

AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com
ISSN 4253-613X

A close-up, low-angle photograph of piano keys, showing the white and black keys receding into the distance. The lighting is soft, creating a sense of depth and texture.

Philharmonica

International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-04-2025

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,
azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 06-04-2025

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакция и редакционный совет

Главный редактор журнала:

АЗАРОВА Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Редакционный Совет:

АКОПЯН Левон Оганесович — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания МК РФ, член Союза композиторов Российской Федерации. 125000, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

ДЕ САНТИС Мила — доцент кафедры истории, археологии, географии и исполнительского искусства, отделение теории и истории музыки, университет Флоренции. Университет Флоренции, пл. Сан-Марко, 4–50121, Флоренция, Италия. E-mail: mila.desantis@u

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович - доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки, 191104, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белинского, 5, кв. 90, denisow_andrei@mail.ru

ДИСТАСО Леонардо — доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40–80138, Неаполь, Италия. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

КАСПАРОВ Юрий Сергеевич — профессор по классам композиции и инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, председатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Россия. Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна — доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных, научный руководитель продюсерского факультета РАМ им. Гнесиных, президент АНО «Таланты-XXI век». 121069, Москва, ул. Поварская, 30/36. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

КЪЯНТИ, Джованни — доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остьенсе, 159–00154, Рим, Италия. E-mail: giovanni.guanti@uniroma3.it

ЛАВРОВА Светлана Витальевна — доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПАНОВ Алексей Анатольевич - доктор искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет». Профессор, 198504, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Халтурина, д. 15, к. 3, кв. 120, a.panov@spbu.ru

РИККО Ренато — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132-84084. г. Фишано, провинция Салерно, Италия. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

САПОНОВ Михаил Александрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

СТОЯНОВА Иванка — доктор музыковедения, профессор университета Париж VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

ТОРТОРА Даниэла — профессор истории и эстетики музыки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Маджелла, профессор истории современной музыки филологического факультета университета Рима La Sapienza, руководитель Музея-лаборатории современной музыки MLAC (Laboratory Museum Of Contemporary Art) того же университета. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: mar.tora@email.it

УМНОВА Ирина Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства факультета музыки ФГБОУ ВО "Кемеровский государственный институт культуры", член Союза композиторов РФ, член-корреспондент Российской Академии Естествознания. 650056, Кемерово, ул. Ворошилова, 17. E-mail: umnova@kuzbass.net

ФАБРИС Динко — профессор консерватории Сан-Пьетро Маджелла-ди-Наполи. Преподаватель истории музыки в консерватории Бари, руководитель кафедры музыки ранних периодов и Центра музыкальных исследований «Casa Piccinni». Представитель Италии в Правлении Международного музыковедческого общества. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: dinkofabris@gmail.com

ЧИНАЕВ Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskayae@mail.ru

Рылева Анна Николаевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологи. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, Oskar46@mail.ru

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаврова УрО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Council of Editors

Editor-in-chief of the magazine:

Valentina Vladimirovna Azarova – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11. E-mail: azarova_v.v@inbox.ru

Editorial Board:

Levon Hovhannesovich Hakobyan – Doctor of Art History, Head of the Music Theory Sector of the State Institute of Art Studies of the MK of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125000, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

Mila De Santis – Associate Professor of History, Archaeology, Geography and Performing Arts, Department of Music Theory and History, University of Florence. University of Florence, San Marco Square, 4-50121, Florence, Italy. E-mail: mila.desantis@uni.it

Andrey Vladimirovich Denisov – Doctor of Art History, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department of History of Foreign Music, 191104, Russia, St. Petersburg, ul. Belinsky, 5, sq. 90. E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Leonardo Distaso – Associate Professor at the Faculty of Philosophy, Friedrich II University of Naples. Corso Umberto I, 40-80138, Naples, Italy. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

Yuri Sergeevich Kasparov – Professor of Composition and Instrumentation at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Composer, Chairman of the Russian Section of the International Society of Contemporary Music (ISCM). Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Russia. Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

Dina Konstantinovna Kirnarskaya – Doctor of Art History, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector of the Russian Academy of Music. Gnesinykh, Scientific Director of the Production Faculty of the Russian Academy of Sciences. Gnessinykh, President of ANO "Talents-XXI Century." 30/36 Povarskaya str., Moscow, 121069. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Giovanni Chianti – Associate Professor of Philosophy, Communications and Performing Arts at the University of Rome-III. Ostiense, 159-00154, Rome, Italy. E-mail: giovanni.quanti@uniroma3.it

Svetlana V. Lavrova – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, 191023. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Alexey Anatolyevich Panov – Doctor of Art History, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, St. Petersburg State University Professor, 198504, Russia, St. Petersburg, ul. Khalturina, 15, room 3, sq. 120. E-mail: a.panov@spbu.ru

Renato Ricco – Musicologist and Lecturer at the University of Salerno. Giovanni Paolo II, 132-84084. g. Fischano, province of Salerno, Italy. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

Mikhail Alexandrovich Saponov – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History of Foreign Music, Head of the Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

Ivanka Stoyanova – Doctor of Musicology, Professor at the University of Paris VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

Daniela Tortora – Professor of the History and Aesthetics of Music at the San Pietro Majella Conservatory of Naples, Professor of the History of Modern Music at the Faculty of Philology of the University of Rome La Sapienza, head of the MLAC (Laboratory Museum of Contemporary Art) Museum of Contemporary Music of the same university. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: mar.tora@email.it

Irina Gennadiyevna Umnova – Doctor of Art History, Professor of the Department of Musicology and Applied Music of the Faculty of Music of the Kemerovo State Institute of Culture, member of the Union of Composers of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences. 17 Voroshilova str., Kemerovo, 650056. E-mail: umnova@kuzbass.net

Dinko Fabrice – Professor at the San Pietro Majella di Napoli Conservatory. Professor of Music History at the Bari Conservatory, Head of the Department of Early Music and the Casa Piccinni Music Research Center. Representative of Italy on the Board of the International Musicological Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: dinkofabris@gmail.com

Vladimir Petrovich Chinaev – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu. A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politechnicheskaya str., 17. E-mail: mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2. E-mail: irkhen67@gmail.com

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A. E-mail: kaminskayae@mail.ru

Ryleva Anna Nikolaevna – Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

Griber Yulia Aleksandrovna – Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10. E-mail: Y.Griber@gmail.com

Lisenkova Anastasia Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm,

ul. 25-October, 4, sq. 43. E-mail: Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanical Boulevard, 15, sq. 228. E-mail: mitasvet@mail.ru

Permilovskaya Anna Borisovna – Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk, Arkhangelsk Region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314. E-mail: annaperm@fciaarctic.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикаторм можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору
Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невозстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенно важно задокументировать точный созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Шибинская А.А. Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века	1
Ло Ц., Чернова А.В. Синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа»	9
Калицкий В.В. Особенности клавирного сопровождения <i>ad libitum</i> и General-Baß в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы	28
Степанидина О.Д., Войнова Д.В. Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование	42
Захаров Ю.К. Гармонический анализ как способ построения модели произведения	65
Англоязычные метаданные	86

Contents

SHibinskaya A.A. The eternal theme of the seasons in the dialogue of the past and the present in the music of the late XX-early XXI century	1
Luo J., Chernova A.V. The Synthesis of Chinese and Western European Musical Traditions in Xian Xinghai's Opera "March of the Army and the People"	9
Kalitzky V.V. The peculiarities of the keyboard accompaniment ad libitum and General Bass in the light of the formation of the German-Austrian concertmaster school	28
Stepanidina O.D., Voinova D. Piano culture in Russia at the end of the XVIII – first half of the XIX century: amateur music making, pre-professional and vocational education.	42
Zakharov Y. Harmonic Analysis as a Method to Build a Musical Composition Model	65
Metadata in english	86

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Шибинская А.А. Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.72622 EDN: XUOOQB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72622

Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века

Шибинская Анастасия Александровна

ORCID: 0000-0002-2310-967X

преподаватель; МБУ ДО ДМШ им. М. М. Ипполитова-Иванова

344112, Россия, Ростовская область, г. Ростов-На-Дону, ул. Пановой, 30, строение 1, кв. 263

✉ lkjl2015@inbox.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.5.72622

EDN:

XUOOQB

Дата направления статьи в редакцию:

08-12-2024

Дата публикации:

22-12-2024

Аннотация: Статья посвящена музыкальным произведениям на тему времен года, созданным в конце XX – начале XXI века на основе уже существующих общеизвестных шедевров на данную вечную тему. Цель исследования заключается в анализе сочинений прошлых лет в сопоставлении с новыми, обновленными опусами на тему сезонов. Предметом исследования являются музыкальные и стилевые особенности взаимодействия первоисточника и нового сочинения. Объектом исследования являются сочинения на тему времен года современных композиторов, написанных на основе шедевров прошлых эпох: А. Раскатова «Времена года. Дайджест» (2001 г.), М. Броннера «Времена года. Венок Чайковскому», М. Рихтера «The seasons. Recomposed», транскрипция цикла танго А. Пьяццоллы «Времена года в Буэнос-Айресе», созданная Л. Десятниковым (1999 г.), балет «Времена года» (2013 г.) В. Мартынова, в котором

прослеживается прием стилизации и цитирования. В исследовании были применены сравнительно-аналитический метод, в результате которого автором были проанализированы новые сочинения "Времена года" на основе музыкальных первоисточников прошлых лет, а также использовались исторический и теоретический методы. Основным выводами проведенного исследования являются: обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пьяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства. Научная новизна исследования состоит в том, что некоторые из названных сочинений впервые анализируются в контексте диалога разных столетий.

Ключевые слова:

вечная тема, Времена года, реинтерпретация, рекомпозиция, транскрипция, стилизация, постмодернизм, музыкальный шедевр, музыкальная рефлексия, диалог эпох

На протяжении многих столетий тема времен года была и остается одной из весьма популярных в разных видах искусства. В частности, в области композиторского творчества на названную тему создано внушительное количество произведений, среди которых встречаются и малоизвестные, почти забытые опусы, и общепризнанные шедевры (скрипичные концерты А. Вивальди, оратория Й. Гайдна, цикл миниатюр П. Чайковского, балет А. Глазунова).

В каждую эпоху тема сезонов раскрывалась новыми гранями своего содержания, но вместе с тем, всегда были примеры, демонстрирующие дань традиции предшествующим высоким образцам. Музыкальное искусство XX – начала XXI века не стало исключением. Это обусловлено, прежде всего, новой эстетической парадигмой эпохи постмодернизма, одной из характерных черт которой является особенное отношение к истории: постмодерн «живет не из мнимого отрицания всего предшествующего, а имеет в виду настоящую одновременность неодновременного. Причем постмодернизм имеет свои античные, средневековые, нововременные праформы [\[1\]](#). Осознание исторических традиций происходит на уровне рефлексии – процесса самопознания, который направлен на авторскую, индивидуальную интерпретацию духовно-эстетического опыта прошлого.

В этом контексте, можно говорить, по крайней мере, о пяти произведениях на тему времен года, в которых, так или иначе, прослеживается историческая преемственность предшествующим культурным традициям. При этом, каждое из сочинений демонстрирует оригинальный подход.

Один из рассматриваемых опусов имеет отношение к методу реинтерпретации, который выявляет «переосмысление традиции, выступая в качестве формирующего заново понятие истины творческого акта» [\[2, с. 15\]](#). В результате опыта реинтерпретации появляется новое, оригинальное произведение, которое заслуживает анализа и осмысления со стороны слушателя. В отличие от транскрипции, интерпретации или

пародии, реинтерпретация – это «осознанная форма художественной провокации с целью актуализации диалогической ситуации» [\[2, с. 15\]](#).

Речь идет о цикле А. Раскатова «The seasons. Digest» (2001 г.), который был написан на основе «Времен года» П. Чайковского. Композитор полностью сохранил первоисточник, значительно сократив пьесы, а также оставил названия пьес и эпиграфы к ним. Его реинтерпретация состоит в том, что, во-первых, сочинение П. Чайковского он переложил для струнного оркестра, скрипок соло, ударных и специально подготовленного фортепиано. Во-вторых – ввел новые ремарки и авторские музыкальные фрагменты в пьесы и между ними. Сам композитор так объяснил свою идею сочинения: «На помощь пришла ассоциативность, а может, парадоксальность мышления, которая привела меня к ремаркам в партитуре “Времена года” Вивальди. И я решил сделать ремарки к нашим временам года – периоду экологического крушения планеты, трансформировать оркестровку и сопроводить надписями в партитуре – новые времена и новые “Времена года” и рассмотреть это пантеистическое сочинение Чайковского с точки зрения экологического краха» [\[3, с. 45 – 46\]](#). Как известно, авторские ремарки в партитуре А. Вивальди находятся в начале и в середине каждой пьесы. А. Раскатов следует той же традиции, сопровождая каждую из ремарок новым музыкальным материалом. Например, первая пьеса «Январь» открывается небольшим вступлением с короткими репликами фортепиано на фоне скрипок с ремаркой «*Quasi speluhr*» («в духе музыкальной шкатулки»). В конце пьесы композитор добавляет новую ремарку «*За окном собачий холод. Старые часы бьют полночь*». При этом, музыкальный материал пьесы, принадлежащий П. Чайковскому, звучит на фоне напряженного тремоло струнных, что создает атмосферу оцепенения. Приведем примеры других ремарок: в пьесе «Май» – «*Тихо падают, занесенные каким-то неведомым энергоблоком отдельные снежинки*». В середине пьесы «Июнь» – «*Плещется мутная вода*», а в конце этой же миниатюры – «*Вода, увь, с тяжелыми металлами*!» Пьеса «Октябрь» начинается с ремарки «*Упадничество одинокого интеллигента*» и т.д. Таким образом, А. Раскатов, на основе музыкального шедевра прошлого, рассмотрел неприглядные стороны жизни в отношении состояния природы XXI столетия.

В композиторском творчестве рубежа XX-XXI веков широкое распространение получила рекомпозиция, как метод работы с заимствованным музыкальным материалом. Это способ создания нового, обновленного варианта произведения прошлых лет с целью установления связи, диалога между искусством разных эпох. Рекомпозиция «предполагает переосмысление и адаптацию конкретного “чужого” музыкального текста к иным условиям бытования» [\[4, с. 57\]](#). В контексте вечной темы времен года можно говорить о двух сочинениях – российского композитора М. Броннера и британского композитора-минималиста М. Рихтера.

М. Броннер создал свой цикл по заказу автора и ведущей программы «440 Герц» А. Гениной, в 1992 году. В заголовок он добавил: «Венок Чайковскому». Произведение имеет две редакции в отношении исполнительского состава. Изначально цикл был написан для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты и кларнета. Вторая версия 2007 года для камерного оркестра, флейты и кларнета оказалась более успешной в исполнительской практике.

Рекомпозиция предполагает частичное использование музыкального материала первоисточника, однако произведение М. Броннера – полностью оригинальное. В его цикле не 12, а 13 частей: он открывается пьесой «Посвящение», после чего следуют миниатюры календарного года от «Января» к «Декабрю». Каждая последующая пьеса,

как и у П. Чайковского, имеет программное название, состоящее из имени месяца и уточняющей характеристики образа (у М. Броннера, однако, отсутствуют поэтические эпиграфы).

Порядок миниатюр в произведении следующий: «Посвящение», 1. Январь. «Узоры на стекле», 2. Февраль. «Дорога, занесенная снегом», 3. Март. «Прощальная песня зимы», 4. Апрель. «Весна Воды», 5. Май. «Вино из одуванчиков», 6. Июнь. «Бабочка», 7. Июль. «Чайки на воде», 8. Август. «Разговор кукушек», 9. Сентябрь. «Полнолуние», 10. Октябрь. «Колыбельная лесу», 11. Ноябрь. «О чем рассказал северный ветер», 12. Декабрь. «Рождество».

Цикл, очевидно, был задуман как дань памяти П. Чайковскому и его бессмертному произведению. Возможно поэтому большинство пьес цикла М. Броннера лиричны и наполнены оттенком ностальгии.

Три пьесы-месяцы каждого времени года раскрывают разные оттенки и грани, характерные для природы определенного сезона. Например, весна – это и «Прощальная песня зимы» (Март), создающая как бы противостояние весеннего образа пробуждения природы (мягкая, лиричная, выразительная мелодия у флейты), и зимнего «дыхания» (имитация завывания ветра токатной темой в быстром темпе, нисходящими хроматическими пассажами); «Апрель. Весна воды» – развернутая пьеса, в которой отсутствуют контрасты и царит ликующий, бодрый, светлый характер; и пьеса «Май. Вино из одуванчиков», представляющая собой неторопливую миниатюру медитативного характера. Использование в этом сочинении названия известной повести Р. Бредбери, по-видимому, продиктовано вложенными в пьесу образами ностальгии, сохранения воспоминаний: «Вино из одуванчиков. Сами эти слова — точно лето на языке. Вино из одуванчиков — пойманное и закупоренное в бутылке лето» [\[5, с. 22\]](#). Однако, в повести речь идет о лете, а пьеса М. Броннера посвящена маю. Возможно, здесь для автора было важно состояние тоски по прекрасному ушедшему времени, которое оказалось перенесенным в контекст позднего весеннего, а фактически раннего летнего месяца.

Таким образом, отталкиваясь от замысла П. Чайковского, М. Броннер создал оригинальный цикл разнохарактерных пьес-месяцев и выстроил собственную гармоничную картину мира с конкретными образами природы, живых существ, философскими размышлениями. Но главной концепционной линией произведения, является ностальгия по прошлому и дань памяти композитору, чей цикл уже почти полтора столетия остается одним из популярных, узнаваемых сочинений на вечную тему времен года.

Второе произведение, относящееся к методу рекомпозиции связано с не менее известным и популярным циклом на тему времен года – с шедевром А. Вивальди. Британский композитор М. Рихтер в 2012 году создал цикл, который так и называется: «Пересочинённые времена года» («The four seasons recomposed»). Выбор первоисточника автор объяснил тем, что хотел «заново влюбиться в оригинал», «по-новому взглянуть на хорошо известный пейзаж» [\[6, с. 167\]](#).

М. Рихтер пояснил, что в его сочинении только малая часть музыкального материала принадлежит А. Вивальди, а остальной – его собственный, авторский: «...в некоторых эпизодах партитура абсолютно не похожа на оригинал. Например, в первой части концерта "Весна" я использую всего несколько тактов первоисточника, однако звучит всё-таки Вивальди» [\[6, с. 169\]](#). М. Рихтер сохранил строение сверхцикла, последовательность частей, инструментальный состав. Но привнес изменения: к

программным заголовкам каждой части он добавил римскую цифру, например: «Winter I», «Winter II», «Winter III» и т. д.; добавил авторскую пьесу «Sprig 0» в качестве вступления; ввел арфу и синтезатор в партитуру для осуществления более современного звучания. Композитор сделал большой акцент на работе с тембрами, а также активно использовал «эмбиент», стиль электронной музыки, создающий атмосферное, фоновое звучание (в пьесе «Весна 0» и на границе концертов «Лето», «Осень»). В финал концерта «Лето» композитор ввел запись звука механической шкатулки, а в пьесе «Весна 0» звучит тема из ритурнеля первой части «Весны», записанная на магнитофон [\[6, с. 169\]](#). Эти звуковые символы создают эффект ностальгии по прошлому. Таким образом, в «Пересочиненных временах года» шедевр барокко рассматривается сквозь призму современного музыкального искусства. Достижение композитора заключается в том, что обновленные «Времена года» «переносят» А. Вивальди в XXI век, а самого М. Рихтера – в XVIII-й [\[7\]](#). В 2022 году Рихтер перезаписал альбом, внося в музыку некоторые изменения в темпах и тембрах, с целью создания более «грубого, панк-рок звучания» [\[8\]](#).

Еще одно произведение, имеющее отношение к рассматриваемой теме – транскрипция цикла танго «Времена года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы, принадлежащая Л. Десятникову. Произведение также направлено на установление диалога с произведением А. Вивальди.

В исполнительскую практику с большим успехом вошла вторичная версия цикла танго А. Пьяццоллы «Времен года в Буэнос-Айресе», а вовсе не первоначальная: в 1999 году скрипач Г. Кремер заказал композитору Л. Десятникову транскрипцию всех четырех танго для скрипки и струнного оркестра. Помимо переложения для совершенно другого состава, он ввел в каждую часть цикла несколько цитат из скрипичных концертов «Четыре времени года» А. Вивальди. Основываясь на географическом различии времен года в двух полушариях, композитор ввел в «Лето в Буэнос-Айресе» сольные эпизоды из концерта «Зима» А. Вивальди, тем самым, создав некий стилевой диалог между двумя разными сочинениями.

Заслуживает внимания и другой пример, демонстрирующий диалог прошлого и настоящего в искусстве – балет «Времена года» (2013 г.) известного российского композитора В. Мартынова. Четырехчастное произведение отражает вовсе не сезонные изменения в природе, а эпохи композиторской и концертной практики в историческом срезе. Сложно назвать это произведение опытом реинтерпретации или рекомпозиции: автор не опирается на конкретные произведения композиторов-предшественников, но пользуется приемом стилизации. При этом, связь с прошлыми традициями музыкального искусства играет здесь основополагающую роль.

Первая часть балета посвящена А. Вивальди – композитору, который своим творчеством, по мнению Мартынова, открыл композиторское и исполнительское искусство в широком смысле. Часть так и называется: «Вивальди. Весна». Музыкальный язык пьесы основывается на стилизации с привлечением принципа цитирования: используется тема из скрипичного концерта «Весна» А. Вивальди.

Вторая часть «Послеполуденный отдых Баха» посвящена И. С. Баху, творчество которого знаменует расцвет композиторской мысли и символизирует лето. Третья часть балета – «Бал эльфов» – осень – соотносится с Ф. Мендельсоном, который, в известном смысле, открыл творчество барочного композитора для европейской музыкальной концертной жизни, и с этого периода, вероятно, началась ностальгия по старинной музыке.

Четвертая часть – зима – современный и последний этап развития «умирающей» композиторской практики, который олицетворяет творчество А. Пярта. В некотором смысле концепция балета отражает взгляды В. Мартынова на композиторское и исполнительское искусство, изложенные в его книге «Конец времени композиторов» [9]. Постулируемая идея исчерпанности принципа композиции проявляется в «неизменном использовании им репетитивной техники и лишённого индивидуального облика "неавторского" материала» [10, с. 131]. Балет «Времена года» – музыкальная рефлексия Мартынова на тему судьбы композиторского творчества и музыкального искусства в целом.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства. Научная новизна исследования состоит в том, что некоторые из названных сочинений впервые анализируются в контексте диалога разных столетий.

Библиография

1. Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию: Курс лекций. / под ред. Ю. Н. Солониной, Е. Г. Соколова. СПб.: 2003. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernistskaya-filosofiya-iskusstva-istoki-i-sovremennost> (дата обращения: 30.11.2024).
2. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дисс. ... докт. иск. Саратов, 2009. 50 с.
3. Абрамова О. В. Особенности биографии композитора А. Раскатова как фактор формирования творческого стиля // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2020. № 2 (56). С. 40 – 48.
4. Изергина А. Р., Алексеева И. В. «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера // Проблемы музыкальной науки, 2020. 40 (3). С. 55 – 64.
5. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков / пер. с англ. Э. Кабалева. М.: ЭКСМО, 2014. 318 с.
6. Изергина А. Р. Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером // Манускрипт, 2020. 13 (№4). С. 166 – 171.
7. Halban T. Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi // Notesonnotes. 2012. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (дата обращения: 04.12.2024).
8. Lozano K. The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed // Pithfork. 2022. URL: Max Richter: The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed Album Review | Pitchfork (дата обращения: 04.12.2024).
9. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
10. Борисова Е. В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70 – 90-х годов XX века: дисс. ... канд. иск. Москва, 2005. 108 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века»), является тема времен года (в объекте) в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI вв.

Вполне уместно автор помещает предмет исследования в контекст эстетической парадигмы эпохи постмодернизма, предполагающей раскрытие новых оттенков смысла и эстетических переживаний в деконструкции и интерпретации шедевров минувших времен. В качестве эмпирического материала автор обращается к произведениям А. Раскатова «The seasons. Digest» (2001 г.), М. Броннера «Венок Чайковскому» (1992–2007), М. Рихтера «Пересочинённые времена года» («The four seasons recomposed») (2012), транскрипции Л. Десятникова цикла танго «Времена года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы (1996–1998), балету В. Мартынова «Времена года» (2013). Существенным теоретическим наблюдением автора является разграничение художественно-композиционных методов реинтерпретации и рекомпозиции, предполагающих различную степень цитирования и варибельного алеаторического отношения между элементами музыкальной ткани анализируемых произведений. Благодаря акцентам автора на основных художественных приемах композиторских техник между методами реинтерпретации и рекомпозиции выстраивается достаточно прозрачная демаркационная линия: если первый метод (реинтерпретация) погружает слушателя посредством композиторской техники в семантику первоисточника, раскрывая актуальные для слушателя смыслы в уже существующей музыкально-образной сфере, то второй (рекомпозиция) — помещает музыкально-образную сферу минувшего в семантику современного слушателю музыкального языка, конкретно переживаемого интонационного потока современной эпохи. Разграничив два различных художественно-композиционных метода, автор прибегает к анализу произведений, в которых оба они присутствуют (Л. Десятников, В. Мартынов), что дополнительно обогащает эвристический потенциал музыкальной компаративистики в плане обзора ярких явлений современной музыкальной культуры.

Автор приходит к обоснованному выводу, «что обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пьяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства». Вывод хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы музыкальной компаративистики, позволяющей типологизировать и классифицировать общее и различное в художественных методах композиторских техник. Опора автора на сопоставление

композиционных решений музыкальных произведений, посвященных одной из «вечных» тем времен года, позволила разграничить принципы композиционных методов реинтерпретации и рекомпозиции, а также продемонстрировать их взаимодополняемость в творчестве современных композиторов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «на протяжении многих столетий тема времен года была и остается одной из весьма популярных в разных видах искусства», но далеко не все шедевры композиторского творчества на эту тему получили достойное освещение в теоретической литературе.

Научная новизна исследования, состоящая в анализе слабо изученного до последнего времени эмпирического материала и впервые обозначенного их общего контекста диалога разных столетий и, соответственно, разных музыкальных эпох, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, с учетом опоры автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без грубых нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна. Автор, в том числе, актуализирует ряд дискуссионных вопросов, поднятых в рамках теоретической рефлексии методов композиторского творчества теоретиками и композиторами позднесоветского времени (А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Щедрин и др.).

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ло Ц., Чернова А.В. Синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73070 EDN: ANULSU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73070

Синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа»

Ло Цзиня

аспирант; Школа искусств и гуманитарных наук; Дальневосточный федеральный университет

690078, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Аякс, 10, ауд. Кампус F

✉ lo.tczi@dvfu.ru



Чернова Анна Викторовна

кандидат искусствоведения

доцент; департамент искусств и дизайна; Дальневосточный федеральный университет

690078, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Аякс, 10

✉ av-chernova@mail.ru



[Статья из рубрики "История музыкальной культуры"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.5.73070

EDN:

ANULSU

Дата направления статьи в редакцию:

18-01-2025

Дата публикации:

06-02-2025

Аннотация: Данное исследование основано на детальном анализе оперы «Марш армии и народа», созданной выдающимся китайским композитором Сянь Синхэем (1900 – 1945), которая является важным примером синтеза китайской и западной музыкальных традиций. Опера «Марш армии и народа» была написана в 1938 году и стала первой

попыткой композитора интегрировать элементы китайского национального искусства в западную оперную форму. Исследуются особенности музыкального языка, структурные элементы оперы и её стилистическое содержание, которое связано с культурными и политическими реалиями Китая того времени. Изучены использование китайских народных инструментов, ладовые особенности и принципы мелодического развития. Определены особенности использования западноевропейской полифонической техники. Рассматривается влияние этой оперы на развитие китайского национального оперного искусства. В исследовании использован комплексный подход, состоящий из историко-культурного анализа и музыковедческого анализа, включающего исследование структурных и композиционных элементов, произведения: взаимодействие тембров китайских и западных музыкальных инструментов в партитуре произведения, особенности мелодии и принципов ее развития, китайских мелодических и ладовых структур и их адаптации в рамках полифонической фактуры. Научная новизна данного исследования заключается в анализе оперы «Марш армии и народа», как новаторского произведения китайского искусства. Авторы приходят к выводу, что Сянь Синхай создал оперу, инновативно сочетающую западные музыкальные структуры и техники с элементами китайской народной музыки, открывая путь для создания нового типа национальной оперы в Китае в XX веке. Результаты исследования демонстрируют кросс-культурный процесс в китайском музыкальном искусстве. Элементы восточной и западной музыкальных традиций гармонично объединяются в рамках произведения в жанре западноевропейской оперы, демонстрируя новый взгляд на трансформацию китайского искусства в XX веке. Исследование предоставляет новые материалы для интерпретации и изучения китайской музыкальной культуры в российской и международной академической среде.

