей и полифонического переплетения голосов, но при этом всегда остаётся довольно ясной и прозрачной. С эмоциональной точки зрения пьеса носит взволнованный характер, со значительной долей смятения, который периодически оттеняется величественными, торжественными эпизодами обретённого душевного успокоения, безграничной радости, порой даже лёгкой улыбки, достигает глубочайшего трагизма в кульминации и завершается принятием своей судьбы и всепрощением.

Произведения для народных инструментов с настолько сильным эмоциональным накалом чувств и внутренним духовным напряжением появляются нечасто. Тем инте-

реснее проследить, какими средствами удалось композитору достичь подобного результата. Ансамбль домры и баяна не является однородным по своему составу, в нем участвуют два совершенно разных по своей природе инструмента, отличающихся источником звука, приёмами звукоизвлечения и звуковедения, звуковысотным и динамическим диапазоном, возможностями охвата различных типов фактуры. Вместе с тем, они прекрасно дополняют друг друга, являясь дальними родственниками в традиции совместного фольклорного **музицирования**, создают как-бы уменьшенную копию оркестра русских народных инструментов с присущими ему характеристиками звучания. Ансамблю домры и баяна доступны певучая кантилена, тончайшая филировка звука, острое, колющее звучание и полнозвучное *tutti*, возможности тембрового варьирования. Кирилл Волков очень тонко чувствует все перечисленные нюансы и, благодаря их разумному, дозированной, оправданному использованию, достигает в своём сочинении всех необходимых смысловых градаций и оттенков чувств.

Открывается сочинение проведением домрой первой темы *Allegro*, которая строится по звукам ля-минорного трезвучия с подчёркиванием низкой второй ступени си-бемоль (фригийский лад), сразу придающей минору более мрачный колорит. Второй важный элемент первой темы – ниспадающие секундовые интонации, то следующие друг за другом, то перемежающиеся

с настойчивыми возвращениями к низкой второй ступени, то переходящие из регистра в регистр. Баян, выполняя функцию педали, поддерживает домру проведением фригийского ля минора более крупными длительностями в том же самом регистре в правой клавиатуре, в левой отмечая сухим подобием струнного пиццикато лишь опорные тоны. Стремящийся ввысь ля минор и мятущаяся партия домры сразу создают ощущение неустойчивости. Постепенно у баяна в партиях обеих рук появляются интонации первой темы в имитациях, подводящие ко второму проведению темы в партии баяна, на сей раз по уменьшенному трезвучию в партии правой руки и от натуральной второй ступени в партии левой. Начальный выдержанный ход оказывается в низком регистре на грани большой и малой октав, а в партии домры постоянное динамическое нагнетание приводит к параллельным тремолирующим трезвучиям, чуть позже обострённым секундами, в самом высоком регистре. Баян выходит на динамический уровень форте несколько позже, проходя зону первой кульминации в бесконечных имитациях мотивов темы, после чего следует постепенное ослабление звучности и подготовка появления второй темы.

При исполнении первой темы баянист может подобрать приём игры, соответствующий домровому удару, добиваясь при этом штрихового единства с домристом, синхронности и максимальной схожести звучания тембров. Рекомендуюе-

мые регистры – «баян» и «баян с пикколо». Аналогично и домристу необходимо найти положение медиатора, место его контакта со струной и приём звукоизвлечения с целью смягчения звонкого тембра домры, приближения его к более мягкому и певучему тембру баяна. Результатом совместных поисков становится необходимое единство, акустически обогащающее звучание каждого из инструментов. То же самое и в аккордах. В верхнем регистре баянист оказывается в менее выгодных динамических условиях, что вынуждает его играть ярче с целью уравновесить звучание дуэта.

Вторая тема, подготовленная кратким монологическим мотивом баяна на интонациях первой темы, носит более спокойный, певучий характер, проводится в более сдержанном темпе с авторским обозначением *Lento*, хотя и сохраняет ощущение некоторой неопределённости. Она представляет собой диалог двух инструментов, каждый из которых, по сути, ведёт своё независимое монологическое высказывание. Их сочетание рождает эффект внутреннего диалога с самим собой, либо немного общения взглядами между незнакомыми людьми, жизненные пути которых пересеклись в непростых обстоятельствах. Постепенное динамическое нарастание приводит к экстатическим октавным скандированиям в партии домры, в то время как у баяна появляются мотивы первой темы, исполняемые теперь на легато. Обе партии расходятся в разные регистры, делаются более проявленными,

более обособленными, индивидуализированными.

Границы фраз в партиях баяна и домры не совпадают, однако в процессе исполнения не следует искать общих опорных точек и стремиться к структурному единообразию. Наоборот, чем более независимо прозвучит каждая партия, тем большее воздействие произведёт на слушателей их обнаруживаемое внутреннее единение. Рекомендуемый регистр баяна – «фагот» октавой выше, по звучанию приближающийся к тембру третьей струны домры, на которой проводится тема. Гибкое интонирование, пропевание речевых фраз баянистом вступает в резонанс с максимально слитным тремоло домриста, порождая новое слуховое восприятие тембрового сочетания. Домристу также необходимо обратить внимание на хорошую связность октавных мотивов в верхнем регистре. Авторское определение темпа как *Lento*, вероятнее всего следует трактовать как общий характер эпизода по сравнению с предыдущим, а не как указание на медленный темп. Все-таки движенье мысли здесь не должно замирать совсем.

Дальнейшее развитие пьесы представляет собой череду нескольких эпизодов, подводящих ко второй кульминации в букве **Н. В Д** неожиданно прорывается монолитный полнозвучный хорал в партии баяна, из которого словно вычленяется верхний голос – сопрано домры в высоком регистре, напоминающий страстное молитвенное воззвание. Хорал и его отзвук логично выде-

лить сопоставлением регистров «тутти» и «фагот с кларнетом». После этого в партии баяна снова появляется двухголосие на интонациях первой темы. Композитором использован приём переключек между правой и левой клавиатурами баяна. В **Е** очень просветлённо звучит соль мажор, который вновь омрачается интонациями фригийского минора и декламационными репликами в партии домры, а также ре мажор перед возвращением первой темы. В баянном трёхголосном изложении басовый голос исполняется приёмом короткого удара, напоминающим струнное пиццикато, как в начале произведения. Рекомендуемый регистр – «баян с фаготом». В **Г** возвращается первая тема, которая на этот раз окрашивается в светлые си-бемоль-мажорные тона. Голоса снова меняются местами: партия домры и партия правой руки баяна проводят материал как в начале, а в партии левой руки также мелькают мотивы партии домры, чередующиеся с отдельными звуками пиццикато. В партии левой руки баянисту необходимо использовать первый палец, для того чтобы исполнить широкие интервалы с учётом авторских штрихов. Буква **Г** приносит чувство искренней радости, в которую сложно поверить после всего пережитого. Канон в соль мажоре в темпе *Vivo* исполняется штрихом стаккато, кульминация фразы подчёркивается октавами домры. Восторженные септольные пассажи домры, символизирующие внезапно охватившее человека наивысшее проявление радости и полноты челове-

ского счастья. Тритон *фа-диез* – до в басу служит напоминанием о том, что оно, как и следовало ожидать, станет слишком кратковременным. Тем не менее, именно в нем состоит смысл нашего пребывания на Земле. Басовое соло в партии левой руки на фоне септольных пассажей в нюансе фортиссимо у домры предпочтительно исполнять на основном ряду левой клавиатуры баяна. Пассажи исполняются единым потоком расслабленной рукой. Сочетание глубокого баса и стремительных пассажей поражает воображение. Целостное звучание эпизодов, подобных этому, накладывает отпечаток на исполнение каждой партии в отдельности, наполняя их особой широтой и размахом. На смену эпизоду счастья приходит вторая хоральная кульминация **Н**, в которой происходит столкновение мажора и минора, как в аккордах баяна, так и в первой теме домры, мажорное проведение которой пытается сопротивляться интонациям фригийского минора, но безуспешно. Расстояние между партиями увеличивается до максимального, в изложенном октавами мотиве домры появляется самый высокий звук в пьесе – до четвертой октавы, бас ми баяна в сочетании с лейтинтонацией *си-бемоль – ля* в сочетании с тишиной в партии правой руки знаменует окончательный слом в развитии, от которого начинается движение к трагической развязке.

Далее следует эпизод разработочного характера, построенный преимущественно на материале первой темы, но здесь композитор

использует ряд мотивов, относящихся и к другим образным сферам, как в уже использованном ранее обличье, так и новые их модификации. В партии правой руки у баяна проводятся мотивы первой темы в близком первоначальному варианте. В партии левой руки появляются выдержанные педальные басовые звуки, впоследствии переходящие в секундовые подчёркнутые ходы, напоминающие доносящееся из сумрака раскачивание колоколов. У домры мелькают элементы первой темы, изложенные на сей раз шестнадцатыми длительностями в тональности си-бемоль минор, продолжительный эпизод с триолями в самом высоком регистре в октавном изложении, приносящий явную полиметрию, скачки на интервалы больше октавы. В тональном отношении можно отметить также секундовые сдвиги. В целом весь этот эпизод рекомендуется исполнять в чуть более сдержанном темпе, чтобы дать возможность прослушать все эти разнообразные тематические и фактурные элементы. Эпизод носит крайне неустойчивый, мучительный, смятенный характер, налицо та же индивидуализация отдельных партий, каждая из которых требует индивидуального интонирования. В данном случае оправданным кажется и возможное несовпадение штрихов, приносящее дополнительную неразбериху в общую картину. Большую роль в этом процессе играет чуткая и гибкая динамическая линия, выстраиваемая каждым из исполнителей исходя из звукового результата сочетания

всех одновременно звучащих фактурных пластов. Эпизод завершается неожиданно, буквально обрывается фермой на тактовой черте.

Если предыдущий эпизод соединял в себе черты репризного проведения первой темы и разработки, то в букве **К** вторая тема возвращается практически в не изменённом виде, за исключением партии домры, звучащей, по сравнению с первоначальным проведением, октавой выше. Переход на другую струну и в другой регистр наделяет её большей трепетностью и проникновенностью. В дальнейшем развитии на первый план выходит небольшой триольный мотивчик второй темы, который буквально распускается прекраснейшим кружевом неизреченной красоты, струением неземной благодати, заставляющим вспомнить барочные мотивы парения Святого Духа. Это одно из самых проникновенных и самых красивых мест, наполненное искренним, ничем не замутнённым, светлым чувством. Получив первоначальный импульс в партии домры, он переходит в партию баяна, играющего на самом певучем регистре «баян», после чего снова возвращается в партию домры. Его парение останавливается ударами колокола в партии баяна (рекомендуемый регистр – «баян с пикколо»), которые снова вызывают к жизни элементы первой темы, звучащие все более болезненно, с ощущением внутренней борьбы с неотвратимостью происходящего. Нам кажется, наилучшей ассоциацией здесь станет образ молящегося в Гефсиман-

ском саду Христа – «впрочем не Моя воля, но Твоя да будет» – с последующим эпизодом страстей.

После четырёх ударов колокола строгий четырёхголосный унисон в партии баяна, сопровождаемый сначала нерешительными квинтолями, с трудом преодолеваемыми, воскрещающими в памяти восторженные септольные пассажи домры, а затем триольными молитвенными мотивами парения Святого Духа, интенсивно, с неудержимым динамическим нагнетанием, всего лишь за два такта, приводит к неизбежной трагической кульминации всего сочинения. Для убедительного исполнения четырёхголосен, особенно секст в партии левой руки, а также авторских штрихов, баянисту необходимо подобрать аппликатуру с использованием первого пальца.