Ключевые слова:

Сянь Синхай, китайская музыка, опера, Марш, новая национальная опера, национальная форма, традиционная культура, мелодия, гармония, XX век

Введение

Сянь Синхай (1905–1945), один из самых выдающихся китайских композиторов XX века, он стал одним из основателей нового направления - китайской национальной академической музыки, возникшей на основе интеграции европейской академической традиции и народной музыки Китая. Сянь Синхай не ограничивался только сочинением музыки, он также был ученым-исследователем, проводил поиск путей развития китайской музыки в 20 веке.

Опера «Марш армии и народа» стала его первой оперой, написанной в 1938 году в Яньане. Музыкальный стиль Сянь Синхая сформировался на фоне революционных войн в Китае 20-го века [\[1\]](#), это произведение отразило эстетические взгляды композитора на то, каким должно стать новое китайское искусство. Это двухактная опера, ее структура включает различные формы речитативов и вокальных номеров, что в целом соответствует характерным признакам традиционной западной оперы. Отличаются оригинальностью инструментальный состав и оркестровый стиль произведения, так как использованы западные инструменты и национальные китайские, что привело к новаторскому и самобытному колориту. Либретто было создано коллективом авторов: Ван Чжэнь, Ань Бо, Тянь Лань и Хань Сай. Сюжет рассказывает как обычные жители деревни, столкнувшись с угрозой врага, объединились с китайской армией в борьбе

против захватчиков. Простота сюжета и яркие музыкальные темы передают реалии и дух эпохи сопротивления. В 1939 году в Яньане после своей премьеры опера сразу привлекла внимание Центрального комитета Коммунистической партии Китая, а после постановки в районах, контролируемых националистами, получила широкое признание, как ключевая веха в процессе создания китайской национальной оперы в 20 веке, поскольку она представляет собой первый серьезный шаг к созданию оперы нового типа.

Исследования о Сянь Синхэе в Китае начинаются с 1941 года, когда была опубликована статья под редакцией авторского коллектива «Стенограмма обсуждения постановки "Желтой реки"».^[2], а литература, связанная с оперой «Марш армии и народа», включает 8 публикаций. Из них две статьи посвящены её успешной постановке и значению после того, как она была представлена в Гуйлине, ещё четыре статьи исследуют происхождение, стиль и влияние этой оперы через призму личности Сянь Синхэя. Две последние работы рассматривают творческую философию Сянь Синхэя в контексте китайского стиля «Ци-пай», упоминая данную оперу. К сожалению, в России эта опера остаётся малоизвестной. В последние годы, увеличивается интерес к творчеству Сянь Синхэе, появляются работы, посвященные его эстетическим взглядам^[3], кантате «Желтая река»^{[4][5]}. Однако исследование оперы «Марш армии и народа» с целью выяснения того, как Сянь Синхэй создавал «новую оперу», все еще отсутствует, и настоящая работа призвана исправить этот недостаток. Следовательно, попытка восполнить этот пробел и исследования заключается в определении, как Сянь Синхэй достигает сочетания локального и общемирового колорита. Что и является основной целью данного исследования. Этот анализ не только предлагает подход к пониманию уникальности китайской музыкальной культуры, но и предоставляет важные ориентиры для российских и других международных исследователей, изучающих межкультурные практики национальной музыки.

1 . Культурное и историческое значение оперы Сянь Синхэя «Марш армии и народа»

1.1 История создания и представление

В 1938 году, когда война с Японией вошла в решающий этап, Коммунистическая партия Китая выдвинула политические лозунги, призывающие к продолжению борьбы, укреплению единства и стремлению к прогрессу. В феврале того же года под руководством Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая, семь товарищей, включая Линь Боця и Чжоу Яна, подписали инициативу о создании в Китае единственной академии искусств, названной в честь Лу Синя. В это же время Мао Цзэдун в своем докладе «О позиции Коммунистической партии Китая в национальной войне» впервые выдвинул термин «китайская манера» (кит.中国气派китайский Ци-пай). Этот доклад стал абстрактным обобщением конкретных характеристик применения марксизма в китайских условиях. Именно благодаря этому докладу Мао Цзэдуна вопросы, что такое современная национальная литература и искусство с «китайской манерой», как сформировать народное искусство с «китайской манерой», постепенно стали центральными темами обсуждения в рамках концепции «национальной формы». Несмотря на то, что эта идея Мао Цзэдуна не была направлена исключительно на вопросы искусства, она оказала важное влияние на направление работы культурных деятелей и искусственных коллективов в течение всего периода войны. А ранее, в январе 1938 года, в статье «Движение спасительных песен и будущее новой музыки» он выдвинул идею создания «новой оперы», основанной на народных песнях и новой форме. Эта опера, по его

мнению, должна была сочетать опыт войны сопротивления с национальным духом и стилем, избегая шаблонов пекинской или западной оперы [\[6, с. 70\]](#). Эта идея в определенной степени совпадает с концепцией «китайского стиля и китайской манеры», предложенной Мао Цзэдуном, и даже предшествует её, можно сказать, что она имеет определенную перспективность.

В возрасте 33 лет Сянь Синхай столкнулся с препятствиями в своей работе в Третьем отделе политического управления, и, получив приглашение от Академии искусств им. Лу Сюня, в октябре того же года он отправился в Яньань, чтобы занять должность заведующего кафедрой музыки. 19 декабря во второй половине дня Сянь Синхай получил уведомление от Лю Цзи о приглашении на музыкальную конференцию по опере, которая проходила в Яньане, и получил задание — адаптировать уже существующий сценарий и текст песни «Марш армии и народа» в оперу. С 20 по 30 декабря в течение 12 дней он завершил создание этой оперы. 13 января 1939 года, Сянь Синхай лично дирижировал премьерным выступлением, которое было исполнено студентами и преподавателями Академии искусств им. Лу Сюня. Однако из-за недостаточных профессиональных навыков актеров и режиссеров, а также ограничений в освещении, декорациях и реквизите, качество исполнения не удовлетворило Сянь Синхай. К тому же, основной аудиторией в Яньане были рабочие, крестьяне и солдаты, которые с детства были знакомы только с местной народной музыкой и не имели музыкального образования, поэтому с эстетической точки зрения эта опера в европейском стиле не могла быть быстро воспринята. Тем не менее, после постановки опера сразу привлекла внимание Центрального комитета Коммунистической партии Китая. В марте 1939 года «Марш армии и народа» был включен в сборник опер, изданный Шанхайским издательством «Чэнгуан», чтобы обеспечить его распространение за пределы освобожденных районов и представить его театральным коллективам в других регионах.

После того как произведения покинула Яньань и оказалась в районах, контролируемых националистами и в тылу, она вызвала явление «цветы в городе и аромат на окраинах». В 1940 году Центральный пропагандистский отряд, организованный для борьбы с японской агрессией, начал репетировать эту оперу. Для повышения качества репетиций был специально приглашен режиссёрский состав, состоящий из экспертов искусственной интеллигенции Гуйлина, а массовка была собрана из профессиональных актёров. В плане состава участников было значительное улучшение. В октябре в Гуйлине состоялась премьера, которая имела успех и вызвала горячие отклики в искусственных кругах, получив высокую оценку. С 1941 по 1942 год опера была поставлена в таких городах, как Лицзян, Гуандун, Фуцзянь и других, и каждый раз она вызывала живое восприятие. В конце 1943 года известные драматурги, собравшие культурных лидеров и интеллектуалов, при руководстве Коммунистической партии Китая, создали Комитет по подготовке юго-западного театрального фестиваля. С 15 февраля по 19 мая 1944 года в Гуйлине на стадионе прошёл первый театральный фестиваль юго-западного Китая, в котором участвовали более тысячи представителей театрального искусства и 33 театральных коллектива из провинций Сянси, Гуандун, Гуандун, Цзянси, Сычуань, Юньнань, Хубэй и других. Опера «Марш армии и народа» была единственной оперой среди 126 репертуар, которые были поставлены, и с 5 по 8 мая она была исполнена в зале Гуанси искусственного музея, где прошло 5 спектаклей (6 мая было проведено два). Все показы были полностью заполнены. Из-за сильной реакции зрителей было решено провести три дополнительных бесплатных представления на площади, привлекая более 30 000 зрителей каждое, что установило новый рекорд для открытых площадок. [\[7, с. 53\]](#) Несмотря на то, что в настоящее время сценические постановки «Марш армии и

народа» встречаются редко, это произведение, как представитель раннего в китайский новый оперу, заложило основу для развития современной национальной оперы в Китае, обладает важной исторической и академической ценностью.

1.2 «Марш армии и народа» и его место в жанре оперы

После того как Мао Цзэдун в своем докладе «О положении Коммунистической партии Китая в национальной войне» предложил концепцию «китайского манера» (кит. 中国气派, китайский Ци-пай), начала формироваться школа «Ци-пай». «Ци» (кит. 气 [qì]) в китайской музыке — это уникальное эстетическое и философское понятие, которое является основой школы «Ци-пай». «Ци» одновременно представляет собой как материальную, так и духовную сущность; «Пай» (кит. 派 [pài]) означает стиль, направление или школу. Идеология «Ци-пай» в основном выражается в музыке, танце, живописи или литературных произведениях, где отражается социальная реальность и выражается забота о народе, а также глубокий национальный дух и патриотизм. Многие композиторы через музыку пробуждали национальное сознание и дух единства [\[8, с. 26\]](#). Мысль, которая доносилась артистами со сцены, помогла зрителю воспринять оперу не только как средство эстетического наслаждения искусством, но и как некоего духовного вдохновителя. [\[9, с. 163\]](#) Что особенно ярко проявилось в музыкальном творчестве периода войны против японской агрессии. Взгляд на оперу в школе «Ци-пай» в первую очередь определяется как «китайская национальная опера». Этот музыкальный жанр в стадии зарождения и поиска в 20-м веке также назывался «китайской новой оперой», то есть произведением, которое способно заимствовать передовые западные композиционные техники, но при этом интегрировать китайский национальный стиль и ориентировано на локализацию, массовость и национализм в процессе исследования и инноваций. Китайская новая опера как национальная разновидность оперного жанра, возникла в 1920-х годах с детской песенно-танцевальной драмы Ли Цзиньхуа. Хотя эти произведения и не были операми в полном смысле слова, тем не менее в них уже присутствовали элементы этого жанра: арии, дуэты, ансамбли, сцены с пением и танцами, танцевальные сцены, прозаические монологи и т. д. [\[10, с. 278\]](#). Можно сказать, что эти представления, несомненно, обладающие некоторыми чертами, характерными для оперного искусства стали прообразом китайской национальной оперы [\[11, с. 154\]](#). Но как первоначальное исследование китайского оперного стиля, хотя оно проявляет явное оперное мышление, его форма, содержание, а также драматизм и музыкальность остаются незрелыми и поверхностными. Его целевая аудитория в основном состоит из детей и подростков, и оно не входит в категорию взрослой драмы. [\[12, с. 22\]](#)

В 1930-е годы, на фоне роста левое культурное движение в Китае, национальная музыкальная опера вступила в период поисков. Национальная опера постепенно стала мощным оружием политической борьбы, и композиторы придавали большое значение усилению коммуникативной функции драмы. Музыкальный материал сосредотачивался на исторических изменениях в социальной и политической культуре, предоставляя «художественные каналы» для политической борьбы. Известные музыканты Тянь Хан и Нье Эр совместно создали оперу «Буря на реке Янцзы» в июне 1934 года, что стало очередной попыткой создания оперы после детского музыкального спектакля. В этом произведении удалось наглядно и точно распространить новые идеи о спасении Китая от японской агрессии. С формальной точки зрения — сочетание драматического театра и песенного исполнения не вполне соответствует принципам создания оперы, однако оно всё равно является полезной практикой в истории развития китайской оперы.

После того как лидер Мао Цзэдун предложил концепцию «китайская манера» такие

композиторы, как Ни Эр, Чэнь Тяньхэ, Сян Юй, Рэнь Гуан и Хуан Лоюй, начали исследовать создание национальной оперы с разных точек зрения. После конференции по опере 19 декабря опера Сянь Синхая «Марш армии и народа» также сделала определённую попытку в создании национальной оперы. До создания так называемой первой китайской оперы, соответствующей международным стандартам, «Седая девушка» (кит. 白毛女 [BáiMáoNǚ]) (1945), «Марш армии и народа» уже рассматривалась как опера с китайским колоритом [\[13, с. 180\]](#). Его поиски в области идейного содержания и искусственной формы, зрелое использование выразительности музыкального языка, нельзя сравнивать с его предыдущими произведениями. Успех этой оперы также привел к расцвету жанра «яньаньской янгэ-оперы» (жанр китайской народной оперы, возникший на основе традиционного народного танца янгэ (кит. 秧歌, [yānggē] «Песнь ростков риса»), который был популярен в северных районах Китая. Янгэ-опера отличается яркими народными мотивами, динамичными ритмами и использованием простых мелодических линий). Она породила знаковое произведение в истории китайской оперы — крупную оперу «Седая девушка». После появления оперы «Седая девушка» в Яньане, «Марш армии и народа» часто рассматривался как типичный пример оперы, созданной по западной оперной формы. Можно сказать, что опера Сянь Синхая «Марш армии и народа» сыграла ключевую роль в китайской оперной истории, связав прошлое и будущее, способствовав развитию китайской оперы. В истории развития китайской оперы это произведение является неотъемлемой частью. Таким образом, опера «Марш армии и народа» стала смелым экспериментом Сянь Синхая в создании новой оперы после его прибытия в Яньань, для того чтобы понять, как композитор реализует эту инновационную попытку, необходимо провести детальный анализ оперы «Марш армии и народа».

2. «КИТАЙСКАЯ НОВАЯ ОПЕРА» - СЯНЬ СИНХАЙ «МАРШ АРМИИ И НАРОДА»

Вся жизнь Сянь Синхая была посвящена созданию музыки, ориентированной на «массовость», «национальность» и «искусственность», при этом он всегда ставил «массовость» на первое место. Он стремился к созданию «настоящих произведений искусства, которые могут воспроизводить голос нации, заменить крик народа, отражать реальность». [\[14, с. 379\]](#) Опера «Марш армии и народа» стала первой попыткой Сянь Синхая интегрировать «китайскую школу» в своё оперное творчество после прибытия в Яньань, рассказывая о сопротивлении китайского народа японским захватчикам на севере Китая. была создана на основе событий войны с Японией, и её тема заключается в призыве к единству армии и народа, к совместной борьбе.

В опере через историю семьи Ли Цян, которая помогает раненым солдатам и умело взаимодействует с японскими войсками и марионеточными силами, изображается совместная борьба народа и армии за независимость, которая завершается победой в конце. Национальная основа сюжета представлялась композитору общечеловеческой и близкой идеям опер Западной Европы, поэтому в произведении логично объединились традиции Китая и Западной Европы. Сянь Синхай применял полифонические приемы, использовал народные лады, пентатонику и традиционные инструменты, создавая уникальный музыкальный язык, сочетающий восточные и западные элементы [\[15, с. 68\]](#). Музыкальные традиции Европы и Китая, долгое время развивавшиеся обособленно друг от друга [\[16, с. 4\]](#), в данном произведении объединяются, такой оригинальный подход в оперном искусстве 1930-х годов был редкостью. Музыкальные темы опирались на народные мелодии. Сянь Синхай стремился адаптировать произведение к культурным реалиям того времени, учитывая его социальное и политическое значение.

2.1. Сюжет оперы

Первый акт, первая сцена. Жена Ли гоняется за цыплятами. Сяо Лан вбегает с вестью о хаосе на фронте. Ли Лао Бэ беспокоится о семье и сыне Ли Цяне. Ли Цяну поручают помогать раненым, он хочет сбежать. Ли Цян возвращается и рассказывает об ужасах войны. Солдат Чэнь Бяо, ссора, Ли Цян снова убегает. Капитан Конь предлагает укрыться, но семья Ли отказывается.

Первый акт, вторая сцена. Ночное небо зловеще. Раненый солдат ползет по дороге, просит помощи. В дом приходят японцы. Предатель угрожает: "Продукты, мужчины в армию, женщин в рабство". Ли Лао Бэ просит Сяо Лан и жену бежать, они отказываются. Ли Цян решает уйти бороться.

Второй акт. В деревне выстрелы, лай собак. Сяо Лан ждет известий, обсуждает зверства японцев. Ли Лао Бэ чуть не забирают японцы. Другие пытаются забрать Сяо Лан и жену Ли. Ли Цян убивает японца. Семья Ли решает, что единство – путь к победе.

Основные персонажи в опере немногочисленны, а сюжет несложен. Автор использует простую сюжетную линию, чтобы создать значительную драматическую напряженность. В развитии сюжета от "недружелюбия" между армией и народом к объединению для борьбы с врагом, конфликтные противоречия постепенно нарастают, и в полной мере раскрывается человеческая сторона главных героев. В начале, в эпизоде с переносом раненого солдата, уже отражаются напряженные отношения между народом и националистическим правительством: под предлогом борьбы с японской агрессией у крестьян изымают продукты по низким ценам, принудительно забирают мужчин на фронт, и если кто-то пытается возразить, их сразу называют "предателями" или "врагов народа". Ли Лао Бэ отвечает Чэнь Бяо: «Мы — обычные люди, а вы — китайские солдаты. Почему вы обижаете своих?» Слова Дин Эр Сяо звучат еще более прямо: «Вы так поступаете несправедливо! Мы бедны, у нас всего ничего, а вы забираете наш последний хлеб, забрали моего мужа, а я не слышала от него ни слова. Так не пойдет, отдайте мой хлеб, отпустите моего человека!». Эта вражда между армией и народом меняется с появлением раненого солдата, которого семья Ли приютит. Затем появляются предатели и японцы, которые жестоко ведут себя, насилуют и грабят. В такой ситуации семья Ли наконец осознает необходимость объединения.

2.2 Стилистические черты национальной китайской музыки в опере

Национальный лад - Опера Сянь Синхая «Марш армии и народа» ярко демонстрирует концепцию создания оперы в стиле «школы Ци-пай» через использование мелодических структур. В этой опере лады национальной музыки занимают центральное место: преимущественно используется пентатоника, дополненная шестиступенными ладами, что придает музыке ярко выраженный китайский колорит и национальный характер. Пентатоника (пятиступенный лад) — это широко используемая ладовая система в традиционной китайской музыке, состоящая из пяти элементов. Эти пять звуков, в зависимости от расположения относительно главного тона, называются следующим образом: главный тон - «Гон (кит. 宫 [gōng], Тоника)», вторая ступень — «Шан (кит. 商 [shāng], Секунда)», третья ступень — «Цзяо (кит. 角 [jiǎo], Третья)», пятая ступень — «Чжи (кит. 徵 [zhǐ], Квинта)», шестая ступень — «Юй (кит. 羽 [yǔ], Секста)». В этой системе отсутствуют полутоны, а звуки соединяются преимущественно с помощью целых тонов и малых терций, что придает мелодии плавность и непрерывность, а также создаёт уникальную национальную окраску. В различных традиционных китайских пентатонных ладах логика расположения ступеней в целом соответствует международным стандартам отношений между ступенями. Например, в ладу Гун с основной нотой G, G выступает в роли главной ступени «Гон», а D — в роли пятой ступени «Чжи». Движение

ступеней в этом ладу основывается на чистой квинте и большом тоне (например, между G и D квинтовые отношения), что соответствует квинтовым отношениям в западной мажорной системе. Поэтому при анализе можно использовать интервальные понятия, применяемые в международной музыкальной науке, что гарантирует логическую строгость исследования и способствует культурному взаимопониманию.

1. Многообразие ладовых структур, В первой сцене первого акта оперы три четверти вокальных партий основаны на пентатонике, включая лады «徵Чжи»)и «羽Юй)», создающие плавные мелодические линии. Дополнительно встречаются шестиступенные лады с вспомогательными ступенями, как лад «角Цзяо)»с дополнительной ступенью «清角 (кит. 清角 [qīngjiǎo], Цин Цзяо, соответствует ноте E)» и лад «商Шан)» с дополнительной ступенью «变宫 (кит. 变宫 [biàngōng], Бянь Гун, соответствует ноте F)». Такое разнообразие усиливает выразительность музыки.

2 . Мелодическая структура, Мелодия строится на пентатонном звукоряде с интервалами «большая секунда» (от первой ступени к второй) и «малая терция» (от второй ступени к третьей). Эти интервалы чередуются в последовательностях, таких как «большая секунда — малая терция» и «малая терция — большая секунда». Они подчёркивают традиционные особенности китайского музыкального строя, усиливая плавность мелодии.

3. Связь лада с сюжетом, Лады вокальных партий тесно связаны с развитием сюжета: арии Ли Лаобо основаны на ладе «徵Чжи)», придающем торжественность, а арии его жены преимущественно используют лад «羽Юй)» или лад с добавленной ступенью «清角 Цин Цзяо», что подчёркивает утончённость её эмоций. Такое сочетание подчёркивает связь музыки с характеристиками персонажей.

4. Общая структура ладов, Первая сцена первого акта вводит в сюжет и демонстрирует упорядоченность ладовой структуры. Помимо увертюры в тональности G-dur, вокальные партии строятся на национальных ладовых системах. Ладовые соотношения между партиями часто находятся в кварто-квинтовых отношениях, что создаёт логичные музыкальные переходы, отражающие особенности китайской музыкальной эстетики.

2.3 Особенности мелодического развития

В данном произведении одна из типичных черт мелодического развития заключается в частом использовании приемов, характерных для китайской народной музыки, таких как «承递法» (цепной принцип развития), «句句双» (двойное повторение фраз). Они не только отражают специфику мелодической структуры традиционной китайской музыки, но и формируют музыкальное выражение, тесно связанное с культурным контекстом Китая, проявляются следующим образом:

1. Цепной принцип развития– На Рисунке 1 в сцене, где жена Ли слышит новости о поражении, начиная с слова «焦» («тревожно») в фразе «这可叫人多心焦» («это заставляет людей тревожиться»), мелодия связывается с концом предыдущего предложения, создавая тесное соединение между двумя музыкальными фразами. Метод развития по цепному принципу придает мелодии чувство непрерывного потока, подчеркивая непрерывные размышления персонажа в состоянии тревоги. С переходом в фразу «拉去当伙子» («действительно заберут работать как невольника»), ритм и мелодия становятся более простыми, но сохраняется непрерывность мелодической линии, что придает эмоции окрашены оттенком беспомощности на фоне тревоги.



Рис 1. Акт первый, сцена первая такты 36-45

2. Техника двойного повторения фраз - Во второй сцене первого акта (см. Рис. 2), где раненные солдаты и народ оказываются вместе, отрывок пения, в котором они утешают людей и вырабатывают планы (такты 680-688 и 689-698), сохраняет аналогичное параллельное соотношение и усиленное взаимодополнение за счет двойного повторения одинаковой мелодии и текста. Повторение мелодического рисунка через повторение интервалов подчеркивает уверенность, выраженную в тексте песни. Фраза «何况鬼子人数不多» («Тем более что врагов немного») в тактах 689-691 усиливает чувство ритма и немного напряженный тон утешения в словах. Затем фраза «只要暗中定出个计策» («Просто нужно тайно разработать план») в тактах 692-694 начинается с небольшого понижения мелодии, которая постепенно спускается к тонике (F), формируя продолжение предыдущей мелодии. Эта нисходящая мелодическая линия соответствует содержанию слов о утешении и стратегии, демонстрируя единство музыки и эмоционального выражения. В фразе «胜利有把握» («Победа уверена») в тактах 695-698 мелодия постепенно поднимается к медианте (A), выражая уверенность в победе и надежду.

В заключение, возвращаясь к тонике (F), конечная часть излагается более крупными длительностями, что дополнительно усиливает музыкальное выражение веры раненых в получение помощи.



Рис. 2 Акт первый, сцена вторая, такты 680-698

3. Вариантное повторение - В арии каждое начало фразы передает текущее состояние или ощущение, постепенно формируя контрасты в процессе развития, что придает мелодии открытость. В тексте содержатся три фразы, и каждая из них сохраняет

структуру и ритмические особенности первой фразы «夜漫漫, 黑漆的天» («Ночь длинная, небо черно как смоль»), что подчеркивает единый и целостный стиль мелодии (см. Рис. 4). Развитие мелодии во второй фразе в части «满身血斑斑» («Все тело покрыто кровавыми пятнами») сопровождается изменением метра с 4/4 на 3/4, что служит расширению музыкальной структуры. Окончание этой фразы останавливается на доминанте (пятая ступень), подчеркивая напряжение и тревожность эмоционального состояния. В третьей фразе метр возвращается к 4/4, что создает параллель с первой фразой, восстанавливая стабильность мелодической структуры и углубляя выражение безысходности и боли в душе персонажа.



Рис. 3 Акт первый, сцена вторая, такты 1-8

2.4 Использование китайских национальных инструментов

В условиях того времени, которое были довольно тяжелыми в Яньане, Сянь Синхай использовал всего 14 инструментов для создания оперы «Марш армии и народа», включая скрипку, орган, «дицзы» (кит. 笛子[dízi], Dizi/flauto), «эрху» (кит. 二胡[èrhú], Erhu), «сансянь» (кит. 三弦[sānxián], Sanxian), «большой барабан» (кит. 大鼓[dàgǔ], Tanggu) «тан гонг» (кит. 堂锣[tángluó], Tangluo, gong) и другие. «Тан гонг» является довольно редким национальным инструментом. Несмотря на ограничения, наложенные условиями, Сянь Синхай умело использовал возможности китайских национальных музыкальных инструментов, особенно выделяясь в использовании щипковых инструментов вроде «сансянь» и ударных. Он достигал этого через соло, ансамбли и совместное звучание китайских и западных инструментов, что позволяло создать уникальную музыкальную атмосферу с китайским колоритом, что особенно заметно в музыкальном оформлении переходов между сценами и характеристиках персонажей.

Китайские национальные ударные инструменты - Сянь Синхай отмечал: «Китайские народные ударные инструменты являются самобытными», «Нам достаточно лишь ударить, и никто не останется в неведении, что это китайский инструмент» [15, с. 68]. В увертюре к первому акту оперы «Марш армии и народа» Сянь Синхай использует сочетание китайских и западных инструментов для воссоздания атмосферы военного времени. Вибрации «дицзы» (кит. 笛子[dízi], Dizi, flauto) и резкие пассажи скрипки создают фон с ограниченной мелодичностью, усиленный диссонансами, что придает музыке ощущение хаоса и тревоги. Ударные инструменты, такие как «китайский малый барабан» (кит. 中国小鼓[zhōngguó xiǎogǔ], Piccolo tamburo cinese), «бамбуковая доска» (кит. 竹板[zhú bǎn],

Zhuban)», «деревянная рыба (кит. 木鱼 [mù yú], Mokugyo)» и «плоский гонг (кит. 平面锣 [píngmiànluó], LuoPiatto)», поочередно вступают в низком регистре, что усиливает напряжённость сцены и создаёт эффект неизбежности и военного хаоса (см. Рис4).

Рис. 4. Акт первый, увертюра такты 1-11

В первых четырёх тактах увертюры основную роль играют тремоло малого и большого барабанов, а флейта исполняет боевой сигнал, напоминающий звук рога, символизирующий начало сражения и привлекающий внимание зрителей. К 88-му такту вся ударная секция оркестра вступает одновременно, изображая грохот телег и ржание лошадей, погружая зрителей в атмосферу ожесточённого боя.

Во вступлении ко второй сцене первого акта, используя смешанную форму оркестровки китайскими и западными инструментами, из ударных инструментов Сянь Синхай выбрал только плоский гонг. Начав с слабой доли, он использует его низкий, продолжительный и устойчивый звук, чтобы изобразить тихую деревню (см. рис. 6).

Рис. 5. Акт второй, Сцена первая, такты 17-25

Здесь Сянь Синхай, опираясь на содержание сцены, делает следующую оркестровку: оркестр исполняет Largo в размере 3/4, а мелодии первой скрипки и эрху схожи с мелодиями вступления к первому акту, где повторяются одни и те же звуки с последующим движением на секунду вверх и вниз. Это создает сильный контраст с предыдущими частями.

В первой сцене первого акта, когда семья Ли узнаёт о поражении и приближении японских солдат, среди героев оперы наступает тревожное настроение. Вопрос о том, следует ли бежать из деревни или остаться, вызывает разногласия между Ли Сяоланем и его женой, ставя старика Ли в затруднительное положение. В музыкальном отрывке, предшествующем вокальной партии старика Ли, совместное использование «木鱼 деревянной рыбы», «中国小鼓 китайского малого барабана» и «堂锣 тан гонг» с ритмом боевого гонга и ритмической фигурой восьмая-шестнадцатая (см. Рис. 6) изображает внутреннее смятение и нерешительность старика Ли Лаобо. В этом фрагменте Сянь Синхай использовал ансамбль национальных ударных инструментов, демонстрируя через сочетание звуков и ритма музыкальные особенности китайского стиля.

Рис. 6 Акт первый, Сцена первая, такты 400-402

Использование народных ударных инструментов в вокальных эпизодах оперы - В первой сцене первого акта, где Чэнь Бяо спорит с семьёй Ли из-за Ли Цяна, и на помощь приходит сестра Дин, Сянь Синхай использует смешанную оркестровку, объединяющую западные и китайские инструменты. Скрипка, «二胡 эрху» и «三弦 саньсянь» обеспечивают аккомпанемент мелодической линии, а «堂锣 тан гонг» и «木鱼 деревянная рыба» подчеркивают акценты вокальной партии с определённой ритмической регулярностью (см. Рис. 7). Это значительно усиливает эмоциональную напряжённость сцены.



Рис. 7 Акт первый, Сцена первая, такты 544–550

Из анализа следует, что Сянь Синхай уникально использовал китайские национальные инструменты, особенно в применении народных ударных для создания драматической атмосферы оперы «Марш армии и народа». Вдохновляясь традиционными методами ансамблевой игры в китайской опере, он творчески адаптировал эти приёмы. Несмотря на ограничения в Яньане, где ощущалась нехватка инструментов, Сянь Синхай реализовал концепцию оперы школы «Ци-пай», умело используя тембровые характеристики народных ударных инструментов для раскрытия гармонических и ритмических особенностей этой школы.

2.5 Исследование включения китайских национальных мелодий в полифоническую технику

С момента введения оперы запада в Китай, поскольку она во всём, поскольку она во всём, от формы до содержания, сильно отличалась от мышления, жизни, традиций и эстетических привычек китайского народа того времени, она не была принята народом. Чтобы сделать оперу более привлекательной для китайцев, Сянь Синхай считал, что стоит обратить внимание на самые передовые западные музыкальные формы, чтобы улучшить форму и технику китайской национальной музыки. Он неоднократно указывал на то, что использование контрапункта позволит избежать полной монотонности народных песен. Помимо арий, должны быть хоры, дуэты и каноны [\[17, с. 125\]](#). Такой новый подход к народной песне должен разрушить господствующую монодию и монотонность традиционной китайской музыки. Он также применил эту полифоническую технику в создании оперы «Марш армии и народа».

Свободная имитационная полифония - Сянь Синхай провел значительные исследования и эксперименты в своей технике композиции, например, в прелюдии второго акта он использовал технику свободной имитационной полифонии. Флейта дицзы (кит. 笛子 [dízi], Dizi, flauto) первой исполняет основную мелодию, за ней следует эрху (кит. 二胡 [èrhú], Erhu, violin cinese), строго имитируя эту мелодию. Скрипка, эрху и орган последовательно вступают. Следуя за эрху, скрипка и орган демонстрируют различные виды свободной имитации, такие как варьированная тема, тема в увеличении и в сжатии (см. Рис. 8). Сянь Синхай применил эту технику в нескольких голосах Мелодия построена на базе пентатоники, использование этой ладовой системы придаёт музыке выраженный китайский национальный стиль.



Рис. 10 Сцена вторая, такты 444-449

Кроме того, в опере используется сочетание восточных и западных музыкальных инструментов. Несмотря на то, что инструментов не так много, удачное сочетание соло, хоров и ансамблей делает восприятие произведения более доступным для зрителей и способствует лучшему выражению основной идеи, которая находит отклик у аудитории. В конце каждой сцены звучит главный мотив, выражающий необходимость единства армии и народа, их сплоченности в борьбе. В финальной сцене опера завершается большим хором, в котором подчеркивается основная идея: "Для окончательной победы необходимо, чтобы армия и народ были едины, только так мы сможем победить японский империализм, освободить всю нашу землю."

Исследователи отмечают, что "сценарий не соответствует классическим требованиям оперы, а звуковое и инструментальное сопровождение отстает от итальянских оперных стандартов". [\[18, с.4\]](#) Тексты оперы в значительной степени используют разговорные выражения, в то время как мелодия включает элементы китайского традиционного стиля, а аккомпанемент состоит из сочетания китайских и западных инструментов. Основной целью было добиться того, чтобы зрители в процессе просмотра могли почувствовать единство армии и народа, их совместную борьбу. Опера, сохраняя традиции китайской музыки, не только проложила новые пути в искусстве, но и сыграла важную роль в политической пропаганде и в вдохновлении народа на объединение против захватчиков. Музыкальный язык этой оперы отличается простотой и четкостью, что позволяет произведению легко распространяться среди народа. Мелодия торжественная и возвышенная, фразы стройные, ритм в основном 2/4. Через контроль ритма опера прекрасно передает напряженную атмосферу войны и настрой солдат, которые не боятся сильного врага. Использование повторяющихся односложных фраз и симметричных пауз позволяет ярко и без удерживания выразить эмоции в музыке. Основная цель текста — вызвать у зрителей ощущение духа мужества и решимости в борьбе с врагом, что способствует вдохновению и сопереживанию. Как первая работа Сянь Синхая в жанре национальной оперы, Марш армии и народа имеет определенные искусственные особенности, которые можно обсудить и улучшить. Сянь Синхай сам подчеркивал, что он хотел бы услышать мнения разных специалистов, прежде чем вносить коррективы в произведение. Тем не менее, это не умаляет культурной значимости оперы в контексте драматического искусства времен войны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опера Сянь Синхая «Марш армии и народа», созданная в Яньане, является важным примером проявления оперной концепции китайского стиля. В этом произведении Сянь Синхай использует уникальные методы мелодического развития, такие как «цепной принцип развития», «техника двойного повторения фраз» и «вариативный принцип», которые характерны для китайской музыки. Автор активно использует тембровые

особенности китайских национальных инструментов в сольных и ансамблевых фрагментах оперы, сочетая их с западными инструментами для усиления драматической атмосферы. Это не просто подчеркивает музыкальные особенности «китайского стиля», но и служит примером кросс-культурного синтеза, где гармонично взаимодействуют элементы двух музыкальных традиций. Вместо простого заимствования западных техник, он создает уникальное звучание, в котором китайская музыкальная идентичность органично интегрируется в более сложные гармонические структуры, что отражает важность инновационного взаимодействия между восточной и западной музыкальными системами. Он также сознательно внедрил элементы полифонического письма в оперу, используя методы свободной имитации и контраста. Это создало взаимодействие между голосами и подчеркнуло пентатонические мелодии, что является новаторским решением для оперного жанра того времени. Адаптация западных композиторских техник была важным этапом в развитии китайского вокального искусства, который способствовал развитию гармонии и формы в китайской опере. В «Марше армии и народа» Сянь Синхай использует основные приемы западной оперы, такие как увертюры, интерлюдии, финальные пьесы, а также речитативы и ариозо, разнообразные вокальные формы, от соло до хоров. Это отражает классические черты западной оперы, интегрированные в китайский контекст.

Тексты оперы преимущественно прозаические, используется разговорная речь, мелодия основана на китайской традиции, а инструментовка сочетает восточные и западные инструменты. Опера, сохраняя традиции китайской музыки, не только проложила новые пути в искусстве, но и сыграла важную роль в политической пропаганде и в вдохновлении народа на объединение против захватчиков. Сянь Синхай всегда подчеркивал «новизну» оперы как важную особенность, и «Марш армии и народа» стал шагом к преодолению границ в искусстве. Этот подход основан на традициях обеих культур, что стало важным достижением в 1930-х годах. Сянь Синхай стал новатором в оперном жанре, разработав новые подходы и фактически создав оперу европейского типа, полностью основанную на национальном материале.

Библиография

1. Ло Цзиня. Исследование творческой индивидуальности Сянь Синхая на фоне революционных войн в Китае XX века. // Молодежные исследования и инициативы в науке, образовании, культуре, политике: сборник материалов XIX Всероссийской молодежной научно-практической конференции, Биробиджан, 02–03 мая 2024 г. Биробиджан: ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2024. С. 191–194.
2. Выдержки из обсуждения после исполнения кантаты „Жёлтая река“ // Новый музыкальный ежемесячник. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1941. С. 1. 3.
3. Чжи, Ч. Картина мира китайского композитора и ученого Сянь Синхая / Ч. Чжи, Д. И. Варламов // Искусство и образование. – 2022. – № 4(138). – С. 43-49. – DOI 10.51631/2072-0432_2022_138_4_43. – EDNRLNNXQ.
4. Яо, К. Кантата Сянь Синхая "Желтая река" в контексте китайской музыкальной культуры первой половины XX века / К. Яо // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики : материалы V Всероссийской научно-практической конференции, Петрозаводск, 27–28 апреля 2021 года. – Петрозаводск: VPPrint, 2021. – С. 252-260. – EDN HVKDPU.
5. Ван Цян. Кантата «Хуанхэ» Сянь Синхая в истории китайской музыкальной культуры XX века / Ван Цян, Е. В. Смагина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 1(54). – С. 60-67. – DOI10.52469/20764766_2024_01_60. – EDN FHEDST.]
6. Сянь Синхай. Движение спасительных песен и будущее новой музыки. // Полное

- собрание сочинений Сянь Синхай. Т. 1. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1989. С. 70.
7. Цзо Чао Ин. Опера «Марш армии и народа» в Гуйлине // Новые культурные исторические материалы. 1995. № 5. С. 53.
 8. Чжан Сяохун. Анализ художественных характеристик музыки «стиля Ци». // Художественная критика. 2012. № 3. С. 26.
 9. Чжао М. Процесс развития китайской оперы // Университетский научный журнал. – 2017. – №. 29. – С. 163.
 10. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980 годы. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 117. С. 278.
 11. Ван Юйхэ. История китайской музыки в новое время. Пекин, 1994. С. 154.
 12. Цзинь Лан. История китайской оперы (т. 1) [Текст]. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2012. С. 22.
 13. Ся Бай. Искусство народной оперы (1944). // В На пути движения новой музыки. Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 1950. С. 180.
 14. Сянь Синхай. Письмо к руководству Коммунистической партии «Лу И» [Текст] // Полное собрание сочинений Сянь Синхай. Т. 1. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1989. С. 379.
 15. Сянь Синхай. Исследование народной песни. // Полное собрание сочинений Сянь Синхай. Т. 1. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1989. С. 68.
 16. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 2 С. 4.
 17. Сянь Синхай. Некоторые вопросы движения новой музыки Китая на современном этапе. // Полное собрание сочинений Сянь Синхай. Т. 1. Гуанчжоу: Издательство высшего образования Гуандун, 1989. С. 125.
 18. И, Рен. Поэзия, музыка, опера // Ли Бао. 1944. № 5 (4). С. 4

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Принцип «Ци-пай» в опере Сянь Синхай «Марш армии и народа» является историко-музыковедческим исследованием, в центре которого опера 1939 г. «Марш армии и народа». Текст состоит из Введения, трех разделов (1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И КОНЦЕПЦИЯ ШКОЛЫ «ЦИ-ПАЙ» 2. «МАРШ АРМИИ И НАРОДА» И ЕГО МЕСТО В ЭТОМ ЖАНРЕ И ШКОЛЕ. 3. ВОПЛОЩЕНИЕ ШКОЛЫ «ЦИ-ПАЙ» В ОПЕРЕ СЯНЬ СИНХАЙ «МАРШ АРМИИ И НАРОДА») и Заключения. Представляется, что текст лишен существенного смыслового противоречия. В первом разделе автор определяет принцип «ци-пай» как наличие в музыке «глубокого национального духа и патриотических чувства», отражения социальной реальности, выражения заботы о народе и любви к родине. Собственно поэтому анализ данного произведений должен быть направлен на выявление указанных характеристик и т.д. Между тем большая часть текста и выводы целиком подчинены решению другой задачи – доказательству создания Сянем оперы нового типа - «кросс-культурного синтеза, где гармонично взаимодействуют элементы двух музыкальных традиций. "Вместо простого заимствования западных техник, Сянь Синхай создает уникальное звучание, в котором китайская музыкальная идентичность органично интегрируется в более сложные гармонические структуры, что отражает важность инновационного взаимодействия между восточной и западной музыкальными системами" Собственно вывод состоит в том что «Сянь Синхай был новатором в оперном

жанре, разработав новые подходы и фактически создав оперу европейского типа, полностью основанную на национальном материале». Как мы понимаем, национально-патриотическое социальное содержание и кросс-культурный синтез – это разные вещи. Кросс-культурный характер рассматриваемого произведения в текст доказан вполне убедительно, что же касается заявленного «ци-пай», то этот аспект находится на периферии исследования; более того, того автор как будто намеренно пытается замолчать конкретные обстоятельства создания оперы, содержания либретто и т.д., затрудняя тем самым понимания о каком именно патриотизме и какой социальной реальности идет речь. Так, во введении пересказ либретто сводится к фразе «обычные жители деревни, столкнувшись с угрозой врага, объединились с китайской армией в борьбе против захватчиков». Мы не понимаем, о каком враге идет речь, с какой армией объединяются крестьяне и просто даже о каком временном периоде идет речь. Автор неоднократно пишет о то что опера была написана в Яньане, но никак не поясняет почему это важно, Между тем, 1939 г. в истории Китая это время японской оккупации и продолжающейся гражданской войны, Яньань с 1936 г. это база Красной армии, т.е. база КПК. Когда автор пишет « в декабре 1938 года на совещании в Яньане Сянь Синхаю поручили создать оперу «Марш армии и народа», работу над которой он завершил за 12 дней», читатель опять-таки не понимает, кто и зачем поручает композитору создать оперу, и почему это опера должна быть именно в духе «ци-пай». Наличие в опере национал-патриотического содержания невозможно без обращения к содержанию либретто, это в тексте отсутствует. Постановочная судьбы оперы опять-таки описана какими-то намеками: «Однако из-за ограниченных условий создания и неблагоприятной военной обстановки после премьеры опера Сянь Синхая не получила широкого распространения». Список литературы состоит полностью из работ китайских авторов, степень изученности данной темы в советском/российском музыковедении не указана. Таким образом, данная статья содержательно противоречит собственному заглавию; выявление в опере «глубокого национального духа и патриотических чувства, отражения социальной реальности и т.д. невозможно без рассмотрения конкретных обстоятельств создания оперы (в т.ч. не помешает и краткая биография самого Сяня), рассмотрения либретто и т.д. С исправлением данных недочетов статья может быть опубликована.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования рецензируемой статьи является синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа». Работа фокусируется на анализе музыкального стиля композитора, его вкладе в развитие китайской национальной академической музыки и влиянии на процесс создания китайской национальной оперы.

Автор использует комплексный метод исследования, включающий исторический анализ, сравнительный метод и музыковедческий анализ. Исторический анализ позволяет рассмотреть контекст создания оперы, а также влияние политических и социальных факторов на её появление. Сравнительный метод применяется для изучения интеграции европейских и китайских музыкальных традиций. Музыковедческий анализ направлен на изучение особенностей музыкального языка, структуры и инструментовки произведения. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к межкультурным

музыкальным взаимодействиям и процессам глобализации в искусстве. Изучение творчества Сянь Синхая и его вклада в мировую музыкальную культуру позволяет глубже понять процессы взаимопроникновения музыкальных традиций Востока и Запада. Кроме того, статья может послужить основой для дальнейших исследований в области национальной музыки и влияния внешних факторов на её развитие.

Научная новизна работы заключается в подробном анализе синтеза музыкальных традиций, который ранее не был глубоко изучен в отечественном музыковедении. Статья предлагает уникальный взгляд на взаимодействие китайской и западноевропейской музыкальных культур, иллюстрируя это на примере конкретного произведения. Также работа расширяет знания о вкладе Сянь Синхая в развитие мировой музыкальной культуры.

Стиль статьи академичен, структура статьи логична и последовательна, содержание охватывает широкий спектр вопросов, связанных с историей создания оперы, её музыкальным языком, стилистическими особенностями и значением в контексте развития китайской национальной оперы. Библиографический список представлен достаточным количеством источников, что свидетельствует о глубине проработки материала и тщательном подходе автора к сбору данных.

Автор статьи не проводит прямого диалога с оппонентами, что могло бы добавить дискуссионности и повысить уровень аргументации. Возможно, стоило бы упомянуть альтернативные точки зрения на проблему синтеза музыкальных традиций или рассмотреть иные интерпретации творчества Сянь Синхая.

Выводы статьи подтверждают значимость исследования синтеза музыкальных традиций в опере «Марш армии и народа». Подчеркивается вклад Сянь Синхая в развитие китайской национальной оперы и его стремление к интеграции западных и китайских музыкальных элементов. Работа показывает, что творчество композитора выходит за рамки чисто национального искусства и приобретает универсальное значение.

Статья будет интересна специалистам в области музыковедения, этнографии, культурологии и истории музыки, также она может привлечь внимание студентов и аспирантов, занимающихся исследованиями в сфере межкультурных взаимодействий и процессов глобализации в искусстве.

Статья «Синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций в опере Сянь Синхая «Марш армии и народа»» заслуживает публикации в журнале «PHILHARMONICA International Music Journal», может внести значительный вклад в понимание процессов взаимодействия музыкальных культур и обогатить теоретическую базу исследований в этой области.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Калицкий В.В. Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73620 EDN: MVGSDL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73620

Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы

Калицкий Виталий Валерьевич

кандидат философских наук

профессор, кафедра инструментального исполнительства, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

121165, Россия, г. Москва, пр-д Резервный, 12

✉ kalitzky@yandex.ru



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.5.73620

EDN:

MVGSDL

Дата направления статьи в редакцию:

06-03-2025

Дата публикации:

13-03-2025

Аннотация: Актуальность предлагаемого исследования заключается в нераскрытой до настоящего времени в отечественном и зарубежном музыкознании процессе формирования, становления, развития и спецификации концертмейстерских школ разных стран. В предлагаемой статье автор обращается к начальному этапу кристаллизации немецко-австрийского концертмейстерского искусства. Объект исследования – концертмейстерская школа Германии и Австрии. Предмет исследования – практические формы бытования клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*. Задачи исследования: раскрыть специфику клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в связи со становлением немецко-австрийского концертмейстерского искусства;

проанализировать доступные в открытых источниках манускрипты мастеров-клавиристов, специально изучавших этот вид исполнительства; ввести в отечественный музыковедческий оборот новые сведения из немецкоязычных трактатов, табулатур и архивных источников о творческой и педагогической деятельности клавиристов-ансамблистов XV-XVII вв. Основными методами исследования стали: антропологический, историко-архивный, сравнительно-аналитический, комплекс методов исполнительского анализа в их взаимодействии согласно поставленным задачам исследования. Впервые в отечественном музыкознании вводятся в научный оборот ряд имен немецких и австрийских музыкантов, внесших существенный вклад в развитие концертмейстерского искусства на начальном этапе его становления. Автором найден и проанализирован ряд трактатов и табулатур, раскрывающих специфику клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*. В процессе изложения материала доказывается, что сопровождение *ad libitum*, в основе которого лежит импровизационный характер, для своего успешного воплощения предъявляло клавиристу ряд дополнительных «условий»: такой музыкант должен был уметь искусно выстраивать полифоническую фактуру в процессе совместного музицирования, владеть средствами динамики и агогики в зависимости от того, с какими голосами и/или инструментами он музицирует; уметь транспонировать и бегло читать с листа. Определена специфика сопровождения *General-Baß*, его отличия от *basso continuo* и *basso numerato*. Выводы исследования позволяют лучше понять суть, содержание и национальные особенности немецко-австрийской концертмейстерской школы, фундамент которой был заложен в XV-XVII вв.

Ключевые слова:

школа, концертмейстер, *ad libitum*, генерал-бас, Германия, Австрия, исполнительство, музыкальная педагогика, трактат, табулатура

Реконструировать начальный этап формирования концертмейстерской школы Германии и Австрии – задача весьма непростая. Немцы, несмотря на свою генетическую склонность к сохранению, систематизации и бережному отношению к любого рода информации, имеющей хоть какое-то отношение к их истории и культуре, долгое время весьма пренебрежительно относились к представителям профессий, занимающихся совместным музицированием в той или иной форме. Об этом говорит не только практически полное отсутствие имен немецких клавиристов, сосредоточивших свое внимание на ансамблевой работе искусства генерал-баса в XVII – середине XVIII веков, но и пианистов-концертмейстеров XIX века. Причины этого феномена будут рассмотрены ниже.

Историю формирования концертмейстерской школы Германии и Австрии можно проследить с XV века. Искусство совместного музицирования эпохи Ренессанса отличалось от средневековой культуры, прежде всего, в коммуникативно-функциональном аспекте, о чем пишет М. А. Сапонов: «Новым идеалам голосоведения ("строгий стиль"), текучей ритмики способствует и новый идеал целостности, мотивного единства (имитационная техника), пространственно-регистровой полноты и замкнутости. А иерархический принцип соотношения голосов заменяется пространственным, о чем свидетельствуют и обозначения: *bassus*, *altus*, *supeirus* (*sopranus*), то есть низкий, высокий, верхний, – это уже пространственные категории, которые характеризуют музыкальные представления Ренессанса» [\[1, с. 22-23\]](#). В этом ключе развивалось и совместное музицирование в Германии, основываясь на принципах свободы творчества

– как в выборе тематики композиций, так и в формах ее исполнительского бытования.

Погрузиться в мир свободного музицирования эпохи Возрождения позволяет изданная в 1518 году «Книга о придворном» Б. Кастильоне, который жил при дворе герцога Урбинского. Это издание представляет собой зарисовки придворной атмосферы того времени, где немаловажное место занимают рассуждения о светской музыке того времени. Рассуждая на тему наличия тех или иных качеств, которым должен обладать вельможа, автор сообщает следующее: «Знайте, что человек не может быть придворным, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о различных инструментах <...>» [цит. по: 2, с. 27]. Более того, В. П. Шестаков утверждает, что в Германии XV века существовали представления о различии в подходах к исполнению сольных и ансамблевых произведений, опираясь на следующее высказывание Б. Кастильоне о том, что «во время совместного пения <...> один помогает другому» [\[3, с. 524\]](#).

Весьма важным явлением стало и постепенное формирование восприятия композиторского творчества и исполнительства, а также рождение слушательской аудитории как отдельного компонента музыкального искусства. С периода Ренессанса вызревала модель существования музыкального произведения: создание (композитор) – исполнение (исполнитель) – восприятие (слушательская аудитория).

В опоре на архивные документы, трактаты и манускрипта выдающихся мастеров того времени осуществим попытку снять «завесу тайны» с вопроса о ее «геноме» – сутевых положениях, сформированных в зарождении профессионального совместного исполнительства с участием клавишных инструментов в Германии и Австрии. Его развитие непосредственно связано с появлением в XV веке нового типа инструментальной фактуры – *ad libitum* (лат. – по желанию, по вкусу). Немаловажную роль в этом процессе сыграла формирующаяся светская культура, которая, среди прочих жанров, интенсифицировала появление разнообразных форм инструментальной музыки. Одним из самых популярных видов музицирования стали ансамбли, в которых музыкальные инструменты могли в достаточной степени свободно заменяться один другим. Объясняется это следующими причинами. Во-первых, сам инструментарий в эпоху Возрождения интенсивно развивался; менялись не только его конструктивные возможности, но и способы игры. Во-вторых, тембральные характеристики инструментов еще не имели такого принципиального значения, как в последующие периоды европейской музыки. В-третьих, не существовало четкого разделение на «композитора» и «исполнителя». Музыка сочинялась и игралась одними музыкантами, которые, к тому же, нередко были и первыми теоретиками, фиксирующими свой личный опыт в табулатурах и трактатах (речь об этом пойдет ниже).

Аналогичный подход применялся и в инструментальном сопровождении одного конкретно взятого сочинения. Его могли исполнять на разных инструментах, в вариантных фактурных и темброво-колористических решениях. Таким образом, в музыкальном творчестве царила атмосфера свободы и импровизации, результаты которой в абсолютном большинстве случаев не фиксировались нотацией на бумаге. Соответственно, уходили в лету и имена музыкантов, которые были мастерами сопровождения *ad libitum*. Во многом этим объясняется отсутствие сведений о них.

Однако, в немецких архивных источниках нам удалось обнаружить некоторые сведения о них, а также особенностях их творчества. Рассмотрение отдельных имен позволит нам выделить основные характеристики их творческих методов в процессе совместного исполнительства, а также сделать выводы об особенностях клавирного сопровождения

ad libitum в Германии и Австрии, которое, вопреки устоявшегося мнения, не было исключительно свободной импровизацией.

Конрад Пауман (ок. 1415–1473) – композитор, выдающийся органист и клавирист, педагог, либреттист, один из первых теоретиков клавирного и органного искусства. Будучи незрячим от рождения, не мог самостоятельно записывать свои сложные полифонические сочинения, среди которых более двухсот – инструментальные ансамбли и всего один вокальный ансамбль. Ввиду своего физического недуга достиг совершенства в искусстве органной и клавирной импровизации, о чем свидетельствуют воспоминания его современника, сохранившиеся в мюнхенском городском архиве: «<...> Конрад Пауман после завершения воскресной службы радовал своей виртуозной импровизацией прихожан, коих набился полный собор. Более того, несколько сотен человек не смогли попасть внутрь [собора – В. К.] и слушали его с улицы <...> Как и раньше, в его импровизациях участвовали другие музыканты, которых он искусно сопровождал своей игрой – блестящей и в то же время, не перебивающей, а помогающей выразить другим музыкантам свои чувства <...> Наверное, нет в наше время другого такого импровизатора и руководителя ансамбля <...>» [4]. По словам других музыкантов, в искусстве сопровождения Пауман всегда придерживается способов выразительной импровизационной игры <...> которая при этом метрически точна и продумана. Он не играет сам по себе, не остается в стороне, просто слушая партнеров» [там же]. Остается только поражаться целеустремленности К. Паумана в достижении совершенства своего мастерства.

Арнольт Шлик (1460–1525) – композитор, клавирист, органист и органостроитель. Продолжатель исполнительских традиций К. Паумана. Также был незрячим от рождения, что не помешало ему стать выдающимся клавиристом, органистом, теоретиком исполнительского искусства, а также ведущим органостроителем того времени. Достиг совершенства в искусстве инструментального сопровождения, о чем свидетельствует запись в «Книге событий» за 1497 год, хранящаяся в церковном архиве города Гейдельберга: «Шлик по своему обыкновению сначала импровизировал сам, а потом исполнял с Юденкюнигом [немецкий лютнист Ханс Юденкюниг (1449–1526) – В. К.] свои интабуляции "Моя любовь ушла", "Я думаю о тебе", "Мой милый Филипп"<...>. Нет ничего прекраснее, чем слушать эти песни. Юденкюниг – тонкий, чудесный лютнист, но его игра не была бы столь прекрасна, если бы не импровизации в сопровождении Шлика. В этом искусстве ему нет равных. Он умеет так непревзойденно сопровождать солиста, играя ему гармонии и голоса на клавесине виртуозно и в то же время не назойливо» [5].