Кульминация «Поклона» звучит как вселенский реквием, посвящённый, пожалуй, не одной только матери Марии, но и всем жертвам, всем пережившим ужасы войны, всем выстоявшим в ней, всем сохранившим веру и приумножившим славу нашего Отечества, одной из ярчайших и сильнейших дочерей которого стала мать Мария. На максимально возможной громкости, но при этом без надрыва, без перехода на крик, в партиях обоих инструментов разливается необыкновенно широкого дыхания мелодия, охватывающая собою все безграничное мировое пространство и воплощающая всю скорбь, всю любовь и всю веру одновременно. По форме буква **N** представляет собой канон – одна и та же мелодия звучит в пар-

тии домры и в партии правой руки баяна со смещением сначала на одну четверть, а во второй половине – на две четверти. Отдельные фразы баяна, поддерживаемые хоральным сопровождением в партии левой руки, из которых складывается широкая бесконечная мелодия, завершаются неразрешёнными пронзительными гармониями в мелодическом положении септимы. Следующие за ними паузы звучат не менее пронзительно, они являются замечательной находкой композитора, сумевшего таким образом довести чувство трагизма до крайней степени. Рекомендательный регистр баяна – «тутти». Домровое тремоло звучит в этом регистре очень насыщенно, хотя и требует от исполнителя особой выносливости, а баян находится в верхней части диапазона, более бедной обертонами, – этим оправдывается необходимость исполнения одноголосной мелодии на регистре «тутти (foco)». Таким образом, оба исполнителя играют на пределе своих возможностей и возможностей своих инструментов. Эпизод завершается снова общим крещендо, на этот раз последним в сочинении, которое обрывается генеральной паузой во всех голосах.

Все, что происходит после этого, можно назвать отголоском, постлюдией, звучащей тишиной. Мелодия, прозвучавшая в кульминации на фортиссимо, возносится ещё на полтона выше и играется теперь в нюансе пианиссимо. Она парит над вечностью словно бесплотная частичка памяти о прекрасной жизни, прожитой на Земле великим насто-

ящим человеком. Тема исполняется домрой нежнейшим, еле ощутимым тремолированием, сопровождаемая такими же невесомыми и бесплотными репликами баяна, в основе которых лежит все та же первая тема, словно растворяющаяся в многочисленных и уже почти не воспринимаемых повторениях секундовых ниспадающих разрозненных мотивов. Здесь же вновь на мгновение возникает хорал у баяна в очень далёких тональностях, исполняемый также приёмом пальцевого тремоло, еле погружая клавиши в клавиатуру. Завершается пьеса звуком *сибемоль* – той самой низкой второй ступенью, которая изначально омрачила общий колорит сочинения, и шестнадцатыми из первой темы у домры. Рекомендательный регистр баяна – конечно же, «кларнет». Последняя пауза у обоих инструментов должна прозвучать намного дольше выписанной автором четвертной длительности.

Внимательно проследив движение композиторской мысли на основании предложенной нами исполнительской концепции, можно сделать некоторые выводы об использовании Кириллом Волковым возможностей ансамбля домры с баяном в оригинальном сочинении «Поклон матери Марии». В рассматриваемом сочинении нет солиста и аккомпанирующего инструмента. Это полноценный ансамбль, использующий очень широкую палитру выразительных средств, присутствующих каждому инструменту, и позволяющих каждому исполнителю-ансамблисту проявить свои

лучшие качества в полной мере. Вместе с тем, два столь различных по своей природе инструмента прекрасно сочетаются, порождая принципиально новое совместное качество звучания: инструменты не просто не противоречат друг другу, но взаимодополняют друг друга, позволяют каждому инструменту раскрыться с новой стороны, сочетание их позволяет по-новому использовать некоторые возможные звуковые оттенки каждого, по-новому услышать и трактовать известные приёмы сквозь призму их совместного использования обоими участниками ансамбля, позволяют находить соответствующие приёмы для игры близкими штрихами, близкими тембрами, порождающими удивительное штриховое и звуковое единство вплоть до неразличимости. Между прочим, эти же качества характерны и для других ансамблевых сочинений Кирилла Волкова с участием баяна. Они не лишены и определённых технических трудностей, но здесь они другого порядка: в «Поклоне» нет виртуозных головокружительных пассажей, нет скачков и крупной аккордовой и октавной техники, но есть очень тонкая, гибкая, филигранная работа с каждым звуком, есть необходимость абстрагироваться от метрических сеток и схем и отдаться воплощению требуемой музыкальной интонации, необходимость положить в основу исполнения собственной партии предслышимое идеальное звучание целостного ансамбля, порой даже необходимость исполнять свою партию независимо

от своего партнёра. Все это предполагает высокий уровень профессиональной, и технической, в частности, подготовки обоих исполнителей.

Отдельно хотелось бы сказать несколько слов о воплощении содержательной стороны пьесы. Большинство сочинений Кирилла Волкова имеют явную или скрытую, преимущественно обобщённого характера, программность. В данном случае мы говорим о судьбе выдающейся подвижницы, поэтессы, писательницы, публициста, иконописца, богослова. Приступая к разучиванию данного сочинения, необходимо помнить о том, что композитор посвятил ей своё произведение, будучи хорошо знакомым с её судьбой, её творчеством, будучи вдохновлённым ими. Поэтому весьма желательно познакомиться хотя бы в общих чертах с судьбой и творчеством Матери Марии, её стихами, прозаическими и богословскими произведениями, поскольку именно они помогут найти наиболее близкие композиторскому замыслу варианты собственной исполнительской концепции. Исполнение чисто музыкальное, лишённое такого мощного внемузыкального компонента, в данном случае не достигнет глубины, присущей этой музыке изначально, значительно обеднит или даже исказит её.

Учитывая все вышесказанное, можно охарактеризовать и место данного сочинения в репертуаре

домристов и баянистов. Произведение, обладающее такими высокопрофессиональными и художественными достоинствами, должно непременно становиться объектом самого пристального внимания и изучения, прежде всего – концертирующих исполнителей. Также может оно стать и частью педагогического репертуара, либо конкурсной программы. Но нельзя забывать о том, что контекст играет не менее важную роль в восприятии музыкального произведения, в настройке собственного и слушательского слуха, в создании определённого эмоционального настроения для постижения его глубины. Поэтому, для полноценного раскрытия авторского замысла и сообщения его слушательской аудитории, необходимо продумывать и те произведения, которые будут окружать «Поклон». Конечно, такой подход не всегда возможен по различным причинам. Случается и так, что просто желание исполнителей продемонстрировать данное сочинение, становится главной целью включения его в программу. В любом случае, музыканты, настроенные на исполнение «Поклона», должны максимально абстрагироваться от всего остального, чтобы отдалиться естественному течению этой удивительной музыки, способной проникать в самые чувствительные уголки людских сердец и преображать их.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВАСИФА АДЫГЁЗАЛОВА

USE OF TRADITIONAL MUSIC IN THE SYMPHONIC WORKS OF VASIF ADIGEZALOV

Лейла Эминовна Бабаева

*Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли,
Баку, Азербайджан*

Leyla E. Babayeva

*Uzeir Hajibeyli Baku Music Academy,
Baku, Azerbaijan*

Аннотация. В представленной статье рассматриваются вопросы использования традиционной музыки в симфонических произведениях, которые составляют важную часть творчества выдающегося азербайджанского композитора, лауреата Государственной премии, профессора Васифа Адыгёзалова (1935–2007). Основная цель статьи – определение особенностей и значения традиционной музыки путём анализа симфонических произведений (симфоний и симфонических поэм), написанных В. Адыгёзаловым на разных этапах его творчества.

Abstract. This article examines the use of traditional music in the symphonic works of the prominent Azerbaijani composer, State Prize laureate, and professor Vasif Adigezalov (1935–2007). The main goal of the article is to identify the characteristics and significance of traditional music through an analysis of Adigezalov's symphonic compositions (symphonies and symphonic poems) written at various stages of his creative career.

Ключевые слова: Васиф Адыгёзалов, композитор, традиционная музыка, мугам, симфоническая музыка, симфония, национальная музыка, мелодический язык

Keywords: Vasif Adigezalov, composer, traditional music, mugham, symphonic music, symphony, national music, melodic language.

Творчество народного артиста Азербайджанской Республики, лауреата Государственной премии, профессора и выдающегося композитора Васифа Адыгёзалова (1935–2007) занимает уникальное и достойное место в национальном му-

зыкальном наследии. Творчество Васифа Адыгёзалова, сформированное в конце 1950-х – начале 1960-х годов, опиралось на азербайджанские национальные музыкальные традиции и имело глубокие корни в искусстве мугама и ашуга.

В. Адыгёзалов, активно обращаясь к современным требованиям азербайджанской музыкальной культуры, с высоким профессионализмом отражал в своих произведениях актуальные проблемы времени. Основная тема произведений композитора – оптимистическое отношение к жизни, любовь к родному народу и патриотизм.

Корни творчества В. Адыгёзалова тесно связаны с национальными музыкальными истоками, сочетая в себе народную музыку, ашугские мелодии, традиции мугама и особенности современной музыки. Семейные традиции, вдохновение творчеством отца Зульфи Адыгёзалова, выдающегося представителя карабахской школы пения, сыграли большую роль в формировании музыкального стиля В. Адыгёзалова. В то же время, полученное прекрасное музыкальное образование, впитывание особенностей современной музыки – дали толчок формированию симфонического стиля мышления В. Адыгёзалова.

Главные черты, которые сближают народную музыку с музыкой В. Адыгёзалова, – её самобытность, этические и духовные качества, патриотические чувства. Независимо от темы, к которой он обращается, активная гражданская позиция композитора всегда проявляется, и зачастую мы воспринимаем услышанные и знакомые нам события, знакомых нам героев в интерпретации композитора, как будто заново открываем их для себя.

В. Адыгёзалов каждым своим произведением пытался сказать новое слово в музыке, открывал ещё одну страницу своего творчества. Этому способствовали и постоянные поиски композитором средств выражения, интересные открытия в области музыкального языка.

При исследовании творчества В. Адыгёзалова особое внимание привлекают следующие слова композитора, приведённые в монографии И. Эфендиевой «Васиф Адыгёзалов»: «Необходимо в совершенстве знать музыку своего народа. По моему мнению, только изучив историю народной музыки во всех её тонкостях, можно с уверенностью создавать произведение» [10, с. 23].

Эти слова, сказанные как совет молодым композиторам, имеют большое значение в характеристике творчества В. Адыгёзалова. Потому что, его музыка глубоко связана с народными песнями и танцами, с нашими ашугскими напевами и мугамами, и эта связь привносит в его художественный стиль неповторимые, уникальные черты.

По мнению композитора, «к народной музыке нельзя подходить ради эффектов и экзотики, творческий человек должен чувствовать её всем сердцем» [10, с. 23]. Именно это чувство создало основу для формирования мелодического языка и музыкального стиля В. Адыгёзалова. Благодаря своему высокому профессионализму, композитор сумел соединить национальные музыкальные традиции с классическими

музыкальными законами и современными художественно-техническими средствами.

Здесь мы хотели бы обратить внимание ещё на одну идею В. Адыгёзалова. Так, в упомянутой нами книге, говоря об использовании национальных музыкальных источников в своём творчестве, он говорил: «Я не люблю использовать народную музыку в качестве цитаты, я считаю это не определяющим признаком. Главное, что моё творчество основано на самых глубоких пластах догматики музыкального языка» [10, с. 23].

В дополнение к этому мнению композитора отметим, что В. Адыгёзалов широко использовал в своих произведениях как музыкальный фольклор, так и ашугское творчество и искусство мугама. Однако главным для него было создание музыкальных образов, черпая на моментной основе мелодико-интонационные и ритмические особенности всей этой богатой музыки, в соответствии с собственным творческим воображением. С этой точки зрения изучение основных средств выражения национальной музыки в контексте творчества В. Адыгёзалова демонстрирует основу его художественного мышления на народном творчестве.

Корни творческого стиля В. Адыгёзалова, автора произведений, обогащающих национальную музыкальную культуру, тесно связаны с музыкальным наследием устной традиции.

Исследователь творчества В. Адыгёзалова профессор И. Эфендиева так характеризовала связь музыкального стиля композитора с национальными корнями: «В. Адыгёзалов, точно выявляя в тематизме своих произведений национальные корни, умудряется направить на них внимание слушателя. Национальность, как сильный генотип в его музыкальном тематизме, претерпела самые разнообразные изменения на протяжении его обширного и активного творчества» [10, с. 294].

В целом, говоря о корнях творчества В. Адыгёзалова, следует упомянуть все направления национального музыкального наследия. Он творчески использовал народные песни и танцы, ашугские напевы, все жанры, родственные мугаму, и все это легло в основу его музыкального стиля. С этой точки зрения истоки творческого стиля В. Адыгёзалова являются ярким проявлением привязанности композитора к национальным корням и определяют особенности всех его произведений.

Особое место в творчестве В. Адыгёзалова занимает мугамно-ладовая основа, которая считается одним из основных компонентов музыкального языка. В музыкальном языке композитора лад выражает функцию национального знака и носителя смысла. Следует отметить, что особенности национальных макамов влияют как на мелодический, так и на гармонический язык композитора. Это, несомненно

проявляется в его творчестве. Исходя из этого, можно выделить несколько основных аспектов, связанных с характеристикой творчества В. Адыгёзалова.

Как композитор, В. Адыгёзалов, основываясь на традиционную музыку – народные песни и танцы, ашугское творчество, мугамы, глубоко понимал, что ядро их музыкального языка неразрывно связано с национальным. Это проявляется во всех его произведениях, независимо от жанра и объёма.

В творчестве В. Адыгёзалова оно проявляется в нескольких аспектах:

1. Тематика произведения уже обуславливает существование определённой моментно-интонационной структуры;

2. Связь музыкального языка произведения с определёнными моментами становится выражением их содержательной и эмоциональной характеристики;

3. Основа момента направлена на определение национальных особенностей музыкального языка произведения, становясь средством связи его с классическими и современными композиторскими традициями.

Эти перечисленные аспекты находят своё отражение во всех жанрах, охватывающих творчество композитора.

Симфонические произведения Васифа Адыгёзалова составляют важную часть его творчества. В

своих произведениях в этой области композитор, опираясь на элементы национальной музыки и интонации мугама, возрождает черты мелодического и гармонического языка.

В 1958 году молодой композитор, завершивший обучение в консерватории, представил в качестве дипломной работы свою «Первую симфонию», и произведение принесло молодому композитору успех.

Первая часть симфонии, имеющая трёхчастную структуру, носит лирический характер и основана на стиле мышления, присущем музыке И. С. Баха, но в финале использованы интонации народной музыки.

Вторая симфония была написана накануне Третьего съезда композиторов Азербайджана. Третья симфония, впервые исполненная Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени У. Гаджибейли в 1968 году, открыла путь к новому этапу творческого пути композитора. С этой точки зрения Третью симфонию можно рассматривать как новое выражение мысли композитора в сторону слияния современной манеры письма и национальных особенностей.

Вторая симфония, которая уже трактовалась как начало новой эпохи в творчестве композитора, была показателем особенностей, присущих его стилю. Это произведение воплотило отношение уже сформировавшегося композитора к новшествам современной эпохи.

Пример 1. Вторая симфония

Полифоническое мышление, острые диссонансы, гармонические звучания, создание оригинальной тембровой гармонии являются характерными чертами Второй симфонии композитора.

Третья симфония является вершиной симфонического творчества В. Адыгёзалова. Привязанность композитора к искусству мугама нашла своё наиболее яркое проявление в Третьей симфонии и привлекла внимание своими стилистическими новациями.

Третья симфония, помимо обогащения этапа развития азербайджанской музыки 1970-х годов, открыла новую страницу в творчестве В. Адыгёзалова. Сохранив четырёхчастную структуру симфонического цикла, композитор внёс драматургические изменения в симфонию. Образно-эмоциональное содержание и темповые показатели, присущие I, II и IV частям Третьей симфонии, позволяют назвать произведение симфонией-скерцо. Хотя композитор намеревался отойти от традиционной структуры симфонии, особенно сонатной формы в

первой части, образные конфликты не позволяют этого сделать. Таким образом, хотя такой подход композитора проявляется как идея, структура произведения отличается близостью к традиционным чертам.

По содержанию идеи эта симфония, отражая сложную и противоречивую волну человеческой жизни, определила направление композитора к национальным музыкальным истокам. В первой части третьей симфонии композитор, с особой тонкостью применивший черты мугамов «Хумаюн» и «Шуштар» в побочной теме, позднее включил в разработку «Шур» мугам, создав красочный оттенок в звучании. Побочная тема, обладающая богатством мугама, несла также функцию создания психологической чувствительности. Используя ашугские ритмы во второй части, композитор достигает богатства мугамной основы в третьей части. На основе мугама «Сегях» композитор имитирует звучание азербайджанских национальных музыкальных инструментов, таких как тар и каманча. В Третьей симфонии

композитор создаёт связь между противоборствующими сторонами уникальным образом: слияние современности и элементов мугама, сочетание ашугской музыки и обновлённого мышления композитора.

Композитор, концентрируясь на интонации, также завершает образно-эмоциональное содержание симфонии. В этом смысле главная тема, напоминающая звучание музыкального инструмента в третьей части, напрямую содержит связь композитора с его национальными музыкальными корнями.

Третья симфония, где соединились полифоническое мышление, красочный мелодический язык, разнообразная образность и национальные моменты, является показателем опоры композитора на народную музыку. Эти первые произведения В. Адыгёзалова в области симфонической музыки осветили богатство его музыкального мышления как композитора и продемонстрировали его пользу от народного творчества.

Симфоническая поэма В. Адыгёзалова «Этапы» (1970), написанная для большого симфонического

оркестра, является произведением современного стиля и обладает рядом художественных достоинств. Симфоническая поэма «Этапы», имеющая уникальное содержание, отражает взаимосвязь человеческой жизни с окружающей действительностью. Написанная в сложной сонатной форме, эта поэма не только несёт в себе глубокое психологическое содержание, но и её мелодический язык также исходит из народной музыки. Национальное мышление наиболее ярко выражено в центральной части произведения – в кульминационном разделе мугама «Чахаргях» – «Мансурийя».

В этом произведении, состоящем из независимых разделов, каждый раздел как бы отражает этап человеческой жизни. В определённые моменты разделы чередуются, как если бы они были монтажными кадрами.

Поэма начинается с вступительной темы, исполняемой кларнетом соло, напоминающей по интонационной структуре человеческую речь. Вступительная тема состоит из двух частей. Первая тема вступления исполняется кларнетом соло и основана на мугама «Чахаргях».

Пример 2. Симфоническая поэма «Этапы», вступительная тема

Вторая тема вступления исполняется на виолончели (т. 2). Эта тема, построенная на напряжённых интонациях, очень динамична. В квартете духовых инструментов (т. 3) первая тема вступления подвергается полифоническому развитию. После небольшого соло фортепиано начинается главная тема экспрессивного характера. В этой теме, развивающейся с перерывами, заметна неопределённость в плане точки. Побочная тема симфонической поэмы «Этапы» (т. 13) находится в темпе «Adagio» и имеет поэтический характер. Сольная партия, исполняемая на английской флейте в пределах темы, напоминает мугамную импровизацию.

Разработка (т. 21) находится в темпе «Allegretto» и основана на изменённой версии темы вступления. Разработка, напоминающая по характеру скерцо, начинается в мугаме «Шуштар». Первый слой фактуры (т. 22-23) является драматическим поворотным моментом произведения. Затем к этому разделу присоединяется труба. В этом звучании чувствуется влияние мугама «Хумаюн». После напряжённого развития в оркестре появляются звучные детали, возникающие из мугама. В этом эпизоде симфонической поэмы «Этапы», проявляется вхождение в единое эмоциональное состояние, здесь также применяется ладофонизм. В момент перехода к «ложной репризе» (предикт) в симфонической поэме даны мелодические обороты раздела «Мансурийя» из мугама «Чахаргях». Эту импровизацию мугама, следующую за остинато ударных инструментов,

исполняет флейта соло. Фортепиано играет пассажи и кластеры, имитирующие исполнение мугама в таре. Пассажи в квартете деревянных духовых инструментов и отклик на них фортепиано и кластеров струнных исходят из инструментального исполнения мугама. Глиссандо арфы создают особый эффект в исполнении.

Композитору удалось виртуозно соединить элементы национальной музыки – мугама – с современной манерой письма. Профессор И. Эфендиева образно характеризует этот эпизод следующим образом: «Партитура симфонической поэмы рассыпана жемчужинами отдельных интонаций “Чахаргях”» [10 с. 193].

В небольшой коде симфонической поэмы в партии флейты соло вновь звучат интонации раздела «Мансурийя». Это как бы связано с содержанием поэмы и служит завершением произведения. Сонорные эффекты снова создают сходство с инструментами мугама.

В симфонической поэме «Этапы» В. Адыгёзалов, создавший синтез особенностей национальных моментов с современной техникой письма, ещё раз продемонстрировал этот подход, исполнив перед репризой мугам «Мансурийя» из мугама «Чахаргях».

Черты национальной музыки проявились в произведениях, написанных композитором в жанре концерта. Концерты композитора показывают его приверженность к элементам мугама и народному творчеству, демонстрируя черты его индивидуального стиля.

Свой концерт № 1 для скрипки с оркестром В. Адыгёзалов посвятил памяти своего великого учителя Кара Караева. В концерте, содержащем традиционные черты, свойственные скрипичной музыке, заметно сочетание ритмов, свойственных ашугской музыке, и элементов мугама, характеризующих национальный дух концерта.

В Концерте №1 для фортепиано с оркестром (1961) национальные черты примиряются с современным музыкальным языком. В первой части концерта, основанной на классической структуре, ритмика ашугской музыки сливается с чертами, характерными для современной музыки. Во второй части, разделе, напоминающем звучание пастушьей свирели, заметны черты диатонического момента. Хотя песенность образует основную мелодическую линию второй части, применение ритмических черт ашугской музыки в средней части создаёт танцевальный характер.

Третья часть Концерта № 3 для фортепиано с оркестром (1984) имеет богатый гармонический тон и основана на мугамных интонациях. Здесь композитор интерпретирует звуковую структуру момента «Чахаргях» в новом подходе. Таким образом, многообразие полифонических приёмов в развитии основной темы сливается со звучанием, напоминающим мугамные импровизации.

В финале Концерта № 4 для фортепиано с оркестром (1984) композитор создаёт характерное для национальной музыки богатство на основе тактов 5/8, 7/8, 6/9. Назвав

это произведение «Концертом-симфонией», композитор более рельефно выразил национальные аспекты и мугамный тематизм.

«Поэма-апофеоз» (1980), написанная для 4 фортепиано и симфонического оркестра, носит торжественный характер и богата яркими тонами. Национальный характер ярче выражен в главной теме, основанной на тугама Чахаргях. В результате развития мугамные интонации сменяются чертами, характерными для ашугской музыки. Побочная тема также звучит сложными ритмическими фигурами, основанными на моменте «Чахаргях».

В Концерте для фортепиано и народных инструментов (1964) композитору удалось создать связь солирующего инструмента с оркестром на основе национального духа.

В 1990-е годы композитор больше обращается к национально-духовным ценностям, и в созданном в эти годы концерте для виолончели с оркестром, в Концерте № 4 для фортепиано с оркестром, в новой редакции Концерта № 2 для народных инструментов национальные особенности приобретают новые оттенки.

В Концерте для виолончели с оркестром (1992) композитор опирается на тему мугама, возрождает её в новом духе в рамках возможностей европейского инструмента, а в содержательном плане возрождает пульс современной эпохи. В частности, постепенность развития, характерная для мугамной монодии, в сочетании с новыми приёмами

письма определяют динамику развития концерта.

Васиф Адыгёзалов начал проявлять интерес к жанру симфонии ещё со студенческих лет, завершил своё образование Первой симфонией, а Второй симфонией утвердил себя как зрелый композитор. Третья симфония стала важным этапом опоры композитора на народные источники в своём симфоническом творчестве. Симфонические поэмы и концерты композитора демонстрируют сближение интонаций национальной музыки и образа мышления в его творчестве.