Ганс Бюхнер (1483–1538) – композитор, органист, органостроитель и клавирист. Наряду с К. Пауманом и А. Шликом является выдающимся исполнителем сопровождения *ad libitum* своего времени. Особым творческим почерком Г. Бюхнера-ансамблиста было умение импровизировать в сопровождении певцам и инструменталистам, используя различные полифонические техники того времени, включая наработки нидерландской полифонической школы. Находим подтверждение этому в архивных фондах города Гейдельберга, куда Г. Бюхнер был приглашен на интронизацию нового органа. Среди праздничных мероприятий по этому поводу были проведены выступления выдающихся органистов, которые, среди прочего, соревновались в искусстве импровизаций в сопровождении *ad libitum*. Особый восторг у публики вызвало искусство Г. Бюхнера, который «играл с лютнистом, флейтистом и тенором вариации на собственные темы. И если музыканты, с которыми он импровизировал, исполняли свои партии, придерживаясь одной мелодии, но он [Г. Бюхнер – В. К.] поразил всех своим умением из простых

мотивов делать посредством игры на клавиикорде <...> сложнейшие и искусные фуги» [\[5\]](#).

Из представленных примеров видно, что сопровождение *ad libitum* в руках выдающихся мастеров того времени делало исполнение музыки не только привлекательным на слух путем свободной импровизации. В искусстве такого сопровождения у каждого клавириста были свои секреты и приемы. Одни использовали фактурные возможности клавиров того времени, достигая эффекта объемного звучания в сочетании с другими инструментами. Другие пользовались принципами мотивной разработки, подчеркнутой ритмической пульсации, средствами агогики. Третьи творили импровизации в царивших тогда полифонических жанрах, поражая публику умением сиюминутного превращения мелодических голосов в ансамбле в фугу.

Немаловажным доказательством не просто свободного, а весьма продуманного подхода к исполнению ансамблевых сочинений являются не переведенные до настоящего времени на русский язык манускрипты, трактаты и табулатуры выдающихся немецких и австрийских мастеров клавирного сопровождения *ad libitum*. Рассмотрим теоретические труды К. Паумана и А. Шлика в контексте исследуемой нами проблематики.

Табулатура К. Паумана «*Fundamentum organisandi*» («Основы органного искусства», 1452) [см. подробнее: 6, с. 66], которая включает методические указания по нотации и полифоническому складу вокальной и инструментальной музыки, также раскрывает разнообразные способы исполнения в импровизационной манере *ad libitum* духовных и светских песенных мелодий. В частности, автор во введении отмечает: «Не следует играть сопровождение излишне развязно. Музыканту, играющему сопровождение, надлежит помнить о том, что всякая свобода должна нести в себе ответственность, а выразительность исходить не только от сердца, но и от разума» [\[7\]](#).

Арнольд Шлик опубликовал два методических труда – «Зеркало органных мастеров и органистов» (1511) и табулатурную книгу «Хвалебные гимны» (1512), в которой изложил свои представления об искусстве игры клавирного сопровождения *ad libitum*. По его словам, для успешной импровизации в составе ансамбля исполнитель-клавирист должен «свободно знать контрапункт, в совершенстве владеть игрой на инструменте <...> Слух же музыканта, играющего с другими [исполнителями – В. К.], должен улавливать малейшие нюансы в витиеватых мелодиях, которые должны поддерживаться гармонично и естественно» [\[8\]](#).

Таким образом, архивные данные и информация, почерпнутая нами из табулатур К. Паумана и А. Шлика, доказывает необходимость наличия у клавириста-ансамблиста периода Возрождения в Германии и Австрии (помимо непосредственного умения импровизировать) различных знаний о контрапункте, стиле, жанрах исполняемой музыки, а также развитого гармонического и мелодического слуха.

Следует заметить, что несмотря на наличие в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии музыкантов-клавиристов, все же основное внимание ими уделялось органному делу – исполнительству и педагогике. Это вполне объяснимо сложившейся на тот момент культурно-исторической ситуацией. Однако, явление бурно развивающегося европейского музыкального театра захватило и немцев – прежде всего, среди высокопоставленных вельмож и сановников. Началось безграничное увлечение новым на тот момент жанром – оперой, постановки которой требовали привлечения различных музыкантов, среди которых были и те, кто руководил процессом постановки, проведением репетиций и выучивания партий с солистами и хором. Таковыми являлись *maestro al cembalo*, искусство которых получило интенсивное развитие в Италии. В

основе их исполнительской работы с певцами лежал подход *basso continuo* [см. подробнее: 9].

В этой связи необходимо отметить, что разграничение понятий «*basso continuo*», «*General-Baß*» (нем. – генерал-бас) и *basso numerato* (ит. – цифрованный бас) в современном музыковедении носит довольно условный характер. Особенностью *basso continuo* является непрерывность развития басовой линии, в которой полностью отсутствовали паузы, в то время как в басовой линии *General-Baß* и *basso numerato* паузы присутствовали [см. подробнее: 10].

Как способ исполнения сочинений *basso continuo* зародился в XV веке в Италии в практике ансамблевого исполнительства на органе и клавесине и связывался с постепенным развитием гомофонии и использованием импровизации. Он представлял из себя сопровождение в сокращенной нотно-цифрованной записи: нотами фиксировался только нижний голос (бас), цифры указывали на гармонию, которая обозначала созвучия в верхних голосах. Исполнение *General-Baß* также предназначалось прежде всего для совместного музицирования. Однако, в отличие от *basso continuo*, он представлял часть фактуры, которая обеспечивала гармоническую поддержку партии солиста. Сама партия расшифровывалась в соответствии с исполнительскими возможностями клавириста.

В контексте этой специфики необходимо рассматривать и дальнейшее становление немецко-австрийской концертмейстерской школы, фундаментальные основы которой нашли свое отражение в трактатах клавиристов XVI – XVII вв.

Одной из первых работ по искусству *General-Baß* в Германии стала «Органная или клавирная табулатура» Элиаса Аммербаха, вышедшая в свет в 1571 году. Она отличается значительным объемом (манускрипт составляет 226 страниц) и внушительным количеством упражнений и примеров использования *General-Baß* в сольной и ансамблевой игре. Автор – большой специалист в области совместного исполнительства – разбирает и описывает разнообразные случаи применения *General-Baß* в совместной игре. Уникальной особенностью этой табулатуры является авторское указание на необходимость «импровизировать так, чтобы голос клавира сливался с голосами других инструментов» [11]. А ведь такой подход будет интенсивно использоваться как принципиально важный в XX–XXI вв. пианистами-концертмейстерами, выступающими с представителями других инструментальных специальностей, в тех случаях, когда возникает необходимость играть параллельные мелодические линии совместно.

Проложил традицию методической фиксации принципов *General-Baß* немецкий композитор, органист, клавирист и теоретик музыки Михаэль Преториус (1571-1621). В 1618–1620 годах вышел его трехтомный учебник по теории и практике цифрованного баса «*Syntagma musicum*» («Устройство музыки») [12], созданный в жанре энциклопедии. В тексте издания рассматриваются все (за исключением теории новейшей композиции) направления современной ему музыкальной композиции и исполнительства, описание строения музыкальных инструментов, техники игры на них, вопросы музыкальной акустики, формы духовной и светской музыки, а также музыкальная терминология, которая определяла содержание инструментальных (прелюдия, fuga, соната, фантазия, концерт, токката, симфония), вокальных (мадригал, мотет, канцона) и танцевальных жанров (гальярда, вольта, аллеманда, куранта, жига). Более того, как отмечает Л. С. Сидельников, в этом трактате речь шла не только об исполнительских характеристиках различных музыкальных инструментов, но и об «использовании их в сольной,

ансамблевой и оркестровой практике» [13]. В частности, М. Преториус акцентирует внимание на необходимости клавирistu «уметь импровизировать, но импровизировать так, чтобы любой музыкант мог его понять. Для этого следует ограничивать свои желания и держать мелодии в памяти. Тогда можно будет достигнуть единства» [12].

Андреас Веркмейстер (1645-1706), органист, клавирист, композитор, автор теории о хорошей темперации, в своем трактате «Музыкальная темперация, или Точное и подлинное математическое наставление в том, как можно с помощью монохорда хорошо настроить клавир, а особенно органы, позитивы, регали, спинеты и тому подобные [инструменты – В. К.]» [16], изданном в 1691 году, разработал несколько систем темперации, которые обеспечивали потребности сольной и ансамблевой игры с участием клавиря и органа. В труде 1698 года «Необходимые замечания и правила генерал-баса» А. Веркмейстер объяснил, как с помощью *General-Baß* клавирistu можно исполнять простой контрапункт в совместном музицировании: «Не следует пытаться сразу играть все голоса [на клавире – В. К.]. Такая затея может закончиться плачевно и разрушить все исполнения. Для лучшего понимания того, как это нужно делать, нужно сначала выписать отдельно основной голос контрапункта – мелодию [солирующего инструмента – В. К.] и его противосложение [сопровождающую партию клавиря – В. К.]. Только после этого можно понять, следует ли здесь импровизировать» [17]. Отметим одну общую особенность перечисленных выше трактатов: в них делается акцент на необходимости комплексного развития музыканта-клавириста, включающего в себя изучение композиции, сольного и ансамблевого исполнительства, а также основ педагогической деятельности (отметим, что тенденция внутри своей специальности и стремления к практическому использованию полученных знаний является ведущей в эпоху Возрождения и затрагивает не только область искусства, но и науку). В трактатах отмечается, что для успешного овладения искусством ансамблевой игры необходимо владеть теорией, гармонией, контрапунктом, композицией и импровизацией. Заметим, что для современного концертмейстера XXI века перечисленные положения являются базовыми, в противном случае овладение «профессиональным набором» представляется крайне затруднительным.

К.-Ф.-Э. Баха можно назвать всесторонним исследователем искусства совместного музицирования. В своем двухчастном трактате «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»), первая часть которого вышла в 1753 году, а вторая – в 1762 году, [18] он посвятил целую главу изучению тонкостей ансамблевого музицирования. Этот трактат мы можем читать в современном переводе на русский язык, что, безусловно, облегчает современным пианистам, включая концертмейстеров, доступ к его изучению. Однако, сразу отметим, что в своем трактате К.-Ф.-Э. Бах не пользуется термином «*Begleiter*» (нем. – аккомпаниатор), что указывает на неточность перевода. Это обстоятельство дополнительно указывает на имеющиеся до сих пор неточности в понимании значения профессионального содержания дефиниций «концертмейстер» и «аккомпаниатор» [см. подробнее: 19].

Во введении трактата К.-Ф.-Э. Бах рассуждает о той большой роли, которую играет клавирист в процессе совместного исполнительства: «Кто не знает о том, сколько требований предъявляют клавирistu. <...> Клавирист должен уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную ему тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого. Ему необходимо в совершенстве

владеть знанием генерал-баса. <...> Если бас нецифрованный, или, что нередко бывает, в нем стоят паузы, и основой гармонии, следовательно, является какой-нибудь другой голос, то клавирист, чтобы придать больше стройности ансамблю, должен уметь извлечь генерал-бас из многострочной партитуры. Кто, наконец, в состоянии перечислить все требования, которые предъявляются клавиристу!» [20, с. 55]. Из этой цитаты становится ясно, что трактат с самого начала ориентирован на помощь в работе музыканта-ансамблиста.

К.-Ф.-Э. Бахом зафиксированы основополагающие принципы концертмейстерской деятельности: «Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент, поэтому соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора <...> наибольшее внимание следует обратить на то, чтобы совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии» [20, с. 56], – опять же, констатируем одну из прописных истин современного концертмейстерского исполнительства. Помимо этого, К.-Ф.-Э. Бах отмечает не только исполнительские, но и психологические навыки, которыми должен владеть такой музыкант: «<...> исполнитель, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста <...> в то время, когда главный голос молчит или исполняет простые ноты (*simple Noten*), аккомпаниатор всегда может дать волю сдерживаемому темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения <...> только при хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном – даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения» [20, с. 57].

К.-Ф.-Э. Бах утверждает, что искусство совместного исполнительства с участием клавира заключается во взаимопонимании и быстрой реакции на малейшие изменения в исполнительских намерениях партнеров, утверждая, что клавирист, участвующий в ансамбле «должен помнить, что от его самообладания и артистической сосредоточенности зависит не только успешность его выступления, но и успех сопровождаемого им солиста» [цит. по: 21, с. 66]

Большой акцент в своем труде К.-Ф.-Э. Бах делает на «необходимости клавиристу-ансамблисту уметь импровизировать, транспонировать и читать с листа» [цит. по: 22, с. 11]. Немаловажным с точки зрения автора трактата являлся вопрос использования мелизматике в искусстве импровизации. К.-Ф.-Э. Бах утверждает, что «украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, где требуется, особую убедительность и значительность, сообщают им приятность и пробуждают к ним особое внимание. Они помогают раскрыть содержание произведения» [цит. по: 23, с. 77]. Украшения по большей части были заимствованы из вокальной музыки, поэтому можно утверждать, что первые принципы «певучего звука», формирующиеся с момента зарождения и развития фортепиано и фортепианного исполнительства в XVIII веке, были заложены более чем веком ранее на этапе развития клавиров и использования их как инструментов ансамблево-импровизационных. В этом контексте важными представляются слова М. С. Друскина: «Инструментальная музыка перенимает от вокальной трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский прием возбужденной речи» [24, с. 113]. Но исполнение украшений подразумевало наличие вкуса у клавириста, понимание стиля и меры их использования. Именно эти качества вошли в основу профессионального набора современного концертмейстера.

Возвращаясь к трактату К.-Ф.-Э. Баха, заметим, что в главе «О некоторых тонкостях аккомпанемента» автор четко выписывает, что должен уметь клавирист-ансамблист: «<...> хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии

с содержанием пьесы, с характером ее звучности, с составом исполнителей, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с размерами помещения, с составом аудитории и т.д. С величайшей скромностью он старается помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже в том случае, если по своим артистическим возможностям он их превосходит. <...> Кроме того, он умеет проникнуть в намерения композитора и исполнителей; он старается эти намерения поддерживать и укрепить. Он быстро схватывает все художественные эффекты, как в отношении общих исполнительских задач, так и сопровождения, поскольку этого требует содержание пьесы. Но в то же время эти эффекты он применяет очень бережно, чтобы не помешать намерениям своих партнеров <...> Он не должен переоценивать свою ученость и никогда не забывать, что хороший аккомпанемент оживляет исполнение пьесы и что, наоборот, самый лучший исполнитель невероятно теряет из-за плохого сопровождения, ибо все его художественные намерения совершенно искажаются, а самое главное, что этим он выбивается из артистического состояния, в котором находился. Одним словом, чуткое аккомпанирование требует хорошей музыкальной души, наделенной разумом и доброй волей» [цит. по: 20, с. 70-71]

В этой связи заметим, что в то время имела повсеместное распространение практика, когда клавирист довольно часто не получал достаточного количества репетиций перед концертным выступлением. И еще тогда К.-Ф.-Э. Бах призывал: «Порой необходимо (и ничуть не стыдно) обсудить перед выступлением исполнение пьесы с солистом, предоставив ему право определить характер аккомпанемента. Некоторые солисты склонны слишком ограничивать самостоятельность аккомпаниатора, некоторые же нет. Поэтому надежнее всего использовать такое предварительное обсуждение, поскольку мнения могут быть разными, а решающее слово должно принадлежать исполнителю главной партии <...>» [цит. по: 20, с. 69]. В этом контексте целесообразно вспомнить и о «культе» певца, который сформировался с распространением оперы с XVII века, а в XVIII – начале XIX века превратился в преференциальную культурную доминанту, которая препятствовала осознанию значимости исполнителя клавирной партии в вокально-инструментальном дуэте. Вместе с тем в такой недооценке не последнюю роль играло и определенное несовершенство собственно инструмента и ограниченность его выразительного потенциала.

Невозможно переоценить «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Трактат явился фундаментальной базой не только для развития методической мысли (отметим во многом опиравшихся на него Я. Адлунга [25], Г. Лелейна [26], И.-Ф. Рейхарда [27], Д. Тюрка [28], Й.-А. Хиллера [29], Ч. Берни [30]), но и для выдающихся композиторов-клавиристов, а затем и пианистов. В частности, Й. Гайдн говорил, что труд К.-Ф.-Э. Баха является «школой всех школ» [31, с. 31], а В.-А. Моцарт констатирует: «Он отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него» [цит. по: 32, с. 262]. В этой связи показателен следующий случай. В 1801 году к Л. ван Бетховену пришел на прослушивание К. Черни. После того, как юный Карл исполнил программу, Бетховен сказал его отцу: «Мальчик талантлив, я беру его в ученики и буду с ним заниматься <...> Обязательно достаньте "Versuch..." [*«Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen»* – В. К.] Филиппа Эммануэля Баха, чтобы он мог принести эту книгу уже на следующий урок» [цит. по: 33, с. 2].

Педагогика игры на клавесине 1650 – 1750-х гг. развивала основные традиции органно-клавирного исполнительства барокко, одновременно очерчивая и определенные задачи искусства совместного исполнительства. В этом контексте вспомним трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер», в котором даже была сделана попытка предложить

методы обучения клавириста-ансамблиста, рассмотрев вопрос осведомленности этого музыканта об инструментах, с которыми играет произведения камерной музыки.

В этот период под влиянием итальянской оперной практики и ее системы подготовки спектаклей к постановкам в Германии и Австрии начинает формироваться национальная культура *maestro al cembalo*. И если на начальном этапе эти обязанности выполняли итальянские мастера, то к началу XVII века в этих странах стал формироваться свой корпус таких музыкантов. До наших дней сохранились всего несколько их имен.

Фридрих Вильгельм Цахау (1663-1712) – немецкий композитор и *maestro al cembalo*; среди его учеников – Г.-Ф. Гендель.

Иоганн Агрелл (1701-1765) – шведский и немецкий скрипач, пианист, дирижер, композитор, *maestro al cembalo*. С 1723 по 1746 гг. был кррепетитором хоровой капеллы Касселя.

В связи с серьезными изменениями в первой половине XVIII века в европейской политике, а следственно, и в мышлении, произошли и глобальные трансформации в музыкальном искусстве. Прежде всего, в исполнительстве это сказалось на постепенном отказе от практики *basso continuo*, *General-Baß* и *basso numerato*, когда партия клавира стала выписываться значительно более детально, а иногда и вовсе предполагала точное исполнение без импровизации. Первые такие изменения произошли в эпоху позднего барокко и связаны с именами Г.-Ф. Генделя и И.-С. Баха. В интерпретации их творчества клавиристу-ансамблисту не было необходимости проявлять себя как яркому импровизатору. Правда, данное положение вполне компенсируется тем, что И.-С. Бах возвел клавир (ввиду его преимуществ перед другими инструментами: возможность многоголосного музицирования, достаточно большой для своего времени диапазон и т.д.) в ведущий ранг, а следовательно, и фигуру клавириста в ансамблевом совместном исполнительском процессе.

Проследив процесс формирования начального этапа немецко-австрийской концертмейстерской школы, сформулируем выводы. Данная школа, в сравнении с другими национальными европейскими концертмейстерскими школами, прошла наиболее длинный путь своего становления и развития. В ее основе лежат эволюционные культурно-исторические процессы, связанные с трансформациями музыкальной эстетики от Средневековья к Возрождению и активным внедрением в музыкальную практику сопровождения *ad libitum*. Его особенности заключались в том, что каждый исполнитель мог самостоятельно выбирать тип импровизации, однако, степень ее свободы зависела от выбора инструмента и его выразительных возможностей, а также от типа импровизации. Т. е. свобода была, но ее степень всегда согласовывалась с предметом и объектом импровизации.

Вступивший в свои права в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии *General-Baß* предписывал для музыкантов-клавиристов, участвующих в совместном исполнительстве, соблюдение определенных правил – как в теоретическом ракурсе (игра верного голосоведения, гармонического единства на основе законов контрапункта и проч.), так в исполнительском. Именно в этот период формируются основные представления о задачах будущей концертмейстерской специальности, которые фиксируются выдающимися композиторами-клавиристами, в многочисленных трактатах. Особая заслуга в этом принадлежит К.-Ф.-Э. Баху, открывшему новую страницу не только в приемах сольной игры, но и совместного исполнительства.

Библиография

1. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. - М.: Музыка, 1982. - 77 с.
2. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. - М.: Музыка, 1985. - 200 с.
3. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: хрестоматия / сост. текстов и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574 с.
4. Городской архив г. Мюнхена. Ф. 663, ед. хр. 42, с. 8.
5. Городской архив г. Гейдельберга. Ф. 440, ед. хр. 26, с. 54.
6. Reese G. Music in the Renaissance. - N. Y.: W.W. Norton & Co., 1954. - P. 66.
7. Paumann K. Fundamentum-organisandi [Электронный ресурс]. URL: <https://www.medieval.org/emfaq/cds/nxs53466.htm> (дата обращения: 16.02.2025).
8. Schljck A. Spiegel der Orgelmacher und Organisten [Электронный ресурс]. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP499591-PMLP75738-schlick_tabulaturen_etlicher_lobgesang_456295895.pdf (дата обращения: 01.01.2025).
9. Калицкий В.В. Режиссёрские функции в творчестве пианиста-концертмейстера // Культура и искусство. 2018. № 5. С.79-86. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.5.25869 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25869
10. Бояркина А. В. Basso continuo, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов // Материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций. - СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. - С. 11-18.
11. Orgel oder Instrument Tabulatur [Электронный ресурс]. URL: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP926151-PMLP605006-Ammerbach_E_N-Organ-Tabulatur_1571.pdf (дата обращения: 04.01.2025).
12. Praetorius M. Syntagmamusium [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP68460-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB1.pdf> (дата обращения: 01.03.2025).
13. Praetorius M. Syntagmamusium [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf> (дата обращения: 11.01.2025).
14. Praetorius M. Syntagmamusium [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP68477-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB3.pdf> (дата обращения: 26.01.2025).
15. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория: истор. очерк. - М.: Сов. композитор, 1991. - 284 с.
16. Werckmeister A. Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne [Электронный ресурс]. URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10527823.html> (дата обращения: 16.02.2025).
17. Werckmeister A. Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln des General-Bass [Электронный ресурс]. URL: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP75104-PMLP150688-WerckmeisterAnmerckungenUndRegelnBausuContinuus.pdf> (дата обращения: 01.03.2025).
18. Bach C.-Ph.-E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf (дата обращения: 01.03.2025).
19. Калицкий В. В. Функциональная дифференциация профессий "концертмейстер" и "аккомпаниатор" // "Обсерватория культуры". 2016, т. 13, № 4. - С. 480-484.

20. Бах К.-Ф.-Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753-1762) // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. - М.: Классика - XXI, 2013. - С. 41-57.
21. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - Л.: Музгиз, 1961. - 72 с.
22. Torchi L. L'accompagnamento degli instrumenti nei melodrama Italiani nella prima meta del seicento. Rivista Musicale Italiana. - Turin: FrateUiBoccaEditori, 1894. - Vol. I. - 278 p.
23. Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. А. Гальперина; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. - М.: Музыка, 1972. - 373 с.
24. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7-ми т. / ред. кол.: И. В. Розанов и др.; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. - СПб.: Композитор, 2007. - Т. 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. - 752 с.
25. Adlung J. Musikalisches Siebengestirn [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Klavier_zu_spielen_1753.pdf (дата обращения: 01.01.2025).
26. Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейным, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773. - М.: Моск. Университет, 1773. - 258 с.
27. Reichardt J.-F. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend [Электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/30/IMSLP72239-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB11774.pdf> (книга первая); <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/33/IMSLP72240-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB21776.pdf> (книга вторая) (дата обращения: 01.03.2025).
28. Türk D. Klavierschule [Электронный ресурс]. URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschuleode00trkd.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
29. Hiller J.-A. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP511177-PMLP828310-hiller_musikalisch-richtigen_Gesange.pdf (дата обращения: 16.02.2025).
30. Burney Ch. A General History of Music [Электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/5/55/IMSLP72267-PMLP144843-Burney.pdf> (дата обращения: 20.12.2024).
31. Бах К.-Ф.-Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753-1762) // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. - М.: Классика - XXI, 2013. - 418 с.
32. Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. - СПб.: Лань, 2001. - С. 262.
33. Mitchell W. J. Introduction B: C.P.E. Bach. An essay on the true art of playing keyboard instruments. - New York: W. W. Norton, 1949. - P. 2.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор отразил в заголовке («Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы»), является совокупность характерных особенностей клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*, отражающая (объект исследования) исторический процесс становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Эмпирическим материалом исследования послужили архивные источники и старинные труды немецко-австрийских музыкантов (К. Пауман, А. Шлик, М. Преториус, А. Веркмейстер, К.-Ф.-Э. Бах), раскрывающие объект исследования, но до последнего времени не переведенные на русский язык.

Анализ эмпирического материала позволил автору проследить процесс формирования начального этапа немецко-австрийской концертмейстерской школы и сформулировать ряд выводов: автор обнаруживает, что 1) немецко-австрийская концертмейстерская школа, «в сравнении с другими национальными европейскими концертмейстерскими школами, прошла наиболее длинный путь своего становления и развития»; 2) «эволюционные культурно-исторические процессы, связанные с трансформациями музыкальной эстетики от Средневековья к Возрождению и активным внедрением в музыкальную практику сопровождения *ad libitum*» лежат основе развития немецко-австрийской концертмейстерской школы; 3) особенностью немецко-австрийской концертмейстерской школы является самостоятельность клавириста в выборе типа импровизации, и ее обусловленность выразительными возможностями инструмента и содержанием музыкального произведения («свобода была, но ее степень всегда согласовывалась с предметом и объектом импровизации»).

Появление в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии, как отмечает автор, закрепляется *General-Baß*, диктующий клавиристам, участвующим в ансамблевом исполнении, строгие теоретические правила. «Именно в этот период, — как вполне обосновано заключает автор, — формируются основные представления о задачах будущей концертмейстерской специальности, которые фиксируются выдающимися композиторами-клавиристами, в многочисленных трактатах. Особая заслуга в этом принадлежит К.-Ф.-Э. Баху, открывшему новую страницу не только в приемах сольной игры, но и совместного исполнительства».

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне. Итоговые выводы хорошо аргументированы. Статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования, несмотря на отсутствие в тексте её формально-методической разработки, опирается на хорошо зарекомендовавшие себя в историческом искусствоведении принципы объективности, а также сравнительно-историческую и текстологическую методику анализа эпистолярных источников для восстановления причинно-следственной логики становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что вводимые им в теоретический оборот архивные материалы, как и анализируемые слабо известные российским коллегам труды европейских музыкальных теоретиков XVI–XVII вв., позволяют более детально рассмотреть совокупность характерных особенностей клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*, отражающие исторический процесс становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Научная новизна исследования, выраженная как во введении в теоретический оборот архивных источников, так и в авторской аргументации итоговых выводов, заслуживает

теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный, отдельные авторские термины («сутовых положениях» — в значении положений о сущности) не выходят за рамки русского словообразования и понятны российским теоретикам.

Структура статьи соответствует логике изложения научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на анализ текстового эмпирического материала, достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования, хотя автор и упускает возможность поместить результаты своего исследования в более широкое поле актуальных теоретических дискуссий (нет научной литературы по теме за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна. Автор избегает теоретических дискуссий, но вполне аргументированно отстаивает свою позицию.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Степанидина О.Д., Войнова Д.В. Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.1.40472 EDN: WBAPFE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40472

Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование

Степанидина Ольга Дмитриевна

ORCID: 0000-0002-9137-0300

кандидат искусствоведения

профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, 1

✉ stepanidina047@gmail.com



Войнова Дарья Викторовна

ORCID: 0000-0002-9074-0752

кандидат искусствоведения

преподаватель Детской музыкальной школы для одаренных детей имени Л.И. Шуга при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, 1

✉ darya.voinowa@yandex.ru



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.1.40472

EDN:

WBAPFE

Дата направления статьи в редакцию:

16-04-2023

Дата публикации:

06-04-2025

Аннотация: Предметом исследования является развитие отечественного фортепианного музыкального образования на протяжении конца XVIII – середины XIX веков. Определяются принципы обучения профессиональных музыкантов в Европе и специфика пути России в этом вопросе. Авторами статьи рассматривается начальный этап домашнего образования в аристократической среде, цели и задачи приглашенных европейских музыкантов. Анализируется своеобразие появления в России композиторской школы из среды пианистов-любителей, роль европейских музыкантов в этом явлении. В статье рассматривается направление музыкальных занятий в общеобразовательных учреждениях и их роль в воспитании прослойки музыкальной интеллигенции. Авторским вкладом в постановку и решение проблемы в новом ракурсе является неидеологизированный подход к рассмотрению уровня пианистов-меломанов из числа аристократов и «просвещенных дилетантов», сравнение комплекса навыков, разительно отличающих пианистов-дилетантов от пианистов-профессионалов. Выявляется, что основной целью домашнего образования в аристократической среде было воспитание у учеников художественного вкуса и овладения навыками игры на фортепиано, достаточными для исполнения по нотам нетрудных в техническом отношении пьес и ансамблей. Устанавливается, что расширение круга учащихся за счет дворянской прослойки не изменило целей и задач иностранных преподавателей. Авторами статьи определяется, что ни домашнее обучение, ни общеобразовательные учреждения не воспитывают профессиональных пианистов. Выявляется, что педагогические классы также преследуют достаточно узкие цели подготовки домашних учителей для подготовки пианистов-дилетантов. Определяется необходимость появления в России специального музыкального учебного заведения, готовящего кадры профессиональных пианистов и появления отечественной фортепианной школы. Выводом исследования является выявление основных критериев специального музыкального учебного заведения, способствующих воспитанию профессионального музыканта: временное ограничение изучения репертуара; показ качественной работы на открытых прослушиваниях в присутствии комиссии; дисциплина и самодисциплина как основа профессионального образования.

Ключевые слова:

отечественное музыкальное образование, допрофессиональное обучение, домашнее музыкальное образование, частное музыкальное обучение, пианисты-дилетанты, пианисты-профессионалы, музыкальные классы, приглашенные европейские музыканты, домашние учителя, основы профессионального обучения

Русское фортепианное искусство, появившись во второй половине XIX века на европейской и мировой концертной эстраде как бы внезапно, отличалось большим своеобразием. Плеяду выдающихся отечественных пианистов возглавил А.Рубинштейн, которого современники считали соперником великого «императора рояля» Ф.Листа. Не менее значимыми были и фортепианные сочинения русских композиторов: Первый концерт для фортепиано с оркестром П.Чайковского, исключительно своеобразные и оригинальные сочинения М.Балакирева («Исламей») и М.Мусоргского («Картины с выставки») заинтересовали пианистов различных стран. А на рубеже XIX–XX вв. целое созвездие пианистов и композиторов во главе с С. Рахманиновым возвестило о появлении *русской фортепианной школы*, ставшей наряду с австро-немецкой, итальянской и французской на долгие десятилетия одной из лучших в мире. Особенность

и композиторской, и исполнительской русской фортепианной культуры **была обусловлена своеобразием и значительным отличием от становления и развития этапов европейской фортепианной культуры.**

К сожалению, в некоторых изданиях музыкальных пособий, опубликованных в середине XX века и предназначенных для изучения молодыми пианистами, преобладает несколько идеологизированный подход к определению качества музицирования в различных слоях русского общества. Так, музицирование в аристократическом обществе обыкновенно определяется как пустое времяпрепровождение: «В ту пору представления о духовной и общественной неполноценности, – считает В. Натансон – связываются с молодыми дворянами, воспитанными на заграничный лад», а «главный источник зла» связывается «с дворянской идеологией, всегда низводящей музыку на положение “увеселяющей забавы”» [\[1, с. 4\]](#)

В России полное посвящение себя музыке считалось для дворянина предосудительным. А. Алексеев приводит выдержку из статьи, опубликованной в «Северной пчеле» в 1828 году, где прямо указывается, что искусство должно быть «забавой, а не постоянным занятием, чего мы вовсе не желаем благородному русскому дворянству, при всей любви нашей к музыке» [\[2, с. 17-18\]](#). Однако занятия музыкой как искусством высокохудожественным, облагораживающим духовные запросы человека, приветствовались знатно с древнейших времен. Естественно, что, беря пример с европейских дворов, русская царская, позже – императорская семья внесли занятия музыкой в свой обиход. Содержание же музыкальной жизни императорской семьи и ее окружения, которое являлось образцом подражания для всей отечественной аристократической среды, так определяет М. Долгушина: «В музыкальной жизни двора, имевшего возможность концентрации вокруг себя лучших исполнительских сил, проявились многие тенденции, характерные для русской дворянской культуры в целом» [\[3, с. 36\]](#). Обратим внимание на слова о “концентрации лучших исполнительских сил”. Действительно, на музыкальных вечерах в салонах высокопоставленных особ выступали такие выдающиеся европейские музыканты, как И.Н. Гуммель, Дж. Фильд, Д. Штейбельт, М. Шимановская, С. Тальберг, Ф. Лист.

Клавирное, как и вообще классическое музыкальное искусство, пришло в Россию в то время, когда в Европе не только эпоха барокко, но и классицизма уже дала высочайшие образцы во всех музыкальных жанрах – в опере, симфонии, камерно-вокальной и камерно-инструментальной, в том числе и фортепианной музыке. Особенностью становления музыкального искусства в Европе было то, что, как справедливо отмечал А. Алексеев, «музыкант периода классицизма выделялся своей многогранностью и в то же время гармоничностью развития» [\[2, с. 6\]](#). Действительно, европейский музыкант в XVI–XVIII вв. был композитором и исполнителем, как правило, владевшим не одним инструментом, и при этом имел учеников, которым передавал свое искусство. Более того, он заботился о распространении своего творчества, предвзяв издания своих сочинений предисловиями или публикуя свои методические разработки. Примером могут служить такие издания, как «Искусство игры на клавесине» Фр. Куперена (1716), «Предисловие к “Нотной тетради Анны Магдалены Бах”» И. С. Баха (1725); «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Ф.Э. Баха (1 часть – 1753, 2 часть – 1762). Д. Скарлатти предвзял первый выпуск своих сонат соответствующим поясняющим предисловием (1738).

Выдающиеся учителя европейского исполнительского искусства XVIII века: В. Ф. Калькбреннер, К. Черни, И. Мошелес, И. Б. Крамер продвигали дело, начатое их предшественниками. Заботясь о своем имидже для привлечения новых учеников, они

воспитывали юных пианистов в своем русле и создавали для них методические сочинения, инструктивные пьесы. Ученики этих гениальных музыкантов, в свою очередь, продолжая свою деятельность в таком же комплексном виде, создавали фундамент европейских фортепианных *школ*.

Совершенно по другому пути пошло становление фортепианного искусства в России.

Частное обучение в России.Высокопоставленная императорская семья и их окружение.

А. Алексеев справедливо подчеркивает, что «характерной особенностью первого периода русского пианизма является преобладание в нем любительского музицирования» [\[2, с. 17\]](#). Пришедшая с Запада мода на музицирование самими вельможами и их отпрысками определила в этой избранной социальной прослойке появление меломанов, освоивших с помощью приглашенных иностранных музыкантов пение или игру на каком-либо инструменте. Камерно-вокальная музыка с ее теснейшей связью с высокохудожественным поэтическим материалом и клавирное искусство, требующее дорогостоящих инструментов и учителей, довольно долгое время в России оставалось прерогативой царской, позже – императорской семьи и их ближайшего окружения из числа знати. Пение модных французских романсов, легких итальянских канцонетт, немецких романсов и песен как наиболее доступное, не требующее высокоразвитой вокальной техники исполнительское искусство в сопровождении несложных аккомпанементов определило выбор главных инструментов, которыми можно было сопровождать собственное (или чужое) пение: арфу и клавир. Со временем, с желанием исполнять и аранжировки модных оперных или балетных фрагментов, а также некоторых сольных произведений предпочтение отдали клавиру. К тому же он составлял отличный ансамбль с некоторыми инструментами, достаточно любимыми в среде аристократов-меломанов: флейтой, скрипкой, виолончелью.

Воспитанием музыкального вкуса русской аристократии занимались приглашенные европейские музыканты: Фр. Арайя, Б. Галуппи, В. Мартин-и-Солер, Дж. Паизиелло, Дж. Сартти. Неудивительно, что в России довольно рано начали звучать произведения самых великих европейских мастеров: оперные произведения композиторов раннего классицизма: Дж. Перголези, Э. Мегюля, ораториальные и симфонические произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, позже – романтического искусства, начиная с К.М. Вебера и Ф. Мендельсона. Основными композиторскими школами, привлечшими внимание русского двора и его окружения были итальянская, французская и немецкая, как, безусловно, наиболее близкая для женской половины императорской семьи.

Большой интерес к камерно-вокальной музыке был обусловлен самим жанром, очень расположенным для выражения сентиментальных чувств, заложенных в лирической поэзии, усиленной приятной и вполне доступной для исполнителей музыкой. Вокальные произведения, исполнявшиеся на музыкальных вечерах в императорской семье, «окрашенные в пасторально-идиллические тона с характерным любовным сюжетом, были призваны создать особую атмосферу покоя и созерцания, некоей меланхолической отрешённости, любви, культивируемой в дамском салоне (XVIII века)» [\[3, с. 47\]](#). Вокальная партия в романсах того времени была представлена мелодиями в пределах небольших интервалов, а фортепианное сопровождение представляло собой «чистый фон», гармоническое сопровождение часто формулой бас-аккорд, расцвеченного небольшими мелодическими линиями [\[4\]](#). Подобный музыкальный материал большинства романсов рассматриваемой эпохи предназначался для пения под собственный

аккомпанемент. Так, Я. Штелин упоминает о молодой княгине Кантемир, которая «своему пению аккомпанировала с листа» [\[5, с. 83\]](#). Даже в первой трети XIX века пение под собственный незатейливый аккомпанемент культивировался не только в великосветских салонах, но и в более широкой дворянской среде. Из биографических материалов известно, что М. Глинка и А. Варламов исполняли свои романсы под собственный аккомпанемент [\[6, с. 75\]](#), [\[7, с. 57, 69\]](#).

Воспитание отечественных аристократов-исполнителей, видимо, мало чем отличалось от приоритетов европейских императорских домов, где камерно-вокальная музыка и камерно-инструментальная занимали почти равное место. Рассматривая «первый круг» дилетантов – императорскую семью и ее ближайшее окружение, следует отметить, что основной целью музыкальных занятий приглашенных европейских музыкантов было научить исполнять по нотам на инструментах наиболее известные и модные сочинения выдающихся европейских композиторов. Приглашение таких зарубежных композиторов, как Фр. Арайя, Б. Галуппи, А. Буальдьё, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Дж. Сартти в качестве придворных музыкантов не только положило начало воспитанию музыкального вкуса отечественной высшей знати, но, возможно, именно они познакомили русскую знать с клавирными сочинениями своих великих предшественников и современников. Главное же то, что они сочиняли для придворного музицирования достаточно высокохудожественные пьесы, при этом вполне доступные в плане технической подготовки аристократов-меломанов.

Следует сказать, что обретение аристократами-дилетантами технической свободы, необходимой для исполнения многих модных фортепианных пьес, было затруднено малым количеством времени, оставляемого им из-за обилия светских обязанностей. В. Натансон приводит выдержку из Памятной книжки для молодых девиц, изданной в Москве в 1784 году: «...вы можете невозбранно забавляться музыкою и прочим к ней принадлежащим, употребляйте оную для увеселения себя и своих приятельниц; но не тратьте для нее того времени, которое определено на важнейшие упражнения» [\[1, с. 58\]](#). Под «важнейшими упражнениями», видимо, подразумевалось не только получение общего образования, куда входило знание нескольких языков, но и обязательная для дворянина «служба» в воинском или гражданском звании.

Возможно, поэтому наряду с пением модных романсов под собственный аккомпанемент популярностью среди придворных меломанов пользовалась ансамблевая музыка. На это указывает наличие в Публичной библиотеке «Двенадцати симфоний» для скрипки и баса, посвященные ее императорскому величеству Анне Иоанновне Л. Мадонисом в 1738 году [\[8, с. 96\]](#). Л. Мадонис, ученик А. Вивальди, думается, прекрасно знал технические возможности своих августейших учеников и слушателей и создавал произведения, которые доставляли удовольствие и исполнителям, и слушателям. Так, медленные части в сонатах-сюитах № 2 для скрипки и континуо ля минор и № 4 ми минор отличаются нежной и изящной мелодией партии скрипки, которую, несомненно, исполнял сам Л. Мадонис, так как быстрые части содержат вполне осязаемые трудности. Исполнение же несложных клавирных аккомпанементов могло доставлять для исполнителей наслаждение как приобщение к прелестной, достаточно высокого художественного достоинства музыке. Одним из первых русских композиторов подобную ансамблевую музыку для придворных музицирований стал писать Д. Бортнянский, получивший солидное образование. Так, «Концертная симфония» и Квintет написаны для пианофорте, арфы, скрипки, виолы-да-гамба и виолончели в 1787 году «В честь Ее императорского высочества Великой княгини Марии Федоровны» [\[8, с. 74-84\]](#).

Придворные композиторы-педагоги Фр. Арайя, Б. Галуппи, Дж. Сартти, сочиняя произведения, принадлежащие к уже известной итальянской клавесинной школе, обязаны были учитывать фактор технической подготовки своих высокородных учеников. Художественное содержание фортепианных миниатюр, часто написанных в танцевальных ритмах, чрезвычайно привлекало своим мелодизмом и приближалось к содержательному фактору лирических камерно-вокальных сочинений, а отсюда в исполнительском стиле ценились «задушевность», «приятность» и изящество. Как и романсы, фортепианные пьесы и ансамбли исполнялись по нотам.

Можно сделать определенный **вывод**, что именно *исполнительство* было конечной целью обучения меломанов из числа русской высшей знати. Европейские музыканты, приглашенные к императорскому двору, учили по известным им методикам, но их не интересовал процесс передачи своих педагогических методов ученикам.

Трудно говорить об уровне исполнительского искусства высокородных меломанов. В этом плане чрезвычайно интересно замечание Я. Штелина о *качестве* игры на клавесине итальянского музыканта Б. Галуппи, который выступал в качестве клавесиниста на музыкальных вечерах при дворе и чья игра отличалась, по словам Я. Штелина, «особой манерой» и «ревностной аккуратностью» [5, с. 132]. «Особая манера» и «ревностная аккуратность» – это, видимо, отличие от доморожденных клавесинистов, не отличавшихся аккуратностью в исполнении. Уже говорилось, что у большинства меломанов из числа знати не было времени (да, видимо, и большого желания) достигать высокого *качества* игры.

Авторы мемуаров не раскрывали ни качества исполнения, ни репертуара, который исполнялся ими самими или их родственниками и знакомыми. Например, В. Музалевский приводит слова из Дневника камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, который констатирует следующее: «генерал Ягужинский на обеде у тайного советника Бассевича "сам давал маленький концерт, потому что играет немного на клавесине"» [8, с. 21]. Этот факт свидетельствует только о том, что клавесин уже входил в моду. Не больше ясности вносят и такие выдержки из книги Я. Штелина, как: «Юный Головин, получивший блестящее образование, был отличным музыкантом, а его сестры пели, играли на арфе и клавесине». Или: «Страстными любительницами музыки и отличными клавесинистками были баронесса Черкасская и молодая княгиня Кантемир, которая хорошо аккомпанировала своему пению с листа» [Цит. по: 8, с. 22]. Я. Штелин пишет, что княгиня Кантемир «играла труднейшие концерты на клавесине» [Цит. по: 8, с. 83]. Неизвестно, это мнение самого Я. Штелина, слышавшего кн. Кантемир, или окружающих, в силу воспитания и такта не имеющих права критиковать высокородных дилетантов. Я. Штелин откровенно пишет, что великий князь Петр Федорович, любивший играть на скрипке и участвовать в «исполнении симфоний и ригурнелей к итальянским ариям» даже тогда, когда играл фальшиво, «итальянцы, обучавшие его, обыкновенно восклицали: "браво, ваше высочество, браво", то и он, в конце концов, сам поверил (...), что играет прекрасно..." [Цит. по: 8, с. 93]. Ю. Келдыш прав: «Не всегда можно полностью доверять тем превосходным степеням, в которых сообщают об исполнении сановных музицирующих дилетантов академик-царедворец или официальная пресса. В их неумеренных похвалах могла присутствовать доля сознательного преувеличения и лести» [9, с. 82]. Об этом же предостерегал и М. Глинка, советуя избегать петь в обществе плохих дилетантов, так как «там вас или избалуют излишнею похвалою, что всегда вредно, или наделают замечаний, от которых вас будет коробить...» [7, с. 239].

М. Долгушина, анализируя камерно-вокальную культуру России, пишет: «Важными

признаками дилетанта было *серьёзное отношение к любимому делу и наличие качественного музыкального образования*. Аристократ, берясь за сочинение музыки, считал необходимым добиться высокого результата. «Истинные любители» брали уроки у известных педагогов, изучали авторитетные музыкально-теоретические труды» [\[3, с. 210\]](#). В качестве примера все исследователи приводят практически только одного, действительно отличного инструменталиста-виолончелиста графа М. Ю. Виельгорского, но это, скорее, исключение из правил. Права М. Долгушина, считая, что «для многих дилетантов занятия с известными музыкантами были скорее вопросом статуса, нежели вопросом образования» [\[3, с. 23\]](#). На основании вышеизложенного можно сделать определённый вывод, что основной целью музыкального воспитания отечественной высшей знати, приглашенными ко двору европейскими музыкантами, было воспитание художественного вкуса, игры по нотам (часто – с листа) легких аккомпанементов вокальным пьесам, игры в ансамбле и исполнение нетрудных сольных пьес. О качестве инструментальной игры на основании фактологического материала судить достаточно трудно, но, скорее, эта проблема учителями фортепианной игры перед высокородными учениками и не ставилась.

Задачи частных учителей, стоящие при домашнем образовании.

В начале XIX века в России по примеру аристократии увлечение музыкальным исполнительством наблюдается в широкой дворянской среде. Наиболее состоятельные семейства приглашали учителей музыки из Европы, которые имели соответствующее образование и разрешение на эту деятельность. Видимо, основная цель и этих педагогов мало чем отличалась конечной цели воспитания отечественной аристократии, упомянутой выше: *развитие музыкального вкуса и обучение первым навыкам игры на фортепиано по нотам*. Следует особо отметить тот факт, что русские дворяне, воспитанные в православной вере, с самого детства привыкали к хоровому пению без сопровождения. Возможно, поэтому среди нового увлечения музыкальным исполнительством в этой среде на первый план вышел камерно-вокальный жанр: пение под собственный аккомпанемент. Неудивительно появление массы композиторов-дилетантов, сочиняющих вокальные пьесы на модные сентиментальные стихи с несложным аккомпанементом, таких, как М. Яковлев, как семья «просвещенных дилетантов» Титовых, состоявших на военной службе и имевших высокие чины. Более одаренные любители музыки: А. Гурилев, А. Варламов, А. Верстовский, получившие первые навыки игры на фортепиано дома, впоследствии имели возможность совершенствовать свое исполнительское искусство у лучших педагогов-пианистов: Дж. Фильда (А. Гурилев, А. Верстовский), Д. Штейбельта (А. Верстовский), но в дальнейшем сосредоточились на композиторском творчестве и прославились как авторы многочисленных романсов. Игра на фортепиано не только как сопровождение своего пения, но и как сольное исполнительство, выявило у наиболее талантливых молодых людей, получивших хорошее домашнее воспитание, стремление сочинять несложные салонные пьесы. До настоящего времени не забытыми являются два вальса выдающегося русского дипломата, писателя А. Грибоедова, как и Соната для скрипки и фортепиано и фортепианное трио А. Алябьева.

Исключительно одаренные юные любители музыки, ставшие впоследствии фундаментом композиторского творчества в России первой половины XIX века, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Балакирев, М. Мусоргский получили домашнее образование у приглашенных учителей музыки самого разного уровня. Однако впоследствии они искали (и находили) возможность совершенствовать свое мастерство под руководством известных европейских музыкантов, осевших в России [\[6, с. 22, 60\]](#), [\[10, с. 117\]](#), [\[11, с. 14-](#)

[15\],\[12, с. 93\]](#).

Основная масса любителей среди дворян получала музыкальное образование у частных педагогов. Перед учителями, дающими уроки дилетантам, стояла практически одна задача: *научить ученика играть по нотам доступную ему в техническом отношении музыку*. Кроме исполнения достаточно легких в художественном и техническом отношении романсов под собственный аккомпанемент, считающими себя «хорошими музыкантами» являлись дворяне, настолько освоившие игру на фортепиано, что это позволяло им исполнять модные темы из известных опер в аранжировке для игры в четыре руки. А. Гозенпуд пишет о семействе одного из учредителей петербургского Нового музыкального общества: «Александр Александрович Раль и его жена были страстными любителями музыки, "оба хорошо играли на фортепиано и в молодости часто исполняли в четыре руки все любимые вещи музыкального репертуара начала ... столетия, особенно оперы"» [\[13, с. 10\]](#).

Одними из самых модных частных учителей игры на фортепиано в России были первые иностранцы, связавшие свою жизнь со своей новой родиной – Дж. Фильд, А. Герке, А. Гензельт и И. Гесслер. К сожалению, практически никто из учеников этих признанных педагогов не оставил воспоминаний о методике занятий своих учителей, хотя количество частных учеников у этих педагогов было огромным.

Ученик выдающегося педагога и виртуоза М. Клементи, оставившего мировой фортепианной школе как одну из основ свой методический материал по развитию техники, Дж. Фильд, которому в ранней юности пророчили славу будущего гениального пианиста-виртуоза, не пошел по стопам своего учителя. Лирическая натура Дж. Фильда ярко проявилась в создании нового инструментального жанра – нокturna, появление которого приветствовал Ф. Лист, как и новую манеру исполнительского искусства. Листа восхищало «очарование этого языка – языка ласкающего, подобно взволнованному, влажному от слёз взгляду, баюкающего, как равномерное качанье челна или гамака, томно-спокойное движение которого вызывает в нас иллюзию еле слышного шёпота», необыкновенно «трепещущих, подобно эоловой арфе, звучаний, этих полувздохов ветерка, которые, тихо жалуясь, истаявают в исполненном страданья блаженстве» [\[14, с. 414-415\]](#). Лист отмечал своеобразную исполнительскую манеру Фильда «погружавшегося в грёзы своих сочинений, в те моменты, когда он, не связывая себя нотами и непрерывно обвивая свои мелодии новыми арабесками и цветочными гирляндами, целиком отдавался вдохновению минуты» [\[14, с. 414-415\]](#).

Этот элегантный стиль пришелся как нельзя лучше по вкусу русской публике и русским меломанам, желающих подражать знаменитому иностранному музыканту, промелькнувшему в европейских столицах, подобно эльфу. Своей утонченной звуковой игрой Дж. Фильд привносил своеобразие в разнообразную палитру красок гастрوليрующих пианистов. Но, видимо, сознавая определенную ограниченность и лирических образов, и выразительных средств, имеющихся в его техническом репертуаре и не желающего их развивать и разнообразить, Дж. Фильд, поселясь в России, довольно скоро сосредоточился на деятельности частного педагога фортепианной игры. К сожалению, никто из его многочисленных учеников не оставил воспоминаний о методах обучения. Единственным исключением стал, видимо, самый талантливый из всех учеников Фильда – А. Дюбюк. Услышав, как участвующий в концерте своего педагога Лоди юный А. Дюбюк играл наизусть (!) с аккомпанементом оркестра концерт Риса, Дж. Фильд в течение шести лет совершенствовал его пианистическое мастерство. За эти годы, видимо, готовя своего талантливого ученика к

профессиональной пианистической деятельности, Дж. Фильд прошел с А. Дюбюком обширный репертуар, включающий первые две части "Gradus ad Parnassum" М. Клементи, пятнадцать прелюдий и фуг И. С. Баха, концерты И. Н. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, И. Мошелеса, все семь концертов самого Дж. Фильда, пьесы и сонаты. Также педагог с учеником в четыре руки играли сонаты Моцарта и Гуммеля [\[2, с. 116\]](#). Этот репертуар позволил юному пианисту приобрести настолько отличные навыки владения инструментом, но в первую очередь научил свободе и правильному (удобному) положению рук, и, будучи приглашенным в Московскую консерваторию Н. Рубинштейном, именно этот фундамент фортепианной игры А. Дюбюк передавал своим ученикам. А. Дюбюк обобщил свой педагогический опыт в теоретическом пособии «Техника фортепианной игры» (1866), рекомендуемом в Московской консерватории как важный методический материал. Главным в уроках Дж. Фильда Дюбюк считал собственный показ учителя: «Важно было именно, что он сам играл и удар показывал» [\[2, с. 116\]](#).

Некоторое представление о принципе занятий с частными учениками дают записи Е. Шереметевой, взявшей около десяти уроков у Ф. Шопена. Первое, на что обратила внимание автор писем-воспоминаний, что «когда Мари, разбирая новую вещь, взяла фальшивую ноту, он застонал» [\[15, с. 32\]](#). Для будущей ученицы Шопена это было удивительно, так как «в комнате не было чужих, да ведь ничего особенного и не случилось». То есть для Е. Шереметевой взять фальшивую ноту – это «ничего особенного», что может только доказывать о небрежности исполнительского почерка пианистов-любителей. Е. Шереметева отметила тщательность, с которой Шопен объяснял каждую ноту и его «удивительную доброжелательность» [\[15, с. 32\]](#). «Доброжелательность» у частного учителя – это, пожалуй, одна из главных черт, необходимых для привлечения многочисленных учеников.

В методику уроков Шопена входило собственное исполнение пьес, не только задаваемых ученику, но и других произведений. «[На уроках] он много играет, – пишет Е. Шереметева, – сегодня вечером играл пьесу Бетховена (ля-бемоль мажор). Он доставил нам истинное наслаждение, его игра была преисполнена душевности, очарования и доброты» [\[15, с. 32\]](#). Но, естественно, он больше всего играл свои произведения. Трудно сказать, это действительно был сознательный педагогический прием для показа идеала, к которому должен был стремиться ученик, или учитель просто получал удовольствие от восприятия немногочисленной публики, чрезвычайно к нему расположенной. Одну из причин, по которой Е. Шереметева решила брать достаточно дорогие уроки у Шопена, она сообщает в письме: «Я поборолла страх ради счастья слышать его 2 раза в неделю. А, кроме того, это мне что-то даст – во всяком случае, я на это надеюсь» [\[15, с. 38\]](#).

Что же касается подготовки Е. Шереметевой к урокам, то, как можно судить по ее письмам, это были немногие моменты между многочисленными светскими делами: поездками в театр, прогулками, посещением магазинов, модисток и т.п. [\[15, с. 34-35, 40-42\]](#). Какое место в жизни светской дамы занимали уроки у гениального музыканта, дают представление следующие строки из письма: «Сегодня, дорогая мама, в 4 часа у меня будет Шопен, а вечером мы идем к д'Аппоньи. На мне будет атласное платье в белую и голубую полоски, в волосах белые живые цветы...» [\[15, с. 40\]](#).

Думается, что занятия великосветских дам у таких частных учителей, как Ф. Шопен во Франции и Дж. Фильд в России, скорее, подчеркивали их определенно высокий статус любителей, но что они в действительности могли почерпнуть у своих учителей за несколько уроков с подготовкой между светскими мероприятиями, сказать трудно.

Главное, что они создавали – *слушательскую аудиторию с хорошим вкусом*. Достаточно привести слова Е. Шереметевой, описывающей свои впечатления от игры Ф. Шопена: «Наконец-то я слышала человека, игра которого воплощала мою грезу, то есть была само совершенство. Он вдохнул душу в фортепиано. Его игра так воздушна и так прозрачна, это – нежность... и вместе с тем звучание глубокое и наполненное. Слушая его, уносишься в беспредельную высь; в том, как он выражает свои мысли за инструментом, есть нечто божественное. Каждый звук его несет мысль, переданную с удивительной ясностью... Он чувствует всю глубину сочинения, ему все доступно. Это гений, возвышающийся над всеми пианистами, теми, кто вас сперва ошеломляет, а затем приедается. Этот же, сколько бы он ни играл, все будет мало. Каждый звук проникает прямо в сердце» [\[15, с. 33\]](#).