В творчестве В. Адыгёзалова связь с искусством мугама проявляется и в музыкальном содержании его произведений. При этом можно привести множество примеров из творчества композитора – от небольших по объёму произведений различных жанров (миниатюрные пьесы для фортепиано, камерно-инструментальные и вокальные произведения), до произведений масштабных (симфонии, концерты, оратории, оперы). В этой связи обращают на себя внимание основные моменты мугамов в произведениях В. Адыгёзалова, мелодико-интонационные и ритмические особенности. Безусловно, анализ каждого из этих произведений по жанрам в указанных направлениях позволяет выявить интересные аспекты, связанные с использованием мугама в творчестве композитора.

В симфониях и симфонических произведениях, инструментальных концертах и небольших инструментальных пьесах В. Адыгёзалова ярко проявляются специфические му-

гамно-интонационные черты его неповторимого музыкального стиля. В творчестве В. Адыгёзалова особое место занимает развитие мелодий мугама, композиционная структура мугама и создание нового музыкального материала на основе мугама. Композитор создал оригинальные мелодии на основе мугата. В этих мелодиях он опирается на мугамах. В то же время в этих произведениях заметен ярко выраженный импровизационный стиль, характерный для мугама, и роль метроритма становится более выраженной. В соответствии с метроритмической формой мугамоподобной мелодии в пределах чёткого такта используются свободные и нерегулярные ритмические группировки и мелизмы. В других произведениях композитора в области симфонической музыки национальные моменты-интонации предстают как новое – глоток свежего воздуха в контексте современной музыки.

Например, в Концерте для виолончели с оркестром сближение мугама с оркестром в мугамах Чахаргах, Хумаюн и Шуштар на одном уровне, вступая в сложную тональную систему, порождает создание уникальных интонаций. В фортепианных концертах, симфониях и других симфонических произведениях такая особенность становится характерной. Особенности этих произведений показывают, что музыкальный язык В. Адыгёзалова черпает вдохновение из национальных корней, мугама, раскрывает их использование на уровне национальной интонации. Хотя композитор и пользуется мугамом, он никогда не использует мелодию мугама

как таковую, а исходит из основных законов её создания.

Прочтение основных опорных ступеней в последовательности моментов в мелодии, правила построения мелодии, ее развитие различными средствами и способами (вариативными, вариационными, секвенциальными и т. д.) оправдывают себя. Национальные моменты используются как диатонические, так и хроматические, что приводит к функциональным изменениям в гармонических комплексах. В этом случае момент и гармония напрямую связаны и более наглядно передают красоту гармонии. Аналогичные черты прослеживаются и в камерно-инструментальных произведениях В. Адыгезалова. В его прелюдиях и сонатах, написанных для разных инструментов, мугам приобретает интересные качества. В инструментальных пьесах небольшого размера ярко раскрываются в его неповторимом музыкальном стиле.

Приверженность творчества Васафа Адыгезалова к национальным корням, его методы использования народной музыки, ашугского творчества и мугамов проявляются по-разному в каждом его произведении, в целом подход и позиция композитора остаются неизменными. Так, содержание произведений, музыкальный тематизм, форма, мелодический строй, интонационная основа, гармонические и полифонические особенности, ритмические особенности выявляют значительную роль национальной музыки и непосредственно мугамов в музыкальном стиле композитора, опре-

деляя его приверженность национальным музыкальным традициям.

Список источников

1. Babayeva H.T. Vasif Adıgözəlov (Васиф Адыгезалова) / H.T. Babayeva. Bakı: Ergün, 1995. 24 s.
2. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri (Стилистические особенности творчества Васафа Адыгезалова) // Bakı: Musiqi dünyası, 2004. № 1-2, s. 33–40.
3. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri (Стилистические особенности в творчестве азербайджанских композиторов) / F.Ş. Əliyeva. Bakı: Elm və həyat, 1996. 118 s.
4. Məmmədova L.M. Muğam və xor: Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası (Мугам и хор: оратория Васафа Адыгезалова «Карабах шикестеси») // “Muğam aləmi” Beynəlxalq Elmi simpoziumunun materialları. 18-20 mart, 2009-cu il, Bakı şəhəri. Bakı: Şərq-Qərb. s. 286–293.
5. Зохранов Р.Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгах и зербы-мугамы. Баку: Марс-Принт, 2010. 458 с.
6. Зохранов Р.Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Шур, 199. 250 с.
7. Мамедова Р.А. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Элм, 1987. 51 с.
8. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1986. 352 с.
9. Махмудова Г.Р. Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке. Баку: Нурлан, 2006. 434 с.
10. Эфендиева И.М. Васаф Адыгезалов. Баку: Шур, 1999. 325 с.
11. Эфендиева И.М. Творчество Васафа Адыгезалова в контексте азербайджанских национальных традиций: автореферат дис. доктора искусствоведения. М., 1985. 22 с.

МАГИЯ СВЕТА В ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЕ «ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ»
КОМПОЗИТОРА А. ИЗОСИМОВА

THE MAGIC OF LIGHT IN THE PIANO PIECE «THE SWAN PRINCESS»
BY COMPOSER A. IZOSIMOV

Наталья Викторовна Климова
Тамбов, Россия

Natalia V. Klimova
Tambov, Russia

Аннотация. В статье предпринимается попытка обоснования константы света как главной составляющей в пьесе «Царевна-Лебедь» (2017) петербургского композитора Александра Изосимова (р. 1958). Рассматривается взаимодействие световой структуры метода «дышащего лада» в драматургии произведения, в музыкальном языке. Свет, как духовная категория не религиозного канона, находит физические формы отражения в звуковысотной волновой системе организации «дышащего лада». Волновая конструкция световой энергии подчиняется в пьесе крещендирующему принципу, отражая картину застывших темных глубин сказочного озера и «игр» световых волн в заключении. В музыке «Царевны-Лебедь» воплощена сакральная идея – обретение человеком света-мудрости.

Abstract. The article attempts to justify the light constant as the main component in the play «The Swan Princess» (2017) by the St. Petersburg composer Alexander Izosimov (1958) The article examines the interaction of the light structure of the «breathing mode» method in the dramaturgy of a work and in the musical language. Light, as a spiritual category of a non-religious canon, finds physical forms of reflection in the pitch-wave system of the «breathing mode» organization. The wave structure of light energy follows a crescendo principle in the play, reflecting the frozen dark depths of a fairy-tale lake and the «games» of light waves in the conclusion. The music of ««The Swan Princess» embodies the sacred idea of human acquisition of light-wisdom.

Ключевые слова: русская сказка, магия света, Царевна-Лебедь, «дышащий лад», метаморфоза сказочного облика.

Keywords: Russian fairy tale, magic of light, «breathing lad», metamorphosis of fairy-tale appearance.

В поэтике творчества петербургского композитора Александра Изосимова (р. 1958) основополагающее место принадлежит мифу. Обращение автора к сказке стало проявлением не только художественного интереса, но и ключевым локусом поэтики, помогающим осмыслить главные её акценты. В творчестве композитора три произведения созданы на сказочную тему: балет на сюжет В. Гёте «Сказка о зелёной змее и прекрасной Лилии» (либретто автора, 2018 год); одночастное крупное произведение для фортепиано «Царевна-Лебедь» (2016-2017) и симфоническая фантазия «Образы русских сказок» (2019). Структура и способы воплощения сюжета в музыкальных сказках различны, но объединяющим началом является главная идея – отражение духовного пути человека в «запредельное». Искомое в сказках манит человека. Герои обретают его, пройдя путь внешних преград, побеждая зло и осознавая нравственную силу содеянного. Результат победы – дарованный свет мудрости.

В фортепианной пьесе «Царевна-Лебедь» путь к мудрости-свету находит отражение в световой мистереии, принципом организации которой становится крещендирование: движение от постепенного зарождения энергии света в застывших глубинах волшебного озера (вступление) – первая часть; тоновые вершины избранных звукорядов в мелодии – тайного голоса Царевны-Лебеди – вторая часть; «игры» природных стихий, метаморфоза облика Царевны, ставшей символом рус-

ской души и обретенного света-мудрости – третья часть¹.

Воплощение световой мистереии происходит в результате обновления параметральных средств, но главным является созданный композитором в 1990-е годы «дышащий лад» (название автора). «Дышащий лад» – один из примеров неомодальной миксодиатоники. Структура «дышащего лада» – 10 звукорядов-пентахордов, основанных на комбинаторных вариантах интервалов секунд, образующих в совокупности волновую симметрию светового нарастания и спада (схема в приложении). Художественный смысл модальной структуры заключён в моделировании световых волн. Для достижения эффекта световой плотности или разреженности музыкальной ткани, композитор избирает приёмы ротации, обращения, интервального сжатия или расширения исходной тоновой рамки рядов «дышащего лада»². Созданная автором структура «дышащего лада» основана на физических свойствах звука и имеет оптическую природу, как и свет. Но композитор, понимая свет, как категорию, исходящую из духовной реальности, не религиозного канона, искал новые материальные формы отражения его

¹ Принцип крещендирования светового движения пьесы «Царевна-Лебедь» близок картине возгорания пламени в ф-п поэме op.72 А. Скрябина.

² Подробная информация о структуре «дышащего лада» содержится в книге: Климова Н.В. Музыка Александра Изосимова: парадигма света. Саратов: изд-во Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. 2013. 160 с.

в звуковой системе. И если в светозвуковых поисках Скрябин шёл по пути дематериализации звука, то Изосимов воссоздал материальную «модель» духовного света, через которую человек постигает другой мир. Это «первичный» свет. Его источник заключён в духовной энергии познания прекрасного, доброго.

«Дышащий лад» явился константой света – главным составляющим творческой рефлексии композитора. Как и Римский-Корсаков, Скрябин или Денисов, Изосимов – один из «светоносных» художников (выражение В. Кириллиной). Структура «дышащего лада» присутствует почти в каждом произведении автора, но действие его не равнозначно. Художественное предназначение световых образований связывается с событиями Благовествований, мифов, и в сказке – свет сопутствует чуду превращения и обретению нового смысла. Это своеобразный «волшебный фонарь», указующий путь к «иному миру». Свет есть имплицитная и одновременно инициальная категория, сопряжённая в сказочной группе сочинений с понятием магии – чудесного, неизведанного, но искомого, помогающего обрести человеку путь в солнечное «иное царство» (выражение Е. Трубецкого). Уточним, что магия – это способ мышления, предполагающий существование духовных знаний, и человек, обретая его, осознает христианские мотивы сказок. Сказка, какой бы по складу она не была – народная, авторская – всегда остаётся «вестником духовной истины» (Ф. Ленц).

Магические свойства позволяют преодолеть инерцию пространственной среды и обрести наступательную духовную силу.

В масштабной, концертной пьесе «Царевна-Лебедь» свет выступает духовным коррелятом инобытийного (духовного). Пьеса была создана под впечатлением услышанной в детстве сказки А.Н. Корольковой (1892-1984) – народной сказительницы, жившей с семьёй недалеко от Воронежа. Сказка названа «Хрустальное озеро», но имеет и второе название (печатное) по имени главной героини «Белая лебёдушка». В славянской мифологии, как известно, Лебедь – символ чистоты, целомудрия, благородства, совершенства. Существуют представления о способности человеческой души странствовать по небу в образе лебедя. Сочетая в себе две стихии, – воздух и воду, Лебедь – почитаемая, «святая» птица.

Сочинение имеет название, связывающее его с известными образами произведений Пушкина, Афанасьева, Сен-Санса, Грига, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского. Однако композитор не ориентировался на сюжетную модель. Гипотетически в музыке «Царевны-Лебедь» присутствуют элементы нескольких источников повествования. В музыкальном оформлении угадываются и разнообразные стилевые модели, преимущественно романтического характера, но связей и откровенных совпадений нет. Созданное произведение представляется оригинальным по содержанию и музыкальному языку. Царевна-Лебедь явилась

существом, не принадлежащим ни к одному из традиционных сказочных миров. Этот образ представляет сгусток энергий и не содержит «намёка на что-либо конкретное» (выражение Ю. Каспарова). Отсутствие сюжета, сопоставления реального и фантастического, воплощает взаимодействие стихийных сил – статики и динамики, тишины и бури, беспокойства и покорности. В музыке поэмы нет связи и с внешним миром, но ощущается его присутствие в «игре» скрытых тайных сил, находящихся за пределами физического мира. Содержание сказки Корольковой повествует о присутствии этих сил, и о Лебедушке, воплотившей их в символах чистоты, веры, преданности.