В Москве долгое время давал уроки игры на фортепиано И. Гесслер. Превосходный пианист, победивший в соревновании самого В.А. Моцарта, был, видимо, модным педагогом. Судя по его инструктивной литературе, он обучал всех. Для самых маленьких были сочинены «Пятьдесят пьес для начинающих» и «Тридцать две пьесы прогрессирующей трудности», для более старших – сонаты для фортепиано соло, сонаты для скрипки с фортепиано, подобно И. С. Баху было написано триста шестьдесят прелюдий во всех тональностях. Как было принято, И. Гесслер посвящал сочинения своим избранным ученикам: Прелюдия и соната ор. 6 для клавесина и фортепиано посвящена Екатерине Чернышевой, сонатина для двух клавесинов и фортепиано – Софье Бенкендорф, три сонаты ор. 23 – Маргарите Раевской, урожденной Давыдовой [\[2, с. 103\]](#). Главным достоинством этого музыканта было приобщение русских меломанов к классической европейской музыке, и в первую очередь – к венским классикам.

Воспитание в России достаточно большого количества слушателей, способных воспринимать и оценивать высокие достижения европейской музыкальной культуры, к сожалению, не расширяло появление и собственных качественных исполнителей. Частные учителя, ставившие перед собой минимальные задачи: научить своих учеников первоначальным навыкам игры на фортепиано, исполнению фортепианных миниатюр по нотам и игре в ансамбле (игра в четыре руки), мало заботились о *качестве* исполнения.

Расширение музыкального образования в дворянской среде. Общеобразовательные учебные заведения. Цели и методы.

Наиболее грамотные и ответственные иностранные музыканты, связавшие свою творческую жизнь с Россией, осознавали недостатки частного обучения. Требование в достижении *качества* игры, регламентированности в занятиях и достижения какого-то конечного результата, побудило их обратиться к преподаванию в некоторых общеобразовательных учреждениях, чьи руководители были расположены видеть в музыкальных занятиях особо важную воспитательную роль.

Одним из первых стал немецкий пианист Адольф Гензельт, получивший в Европе комплексное музыкальное образование по классу фортепиано – у Н. Гуммеля в Веймаре, по классу теории – у профессора С. Зехтера в Вене. После первого своего концерта в Санкт-Петербурге в 1838 году был приглашен на должность придворного пианиста императрицы Александры Федоровны. Сразу прекратив концертную деятельность, А. Гензельт сосредоточился на педагогической работе. А. Алексеев считает, что плоды педагогической деятельности «были велики»: «Занимаясь педагогикой около полувека, являясь художественным руководителем музыкальных классов многих учебных заведений, он, бесспорно, способствовал повышению среднего уровня русской

пианистической культуры» [\[2, с. 37\]](#).

А. Алексеев не совсем прав, утверждая, что в Россию А. Гензельт попал в период, «когда в ней зарождался музыкальный профессионализм», а «Гензельт посвятил свои силы отживающей культуре любителей. Он был, в сущности говоря, очень добросовестным и знающим *чиновником*, великолепно исполняющим обязанности инспектора музыки в казенных учебных заведениях; а России тогда нужны были в первую очередь *деятели* большого размаха типа Рубинштейнов, могущие заложить фундамент новой профессиональной культуры» [\[2, с. 38\]](#).

Начав свою педагогическую деятельность в 1838 году, немецкий пианист А. Гензельт действительно застал в России расцвет любительского музицирования и присоединился к когорте иностранных музыкантов, обучающих частным образом желающих научиться фортепианной игре. Но, понимая огромную разницу между качеством подготовки европейских пианистов и русских меломанов, он стал тем необходимым связующим звеном в период, когда о профессиональном музыкальном образовании в России могли только мечтать. Только в 1852 году А. Рубинштейн предложил создать в России специальное музыкальное учебное заведение, а осуществилось это через десять лет – в 1862 году.

А. Гензельт, назначенный императрицей Марией Федоровной музыкальным инспектором в воспитательную сеть общеобразовательных заведений (для девочек), со свойственной немецкой аккуратностью и, учитывая собственный образовательный опыт, начал приводить музыкальные занятия в более регламентированное русло. Этому способствовал тот факт, что и попечитель Императорского училища правоведения принц П. Г. Ольденбургский, и его директор С. А. Пошман были страстными любителями музыки и считали приобщение к ней хорошим воспитательным фактором. Энтузиазм же приглашенного в Училище А. Гензельта был настолько заразительным, что, как пишет В. Стасов, в училище правоведения на занятия музыкой была «настоящая мода». Не забудем, что Императорское училище правоведения было одним из чрезвычайно привилегированных учебных заведений для потомственных дворян (приравнено к Царскосельскому лицей), многие из которых, поступая в Училище, благодаря типичному домашнему воспитанию русского дворянина, уже умели играть на фортепиано. Первое, о чем позаботился А. Гензельт – о заключительном акте годового занятия музыкой – открытом концерте. В. Стасов, не став музыкантом, не понял значения этого важного мероприятия и с большой иронией пишет об этих ежегодных концертах: «Концерт – это было большое и важное дело для всего училища, в сто раз важнее какого угодно бала и собрания», так как «главнейшим образом концерты устраивались для того, чтоб такой-то Миша сыграл что-то на фортепиано, такой-то Петя на скрипке, такой-то Ваня на флейте...» [\[16, с. 13-14\]](#). Но как финальный акт обучения музыке в течение года выход на сцену с исполнением классических произведений был чрезвычайно полезен и для исполнителей-учеников, и для слушателей.

Из текста воспоминаний В. Стасова можно извлечь направление музыкального воспитания юношества: исполнялись увертюра Моцарта из «Волшебной флейты», сольные фортепианные пьесы Н. Гуммеля и А. Гензельта и, конечно, четырехручные аранжировки различных сочинений, включая «Септет» Бетховена. Как и при частном обучении любителей, главной целью ставилось *воспитание общей культуры, приобщение к классической музыке*. Понимая необходимость развития техники и полифонического слуха для будущего исполнения серьезных классических произведений, А. Гензельт давал своим ученикам наряду с этюдами Крамера Прелюдии и фуги из ХТК И. С. Баха,

произведения И. Гуммеля (Трио и Септет), а также свои сочинения [\[16, с. 31\]](#). В сравнении с репертуаром, который изучали частные ученики А. Герке (фантазии Тальберга на темы из различных опер, некоторые произведения Ф. Листа, Этюды И. Мошелеса и Ф. Шопена) репертуар учеников А. Гензельта казался более старомодным и сухим. Однако, как с удивлением писал В. Стасов, у Герке «все мы поучались только хорошей, чистой, аккуратной, выразительной и приличной технике, все остальное, в том числе известное поэтическое настроение, эlegantность, колоритность и художественное разнообразие – всего этого требовал и старался развить в нас только Гензельт» [\[16, с.33–34\]](#). Одним из педагогических методов воспитания вкуса А. Гензельт (как и Дж. Фильд, как и Ф. Шопен) применял собственный показ: «Он сам много нам играл в каждом классе», – вспоминал В. Стасов [\[16, с. 34\]](#).

Учащиеся, особо показавшие увлеченность музыкой, приглашались на концерты приезжих знаменитых гастролеров, выступавших в музыкальных салонах принца Ольденбургского и директора Пошмана. Таким образом они слышали С. Тальберга, Дж. Пасту, К. Липиньского, Оле Булля и других выдающихся европейских артистов. Поступающие в Училище не собирались (и не могли) стать профессиональными музыкантами, но метод преподавания А. Гензельта смог помочь некоторым из них развить в себе музыкальное чувство настолько, что впоследствии они полностью посвятили себя музыке: А. Серов, П. Чайковский, Г. Ларош. Примерно такие же занятия музыкой были и в других учебных заведениях России, например, в Академии художеств, в которых европейские музыканты (Г. Раупах, А. Сартори) воспитывали слушателей, готовых к глубокому восприятию классической музыки. Воспитанники музыкальных классов в Московском университете (1755), также занимались под руководством иностранных учителей и выступали в концертах.

Попытка составить свод правил была предпринята А. Гензельтом в изданном в Санкт-Петербурге в 1869 году методическом труде «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях». Первое, на что обращает внимание сам получивший отличное образование пианист, именно на *качество*: «В учебных заведениях наших должно быть обращено внимание не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск ее, – точно так же, как чтение нот с первого на них взгляда – а *prima vista* – достигается собственным прилежанием, часто без помощи учителя» [\[2, с.123–124\]](#). К другим необходимым знаниям Гензельт относил изучение полифонических произведений; рационально-научную теорию фортепианной игры; постоянное изучение инструктивных пьес (Черни, Калькбреннера и др.) для развития техники; необходимость исполнять текст точно, не изменяя его ради облегчения; вред от завышенного репертуара [\[2, с. 123–124\]](#). Эти правила, как и более мелкие рекомендации относительно аппликатуры, игры каждой рукой и т. п., безусловно, выявляли значительные недостатки при распространенном домашнем обучении отечественных любителей и даже дипломированных учителей музыки. Однако метод А. Гензельта не решал проблемы подготовки профессиональных музыкантов в России.

К сожалению, путь домашнего образования за редчайшими исключениями (Виллуан-Антон Рубинштейн) стал тупиковым и не привел к воспитанию профессиональных исполнителей, кроме композиторов (Алябьев, Даргомыжский, Глинка, Балакирев, Мусоргский). Но общеобразовательные учреждения, несомненно, сыгравшие большую роль в развитии музыкального вкуса своих воспитанников, не могли готовить

профессиональных музыкантов.

Музыкальные классы в педагогических учебных заведениях.

Широкое распространение домашнего обучения поставило в России вопрос о воспитании собственных дипломированных учителей музыки для начинающих меломанов, и необходимость появления отечественных домашних учителей музыки предопределила появление педагогических учебных заведений. В первую очередь речь идет о женских кадрах. Наиболее обширные сведения об этом процессе допрофессионального фортепианного образования в России содержатся в монографии В. Натансона «Прошлое русского пианизма» [1]. Такие музыкальные классы были открыты в 1764 году в Смольном институте («Воспитательное общество благородных девиц»), а при нем было организовано в 1765 году «Особливое училище для воспитания малолетних девушек» («Мещанское отделение»); в 1764 году в Академии художеств с воспитательным училищем; в этом же году в Московском воспитательном доме. Позже к этим учебным заведениям присоединились Сухопутный шляхетский кадетский корпус (1766), Петербургский воспитательный дом (1770) и Университетский благородный пансион (1779) [1, с. 223]. Основной целью приобщения к музыке будущих дипломатов, чиновников, военных и их будущих жен определялось культурное времяпрепровождение в домашнем кругу, то есть воспитание меломанов и слушателей. Участие воспитанниц в открытых концертах помогало им в приобретении «надлежащей и приличной смелости в поведении» [1, с. 224], а также ради «привлечения внимания к хорошим методам наставления и воспитания» [1, с. 224-225]. Детей мещан в этих общеобразовательных учебных заведениях готовили к должности «людей, способных к воспитанию благородного юношества» и «могущих заменить высокооплачиваемых иностранных педагогов» [1, с. 225].

«Педагогические классы» готовили будущих домашних учителей: изучались общеобразовательные предметы, игра на фортепиано, танцы, рукоделие. Игре на фортепиано уделялось особое влияние: каждая ученица получала три урока в неделю по два часа каждый, в целом же они упражнялись на инструменте не менее трех часов в день [1, с. 224-265, 271]. Кроме того, преподавалась также теория музыки, а третьим предметом был камерный ансамбль («класс совместной игры»), – возможно, это была игра и в четыре руки. Известно, что старшие ученицы проходили ансамблевую литературу с приглашенными инструменталистами-струнниками (скрипачами, альтистами и виолончелистами) [1, с. 271].

Об исполнительском искусстве воспитанниц Натансон приводит достаточно противоречивые сведения: «В рапорте от июля 1821 года сообщалось, что (три воспитанницы) “играли разные пизсы”» [1, с. 267]. В другом месте об исполнительской практике написано, что «большинство из них выступали с исполнением различных пьес на ежегодных экзаменах; наиболее же отличившимся разрешалось принимать участие и в открытых концертах, которые устраивались один раз в году» [1, с. 272]. Но самое большое внимание уделялось чтению нот, в котором постоянно упражнялись воспитанницы. Более того, считалось, что «если ученица может самостоятельно, без помощи учителя прочитать любое музыкальное сочинение, то ее можно выпустить из Воспитательного дома и после семилетнего обучения» [1, с. 266-267].

Как можно видеть, основной задачей этих учебных заведений ставилось знание воспитанницами нот и умение читать с листа, то есть только *ознакомление с новым*

музыкальным материалом. Однако, преимущественно играя с листа нельзя научиться ни технике, ни качеству звука. То есть речь шла о довольно простом музыкальном материале и (возможно) умении играть в четыре руки, как это было модно для ознакомления с оперным и симфоническим творчеством известных в то время композиторов. Но это не давало качества фортепианной игры, т.к. трудные в техническом отношении и значительные в плане художественного содержания произведения требуют совершенно иной работы.

Довольно трудно согласиться с выводами Натансона относительно «уродливых форм воспитания, насаждаемых царским правительством в учебных заведениях закрытого типа», так как питомцы Московского воспитательного дома «были искусственно изолированы от внешней среды и довольствовались лишь теми музыкальными впечатлениями, которые они получали в школьной обстановке» [\[1, с. 281\]](#). Все учебные заведения, как с музыкальным уклоном, так и с общеобразовательным, готовящие военных или гражданских государственных служащих, были закрытого типа, где дворянским детям избранных семей давали не только прекрасное образование, но и то необходимое воспитание, которое требовалось для будущей государственной или военной службы. Конечно, оно отличалось от домашнего воспитания, где дворянским детям образование давалось такое, каким достатком и каким вкусом обладали родители. Думается, что критика Натансоном музыкального репертуара, за «недостаточное использование в репертуаре произведений русской музыки» [\[1, с. 281\]](#), совершенно несправедлива. Следует честно признать, что в первом двадцатилетии его практически не было, а те немногие фортепианные пьесы, сочиняемые отечественными пианистами-дилетантами, не могли идти ни в какое сравнение с фортепианным репертуаром великих европейских композиторов. Всерьез говорить о фортепианной национальной композиторской школе, опираясь на творчество В. Трутовского, Д. Бортнянского, Л. Гурилева, Д. Кашина и В. Караулова, которые, как считает В. Натансон, «были фактически создателями национальных традиций в русском фортепьянном искусстве» [\[1, с. 21\]](#), думается, абсолютно неверно. Как и считать, что «национальный фортепьянный стиль впервые получил законченное выражение только у Глинки» [\[1, с. 20\]](#). Первое инструментальное сочинение – Allegro сонаты для альты и фортепиано было написано Глинкой только в 1825 году, вторая часть (Adagio) позже, а «мотив в русском роде» для финального Rondo вовсе не был реализован [\[6, 25\]](#). Пожалуй, наибольший интерес представляет фортепианное творчество А. Алябьева: Трио (1815 г.), Полонез, посвящённый Дж. Фильду, фортепианные пьесы в танцевальных ритмах, Трио (1834 г.) По этим сочинениям видно, что исключительно талантливый композитор-дилетант, обладал незаурядной для того времени среди отечественных пианистов техникой и определенным знанием основ сонатно-симфонической формы. Однако понятно, что эти сочинения не идут ни в какое сравнение не только с фортепианным и ансамблевым творчеством Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. ван Бетховена, но и с уже в это время исполняемыми сочинениями современника А. Алябьева – Ф. Шуберта, с его вальсами и лендлерами, сонатами для фортепиано, массой ансамблевых сочинений, до настоящего времени украшающих репертуар многих выдающихся музыкантов.

К тому же педагоги-иностранцы, приглашенные как в частные дома, так и в государственные учебные заведения, естественно воспитывали своих юных учеников на известном им европейском материале, а русских педагогов в то время еще не было. Тезис о «засоренности учебных программ салонными пьесами второстепенных западноевропейских авторов», что, по мнению В. Натансона, «являлось тормозом в развитии художественных вкусов учащихся» [\[1, с. 281\]](#) также в целом несостоятелен, так

как практически все малые формы были «салонными», в том числе – ноктюрны Дж. Фильда и Ф. Шопена, пьесы в танцевальных и вариационных формах, так как именно музыкальные салоны в XVIII веке и в начале века XIX были тем местом, где в основном звучала классическая фортепианная музыка, а бытовой фортепианной музыки просто не было, концертные же эстрады того времени предназначались для совершенно других жанров музыки, куда сольные фортепианные пьесы не входили.

Можно сделать вывод, что ни одна форма музыкального образования, существующая в России в XVIII и первой половине XIX века не могла подготовить ни качественных пианистов-солистов, ни педагогов, имеющих базовые знания для воспитания профессиональных пианистов. В России выявилась необходимость создания учебного заведения совершенно иного типа, по примеру специальных музыкальных учебных заведений, уже имеющих в некоторых европейских странах.

Любители и профессионалы. Необходимость появления профессионального музыкального учебного заведения.

Проблема любительского музицирования ставилась и решалась в музыкознании по-разному. Г. Риман обосновывает содружество профессионалов и дилетантов до начала XIX века, эпохи быстрого расцвета публичной концертной жизни, тем, что тогда «музыканты-профессионалы и дилетанты были не противоположностью друг другу, а друзьями; они шли рука об руку и вместе принимали участие в небольших домашних концертах (без публики)» [\[17, с. 1511\]](#). Действительно, гастролирующие музыканты за особую плату принимали участие в закрытых домашних концертах, но дилетанты в открытых благотворительных концертах выступали чрезвычайно редко, а речь идет о широкой концертной деятельности и подготовке таких исполнителей. М. Долгушина приводит мнение Ю. К. Арнольда, который также считал, что «...вплоть до 60-х годов самый-то цвет *русского* музыкального мира состоял исключительно только из "дилетантов"... мы все принадлежали не к профессиональным, а к "вольным" музыкантам [Цит. по: 3, с. 19]. Ю. Арнольд, безусловно, прав: общество, куда он входил, действительно состояло сплошь из дилетантов. Однако именно в России особенно наглядно стала ясна пропасть, отделяющая гастролеров-профессионалов от любителей даже из числа самых одаренных.

В первую очередь разница между дилетантами и профессионалами заключается не столько в профессии как способе заработка. Дворянам, особенно высшего круга не требовался дополнительный заработок. Дилетанты могли достигать или не достигать высокого *качества* исполнительского искусства; могли выбирать доступный их техническому уровню репертуар, ограничиваясь достаточно лёгкими небольшими приятного характера пьесами; могли играть только перед избранной публикой и тогда, когда у них было настроение, при этом обыкновенно выслушивая похвальные отзывы в свой адрес. Подчеркивая «задушевность» как лучшее качество фортепианной игры, рецензент с презрением утверждает, что «производить "музыкальные фокусы" может всякий, посвятивший упражнениям в музыке 10-15 лет по шесть часов в сутки...» [Цит. по: 18, с. 72]. Такую мысль мог выразить только дилетант, не понимающий разницы ни в репертуаре, ни в качестве игры, ни предназначения серьёзного художественного произведения.

Профессиональный музыкант должен был привлечь совершенно новую для себя публику, исполняя в назначенное время на высоком качественном уровне и всегда завися от критики, замечающей малейшие оплошности концертанта. Профессиональные пианисты исполняли *любой* репертуар: старых мастеров и новых; и значительные по размерам

глубокие по художественному содержанию, разнообразию эмоционального наполнения сочинения, и изящные салонные безделушки, а также вариации на модные и любимые темы в самой разнообразной фактурной расцветке, включая многочисленные сверкающие пассажи из гамм, октав, двойных нот и других виртуозных эффектов. В отечественных рецензиях, исследованиях можно довольно часто встретить принципиально неверное противопоставление: виртуоз это обязательно пустота, а задушевность свойственна подлинным музыкантам. Это совершенно неверная постановка вопроса.

Работа над серьёзным высокохудожественным фортепианным репертуаром выдающихся европейских композиторов и пьесами, излюбленными публикой, требовала виртуозности, достигаемой многочасовыми занятиями и теоретическими знаниями. Именно об этом пишет Р. Шуман, анализируя будущее одного из многочисленных вундеркиндов: «Тот, кто смолоду способен на необычное, тот упорным трудом достигнет с возрастом еще более необычного. Некоторые, заложенные в руке технические возможности, следует даже как можно скорее, доводить до виртуозности» [\[19, с. 114–115\]](#). Профессиональный музыкант Р. Шуман прекрасно понимал, что подлинные шедевры фортепианной музыки без виртуозного совершенства исполнить невозможно: произведения Гайдна, Моцарта, и особенно – новых: Бетховена, Шуберта, Шопена, Мендельсона. Не занимаясь развитием технической виртуозности, можно исполнять разве что медленные пьесы, «задушевно», «элегантно» и «приятно», чем именно и отличалось искусство любимых в России пианистов Дж. Фильда, М. Шимановской и юного А. Герке. России предстояло осознать эту *разницу* между пианистами-дилетантами и пианистами-профессионалами и выявить *необходимость* появления соответствующего заведения, готовящего музыкальных профессионалов.

Важной фигурой переходного периода был А. Герке. Сын польско-немецкого скрипача-профессионала Августа Герке, Антон Герке получил домашнее музыкальное образование, после чего в Москве занимался у Дж. Фильда. Однако частные уроки самого известного российского педагога-пианиста не удовлетворили, видимо, ни юного пианиста, ни главу семьи – Августа Герке, известного в Европе настолько, что ему (а вовсе не Антону Герке, как ошибочно приписывают этот факт все исследователи творчества ставшего русским немецкого пианиста, начиная с Энциклопедии Брокгауза и Ефрона) Р. Шуман посвятил несколько лестных слов в своей газете. В течение почти десяти лет (1820–1830) А. Герке совершенствовал свое образование у выдающихся европейских педагогов-пианистов, принадлежащих к австро-немецкой фортепианной школе: Ф. Калькбреннера, у учеников Л. ван Бетховена (И. Мошелеса и Ф. Риса). Оснащенный не только собственно техникой, но и всем музыкальным базисом, А. Герке прекрасно понимал разницу между задачами и результатами частного обучения и комплексного обучения, принятого в Европе. Неудивительно, что он наряду с А. Гензелем и Т. Лешетицким одним из первых стал преподавать в общеобразовательных учебных заведениях, систематизируя музыкальные занятия воспитанников Училища правоведения, а позже был приглашен А. Рубинштейном на работу в консерваторию.

Среди отечественных выдающихся культурных деятелей первым осознал необходимость кардинального изменения подхода к воспитанию музыкантов А. Рубинштейн. Сам рано ставший музыкантом-профессионалом, в течение многих лет наблюдавший и изучавший музыкальное образование в Европе, он намного раньше всех остальных начал продвигать идею создания профессионального музыкального учебного заведения. В его статье «О музыке в России» (1860), в краткой форме изложены основные претензии к дилетантам как к тормозу развития музыкального искусства в России. В этот перечень

входит и дороговизна уроков приглашенных из-за границы педагогов, из-за чего обучались только дети высокородных родителей, а Рубинштейн был убеждён, что профессиональными музыкантами должны быть выходцы из средних слоев общества, что принесёт в целом обществу приобщение к высокой культуре [\[20, с. 46-53\]](#). Резкую отповедь в статье Рубинштейн дал дилетантам, которые «занимаясь музыкою только для собственного удовольствия, (...) избегает всего, что может ему доставить неудовольствие, и изучает музыку единственно настолько, насколько она может удовлетворить его цели» [\[20, с. 47\]](#). Эти слова подтверждают наблюдения, высказанные нами в первых разделах статьи. Не помогают дилетантам и определенно «тепличные» условия их выступлений: чрезвычайно узкий круг слушателей, как правило, восхищающихся любым исполнением, в том числе и небрежным.

Великий русский музыкант и общественный деятель отмечает очень важную деталь: высокохудожественные произведения, остающиеся за пределами интереса дилетантов, называемые Рубинштейном «серьезной, глубокой, идеальной стороной искусства» оказываются недоступны им, и они избирают только «легкие, поверхностные» [\[20, с. 47\]](#). Следует учесть, когда Рубинштейн писал об этом, к серьезным сочинениям, которые в самом начале составляли композиции изучаемые придворными меломанами, теперь присоединились сонаты, концерты и ансамбли не только периода классицизма (Гайдна, Моцарта, Бетховена), но и Шуберта и Шопена, Вебера и Мендельсона, Листа и Шумана. А без серьезной подготовки, без многочасовой работы не только над техникой, но и над погружением в глубину художественного замысла, наконец, без честолюбия, заставляющего музыканта ставить и добиваться высоких результатов, стать профессионалом было невозможно.

Статья вызвала резко отрицательный отклик со стороны В. Стасова и в среде отечественных музыкантов, не получивших профессионального музыкального образования. Действительно, талантливые Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков, выйдя из числа дилетантов, стали выдающимися композиторами. Композиторами, но не пианистами, основавшими отечественную пианистическую школу. Создание музыкального учебного заведения предполагало воспитание не единиц сверходарённых юношей, а довольно значительного количества музыкантов, исповедующих общие и явные принципы и цели музыкального профессионального образования. А. Рубинштейн отвечал своим оппонентам: «Нам скажут, что из консерватории редко выходили великие гении; мы согласны с этим, но кто может отвергать, что из консерватории выходят хорошие музыканты, а это именно и необходимо в нашем огромном отечестве. Консерватория никогда не помешает гению образоваться вне ее, а между тем каждый год даст русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и свое искусство» [\[20, с. 53\]](#).

А. Рубинштейн очень тщательно подбирал педагогов, которые сочетали бы в себе знание основ австро-немецкой школы, давшей миру большое количество прекрасных профессионалов, как концертирующих пианистов, так и педагогов. Одной из самых ярких фигур создателей плеяды выдающихся педагогов стал Т. Лешетицкий [\[21\]](#).

Уникальность личности Т. Лешетицкого состояла в том, что он Вене освоил под руководством К. Черни основные фундаментальные положения знаменитой

фортепианной школы, насчитывающей не одно десятилетие. У Черни он научился систематизации технических основ как базы, которую должен получить каждый профессиональный пианист, желающий исполнить сложные в художественном техническом отношении произведения, подобные сонатам и концертам Бетховена. Возможно, определённую роль в систематизации его методов в свою очередь сыграло то, что юношей Т. Лешетицкий в Вене получил образование в Университете, где учёба шла по определённым **установленным правилам**, выпускающим профессионалов в своей области. Возможно, именно там Лешетицкий осознал значение дисциплины в домашних занятиях и необходимость финальных отчётов по пройденному материалу. Будучи неординарной личностью, Т. Лешетицкий сумел приспособить навыки, полученные в занятиях с К. Черни и в венском университете к новому учебному заведению и развить их таким образом, что его методы в свою очередь стали необходимыми составляющими для работы **профессионального музыкального учебного заведения**. При разной степени одаренности одинаковые базовые принципы были выработаны для всех учеников. В их число входило:

1. для выступления на отчётных проверках и открытых консерваторских концертах все ученики обязаны были выучить произведения к **определённому сроку**, что способствовало выработке учебной **дисциплины** как в классе, так и в **самостоятельной работе** учеников;
2. исполнение высокохудожественных и сложных в техническом отношении произведений определило требование выучивания нотного текста **наизусть**;
3. для выработки **критерия исполнения и критического мышления** ученика игра экзаменах и открытых концертах проходила при **комиссии**;
4. на первый план в оценке игры выходило **качество исполнения**: донесение глубины авторского замысла и техническое совершенство.
5. для глубокого постижения серьезных высокохудожественных произведений и будущей сознательной и ответственной педагогической деятельности было введено **фундаментальное комплексное обучение**, расширение музыкального базиса, за счет включения **теоретических дисциплин**.

Ни один выдающийся русский музыкальный деятель не прошёл мимо консерватории, потому что только учебные заведения смогли дать многогранное воспитание личности, куда входили комплексное образование, дисциплина, и честность и просветительская деятельность, направленная на благо народа и русской культуры.

Библиография

1. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). Очерки и материалы. М.: Госуд. муз. изд-во, 1960. 290 с.
2. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Выпуск II / Под редакцией А. Николаева. М.–Л.: Госуд. муз. изд-во, 1948. 313 с.
3. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... док. иск.: 17.00.02 / Марина Геннадьевна Долгушина. Вологда, 2010. 300 с.
4. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе XIX века: дисс. ... канд. иск. / Ольга Дмитриевна Степанидина. М.: 1984. 223 с.
5. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 189 с.

6. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 219 с.
7. Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. 429 с.
8. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.). М. –Л.: Госуд. муз. изд-во, 1949. 358 с.
9. Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. История русской музыки в десяти томах. Т. 2. М.: Музыка, 1984. 333 с.
10. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Исследование. В 3-х томах. Т.1. М., Музыка, 1966. 493 с.
11. Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества / Сост.: А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
12. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
13. Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. С–П.: Советский композитор, 1992. 245 с.
14. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 462 с.
15. Шопен Ф. Письма. В 2-х томах. Т. 2 / Сост., комментарии, статьи и аннотированный словарь имен Г. С. Кухарского. М.: Музыка, 1984. 461 с.
16. Стасов В.В. Из воспоминаний «Училище правоведения сорок лет тому назад» 1836–1842 // Статьи о музыке. В пяти выпусках. Выпуск третий, 1880–1886. М.: Музыка, 1977. С. 5–44.
17. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. Ю. Энгеля. М.: 1901. 1531 с.
18. Сартакова Е. С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории 1862–1872: дисс. ... канд. иск. 17.00.02 / Елена Сергеевна Сартакова. Санкт-Петербург, 2008. 331 с.
19. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели д-ра иск. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975.
20. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х томах. Т.1. М.: Музыка, 1983. 213 с.
21. Войнова Д. В. Фортепианная школа Т. Лешетицкого и её развитие в Саратове: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Войнова Дарья Викторовна. Саратов, 2021. 233 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования, обозначенный автором в заголовке («Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века»), представлен читателю в научно-популярной форме. Отсутствие научно-методического аппарата (определений базовых понятий, четко сформулированной проблемы и освещения степени её изученности в научно-теоретическом дискурсе, описания методов решения исследовательских задач и пр.) свидетельствует о том, что представленный материал, вероятнее всего, является фрагментом более масштабного труда: диссертации или монографии, — в котором для раскрытия научного аппарата отведены иные разделы, не нашедшие отражения в представленном фрагменте. Отсутствие итогового вывода, резюмирующего получение результата в виде прибавления нового научного знания, тоже является свидетельством, что представлен на рассмотрение некоторый фрагмент.

Предмет исследования в некоторой степени раскрыт автором, хотя научная новизна

изложенного материала ввиду отсутствия научно-методического аппарата остается под сомнением. В частности, отсутствие определения феномена фортепианной культуры, в которую автор без особых разъяснений включает и клавирную культуру, и культуру музыкального ансамбля, и культуру домашнего пения и музицирования обозначенного периода, не позволяет с полной уверенностью утверждать, что отдельные элементы нового знания в представленном материале относятся к предмету исследования. Помимо этого, в работе не представлены дефиниции и других ключевых для исследования понятий: музыкант-любитель, музыкант-профессионал, пианист-любитель, пианист-профессионал, дилетант, композитор-дилетант, меломан, «общие и явные принципы и цели музыкального профессионального образования» и др. Если все употребленные автором понятия хорошо изучены и однозначно определены еще в XIX в., то в чем состоит новизна его работы?

Если оттолкнуться, к примеру, от системного понимания культуры В.С. Степиным, то в представленном материале высвечивается проблемное поле эволюции культуры российского дворянства, частью которой до определенного времени (начала XIX в.) была мода на освоение достижений европейской культуры, включая импорт сложившихся видов высокого искусства. Культивирование домашнего музицирования в аристократических кругах российского дворянства шло параллельно с формированием его сословной культурной идентичности. И, как весьма резонно отметил автор, иерархия организации сословия имела ключевое значение для распространения в его среде определенных стереотипов поведения, включая особый стиль заполнения свободного времени (светские приемы, балы, концерты и проч.). Организация быта и досуга по примеру императорской семьи (двора) стала движущей силой включения в российскую дворянскую идентичность наряду с владением иностранными языками базовых навыков музицирования. Но что более важно, распространяется мода на покровительство талантам: имение в учителях Ф. Шопена выходило далеко за рамки зарождающейся музыкальной педагогики. Это примерно то же, что и владение Польшей императорской семьей — дело сословного престижа, символ особого положения в обществе.

В описанном контексте нет резона вслед за А. Рубинштейном противопоставлять покровительственный дилетантизм музыкальной культуры дворянства становлению российской академической музыкальной культуры. Российское музыкальное общество под его руководством опиралось на сформированную в предшествующее время социокультурную базу и в плане финансового обеспечения концертно-филармонической деятельности и проекта консерватории, и в плане развития на основе австро-германской пианистической школы уникальной российской фортепианной культуры, ставшей позже одним из достижений Золотого века русской культуры.

Сильной стороной представленного исследования является детализация повседневности на основе анализа эпистолярных источников. Однако, принципиальный для исследования вопрос, — существовала ли до А. Гензельта, А. Герке, А. Рубинштейна, Т. Лешетицкого фортепианная культура в России, — так и остался без ответа. В связи с чем, приходится признать, что предмет исследования, если он верно указан в заголовке («Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века»), раскрыт не в достаточной мере.

Методология исследования базируется на историко-библиографическом методе. Однако, ввиду отсутствия в представленном материале программы исследования назначение отдельных доводов, подкрепленных анализом эпистолярных источников, не вполне ясно. В том числе, чрезмерная детализация повседневности дворянства, раскрывающая истоки музыкального дилетантизма, выглядит непоследовательной и избыточной, особенно после утверждения автора, что плеяда любителей музыки Могучей кучки к становлению фортепианной культуры и пианистической школы в России отношения не

имеет, поскольку наиболее выдающихся из их числа не были пианистами. В этом пассаже автор сам себе противоречит, опровергая значимость фактологических примеров первых достойных фортепианных сочинений российских композиторов-дилетантов. Рецензент настоятельно рекомендует восстановить в тексте статьи прозрачную логику от целеполагания (проблема, цель, задачи, методы) к результату (доводы и дискуссии основной части, выводы, научная новизна, теоретическая и практическая значимость результата). Вероятнее всего, следуя ей, автору удастся сократить текст статьи до оптимально приемлемого.

Актуальность обращения к теме автор поясняет существующим историографическим пробелом в описании становления уникальной русской пианистической школы. Действительно, определенные условия существования советского исторического музыкознания обусловили подобные пробелы. Однако, представленное целеполагание в силу чрезмерной детализации изложения результатов исследования и отсутствия логичного вывода в статье не получает должного завершения. Так и не ясно, внес ли автор в разрешение существующей проблемы оригинальный вклад.

Научная новизна остается спорной. Автор не резюмирует в чем именно состоит его вклад в музыкознание, какой из результатов позволяет продолжить изучение темы на новом теоретическом уровне, не разрешенным остается ключевой вопрос исторической онтологии фортепианной культуры России конца XVIII – первой половины XIX в.

Стиль автора больше соответствует научно-популярному жанру, хотя при условии теоретико-методологической доработки статьи эта специфика авторского стиля может стать сильной стороной. Вместе с тем, необходимо внимательно вычитать текст на предмет отдельных ошибок: 1) часто встречается слитное написание слов и одновременно лишние пробелы перед знаками препинания; 2) есть пунктуационные ошибки (например, «...композиции изучаемые придворными меломанами...»); 3) как указано выше опорные термины и понятия нельзя оставлять без внимания, нужно либо указывать источник их однозначного употребления, или комментировать, избегая разночтений; 4) утверждение типа «...как ошибочно приписывают этот факт все исследователи...» — парадокс Зенона, ошибка в формулировке (если все исследователи пришли к такому выводу, то является ли автор исследователем?); 5) из выдержки «Памятной книжки для молодых девиц» В. Натансона, не следует трактовка «важнейших упражнений» дворянина, включая «службу» «в воинском или гражданском звании», — явная логическая ошибка, лишаящая довод автора всяких оснований; 6) после заголовков и подзаголовков в русском языке не принято ставить точку; подзаголовки, состоящие из нескольких предложений, в научном стиле не приняты, — желательно их упростить.

Структура статьи, как было отмечено выше, нуждается в доработке.

Библиография слабо отражает предметную область (нет ссылок на научную литературу за последние 5 лет, кроме упоминания одной диссертации; нет обзора зарубежной научной литературы по проблеме); оформление списка соответствует редакционным требованиям.

Апелляция к оппонентам не вполне логична, учитывая, что автор критикует исключительно историографические эпистолярные источники, не вступая со своими современниками в дискуссию.

При условии доработки научно-методического аппарата, интерес к статье читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» можно гарантировать.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование», в которой проведено исследование особенностей процесса становления российского фортепианного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что расцвет российского фортепианного искусства приходится на вторую половину XIX века, когда оно как бы внезапно появляется на европейской и мировой концертной эстраде. На рубеже XIX–XX вв. целое созвездие пианистов и композиторов во главе с С. Рахманиновым возвестило о появлении русской фортепианной школы, ставшей наряду с австро-немецкой, итальянской и французской на долгие десятилетия одной из лучших в мире. Особенность и композиторской, и исполнительской русской фортепианной культуры была обусловлена своеобразием и значительным отличием от становления и развития этапов европейской фортепианной культуры. Предпосылки данного феномена автор находит в зарождении российской фортепианной школы в XVIII веке.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения самобытного развития фортепианного искусства в России.

Цель данного исследования заключается в обзоре процесса становления музыкального образования и фортепианного искусства в России. Методологическую базу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также историко-культурный и сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких отечественных музыковедов как Натансон В.А., Степанидина О.Д., Войнова Д.В. и др. Эмпирическим материалом послужили труды и заметки российских композиторов изучаемого периода и воспоминания современников.

Автором изучена социокультурная ситуация Европы и России XVIII века, особое внимание уделено им развитию классического музыкального искусства. Так, европейский музыкант в XVI–XVIII вв. был композитором и исполнителем, как правило, владевшим не одним инструментом, и при этом имел учеников, которым передавал свое искусство. Более того, он заботился о распространении своего творчества, предворяя издания своих сочинений предисловиями или публикуя свои методические разработки. Ученики этих гениальных музыкантов, в свою очередь, продолжая свою деятельность в таком же комплексном виде, создавали фундамент европейских фортепианных школ. С точки зрения автора, характерной особенностью первого периода русского пианизма является преобладание в нем любительского музицирования, воспитанием музыкального вкуса русской аристократии занимались приглашенные европейские музыканты. Основными композиторскими школами, привлечшими внимание русского двора и его окружения, были итальянская, французская и немецкая. На начальном этапе, как замечает автор, именно исполнительство было конечной целью обучения меломанов из числа русской высшей знати. Европейские музыканты, приглашенные к императорскому двору, учили по известным им методикам, но их не интересовал процесс передачи своих педагогических методов, что, к сожалению, не стимулировало появление собственных качественных исполнителей.

Автором поэтапно рассматривается история создания и формирования музыкального образования в России, когда европейские педагоги-композиторы осознали необходимость передачи собственных умений и навыков. Автор детально описывает процесс включения музыкального образования в программы дворянских общеобразовательных учебных заведений, создание музыкальных классов в педагогических учебных заведениях. Но, как замечает автор, ни одна форма

музыкального образования, существующая в России в XVIII и первой половине XIX века, не могла подготовить ни качественных пианистов-солистов, ни педагогов, имеющих базовые знания для воспитания профессиональных пианистов. В России выявилась необходимость создания учебного заведения совершенно иного типа, по примеру специальных музыкальных учебных заведений, уже имеющихся в некоторых европейских странах.

Автор дает высокую оценку деятельности создателя первой российской консерватории А.Г. Рубинштейна и выбранных им педагогов по формированию профессионального музыкального образования в России.

Автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса становления высшего музыкального образования и музыкальной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, но что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Захаров Ю.К. Гармонический анализ как способ построения модели произведения // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.1.72713 EDN: WDTMME URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72713

Гармонический анализ как способ построения модели произведения

Захаров Юрий Константинович

ORCID: 0000-0002-3873-3934

доктор искусствоведения

профессор; кафедра истории и теории музыки; ФГБОУ ВО "Академия хорового искусства имени В.С. Попова"

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ n-station@yandex.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкознания"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.1.72713

EDN:

WDTMME

Дата направления статьи в редакцию:

14-12-2024

Аннотация: В статье представлен новый синтетический метод анализа музыкальных произведений с помощью специальных нотных примеров, позволяющих представить всю пьесу в сжатом виде. Существуют различные методы гармонического анализа, позволяющие выявить те или иные законы, по которым строится произведение. Каждый из них позволяет описать произведение на каком-то особом языке, рассказать о нём в символах и в графиках, а иногда и посредством нот – в аналитических нотных примерах. Представить произведение в ином виде – сокращённом, ставшим результатом аналитических процедур – означает построить модель произведения. Объектом исследования являются три произведения: пьеса "Зима II" из "Альбома для юношества" Р. Шумана; "Развалины замка при свете луны" (из второй тетради "Образов") К. Дебюсси; романс "Выхожу один я на дорогу". Н.Я. Мясковского. Методы анализа, используемые в данном исследовании, таковы: 1) редукция по системе Г. Шенкера; 2) функционально-гармонический анализ; 3) выявление основных ладовых и мелодических

полихордов с оценкой весомости их тонов. Редуцируя музыкальную ткань, не обязательно во всём придерживаться методики Шенкера. В таком случае редукция приводит не к первоструктуре, а к схеме звуковысотных линий, что делает акцент на горизонтальном аспекте музыкальной ткани. Линеарный анализ делает зримыми скрытые линии, прослеживаемые за видимым и слышимым мелодическим рисунком. Метод анализа, основанный на выявлении главного и побочного мелодических устоев (мелодических функций), слабо разработан в современной теории музыки, хотя его начальные посылки были указаны в работах Б. Яворского, Л. Кулаковского и Ю. Холопова. В настоящей статье все названные методы комбинируются с целью отображения произведения в едином аналитическом нотном примере, который и становится его моделью. Погружая эту модель в словесно-понятийную среду, мы получаем возможность выразить интрамузыкальный "сюжет" каждой пьесы в 1–3 предложениях.

Ключевые слова:

анализ гармонии, модель музыкального произведения, Генрих Шенкер, мелодия, линеарный анализ, интрамузыкальное содержание, мелодический устой, тональность и модальность, музыкальная форма, метод редукции

Существует большое количество методов анализа гармонии, теорий, позволяющих установить законы, по которым строится музыкальное произведение.

Среди них — выявление лада или ладов и того, как лад развёртывается, реализуется в произведении, тонально-функциональный анализ, анализ в терминах центрального и производных элементов, анализ по методу Г. Шенкера, анализ с использованием неоримановской теории и т. д.

Каждый из этих методов базируется на своей теории, имеет свой инструментарий и приводит к своим результатам. Это может быть графическая фигура (например, волна или пучок линий), комбинация функциональных красок (показанных на схеме разными цветами), и даже просто развёртывание качеств избранного интервала — квинты, кварты, тритона (см. об этом подробнее в [\[1\]](#)).

Результаты музыкально-теоретического анализа во многом предопределяются его языком, то есть способом представления этих результатов. Теоретики стараются избегать простого описания того, что происходит в каждом такте. Они пользуются тонально-функциональными знаками, схемами форм, специальными аналитическими нотными примерами и т. д. Музыкальные произведения XX и XXI века требуют изобретения всё новых и новых методов анализа и новых способов представления результатов.

Всякий анализ предполагает выявление логической структуры произведения, отделение более существенного от менее существенного. Выявление и отражение смысловой структуры означает построение *модели* произведения. Такими моделями будут и представленные нотами ладовые полихорды, и последовательность функциональных обозначений, и схемы формы, и серийная диспозиция, и многие другие способы графического представления музыкальных композиций.

Понятие «модель» всё чаще используется музыковедами с целью прояснить как процесс работы композитора над сочинением, так и процесс анализа музыки. Ещё в 1975 году М. Г. Арановский говорил об эвристической модели, которая должна «стать музыкальным

произведением, превратиться в него, породить его» [\[2, с. 138\]](#). Если же говорить о моделировании как способе анализа, то здесь нельзя не упомянуть аналитические методы Б. М. Гаспарова, который в пору своей работы в Тартуском университете (1968–1980) опубликовал ряд статей, посвящённых, в частности, структурному анализу гармонической системы в некоторых произведениях Л. Бетховена. Гаспаров выдвигает алгоритм классификации аккордов на основе их контекстуальной сочетаемости с другими аккордами, что позволяет ему опытным путём создать функциональную систему, близкую традиционной, но отличающуюся от неё в некоторых деталях [\[3; 4\]](#). Л. О. Акопян, рассказывая об опытах Гаспарова, пишет, что «полученная на выходе анализа *модель* представляет собой совокупность правил сочетаемости и взаимной зависимости сегментов, принадлежащих разным функциональным классам» [\[5, с. 121\]](#). Подобным образом Гаспаров получает и новую систему родства тональностей.

В последние годы музыковеды чаще прибегают к различным методам моделирования – в том числе графического, направленного на визуальное восприятие, – чтобы получить единовременный образ анализируемого произведения или проникнуть в тайну композиционного процесса.

А. Н. Плесконосов (2021) подчёркивает значимость «симультанного образа» для восприятия музыкальной формы [\[6, с. 63–64\]](#). А. А. Амрахова (2022) говорит о «ментальных моделях, которые предопределяют особенности формообразования в музыке композиторов конца XX — начала XXI веков» [\[7, с. 15\]](#). Ссылаясь на американского лингвиста Дж. Лакоффа, она называет 4 основных типа ментальных моделей — пропозиция, образ-схема, метафора и метонимия [\[7, с. 16\]](#).

В своей статье «Принцип моделирования в свете теории текста» С. С. Гончаренко (2016) рассказывает о «исследовании композиционных моделей, откристаллизовавшихся в музыке европейской профессиональной традиции» [\[8, с. 19\]](#).

Как бы подхватывая мысль Гончаренко и развивая её на конкретных примерах, М. С. Высоцкая (2021) пишет о композиционной модели, которая «может быть осмыслена как проект, предварительный план, фундамент и архитектурный каркас будущего "здания". <...> В роли композиционной модели выступает художественный канон или авторский текст; она задаётся извне или выстраивается по индивидуально разработанному алгоритму; способом её представления может быть вербализованная система (описание) правил, графическая схема или объективированный в звуковой форме образец» [\[9, с. 152\]](#). Высоцкая приводит аналитические примеры, где в качестве такой модели выступает риторическая диспозиция или четырёхчастная схема симфонического цикла; способ серийной работы А. Веберна оказывается моделью для Ф. Караджева, когда он сочиняет «Concerto grosso памяти Антона Веберна для камерного оркестра».

Всё это – поиск способа либо найти алгоритм звуковысотного развёртывания произведения во времени, либо представить произведение как графический образ.

Настоящая статья посвящена поиску новых способов аналитического представления музыкального произведения в симульном виде. Эти способы отталкиваются от теории Г. Шенкера, изложенной в его труде «Свободное письмо» [\[10\]](#), и развиваются во-первых, в направлении более детального выявления *среднего плана* произведения и действующих в нём звуковысотных линий, а во-вторых — в сторону попыток освободить

метод редукции от строгих догм шенкерианской методологии и «привить» к нему способы анализа модальных гармонических систем, а также способы выявления *мелодических функций*.

Представить произведение в симультанном виде, ставшем результатом аналитических процедур, — как раз и означает построить *модель произведения*. Эта модель может быть более или менее адекватной самому произведению. Степень адекватности отчасти предreshается и методом: скорее всего более адекватными будут модели, использующие нотные знаки, но при том представляющие произведение в обобщённо-сокращённом виде.

С этой точки зрения, деятельность музыкального теоретика можно охарактеризовать следующим образом. На основе знаний о принципах устройства звуковысотных систем на данном этапе эволюции музыкального языка он предполагает, с помощью какой из известных ему теорий (и подразумеваемых ею методов) он может выявить законы, которым следует звуковысотное устройство конкретного произведения, и, соответственно, найти логику, согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность.

Исходной точкой здесь будет выявление ладовой организации в широком смысле этого слова — лад как система связей между звуковысотными элементами (предзаданная и единично реализуемая именно в данном произведении), как баланс устоев и неустоев разного уровня, как взаимодействие горизонтальных и вертикальных аспектов гармонической системы.

После определения базовых ладовых категорий возможен выбор теорий, с помощью которых будет производиться дальнейший анализ. Для разных веков эволюции музыки это будет различный набор теорий.

Очевидный набор для музыки XIX века и тональной музыки XX века:

- 1) теория мажорно-минорной тональности и тональных функций;
- 2) теория расширенной тональности, расширенной функциональной системы;
- 3) теория (нео)модальности, диатонических и хроматических ладов (если применимо);
- 4) редукция, выявляющая гармонический костяк, в том числе по методу Г. Шенкера;
- 5) редукция, приводящая к схеме звуковысотных линий вне контекста теории Шенкера;
- 6) анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (которые могут быть отличны от тонально-гармонических функций); ладовых полихордов, на которых строится мелодия;
- 7) анализ аккордовых вертикалей с точки зрения неоримановской теории (если применимо).

На пути к модели музыковед делает несколько шагов от эмпирической данности к абстракции. Вопрос заключается в том, в какой момент следует остановиться.

Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к шенкерианским методам анализа музыки через серию последовательных редукций. Берётся музыкальный текст в том виде, как он дан у композитора. Сначала снимаются диминуции, т. е. мелизмы, фигурации аккордов, гаммообразные движения. Потом фактура сводится к строгому четырёхголосию.

Убираются задержания и ритмические сложности, случаи *обмена голосов* и другие тонкости голосоведения. Выделяются линейные ходы переднего плана. Далее осуществляется переход к среднему плану — выявляются основные (несущие) линейные ходы, последовательность ступеней в басу. О первоструктуре, оказывающейся конечным шагом редукций, Л.О. Акопян пишет: «Мысль о том, что для тональной музыки структура I–V–I служит неким первичным ядром, и любая тональная пьеса может трактоваться как ее пролонгация, вполне согласуется с нашим представлением о тональной музыке и, скорее всего, не вызовет протеста у теоретиков большинства направлений, в том числе не имеющих ничего общего с шенкерианством» [\[5, с. 109–110\]](#).

Используя метод пошаговых редукций, мы получаем всё более и более сжатые образы или модели произведения. Эти модели, во-первых, наглядны, так как графически отражают звуковысотную структуру. Во-вторых, они соответствуют природе музыки, ибо отражают именно звуковысотность в её временном становлении. В-третьих, они выявляют гармонический остов произведения, позволяя отличить более существенное от менее существенного. В-четвёртых, аналитик может остановиться в тот самый момент, когда начинает стираться индивидуальность произведения.

Промежуточные схемы, возникающие в ходе шенкерианского анализа, выявляют три аспекта музыкальной ткани — линейный, ступеневый (т. е. в каком-то смысле вертикальный), а также произведение как развёртывание тонического трезвучия. С одной стороны, мы видим произведение как комплекс звуковысотных линий, играющих роль ветвей, на которых «нарастает» музыкальная ткань. С другой стороны, мы видим подложенные под эти линии (и, в сущности, управляющие ими) ходы ступеней среднего и заднего плана.

Однако редукцию музыкальной ткани можно проводить и вне шенкерианской методологии. В таком случае она приводит не к первоструктуре, а к схеме звуковысотных линий, что делает акцент на горизонтальном аспекте музыкальной ткани. При этом не всегда учитываются или вовсе не учитываются основные тоны звучащих аккордов и логика их последования. Интересно, что такая редукция может использоваться и в атональной музыке, в том числе и в додекафонной. Линейный анализ делает зримыми скрытые звуковысотные линии, прослеживаемые за видимым и слышимым мелодическим рисунком.

Например, подобного рода анализ, применённый нами к мелодии песни А. Веберна *Das Dunkle Herz*, привёл вот к такой схеме [\[11, с. 36\]](#).



Рисунок 1. — А. Веберн. Линейный анализ мелодии песни ор. 23 № 1 (т. 1–11)

Ещё одним методом, направленным на исследование мелодии, является анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (мелодических

функций), а также ладовых полихордов, на которых она строится.

Этот метод пока ещё не стал общепринятым и детально разработанным. О функциях мелодической тоники и мелодической доминанты писал Ю. Н. Холопов в статье «Мелодия» из Музыкальной энциклопедии [\[12\]](#); эти идеи восходят к Б. Яворскому [\[13\]](#) и Л. Кулаковскому [\[14\]](#). Последний писал: «Мелодический центр — нормальный уровень звучания для данной мелодической кривой. <...> Анализируя народные мелодии, не трудно заметить, что наряду с частым совпадением в них мелодического центра с основным тоном тоники, отношение его к ладовым элементам бывает и иным, т. е., что мелодический центр народной мелодии сравнительно с классической музыкой, гораздо более свободен. Особенно часто встречается совпадение его с квинтовым тоном тоники (Tv — классической "доминантой"), что происходит, понятно, благодаря устойчивости и яркости этого звука. Иногда встречается и другое положение мелодического центра, совпадающего даже с неустойчивыми элементами, чаще всего с наименее ярким неустоем — So.c.» [\[14, № 6, с. 19\]](#) («обратно-сопряжённый тон субдоминанты» — это II ступень в мажоре и IV ступень в миноре).

А в Музыкальной энциклопедии читаем: «Единство и определённости мелодии обуславливаются притяжением звукового потока к твёрдо фиксированной опорной точке — устью ("мелодической тонике", по Б. В. Асафьеву), вокруг которого образуется поле тяготения прилегающих звуков. На основе ощущаемого слухом акустического родства возникает вторая опора (чаще всего на кварту или квинту выше конечного устья). Благодаря квартово-квинтовой координации мобильные тоны, заполняющие пространство между устоями, в конце концов выстраиваются в порядке диатонической гаммы» [\[12, стб. 514\]](#).

На наш взгляд, для анализа тональной мелодии могут применяться методы, разработанные для монодии, подразумевающие выявление главного, промежуточного и побочных устоев и различного типа неустоев. Эти методы необходимым образом связаны с выявлением ладовых полихордов, крайние звуки которых и оказываются устоями.

Возможен ли синтез этих методов и представление их на одном аналитическом нотном примере?

Сначала обратимся к достаточно простой по гармонической структуре пьесе **«Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества»** (сочинена в 1848 году).

Она не совсем обычна по форме: вслед за повторенным периодом c-moll → g-moll идёт период-прослойка c-moll → Es-dur, далее средний раздел в модулирующей простой двухчастной форме g-moll – d-moll – g-moll – c-moll. Сокращённая реприза прерывается C-dur'ной вставкой с темами гротесктера, после чего возобновление первой темы слышится уже не как реприза, а как кода. Хотя пьеса и небольшая, просматриваются контуры сложной трёхчастной формы.

Если анализировать «Зиму» по методу Шенкера, мы выявим в качестве головного тона третью ступень, которая быстро спускается на вторую; вторая стоит на протяжении почти всей второй части и в конце неё идёт на первую. Тут пьеса могла бы закончиться, так как первоструктура «сделала своё дело». И действительно, реприза кажется как бы «приставленной», не столь уж обязательной с точки зрения общей гармонической конструкции. Но, чтобы всё-таки включить эту репризу в общую конструкцию, представим предыдущий спуск 3–2–1 линией среднего плана, а в репризе увидим настоящую перволинию.

Всё дальнейшее, с точки зрения Шенкера, уже точно является кодой, и перволиния стоит на «1».