Рассмотрим рост световой энергии в пьесе, как отражение генеральной идеи. В первой части её скрытый источник содержится в ладогармонических комплексах темы вступления.

Сдержанное, приглушенное звучание темы, моноритм аккордовой фактуры, неспешная смена гармонических красок создают картину зачарованности, медленного перемещения застывших в глубине озера водных потоков. Таинственный колорит сказочного озера, как грань между реальным и духовным миром, возникает благодаря тонким деталям ладогармонических красок. Двадцатитактовая тема представляет последовательную цепь аккордовых созвучий, основанных на сочетании двух или нескольких мажорных трезвучий. В них таится рождающаяся стихия света. В структуре аккордов различаются неполные, но светлые пентахорды «дышащего лада». Они составляют основу полиаккордов. Однако «мажорные» тоны (интервалы) звукорядов «погружены» в глубину аккордового созвучия.

Пример № 1.

Верхний голос образует мелодический контур из звуков уменьшенного трезвучия, мерцания малых и больших секунд, что создаёт оттенок напряжённости звучания. Увеличенные кварты, квинты, уменьшенные интервалы, возникающие из свободного сочетания основных тонов аккордов, добавляют затенённости, загадочности. В завершающих тактах аккордовой темы вступления, на вершине развития появляется выразительный секундовый мотив. Робкое, нерешительное звучание мотива постепенно преобразуется. В завершающей фазе мотив разрастается до целотонного пентахорда. В системе звукорядов «дышащего лада» целотонный пентахорд связывается с 10-м, самым светлым: D-E-Fis-Gis-Ais¹. Пентахорд повторяется ещё раз, и растворяется в хроматических полутонах пассажей. Его появление воспринимается как предсказание финала.

Вторая часть начинается без перерыва. Здесь царит мелодия. Специфические томно-задумчивые интонации, колористическая игра тонов пентахордов светлого направления «дышащего лада» делают её особенно выразительной. В развитии мелодии различаются четыре строки с постоянной сменой светового колорита и свободным увеличением или уменьшением масштабов строк. Мягкое, сдержанное по темпу звучание мелодии воспринимается как вдохновенное

пение без слов, плывущее в небесном пространстве. Гармонический и мелодический пласты музыкального текста части основаны на двенадцатитоновом хроматическом звукоряде полидиатонического типа.

Они образуют свободное гемитонное поле, в котором действует монодийная форма организации мелодии. Варьирование строк вызывает представление о ведении скрытого словесного текста. Объединяющим их началом служит исходный тон *Dis* и первые четыре такта, которые почти без изменения появляются в каждой строке: *dis/es-his/c-cis-gis-h-a-fis-f-g-b/ais-e-d*. Различаются две области додекаряда – дизезная и бемольная, расположенные по квинтам от *dis* и от *gis*. Фактурный неизменный рисунок мелодии напоминает о теме лебедей Римского-Корсакова. Однако синтез лирического элемента и сказочного в «пении» больше соответствует процессу «русалочьему», манящему к другому миру. Полутоновая мотивировка всех связей придаёт необычайную остроту и утонченность экспрессии. И если в теме лебедей Римского-Корсакова доминирует инструментальный тип тематизма, то в сочинении Изосимова свойство магических чар реализуется в совокупности с элементами вокального и инструментального начал².

² Две части пьесы были исполнены Е. Мечетиной в 2022 году на первом Международном конкурсе пианистов, дирижёров и композиторов им. С.В. Рахманинова. Вторая часть имеет эвритмическую версию исполнения Н. Макаровой в 2023 году.

¹ Ряды пентахордов в пьесе возникают на основе производных тонов.

Пример 2, II часть



Есть и ещё одно отличие – полутоновая сгущённость затеняет яркий свет, но его тайная сила неожиданно открывается в ровном свете мажорных красок возникающих трезвучий и септаккордов. Чередо-

вание, октавное перемещение, «игра» созвучиями в высоком регистре составляет резкий контраст к полутоновой завесе в мелодии. Здесь начинается средний раздел трёхчастной формы II части поэмы.

Пример № 3



Третья часть – финальное завершение и кульминация произведения, в которой осуществляется рост и утверждение световой энергии. Часть открывает вступление, напоминающее картину вздымающихся волн, бушующих страстей. Складывается впечатление, что игры водной и небесной стихий вступают во взаимодействие. Возможна и другая трактовка темы вступления – взмахи крыльев лебеди, начало полёта. В религиозной и сказочной символике всех веков и народов

крылья служат *образом одухотворения* (мысль Е. Трубецкого), победой над материальным. В фигуративных пассажах каждого такта вступления использована одна гармоническая краска – светлый пентахорд девятого ряда «дышащего лада». Пентахорды расположены на производных ступенях и образуют секвентное восхождение, с неизменной структурой звукорядов (приводим примеры первых трёх тактов из шести):

1т. – *e-fis-gis-ais-h* (2-2-2-1): *a-h-cis-dis-e* (2-2-2-1).

2т. – *h-cis-dis-eis-fis: gis-ais-his-cisis-dis: cis-dis-eis-fisis-gis.*

3т. – *fis-gis-ais-cis: ges-as-b-c-des.*

Пример 4, финал

The image shows a musical score for a piano piece, likely a finale. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'Rubato' and 'p' (piano). The second system is marked 'Più vivo' and 'mf' (mezzo-forte). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with 's' (sforzando) and 'rca' (ritardando). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

На протяжении всего финала поэмы действие стихийных сил не утихает. Финал пронизан контрастами, в нем несколько разделов, в которых наблюдается преобразование, варьирование и взаимодействие гармонии и мелодии. Впервые в произведении используются и создают контраст тёмные звукоряды «дышащего лада». Это поле стихийных «игр» – света и тьмы. Взаимодействие противоположных энергий не образуют непримиримой борьбы, а служат источником рождения нового. Значительным изменениям подвергается основная мелодия. Она – итог и кульминация всей пьесы. Появление её происходит в центральном эпизоде пьесы (тт.42-53). Мрачные краски пентахордов «дышащего лада»: *dis-e-fis-g-a* (1-2-1-2) самый тёмный, первый пентахорд; *gis-ais-h-cis-d* (2-1-2-1) четвёртый пентахорд; *e-fis-gis-ais-h* (1-2-2-1) третий. В отдельных вари-

антах ряды «дышащего лада» вбирают интервалы увеличенной секунды, и структура их усложняется. Перелом наступает в следующем разделе Rubato (тт. 64-77). Возвращаются световые «чары» вступления финала. Здесь ещё раз, но уже в иных звуковысотных формах, происходит смена производного тона и в волнообразном противодвижении пассажей утверждается свет девятого пентахорда. Данный раздел может выполнять функции варьированной репризы. В завершении финала на *PP* возникает тема, близкая интонационно мелодии второй части. Но в отличие от неё, содержащая «русское» начало. Плавность, мягкость, переменный метр, сочетание тоновой хроматики и диатоники сообщают особую выразительность напеву. Тема повторяется трижды. В каждом последующем проведении слышится опора на тоны девятого звукоряда.

Пример 5



В обновлённом варианте мелодические контуры основной темы обретают законченные выразительные черты, фигурационное сопровождение вносит оттенок элегичности. Мир сказки открывает путь в глубины мира человеческой души. В последних тактах финала возникают волнообразные пассажи из вступления, возвращаются пентахорды светлого девятого ряда, утверждая «двойной свет» мажора.

Завершающая фаза пьесы есть результат длительного становления, интонационного, ладогармонического движения, секвенционного перемещения пентахордов «дышащего лада». Магическая световая природа исходной структуры лада раскрывается в сонорно-колористических свойствах музыкального текста, в сочетании традиционно русского декламационного и кантиленного начал. От гармонии к мелодии, от сумеречного колорита к гармонической и мелодической ясности F-dur коды. В «Сказке» (второе название пьесы) композитор воплощает тему обретения мудрости и красоты в магических свойствах «музыкального света»¹.

¹ В 2023 году Н. Мажара исполнил полностью пьесу «Царевна-Лебедь» в Петербурге, в Доме композиторов.

Приложение

Схема звукорядов «дышащего лада» в полутонах (без указания интервальной рамки пентахордов)

1. C DES ES FES GES («тёмный») — 1/2-1-1/2-1
2. C D ES F GES — 1-1/2-1/2-1
3. C DES ES F GES — 1/2-1-1-1/2
4. C D ES F GES — 1- 1/2 -1-1/2
5. C D E F GES (самый тёмный) — 1-1-1/2-1/2
6. C DES ES F G — 1/2-1-1-1
7. C D ES F G — 1-1/2-1-1
8. C D E F G — 1-1-1/2-1
9. C D E FIS G («светлый») — 1-1-1-1/2
10. C D E Fis GIS («сверхсветлый») — 1-1-1-1.

Список источников

1. Дьячкова Л. С. Юрий Каспаров. Камерная симфония № 3 «Свет и Тень – Сопоставление» для семи исполнителей (1999): концепты смыслов // Музыкаведение. № 2. 2012. С.2-8.
2. Ленц Ф. Образный язык народных сказок: сказка как вестник духовной истины. Санкт-Петербург: Деметра, 2015. 400 с.
3. Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. <https://djvu.online/file/gambL0k8EAaDw> (дата обращения 20.04.2025).

ВОПЛОЩЕНИЕ БЕЛОРУССКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ ОБРАЗЦОВ ВЫСОКОЙ ПОЭЗИИ РАЗНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ И СТИЛЕВЫХ ТРАДИЦИЙ

THE REPRESENTATION BY BELORUSSIAN COMPOSERS OF HIGH POETRY EXAMPLES OF DIFFERENT NATIONAL AND STYLISTIC TRADITIONS

*Светлана Викторовна Мациевская,
Сун Ячжун*

*Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка, Минск, Республика Беларусь*

*Svetlana V. Matsievskaya,
Sun Yazhuong*

*Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University,
Minsk, Republic of Belarus*

Аннотация. Целью данной статьи является представление широкой картины камерно-вокальной музыки белорусских композиторов с точки зрения особенностей подхода к выбору литературных первоисточников. Исследование доказывает, что уникальность белорусской камерно-вокальной музыки определяется художественной стратегией композиторов, для которых тщательный отбор литературной основы был отправной точкой творческого метода, обусловившего использование в качестве первоисточников романсов, образцов «высокой поэзии» разных национальных традиций. Исследование роли музыкально-поэтического синтеза в становлении национальной композиторской школы имеет высокую культурную значимость и детерминирует актуальность изучения данного феномена.

Abstract. The purpose of this article is to present a broad picture of the chamber and vocal music of Belarusian composers from the perspective of their approach to the selection of literary sources. The study demonstrates that the uniqueness of Belarusian chamber and vocal music is determined by the artistic strategy of the composers, who carefully selected literary sources as the starting point for their creative method, resulting in the use of romances and examples of «high poetry» from various national traditions as primary sources. The exploration of the role of musical and poetic synthesis in the development of the national composer school holds significant cultural importance and underscores the relevance of studying this phenomenon.

Ключевые слова: белорусские композиторы, белорусская камерно-вокальная музыка, высокая поэзия, музыкально-поэтический синтез, национальные и стилевые традиции.

Keywords: Belarusian composers, Belarusian chamber and vocal music, high poetry, musical and poetic synthesis, national and stylistic traditions.

Произведения, связанные с поэтическим словом, занимают одно из самых центральных положений в белорусской музыке. Целью данной статьи является представление широкой панорамы белорусской камерно-вокальной музыки этапов формирования и становления зрелой белорусской композиторской школы (до 80-х годов XX века) с точки зрения особенностей подхода к выбору литературных первоисточников. Исследование роли музыкально-поэтического синтеза в становлении национальной композиторской школы имеет высокую культурную значимость и обуславливает актуальность изучения данного феномена. Музыка со словом всегда находится в фокусе внимания композиторов Беларуси вне зависимости от стилевой манеры их письма. Обращает внимание исключительная внимательность в подходе к выбору словесного первоисточника – как правило, вокальные сочинения создаются на основе тщательно отобранных образцов поэзии: произведений классиков белорусской, русской, западноевропейской поэзии и шедевров восточной словесности.

Для того, чтобы понять генезис обозначенного нами «особого», подчёркнуто внимательного отношения белорусских авторов к словесному ряду своих произведений, необходимо обратиться к самому феномену камерно-вокальной музыки и к условиям формирования белорусской композиторской шко-

лы. История европейского музыкального искусства показывает, что среди всего многообразия видов профессионального академического музыкального искусства именно сфера камерно-вокального творчества является особой областью, сохраняющей баланс между сложностью и простотой, элитарностью и доступностью, что объясняет её принципиальную значимость и специфическое положение в контексте становления и развития профессиональной композиторской школы. Белорусское музыкальное искусство в этом отношении является ярчайшим образцом. Камерно-вокальная традиция в истории развития белорусского искусства насчитывает не одно столетие, однако на протяжении нескольких веков она была связана преимущественно с любительской деятельностью. Становление собственно профессиональной композиторской школы в Беларуси началось уже в XX веке и в большей мере являлось результатом целенаправленного труда плеяды профессиональных музыкантов. После Октябрьской революции, начиная с 1920-х годов в Белорусской республике началось «плановое строительство» национальной культуры нового образца, в которой органично сочетались бы профессиональные традиции, идущие от западноевропейского классикоромантического наследия и пропущенные сквозь призму русской классической школы, и черты национальной самобытности, восприня-

тые от фольклора. Как указывает Э. Олейникова, «целая когорта талантливых, искренне заинтересованных в судьбах нашего искусства русских музыкантов ассимилировала в открывшихся учебных заведениях лучшие традиции русской классической школы, включая создание музыки, её исполнение и преподавание. <...> Одна из самых важных задач, выполненных старшим поколением музыкантов, – культивирование высокого профессионализма...» [4, с. 76–77].

Серьёзность целей, стоявших перед искусством и его создателями объясняют особое отношение к результатам композиторского труда. В этой связи совершенно естественным стало выраженное внимание к литературному материалу, который доносился слушателю посредством музыки. Стремление неуклонно поднимать уровень культурного развития обусловило исключительную избирательность в отношении первоисточников.

Примечательно, что в поисках образцов высокой поэзии белорусские композиторы обращались к различным национальным традициям, среди которых доминирующее положение заняли белорусская и русская поэзия.

Белорусская поэзия становится основным источником для создания камерно-вокальных произведений, в связи с чем романсы на слова белорусских поэтов представляют собой самую многочисленную

группу сочинений: Анатолий Богатырёв (романсы на стихи Я. Коласа, Я. Купалы, П. Глебки, М. Богдановича, А. Кулешова, М. Танка, П. Панченко, В. Каризны, П. Бровки); Лев Абелиович (романсы на слова М. Танка, В. Дубовки, Я. Коласа, А. Бачило, А. Русака, А. Пашкевич); Владимир Оловников (романсы на слова Э. Огнецвет, А. Астрейко, Я. Купалы, З. Бядули, Я. Коласа); Генрих Вагнер (романсы на слова А. Русака, Р. Бородулина, Г. Буравкина, А. Вольского, С. Граховского); Эди Тырманд (романсы на слова Э. Огнецвет, М. Танка); Евгений Глебов (романсы на слова М. Богдановича, В. Короткевича, М. Танка, Э. Огнецвет, Р. Бородулина); Юрий Семеняко (романсы на слова В. Каризны, Я. Коласа); Дмитрий Смольский (романсы на слова А. Астрейко, А. Пашкевич, Н. Гилевича Я. Купалы); Сергей Кортес (романсы на слова А. Вертинского, М. Танка, Г. Буравкина, М. Ясеня); Андрей Мдивани (романсы на слова М. Танка, Э. Огнецвет).

Если расположить в хронологическом порядке персоналии белорусских поэтов и обозначить ключевые стилистические тенденции их творчества, мы получаем картину, позволяющую сделать определённые выводы о содержательных предпочтениях белорусских композиторов – авторов камерно-вокальной музыки обозначенного нами периода (до 80-х годов XX века):

Таблица 1.

Год рождения	Год смерти	Поэт	Основные стилевые и содержательные характеристики творчества
1876	1916	Пашкевич Алоиза (Цётка)	Классик, реализм, гражданская и революционная лирика
1882	1941	Купала Янка	Классик, основатель новой белорусской литературы, реализм, символизм
1882	1956	Колас Якуб	Классик, народный поэт, реализм, эпическая традиция
1886	1941	Бядуля Змитрок	Классик, романтизм, импрессионизм, символизм
1891	1917	Богданович Максим Адамович	Классик, неоромантизм, символизм, импрессионизм
1900	1976	Дубовка Владимир Николаевич	Модернист, символизм
1904	1987	Русак Адам Антонович	Поэт-песенник, музыкант, фольклорист
1905	1969	Глебка Пётр Фёдорович	Гражданская, военная, патриотическая лирика
1905	1980	Бровка Пётр Устинович	Народный поэт, гражданская, фронтовая, общественно-политическая поэзия
1911	1978	Астрейко Анатолий	Поэт-песенник, сатирик, детский писатель
1912	1995	Танк Максим	Классик советского периода, философская и гражданская лирика
1913	2000	Огнецвет Эди Семёновна	Поэт, писатель, детский писатель, переводчик, либреттист. Лирика, социальные, воспитательные темы.
1913	2002	Граховский Сергей Иванович	Классик, писатель, поэт и переводчик. Гражданская лирика, автобиографическая направленность

1914	1978	Кулешов Аркадий Александрович	Классик советского периода, гражданская, военная лирика
1917	1995	Панченко Пимен Емельянович	Гражданская, военная, патриотическая лирика
1918	1983	Бачило Алесь	Поэт, писатель, переводчик. Пейзажная, социальная, гражданская лирика
1924	2002	Вольский Артур Витальевич	Детский писатель, драматург
1924	2006	Ясень Михаил	Фронтальная, военная, патриотическая лирика
1931	2016	Гилевич Нил Семёнович	Народный поэт, пейзажная, патриотическая лирика
1931	2022	Вертинский Анатолий Ильич	Гражданская и философская лирика, аналитичность, внимание к «вечным» вопросам
1935	2014	Бородулин Рыгор Иванович	Метафоричность, психологизм, патриотическая и философская лирика
1936	2014	Буравкин Геннадий Николаевич	Поэт-классик, писатель-прозаик. Жанровая поэзия, пейзажная лирика
1938	–	Каризна Владимир Иванович	Поэт, переводчик, журналист, мастер лирико-философского стиха

Как видим, в своём выборе отечественных авторов композиторы ориентируются как на имена классиков (признанных мэтров белорусской поэзии Максима Богдановича, Якуба Коласа, Янки Купалы), так и на творчество поэтов сле-

дующих поколений, своих современников.

Тем не менее, вся избранная поэзия является искусством XX века и, несмотря на несхожесть индивидуальных стилей, отличается стилевой и содержательной цельностью.

В поэзии всех основных представителей белорусской школы преобладает традиционный подход к выбору языковых и поэтических средств, внимание к темам и сюжетам, связанным с образами родного края, родной природы, к пейзажным зарисовкам и возвышенной любовной лирике, патриотическому пафосу.

Более развёрнутая поэтическая панорама раскрывается при анализе произведений, основанных на образцах литературы **русских авторов**. Перечислим основных поэтов, к которым обращались белорусские композиторы: Анатолий Богатырёв (романсы на слова М. Лермонтова, А. Пушкина, А. Ахматовой); Василий Золотарёв (романсы на слова А. Дельвига, А. Кольцова, Ф. Тютчева, А. Майкова); Лев Абелиович (романсы на слова Ф. Тютчева,

А. Пушкина); Владимир Оловников (романсы на слова В. Брюсова, А. Пушкина); Генрих Вагнер (романсы на слова Б. Дубровина); Евгений Глебов (романсы на слова М. Лермонтова, А. Кольцова); Дмитрий Смольский (романсы на слова Ф. Тютчева, Я. Полонского, А. Ахматовой, А. Вознесенского); Сергей Кортес (романсы на слова Б. Пастернака, Е. Евтушенко, С. Маршака); Андрей Мдивани (романсы на слова К. Случевского, А. Ахматовой, А. Твардовского).

Предлагаемая таблица персоналий поэтов (Таблица 2), учитывающая хронологический и стилевой аспекты, демонстрирует, что вокальная музыка белорусских композиторов, созданная на основе русской поэзии, представляет более широкий спектр первоисточников:

Таблица 2.

Год рождения	Год смерти	Поэт	Основные стилевые и содержательные характеристики творчества
1798	1831	Дельвиг Антон Антонович	Золотой век русской поэзии, представитель «чистой поэзии», классицизм
1799	1837	Пушкин Александр Сергеевич	Золотой век русской поэзии, классицизм, романтизм, реализм
1803	1873	Тютчев Фёдор Иванович	Золотой век русской поэзии, романтизм, философская и гражданская лирика
1809	1842	Кольцов Алексей Васильевич	Золотой век русской поэзии, крестьянская поэзия, романтизм
1819	1898	Полонский Яков Петрович	Золотой век русской поэзии, поздний романтизм, «искусство для искусства»

1821	1897	Майков Аполлон Николаевич	Золотой век русской поэзии, романтизм, «искусство для искусства»
1824	1861	Никитин Иван Саввич	Золотой век русской поэзии, крестьянская поэзия, романтизм
1837	1904	Случевский Константин Константинович	Предшественник Серебряного века, символизм, философская лирика
1862	1887	Надсон Семён Яковлевич	Предшественник Серебряного века, гражданская поэзия, эклектизм
1862	1937	Льдов Константин	Серебряный век, предсимволизм
1873	1924	Брюсов Валерий Яковлевич	Серебряный век, символизм
1880	1921	Блок Александр Александрович	Серебряный век, символизм
1887	1964	Маршак Самуил Яковлевич	Советская эпоха, гражданская, философская лирика, сатира
1889	1966	Ахматова Анна Андреевна	Серебряный век, акмеизм
1890	1960	Пастернак Борис Леонидович	Серебряный век
1899	1980	Щипачёв Степан Петрович	Гражданская лирика с мотивами природы и любви
1906	1972	Кирсанов Семён Исаакович	Советская эпоха, футуризм, экспериментальная поэзия
1910	1971	Твардовский Александр Трифонович	Советская эпоха, социалистический реализм
1926	2020	Дубровин Борис Саввович	Поэт-песенник, любовная, патриотическая лирика
1932	2017	Евтушенко Евгений Александрович	Шестидесятники, поэзия «оттепели»
1933	2010	Вознесенский Андрей Андреевич	Шестидесятники, поэзия «оттепели»

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ Н. В. АЛЕКСАНДРОВОЙ:
БЕЛОРУССКИЙ ПЕРИОД

SCIENTIFIC WORKS BY N. V. ALEKSANDROVA:
THE BELORUSSIAN PERIOD

Наталья Валерьевна Бычкова

*Институт современных знаний имени А. М. Широкова,
Минск, Республика Беларусь*

Natalia V. Bychkova

*A. M. Shirokov Institute of Modern Knowledge,
Minsk, Republic of Belarus*

Аннотация. В статье освещены аспекты педагогической и научно-методической деятельности советского и белорусского музыковеда Н.А. Александровой, рассматриваются основные виды её научной и педагогической деятельности белорусского периода.

Abstract. The article highlights the aspects of the pedagogical and scientific-methodological activities of the Soviet and Belarusian musicologist N.A. Aleksandrova, and examines the main types of her scientific and pedagogical activities during the Belarusian period.

Ключевые слова: Н.А. Александрова, Г.Г. Цейхенштейн, музыковедение, белорусское музыкальное образование.

Keywords: N.A. Aleksandrova, G.G. Tseikhenstein, Musicology, Belarusian Music Education.

Время неумолимо: безвозвратно уходят личности, покидают нас люди близкие и далёкие... Невозможность диалога оставляет тебя в тишине и наедине с воспоминаниями о человеке. Кажется, что всегда будет возможность встретиться с

ним, в который раз услышать автобиографию из уст уважаемого коллеги, сопереживать в прожитых перипетиях судьбы, что-то уточнить и получить ответ на свой вопрос, услышать ценный совет и важные слова поддержки. Но, к сожалению,

любая встреча может стать последней. В этой связи, в данной статье будут присутствовать некоторые фактологические неточности и «белые пятна», стереть которые сейчас не представляется возможным.

11 марта 2025 года в Минске ушла из жизни выдающийся советский и белорусский музыковед, музыкальный критик, тонкий музыкант и неординарный человек Наталия Владимировна Александрова (урождённая Наталия Александровна Дубкова). Она родилась 25 января 1937 года в Горьком [1], где успешно окончила школу и поступила сразу в два учебных заведения (Горьковский университет и Горьковское музыкальное училище), в которых одновременно училась в течение одного года. Совмещать учёбу в двух направлениях студентке было непросто. Поэтому выбор был сделан: юная Наталия продолжала обучение только в музыкальном училище, но на двух отделениях – фортепианном и музыковедческом. Профессиональная подготовка по фортепиано позволила ей в последующем прекрасно иллюстрировать музыкальные произведения на учебных занятиях по музыкально-теоретическим и музыкально-историческим дисциплинам. Дома до конца своих дней Наталия Владимировна любила музицировать на фортепиано, которое преодолело все переезды семьи Александровых. Любовь Н. В. Александровой к слову, её литературный дар и увлечение философией, посещение откры-

тых лекций по философии у ведущих профессоров Горьковского университета воплотились в неопостижимом единстве и выразились в оригинальности мышления и удивительном слогe письма в научных, научно-методических и публицистических работах.

Следующий этап в становлении Н. В. Александровой-музыковеда – годы учёбы в Горьковской консерватории (1960–1965) в классе профессора Д. В. Житомирского, написание дипломной работы по рукописи Струнного квартета № 8 Д. Д. Шостаковича, знакомство с композитором. Все эти важнейшие события и определили высокий уровень требований Наталии Владимировны к себе и своему пути в профессии. Научной деятельностью она увлечённо занималась всю свою жизнь. Известно, что Н. В. Александрова закончила также аспирантуру и написала кандидатскую диссертацию, которую не защищала по разным объективным причинам.

Годы учёбы в Горьковском музыкальном училище подарили ей встречу и со своей личной судьбой – скрипачом и впоследствии оперно-симфоническим дирижёром Глебом Гавриловичем Цейхенштейном (в браке – Александровым), с кем было вместе прожито 53 года. Будучи супругой, а после – к её большому горю – вдовой Глеба Александрова, Наталия Владимировна всем сердцем любила Астрахань, родной город Г. Г. Александрова. Она всегда гордилась вкладом су-

пруга в развитие профессиональной музыкальной культуры города, неизменно присутствовала на всех мероприятиях под его руководством и с его участием, поддерживала память о нем после его смерти и безмерно тосковала... Время жизни без Глеба Гавриловича стало для Наталии Владимировны цикличным; оно не смогло вылечить её от боли потери.

Любимым местом Н. В. Александровой в вечернее время в домашней обстановке было кресло возле камина, который она купила уже после смерти супруга, осуществив их общую давнюю мечту. Над камином перед ней висел большой портрет Г. Г. Александрова в рамке, переданный Н. В. Александровой организаторами II Открытого фестиваля ансамблевой музыки, посвящённого памяти Г. Г. Цейхенштейна. Это памятное мероприятие состоялось в 2015 году при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и было реализовано Астраханской государственной консерваторией и Астраханским музыкальным колледжем имени М. П. Мусоргского. После 2015 года Наталия Владимировна уже не посещала Астрахань; дорога становилась для неё слишком дальней...

В астраханский период жизни семьи Александровых Наталия Владимировна работала в филармонии и консерватории. К сожалению, информация о её научных трудах этого времени отсутствует. Известно,

что творческие, научные и дружеские контакты с коллегами консерватории поддерживались постоянно, где бы Александровы ни находились. Даже будучи в Беларуси, Наталия Владимировна регулярно выступала на научных конференциях, проводимых в Астраханской консерватории. И это были прекрасные поводы для встреч и общения с единомышленниками; позже её участие в этих мероприятиях было только заочным.

После смерти супруга все свои публикации Наталия Владимировна посвящала его светлой памяти – памяти человека, который поддерживал её в научных изысканиях. В ряду публикаций Н. В. Александровой последнего двадцатилетия в сборниках конференций, выпущенных Астраханской консерваторией, следует упомянуть такие, как: «Д. Шостакович – М. Шагал: диалог современников» (конференция «Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства», 2007), «Вторая симфония (“Посвящение Октябрю”, 1927) Д. Шостаковича: параллели, пересечения, ассоциации» (конференция «Музыка в ряду искусств», 2007), «Семантическая переменность монограммы DSCN в контексте творчества Д. Шостаковича» (конференция «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 2008), «Словесные транскрипции “Сикстинской Мадонны” Рафаэля» (конференция «Музыкальное искусство и наука в XXI века: история, теория,

исполнительство, педагогика», 2009), «Христианские символы в поэтике музыкального произведения» (конференция «Поэтика музыкального произведения: новые научные направления», 2011), «Еврейские мотивы в русском искусстве» (конференция «Музыкальное произведение в контексте художественной культуры», 2012), «Христианский символ – крест – в контексте цикла C-dur из “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха (Т. I)» (конференция «Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика», 2014) и др. Тематика выступлений Н. В. Александровой свидетельствует о глубоком погружении автора в вопросы музыкальной семантики, проблематики диалога искусств и национального в музыкальной культуре, выборе знаковых для музыкального искусства и её внутреннего мира фигур – И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича.

После астраханского периода последовал уфимский; семья Александровых жила и работала в Уфе: Глеб Гаврилович – главным дирижёром, художественным руководителем и директором Башкирского театра оперы и балета, Наталия Владимировна – доцентом кафедры истории музыки в Уфимской институте искусств. Ректор Института Загир Гарипович Исмагилов высоко оценивал профессиональное мастерство Н. В. Александровой. Тёплые отношения сложились также между Наталией Владимировной и

башкирским композитором Лейлой Загировной Исмагиловой.

В 1984 году благодаря участию Ярослава Антоновича Воцака, главного дирижёра Большого театра оперы и балета БССР, семья Александровых переезжает из Уфы в Минск; начинается белорусский период в жизненной и научно-творческой биографии Н. В. Александровой и Г. Г. Александрова. С 1984 года Наталия Владимировна – член Союза композиторов БССР (член ССК СССР с 1973 года), активно принимала участие в работе музыковедческой секции Союза. В течение нескольких первых лет она преподавала на кафедре истории музыки Белорусской государственной консерватории, куда её пригласила музыковед Калерия Иосифовна Степанцевич, также выпускница Горьковской консерватории. Далее, более 10 лет Н. В. Александрова плодотворно работала на кафедре теории и истории музыки музыкально-педагогического факультета Минского государственного педагогического института имени А. М. Горького (с 1993 года – Белорусского государственного педагогического университета имени М. Танка, или БГПУ) по подготовке учителей музыки и мировой художественной культуры. Параллельно Наталия Владимировна читала лекции на кафедре историко-культурного наследия Беларуси факультета повышения квалификации и переподготовки кадров образования Республиканского института

высшей школы Белорусского государственного университета (РИВШ БГУ, ныне РИВШ). Её лекторское мастерство с восхищением оценивали уже состоявшиеся руководители организаций и специалисты в области культуры и искусства, по прошествии времени благодарные выпускники старались не терять с ней контакты, регулярно поздравляли с праздниками, приходили за профессиональным советом. Наталия Владимировна всех радушно принимала.

Наталия Владимировна всегда была рядом с супругом, который активно вовлёкся в творческую жизнь Минска. Сначала Глеб Гаврилович работал в Государственном театре музыкальной комедии Беларуси. С его приходом театральный репертуар существенно изменился: были осуществлены постановки опер С. П. Баневича «Стойкий оловянный солдатик», «История Кая и Герды», водевиль белорусского композитора А. Ю. Мдивани «Денис Давыдов». Здесь у Г. Г. Александрова зародилась идея постановок музыкальных спектаклей для детей – та линия, которая активно развивается в современных спектаклях Белорусского государственного академического музыкального театра в последние десятилетия. Ещё одна грань творчества Глеба Гавриловича в Минске – создание Камерного оркестра «Ричеркар», собравшего лучших музыкантов-струнников Минска; циклы музыкальных вечеров в Национальном

художественном музее, одним из которых был многолетний проект «Все дети – гении». Особое отношение к творчеству для детей, как личной миссии, проявилось, как своеобразная магистральная линия и кредо для семьи Александровых.

Идею реализовать постановки для детей с участием самих детей и исполнителей-любителей Глеб Гаврилович продолжал позже со студентами Минского государственного педагогического института имени А. М. Горького, где работала на тот момент Наталия Владимировна. Так под руководством Глеба Гавриловича и поддержки его супруги возник Детский музыкальный театр «Сказка», который получил благословение Натальи Ильиничны Сац, создателя и художественного руководителя Московского театра для детей. Именно она привезла в Минск Александровым клавиры оперы «Шапка с ушами» Эдуарда Хагагортыяна, постановка которой стала первой в репертуаре театра «Сказка».

Необычайно смелыми были постановки оперы по фортепианному циклу П. И. Чайковского «Детский альбом», мюзиклов Эндрю Уэббера «Кошки» в переводе на русский язык и «Фердинанд Великолепный» С. П. Баневича (не была завершена в постановке по причине смерти Глеба Гавриловича) и многие другие. Для всех спектаклей аранжировки делал Глеб Гаврилович, приглашал к исполнению ведущих солистов минских театров.

Детский музыкальный театр «Сказка» шесть раз становился лауреатом международных театральных конкурсов, которые проходили в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде. Воспитанники театра навсегда сохранили душевное тепло и приверженность свету, которыми отличался сам Глеб Гаврилович; многие из них благодаря личностному формированию выбрали для себя профессиональную актерскую стезю. «Уметь заметить, поддерживать и развить творческий потенциал каждого», – таким было кредо Г. Г. Александрова в служении своей миссии и приобщении детей к прекрасному, вовлечению их в таинство творческого процесса. К огромному сожалению и печали Наталии Владимировны, после его смерти театр «Сказка» постепенно прекратил своё существование по причине отсутствия личности сродни масштаба Г. Г. Александрова и потери (отказа от) творческих ориентиров, предложенных основателем театра. Об этом она, верная соратница Глеба Гавриловича, повествует в полемической статье «Куда уходят сказки. К 25-летию Детского музыкального театра “Сказка”», которая вышла в минской периодической печати в 2011 году [6].

Активная научная и научно-методическая деятельность Наталии Владимировны проходила в атмосфере глубокого уважения её супруга и благодарных коллег. В сотрудничестве с другими сотрудниками

музыкально-педагогического факультета БГПУ, в составе авторского коллектива под руководством кандидата педагогических наук, доцента Гришанович Надежды Николаевны Н. В. Александрова участвовала в разработке белорусской программы по предмету «Музыка» для I–VII классов общеобразовательных школ Республики Беларусь (2004), концепция которой действовала в стране до реформы образования 2011 года. В качестве основных положений концепции выступали: системный подход к развитию музыкального мышления учащихся как основы их музыкальной культуры, этапность музыкального развития детей, национальная музыкальная культура как источник формирования личности учащегося.

Наталия Владимировна всегда ратовала за единство теоретического и исторического компонентов музыковедческого знания, как основание для формирования у студентов целостного восприятия явлений музыкальной культуры в историко-художественном процессе. Во время работы в БГПУ Н. В. Александрова разработала и провела ряд интересных авторских спецкурсов, которые существенно дополняли специальные учебные дисциплины учебного плана по специальности «Музыка и пение. Мировая и отечественная художественная культура» своей широтой охвата проблематики и глубиной погружения в материал в историко-культурологическом контексте.

Оригинальным по материалу и методологическому подходу, ценным для профессионального становления студентов выступил авторский курс «Анализ музыкальных произведений во взаимосвязях искусств» [5]. Н. В. Александрова, опираясь на концептуальные идеи Л. Мазеля, А. Швейцера и Е. Назайкинского, положения исследований В. Стасова, С. Образцова и В. Ванслова, предлагает рассматривать одну из основных музыковедческих дисциплин как научную платформу для формирования у студентов представлений об общих закономерностях различных видов искусства, воспитания ассоциативности мышления и приобщения их к сотворчеству в процессе интерпретации художественного произведения, что будет содействовать «пробуждению живого художественного восприятия – восприятия-искусства» [5, с. 3]. Наталия Владимировна отмечает, что прогнозируемым результатом изучения курса в концепции диалога будет являться «углубление мировоззренческого аспекта при изучении художественных ценностей, способность слышать (курсив здесь и далее – В.А.) живопись, архитектуру, поэзию, видеть музыку и поэтические образы и, следовательно, проживать художественные творения, обогащая свой жизненный опыт опытом многих поколений. Аналогии между произведениями различных видов искусства в процессе освоения жанров и форм будут способствовать

более глубокому пониманию их содержательных и эстетических возможностей, позволят осознать в них не только общие, но и специфические черты» [5, с. 3].

Самостоятельным, но дополняющим курсы «История музыки» и «Мировая художественная культура» является авторский спецкурс Н. В. Александровой «Русская духовная музыка и иконопись XI–XVII веков» [9]. Он был разработан, как обозначает Наталия Владимировна во Введении учебного пособия по курсу, с целью изучить самобытный пласт русской культуры, который сформировался «на основе нового типа сознания в условиях становления русской государственности и культурно-исторических последствий Крещения Руси, воспитать навыки построения целостной картины духовной культуры Руси, основой и особенностью которой является синтез искусств» [10, 3]. Ценным выступает предлагаемый студентам к освоению метод сравнительного анализа произведений различных видов искусства в аспекте их взаимовлияния, поиска общности и различий в художественных результатах творческого процесса.

Лекционно-практический курс «Историческое развитие музыкальных жанров» был задуман Натальей Владимировной с целью раскрытия студентам жанровой типологии содержания музыкальных произведений в её исторической изменчивости, стилевой обусловленности, а также осознания общности различ-

ных языковых систем (музыки, литературы, поэзии, изобразительного искусства). Среди тем, заявленных автором в учебной программе курса, – «Трансформация жанра рондо в рефренных и полирефренных формах искусства XIX–XX веков», «Устойчивые и изменяющиеся черты марша в историко-художественном процессе», «Поэтизация, расширение, усложнение, психологизация содержания вальса (от лендлера, прикладного бытового жанра – к симфоническим пьесам XIX–XX веков)», «Соотношение жанра и стиля в историко-художественном процессе» и другие [7].

Учебно-методическое пособие «История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века» [4], написанное в соавторстве с коллегой, кандидатом искусствоведения, доцентом Татьяной Исаковной Болеславской, получило широкий резонанс в студенческой среде. Разделы пособия, предложенные Наталией Владимировной, отличаются особой поэтичностью и образностью речи, многообразием межвидовых сравнений в освещении основных тенденций развития музыкального искусства в историко-культурном контексте, широтой взгляда и глубиной погружения в явления музыкальной культуры различной жанрово-стилевой принадлежности.

Для слушателей курсов РИВШ БГУ по дисциплинам культурологического цикла Наталией Владимировной были подготовлены два

авторских учебных пособия – «Диалоги искусств» [3] и «Ассоциативность художественного мышления» [2]. Популярности изданий удивлялись даже продавцы столичных книжных магазинов, которые с любопытством наблюдали за повышенным спросом покупателей на труды Н. В. Александровой. В этих работах Наталия Владимировна обобщила свои концептуальные положения в понимании природы диалога искусств и ассоциативности художественного мышления. Пособие «Диалоги искусств» задумано как своеобразное живописное полотно, в котором автором переплетены важнейшие фокусные аспекты исследований в областях культурологии и музыковедения. Среди них – общие закономерности художественного мышления, смысловые инварианты культуры, общность и различия в формообразовании и языковых системах, эстетика и психология творчества. В пособии «Ассоциативность художественного мышления» Наталией Владимировной сформулированы авторские идеи по проблематике исследования принципа художественности как одного из основных принципов современной педагогики. Как отмечает Н. В. Александрова, только живое общение (непосредственное соприкосновение) с искусством, его активное восприятие (на основе сравнительно-исторического, или компаративного метода анализа) в контексте взаимодействия различных видов искусства, позволяет

«настроить» струны души человека, постигающего произведение как квинтэссенцию высоких идей и ценностей художника. Т. И. Болеславская восхищалась оригинальностью её взгляда на явления из различных областей, которые Наталия Владимировна могла сравнить, обнаружить и охарактеризовать закономерности. В частности, она уточнила, каким образом у Н. В. Александровой возникла идея «включить» в межкультурный диалог М. Шагала и Д. Шостаковича [3]. Ответ Наталии Владимировны отличался не меньшей оригинальностью: «Я просто открывала холодильник, когда мне пришла эта мысль...» [из личной беседы]. Научно-творческий поиск Н. В. Александровой был неустанным, озарения – мгновенными.

Оригинальность мышления, высокий профессионализм, эрудированность и увлечённость широким кругом научного знания, индивидуальный стиль высказывания были востребованы и в кругу белорусских философов и религиоведов. Результатом сотрудничества явилось участие Н. В. Александровой в составе коллектива авторов учебного пособия по курсу «Религиоведение» для студентов философских специальностей высших учебных заведений [8]. Благодаря Наталии Владимировне в учебное пособие вошла глава о связи музыкального искусства с религией, написанная оригинально, живо, образно, в па-

раллелях и пересечениях известного и неизведанного.

Наталия Владимировна Александрова (как она любила себя называть – Наталия Александровна Дубкова) внесла неоценимый вклад в несколько направлений белорусской науки (музыковедение, музыкальную педагогику и культурологию), в течение 30 лет принимала непосредственное участие в формировании профессиональных кадров в нескольких высших учебных заведениях Минска. Она являлась членом творческих союзов (СК БССР и ССК СССР), была вдохновительницей, единомышленницей и соратницей своего супруга Глеба Гавриловича Александрова (Цейхенштейна), интеллигентом и эрудитом, человеком с открытым сердцем, нередко очень доверчивым и невероятно добрым, верящим, что порядочность – это прирождённое качество личности. Её светлый образ будет сохранен в памяти коллег, последователей и воспитанников.

Список источников

1. Александрова, Наталия Владимировна : справка // Сводный электронный каталог библиотек Беларуси : [сайт]. – URL: http://unicat.nlb.by/opac/pls/dict.prn_ref?tu=r&ttq=v0&name_view=va_aall&a001=BY-NLB-ar2437306&strq=l_siz=20 (дата обращения: 19.10.2025).
2. Александрова Н. В. Ассоциативность художественного мышления : учеб. пособие. Минск : РИВШ БГУ, 2004. 202 с.
3. Александрова Н. В. Диалоги искусств : учеб. пособие по курсу «Культу-

рология» / под ред. Я. С. Яскевич. Минск : РИВШ БГУ, 2001. 216 с.

4. Александрова Н. В. История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века : учеб.-метод. пособие / Н. В. Александрова, Т. И. Болеславская. Минск : БГПУ, 2006. 155 с.

5. Анализ музыкальных произведений во взаимосвязях искусств : программа спецкурса / сост. Н. В. Александрова. Минск : БГПУ, 2002. 23 с.

6. Дубкова Н. Куда уходят сказки. К 25-летию Детского музыкального театра «Сказка» // Минский курьер. 2011. № 20 (2096). С. 15.

7. Историческое развитие музыкальных жанров : программа-конспект авторского курса / авт.-сост. Н. В. Александрова. Минск : БГПУ, 2005. 27 с.

8. Религиоведение : учеб. пособие для высших учебных заведений философ-

ских специальностей / [М. Я. Ленсу и др.]. 2-е изд., испр. Минск : Новое знание, 2004. 420 с. Серия: Социально-гуманитарное образование.

9. Русская духовная музыка и иконопись XI–XVII веков : программа спецкурса / сост. Н. В. Александрова // Программы спецкурсов по музыковедческим дисциплинам для специальности П 02.03.00 «Музыка и пение» с дополнительной специальностью П 02.03.01 «Мировая и отечественная художественная культура» / сост. Т. И. Болеславская, Н. В. Александрова. Минск : БГПУ, 2002. С. 36–47.

10. Александрова Н. В. Русская духовная музыка и иконопись XI–XVII вв. : учеб. пособие по курсу «Мировая художественная культура». Минск : БГПУ, 2003. 81 с.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Бабаева Лейла Эминовна – преподаватель Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли (Баку, Азербайджан).

Брынза Ольга Алексеевна – студентка V курса кафедры истории и теории музыки Волгоградской государственной консерватории им. П.А. Серебрякова, научный руководитель: Шмакова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, профессор (Волгоград, Россия).

Бычкова Наталья Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент Института современных знаний имени А. М. Широкова (Минск, Республика Беларусь).

Жаркова Василиса Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства Московского гуманитарного университета (Москва, Россия).

Климова Наталия Викторовна – музыковед, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Тамбов, Россия).

Мацевская Светлана Викторовна – доцент кафедры музыкально-педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка (Минск, Республика Беларусь).

Пугач Антонина Владимировна – старший преподаватель кафедры народных инструментов Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Смирнова Анастасия Игоревна – магистрант III курса, преподаватель ПЦК «Фортепиано» Волгоградской государственной консерватории им. П.А. Серебрякова, научный руководитель: Шмакова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, профессор (Волгоград, Россия).

Соловьев Дмитрий Валерьевич – доцент кафедры народных инструментов Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Сун Ячжун – магистрант кафедры музыкально-педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка (Минск, Республика Беларусь).

Информация для авторов

В журнале предполагается обсуждение следующих проблем
(направления: 5.10.1 и 5.10.3):

1. Философия и эстетика музыки
2. Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства
3. Синтез искусств в музыке
4. Музыкальный театр
5. Музыкальный фольклор
6. Композитор и фольклор
7. Музыкальное исполнительство
8. Музыкальное образование

К участию приглашаются доктора и кандидаты наук, аспиранты музыкальных ВУЗов России и зарубежья.

Статьи принимаются на электронный адрес: adeliakult@gmail.com
(А.Р. Усмановой)

Статьи размещаются в базе РИНЦ, выпуски журнала будут представлены на официальном сайте Астраханской государственной консерватории.

Все статьи проходят рецензирование у членов редколлегии журнала.

Требования к оформлению статей (объем 20.000-40.000 тыс. зн.):

Times New Roman, 14 кегль, все поля – 2 см., 1 интервал, абзац 1,25, расстановка переносов не допускается, просьба не путать тире и дефисы. Сноски (не литература) – постраничные. Литература оформляется в теле статьи в квадратных скобках со ссылкой на Список цитированной литературы, оформляющийся в конце статьи в алфавитном порядке. Нотные примеры, рисунки, графики включаются в общий объем статьи и вставляются в её тело.

В теле статьи также размещается аннотация (на русском и английском языках – 100-150 слов), и ключевые слова (на русском и английском языках – 8-10).

Образец оформления статьи:

В.Л. Иванов

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

**К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ
АНГЛИЙСКИЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ СТАТЬИ**

Аннотация:

Summary:

Ключевые слова:

Keywords:

Текст статьи

...» [5, с. 24]...

Оформление Списка источников

Книга: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки. М.: Композитор, 2012. 239 с.

Статья: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Советская музыка. 1990. № 10. С. 27-34.

Интернет-источник: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Электронный ресурс: [https:// slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья](https://slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья) (полный адрес ссылки, которая представлена в верхней строке браузера) (дата обращения: 12.12.2022).

Сведения об авторе на русском и английском языках: ФИО полностью, учёная степень, учёное звание, должность, место работы полностью.