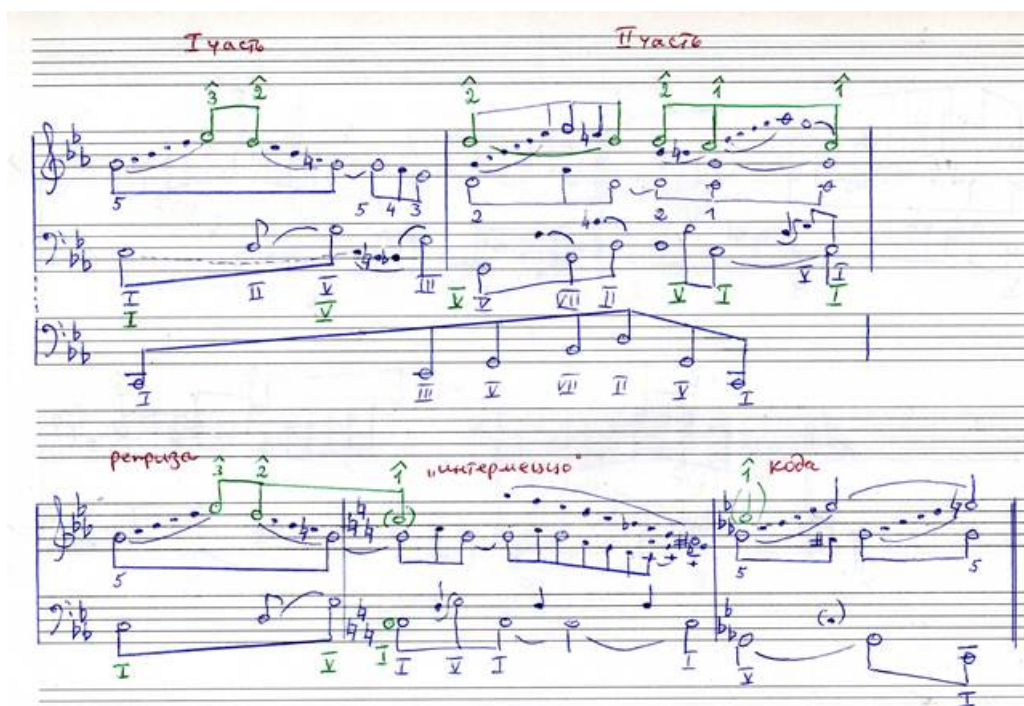


Рисунок 2. — Анализ пьесы Р. Шумана «Зима II»

Кроме того, анализ по Шенкеру легко выявляет логику тонального плана пьесы. Это терцовый ряд C–Es–G–G–B–D, после чего следует быстрый спуск по квинтам D–G–C (третий нотный стан).

Это, собственно, и есть сжатая модель произведения.

В сравнении с Шенкером, я уделяю большее внимание некоторым явлениям переднего плана. В данном случае — мелодическому развёртыванию ведущих, наиболее заметных интервалов.

Таковым интервалом в «Зиме» оказалась малая секста, т. е. поступенное движение вверх от пятой к третьей, а иногда от первой к шестой ступени минора. Движение от 5 к 3 назовём тоническим развёртыванием сексты, а от 1 к 6 — субдоминантовым (обозначено соответственно T(c) и S(g), где «с» и «g» — тональности).



Рисунок 3. — Развёртывание сексты в пьесе «Зима II»

В начальном периоде это движение просматривается по верхним звукам трезвучий, из которых рождается мелодия. Восходящее движение сменяется нисходящим, которое приводит к тоникализации пятой ступени.

Примыкающее к этому периоду построение ведёт в Es-dur и построено на обращении малой сексты, т. е. на большой терции, которая лежит в основе мелодии.

В начальном периоде второй темы (с тональным планом g-B-d) субдоминантовое развёртывание малой сексты напрямую присутствует в мелодии (от первой к шестой ступени соль минора). Во втором предложении на этом месте возникает движение в диапазоне октавы b-c-d-e-f-g-a-b, ведущее из B-dur в d-moll. А в репризном предложении (c-moll) — вновь субдоминантовое развёртывание.

В мажорном «интермеццо» движения в рамках малой сексты поначалу нет, но в последних тактах оно (в нисходящем варианте) неожиданно возникает как 6–1 F-dur, где *f* в последний миг заменяется на *fis* (уменьшенный терцквартаккорд).

После чего на доминантовом органном пункте возвращается первая тема, а вместе с ней и тоническое развёртывание малой сексты, которое за несколько тактов до конца приводит уже не к *es*, а к *e*, как бы разрешая наконец-то напряжение, нагнетавшееся на протяжении пьесы.

Предложенный анализ выявляет, между прочим, сюжетную сторону пьесы, но сюжет этот абсолютно внутримызыкален и основан на жизни мелодического развёртывания малой сексты, которая: а) дана как восходящий и нисходящий костяк мелодии (при этом

восходящее движение происходит в пределах с-moll, а нисходящее модулирует в g-moll, и секста оказывается субдоминантовой); б) превращается в своё обращение — большую терцию; в) представлена напрямую в мелодии и дорастает до октавы; г) возникает в рамках фа мажора, где *f* вдруг меняется на *fis* (оставляя сексту малой); д) преодолевает свою минорность путём замены *es* на *e*.

Теперь перейдём к анализу пьесы К. Дебюсси. Музыка Дебюсси сложнее для анализа, так как композитор склонен к построению индивидуальных гармонических систем, а тональные принципы зачастую сочетаются с модальными. И законы Шенкера могут в ней действовать лишь частично. Объектом рассмотрения станет пьеса «**Развалины храма при свете луны**» из второй тетради «Образов» (Л. Кокорева предлагает более точный перевод названия: «И луна спускается на некогда бывший храм» [15, с. 123]).

Форма пьесы допускает различные трактовки; я охарактеризовал бы её как второе рондо (по А.Б. Марксу).

Первая тема состоит из двух контрастных элементов: 1) мелодия, изложенная аккордами со структурой 5.2; 2) параллельные трезвучия (а также один большой минорный септаккорд) на фоне тонической квинты e-moll.



Рисунок 4. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 1–9

Хотя мелодия и следует по звукам гармонического *ми минора* (иногда захватывая *f*), центральным тоном всё же оказывается пятая ступень.

Вторая тема (средний раздел пьесы) начинается с модального эпизода в дорийском *си*. Думается, что тон *си* является главным устоем этого раздела. Его форма показана в таблице 1.

Таблица 1. Форма среднего раздела

13	16	20	25	29	38
				ход	предыкт
C	d	E	C	C ... d	E1

«С» представляет собой контрапункт двух модальных мелодий, суммарно утверждающих квинту *h-fis* как главный устой. В нижнем слое обращают на себя внимание симметричные фигуры 2.3 вниз и 2.3 вверх от *h*.



Рисунок 5. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 13–15

Материал «d», как неустойчивое построение (тематически близкое первой теме), выявляет побочные устои *g* и *c*, останавливаясь на аккорде 4.2 (однако теперь на роль его основного тона претендует *h*).

Материал «Е» — секвенция на басах A и G (VII и VI по H-dur), почему и отмечен как неустойчивый.

Далее «С» представляет собой совмещение модальной темы в верхнем регистре (*h* миксолидийский) и тональных аккордов в H-dur (T^0D-T^0D-M).



Рисунок 6. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 29–30

С 29-го такта начинается самый неустойчивый раздел пьесы, который можно рассматривать как возвратный ход (к репризе). Сначала вновь возникает модально-тональный комплекс *h* миксолидийский на теме «С» + *cis-moll* в аккордовом слое. Далее на роль тоники претендует *gis* с очень неустойчивыми гармониями и секвенцией на м3 вниз. Наконец, в тт. 35–38 повторяется материал D на 62 выше, после чего начинается предыкт к репризе. Правда, это предыкт не доминантовый, а на тритонанте (которая чередуется с параллелью минорной доминанты и с M).

Сокращённая реприза-кода совмещает в себе материал первой и второй темы («А»). Но в первой теме место доминанты занимает аккорд 5.2 и 6.1 на шестой ступени, а вторая — по-прежнему в *h* дорийском. В последней каденции чередуются тритонанта и тоника.

Рассмотрим рисунок 7.

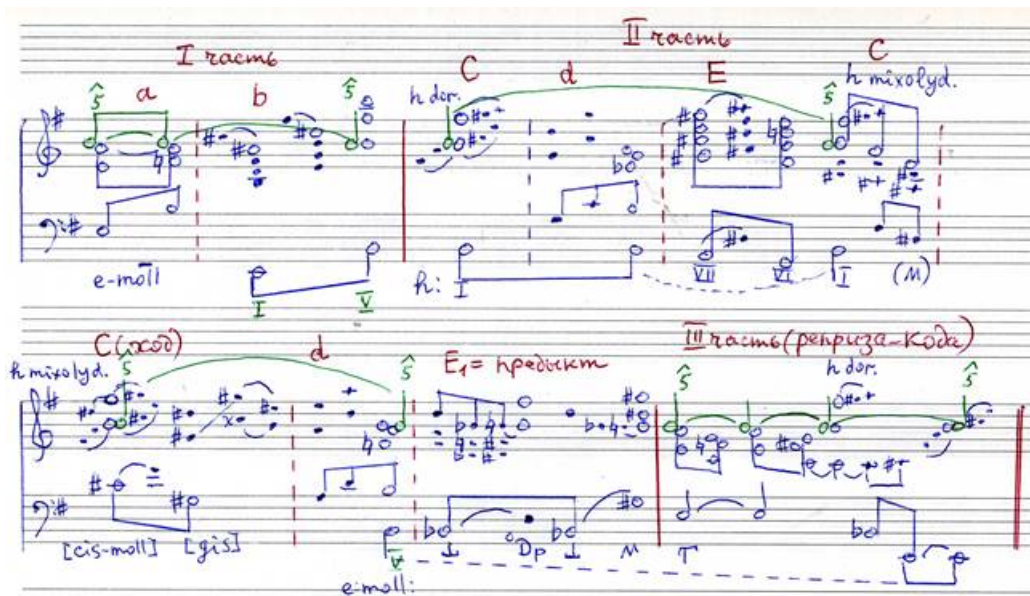


Рисунок 7. — Схема формы и звуковысотной структуры пьесы Дебюсси

Что показывает нам этот нотный пример?

- 1) Форму: I часть — II часть — возвратный ход и предыкт — III часть (реприза-кода).
- 2) Тональный план, функции, ступени.
- 3) Модальный пласт в «С» и в репризе.
- 4) Некоторые аккордовые вертикали.
- 5) Следы шенкерской первоструктуры. Правда, головной тон (5) не движется. При этом бас, как ему и положено, делает ход I-V-I. В начале предыкта перед репризой V смещается на V пониженную. Шенкер не знал о тритонанте, но именно её использует Дебюсси, делая оригинальное обратное арпеджирование B-Gis-E.

На следующем рисунке эта же пьеса представлена в сокращённом виде, с номерами тактов; на ней первоструктура видна более отчётливо.



Рисунок 8. — Сокращённая схема

На рисунке 9 отражён мелодический слой, а также сочетание тонального и модального пластов. Тут показаны полихорды, на которых основана мелодия, и опорные тоны (устои).

Рисунок 9. — Мелодические полихорды, основные гармонические вертикали и басы

В этой пьесе внимание привлекает чередование тональных эпизодов с модальными и впоследствии их наложение друг на друга. В большинстве случаев маркером тональных эпизодов выступает наличие аккордов в большой октаве. Однако это не относится к первому пятитакту. Он написан в *e-moll* (в мелодии центральный тон — *h*) и строится на чередовании тоники с квартой (в полутонах — 5.2) и специфической минорной доминанты с пониженной квинтой (4.2). Звуки *a-g-f-d* (ниже V ступени) фигурируют аккорд.

На второй строке (тт. 13–15) — иная картина. Сначала это пентатоника, а потом дорийский *h*, и тут главный устой *h*, а побочный — *fis* (мелодическая тоника и мелодическая доминанта). Кроме того, в нижнем слое возникают так называемые промежуточные устои на кварту вниз и вверх от *h*. В роли таких устоев обычно выступают верхний и нижний звуки тетрахорда (см. об этом подробнее в [16, с. 395]).

А, например, в тактах 25 и 29 возникает двуслойная структура: внизу находится тональный слой (*H-dur* и *cis-moll*), а сверху — модальный. Я считаю, что эти слои могут сосуществовать в одновременности.

Поэтому целесообразным оказывается совместное использование обычного тонально-функционального анализа (в случае наличия тональной системы) и ладового анализа мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев, которые

могут быть отличны от тонально-гармонических функций.

И наконец, этот нотный пример выявляет особую роль «трихорда в кварте» — мотива *fis-a-h* (3-2) и его обращения *h-cis-e* (2-3). Эти мотивы выпукло звучат в тт. 13–15 и в конце пьесы. Однако они пронизывают и всю пьесу, начиная с 4-го такта. Мотив 2-3 (в полутонах) показан чёрным цветом, а мотив 3-2 — зелёным.

В следующей таблице покажем соотношение модальных и тональных слоёв в пьесе.

Таблица 2. Тональные и модальные слои в пьесе «Развалины храма при свете луны»

такты	тональность	модальность	мелодические устои
1–5	e-moll	—	<i>h</i> (V)
6–12	e-moll	—	—
13–15	—	<i>h</i> дорийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный; нижний <i>fis</i> и <i>e</i> — промежуточные
16–19	неустойчивый раздел (VI, II низкая, I по h-moll)	—	(ля)
20–24	h-moll	—	—
25–28	H-dur	<i>h</i> миксолидийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный
29–30	cis-moll	<i>h</i> миксолидийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный; нижний <i>fis</i> и <i>e</i> — промежуточные
31–34	(gis-moll→...)	?	<i>gis</i> → <i>eis</i>
35–38	неустойчивый раздел (VII, III низкая, I по h-moll). В конце остановка на D5> к e-moll	—	<i>h</i>
39–46	e-moll	нет; в т. 41–42 <i>h</i> пентатоника	нет; т. 41–42 — <i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный, <i>e</i> промежуточный; т. 45–46 — <i>gis</i>
47–50	e-moll	—	<i>h</i> главный, <i>g</i> побочный
51–53	e-moll/dur	<i>h</i> дорийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный
54–55	e-moll	—	—
56–57	e-moll	<i>h</i> пентатоника	<i>h</i> главный, нижний <i>fis</i> и верхнее <i>e</i> — промежуточные

Как видим, если модальный слой есть, его устой в большинстве случаев находится квинтой выше тонального; так происходит и в последних тактах. Получается, что пьеса в целом написана в e-moll, но её главным мелодическим устоем является *h*.

Таким образом, совмещение на одном нотном примере вертикального и горизонтального среза гармонической структуры создаёт некую объёмную модель, позволяя видеть их постоянное взаимодействие друг с другом.

В музыке XX века, в том числе и в музыке Дебюсси, и тональных композиторов последующих десятилетий, первоструктура Шенкера может проявляться нетрадиционным образом. В частности, её тоны могут «стоять на месте», никуда не двигаться.

Обратимся к анализу романса **Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу»**, сочинённого в 1936 году.

По многим признакам, головным тоном в романсе является третья ступень. Но она нигде не переходит во вторую и в первую. А бас старательно избегает пятой ступени и останавливается на ней лишь однажды — перед репризой (романс написан в простой трёхчастной форме).



Рисунок 10. — Н.Я. Мясковский. «Выхожу один я на дорогу». Схема формы и звуковысотной структуры

Очевидно, в основе гармонической структуры романса лежат совсем иные факторы. В середине это — настойчивый подъём по звукам хроматической гаммы (от *c* до *fis*). В крайних частях — ход 3-4-3 (показан зелёным), где «4» нарочито гармонизовано мажорной субдоминантой (Шенкер отказывал IV ступени в самостоятельной функции, однако кое-где обозначал её в своих примерах как бы не связанной с тоникой). Если взглянуть на замысел произведения в целом, то мы увидим, что, сместившись на «4» в верхнем слое, композитор сначала вырабатывает из неё упомянутую хроматическую линию (достигающую почти до верхней тоники, но всё-таки не смогшую её достигнуть), а потом — в последних тактах романса — доводит «4» до «5», на которой всё и заканчивается (но этой пятёрке уже поздно претендовать на роль головного тона, это *кроющий тон*).

Наиболее интересно выстроена середина. Аналитический нотный пример (рисунок 10) выявляет параллельные квинты между басом и верхним голосом. Однако это не реальные квинты (в реальной фактуре они избегнуты), а костяк минорных трезвучий: каждая следующая достигнутая в ходе подъёма ступень поддерживается именно минорным трезвучием (в роли местной тоники). Кроме того, мы видим, что подъём постепенно ускоряется: сначала бас движется «тройками» (*es-e-f*, *f-fis-g*), а потом — «двойками». После достижения высоты *f2* композитор на время отступает от дальнейшего подъёма, но, после некоторых хроматических блужданий, достигает наконец *fis2*, который поддержан совсем неочевидным аккордом — большим нонаккордом от *Gis* без терции. В сущности, это верхняя атакта. В преддверии репризы бас ходит *G-As-G-As-Cis-D*. Особое слуховое внимание привлекает тритонанта, реализованная малым с уменьшённой квинтой септаккордом (видимо, этот аккорд символизирует *могилу*).

Отметим и ещё одну деталь, свидетельствующую о продуманности и целостности

гармонического замысла: в репризе после трёх фраз композитор возобновляет хроматический подъём, бывший в середине, но доводит его лишь до первой ступени; в верхнем голосе при этом «4», не разрешившись в «3», идёт в «5» (композитор как бы подталкивает её вверх, вопреки тональной гравитации).

В крайних частях *рисунок 11* показывает, что композитор избегает чистого тонического трезвучия, заменяя его то тоникой с секундой, то тоникой с секстой.



Рисунок 11. — Схема начального периода романса Н. Мясковского

На данном нотном примере показаны и основные мелодические обороты первой части (зелёным). Ключевая интонация романса — *es-g-a*, или 4.2. Она подчёркивает выразительность лейтгармонии романса (малый с уменьшённой квинтой септаккорд).

Попробуем обобщить все наши наблюдения в одном предложении.

В основе гармонического замысла романса лежит двойной подъём: «3» переходит в «4» сначала как во вспомогательный тон (с возвратом), потом «4» порождает из себя подъём по хроматической гамме до «7#»; вторая волна — ослабленная (вновь от «4», но доходит лишь до «5», до тоники). Это более глубокая трактовка формы, нежели чем простая трёхчастная.

Выводы

Описывая и анализируя музыкальное произведение, теоретик неминуемо создаёт его модель. Даже если он ограничивается словесным описанием, то моделью будет та система понятий, которую он выстроил в отношении произведения, и тот схематизированный сюжет, который он, быть может, нашёл в этом произведении.

Моделью будет и конкретное претворение функциональной системы, которое воплощено в произведении. При этом функции могут быть и тональные, и модальные, и «мелодические» (соотношение устоев разной весомости).

И, конечно, моделью будет любой аналитический нотный пример (по Шенкеру или не по Шенкеру), где произведение представлено в сжатом виде. Такой пример выявляет его «несущую конструкцию» и позволяет окинуть всё произведение единым взглядом.

Настоящая статья посвящена разработке методов построения таких аналитических нотных примеров. Их построение, хотя и базируется на известных приёмах и техниках, требует учёта огромного количества тонкостей и мелких деталей и, в сущности, является процессом творческим, конечный результат которого не может быть предсказан. Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения.

На наш взгляд, такие модели имеют чисто эвристическую, познавательную ценность. Познав внутреннюю структуру и органику музыкального произведения, охватив его

единым взглядом, почувствовав балансы устоев и неустоев, тяготение одних тонов или аккордов к другим, мы, безусловно, лучше понимаем произведение и получаем способность более точно воплотить композиторский замысел. Кроме того, выстроенные модели зачастую позволяют увидеть музыкальную форму под другим углом зрения и, таким образом, получить объёмную теоретическую картину. Эти методы могут быть использованы и в курсе анализа музыкальных форм в вузе.

Обратим внимание и на то, что, построив с помощью различных методов редукции звуковысотную модель произведения, мы не ограничиваемся лишь её рассматриванием. Можно погрузить рисунок в словесно-понятийную среду и найти более точные формулировки, описывающие то, что мы видим.

Так, в отношении пьесы Шумана мы начинаем видеть интрамузыкальный сюжет, который основан на жизни мелодического развёртывания малой сексты. В последних тактах эта секста наконец-то сменяется большой (с мажорной тонической терцией), что развеивает гнетущую атмосферу медленных мрачных подъёмов, под конец усугублённую доминантовым органным пунктом.

В пьесе Дебюсси сюжета нет, однако нам открывается картина всё более интенсивного взаимодействия *тональности* и *модальности*, и для описания многих её эпизодов мы можем использовать такую метафору: на поверхности тонального моря (или океана) возникают модальные флуктуации — течения, движения волн, причём мы слышим оба принципа в одновременности.

Наконец, в романсе Мясковского в качестве основы гармонического замысла мы рассматриваем попытку подъёма (от «3» минора), которая в первый раз достигает седьмой повышенной (но не восьмой), а во второй, в большем бессилии или умиротворении — пятой ступени.

Библиография

1. Захаров Ю.К. К вопросу о гармоническом замысле музыкального произведения // Вестник АХИ. 10. 2021. С. 7–28.
2. Арановский М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975. С. 127–141.
3. Гаспаров Б. М. К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка: на материале гармонии венского классицизма // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 365. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1975. С. 217–240.
4. Гаспаров Б. М. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 236. Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1969. С. 181–183.
5. Акопян Л. О. По следам Шенкера: редукционизм [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf> (дата обращения 26.12.2024).
6. Плесконосов А. Н. К вопросу о визуализации симультанного образа музыкального произведения как способе развития восприятия музыкальных форм // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 1. С. 60–72.
7. Амрахова А. А. Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции // Журнал Общества теории музыки. 2022. № 3(39). С. 14–25. DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002.
8. Гончаренко С.С. Принцип моделирования в свете теории текста // Вестник

музыкальной науки. 2016. № 4 (14). С. 19–25.

9. Высоцкая М. С. Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 152–165. DOI: 10.34690/208.

10. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. 1: текст. Т. 2: нотн. примеры.

11. Захаров Ю. К. Есть ли лад в додекафонной музыке? (на примере песни «Das dunkle Herz» op. 23 № 1 А. Веберна) // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 31–38.

12. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М.: «Сов. энциклопедия», 1976. Стб. 512–529.

13. Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. М.: ГАХН, 1929. С. 7–36.

14. Кулаковский Л. В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. С. 13–38; № 6. С. 16–38.

15. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси: [исследование]. М.: Музыка, 2010.

16. Захаров Ю. К. Секреты тональной мелодии // Культура и искусство. 2016. № 3. С. 392–405. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.3.19225.

17. Исенко А. И. Музыкальное моделирование как метод познания и сочинения музыки // Концепт. 2015. № 3. С. 121–125.

18. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.

19. Гончаренко С. С. Визуальные паттерны матрицы серийных преобразований // Вестник КемГУКИ. 2015. № 4 (33-1). С. 128–135.

20. Гончаренко С. С. Кенотипические композиционные модели в concerti grossi XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 88–96.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Гармонический анализ как построение модели произведения»), является гармонический анализ музыкальных произведений как метод построения модели произведения. Объектом исследования, как прокомментировал автор в водном разделе статьи, является совокупность закономерностей звуковысотного устройства музыкального произведения — логика, «согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность». Автор подчеркивает, что существуют различные методики гармонического анализа музыкальных произведений, опирающиеся на различные теории, но подчеркивает их общую черту: «они позволяют описать произведение на каком-то особом языке, рассказать о нём в символах и в графиках», представить произведение в сокращённом схематическом виде, ставшим результатом аналитических процедур, что и «означает построить модель произведения». Статья, таким образом, носит методический характер.

Автор справедливо подчеркивает, что выбор конкретной методики гармонического анализа и, соответственно, базовой теории зависит от конкретного музыкального произведения, в том числе предполагая и синтез различных теорий для построения модели произведения («Для разных веков эволюции музыки это будет различный набор теорий»). В частности, на конкретных примерах автор останавливается на возможности синтеза ряда теорий применительно к музыке XIX в. и тональной музыке XX в.: «1)

теория мажорно-минорной тональности и тональных функций; 2) теория расширенной тональности, расширенной функциональной системы; 3) теория (нео)модальности, диатонических и хроматических ладов (если применимо); 4) редукция, выявляющая гармонический костяк, в том числе по методу Г. Шенкера; 5) редукция, приводящая к схеме звуковысотных линий вне контекста теории Шенкера; 6) анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (которые могут быть отличны от тонально-гармонических функций); ладовых полихордов, на которых строится мелодия; 7) анализ аккордовых вертикалей с точки зрения неоримановской теории (если применимо)». В итоге автор приходит к выводу, что построение с помощью различных методов редукции звуковысотной модели произведения ведет к новым смыслам композиторского замысла: полученную схему ладового развертывания произведения можно погрузить в новую словесно-понятийную среду и найти более точные формулировки для описания логики развёртывания во времени звуковысотности произведения.

Таким образом, предмет исследования (гармонический анализ музыкальных произведений как метод построения модели произведения) раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, включающем оригинальную авторскую трактовку методик редукции и схематизации логики развёртывания во времени звуковысотности произведения. Соответственно, статья заслуживает публикации в авторитетном научном издании.

Методология исследования опирается на представление о ладовой организации музыкального произведения в широком смысле — «лад как система связей между звуковысотными элементами (предзаданная и единично реализуемая именно в данном произведении), как баланс устоев и неустоев разного уровня, как взаимодействие горизонтальных и вертикальных аспектов гармонической системы». Авторский методический комплекс складывается на основе логики редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени звуковысотности произведения. Цель исследования, которая, по всей видимости, заключалась в демонстрации эвристического потенциала синтеза ряда теорий применительно к музыке XIX в. и тональной музыке XX в. достигнута. Автор не останавливается на прикладной значимости продемонстрированных им методических нововведений, что остается слабым местом статьи. Рецензент, в частности, отмечает, что анализ ради анализа (или образно выражаясь, «трепанация черепа ради трепанации черепа») не имеет смысла и исключает возможность дальнейшего использования полученных результатов, нового научного знания. Поэтому в итоговом выводе было бы уместно заявить о перспективах дальнейших исследований с опорой на достигнутый результат или его прикладной значимости в музыкальной педагогике и исполнительстве.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что на основе знаний о принципах устройства звуковысотных систем на данном этапе эволюции музыкального языка возможен релевантный выбор теорий и методов выявления законов, «которым следует звуковысотное устройство конкретного произведения, и, соответственно, ... логика, «согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность». Облегчить поиск этих принципов, по всей вероятности, и призвана авторская методика редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени звуковысотности произведения.

Научная новизна исследования, заключающаяся в демонстрации на примере анализа отдельных музыкальных произведения авторской методики редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени их звуковысотности, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан автором научный, без существенных оформительских недочетов

за исключением несоответствия ГОСТу подписей к рисункам: они по стандарту располагаются под иллюстрацией и имеют стандартизованное оформление (например: «Рисунок 1. — А. Веберн. Линеарный анализ мелодии песни op. 23 № 1 (т. 1–11)»).

Структура статьи в целом следует логике изложения результатов научного исследования, хотя содержание итогового вывода можно было бы значительно теоретически усилить, указав на перспективы дальнейшего использования авторских методических нововведений в перспективных исследованиях или в исполнительской и педагогической практиках.

Библиография достаточно кратко представляет проблемное поле исследования, что, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, не является критическим недочетом, в отличие от повтора в 1-ом и 2-ом пунктах одной и той же публикации, что нужно исправить, опираясь на редакционные требования (см. https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html).

Апелляция к оппонентам ярко не выражена, но автор вполне корректно и аргументировано участвует в специальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории и может быть рекомендована к публикации после доработки с учетом замечания рецензента: 1) усилить вывод; 2) привести в соответствие ГОСТу подписи к рисункам и библиографию.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Гармонический анализ как построение модели произведения», в которой проведено исследование применения совокупности теоретических музыковедческих методов при анализе музыкального произведения. Однако уже формулировка названия затрудняет понимание проблемы исследования, автору необходимо скорректировать заголовок (например, «Гармонический анализ как метод построения модели произведения»).

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что разработка методов построения аналитических нотных примеров базируется на известных приёмах и техниках, требует учёта огромного количества тонкостей и мелких деталей и, в сущности, является процессом творческим, конечный результат которого не может быть предсказан. Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, в которой автором должна быть поставлена проблема, проведен анализ научной разработанности проблематики, отмечена актуальность. Из текста статьи затруднительно понять также и в чем заключается научная новизна исследования.

Цель исследования заключается в рассмотрении потенциала применения аналитических методов при построении модели музыкального произведения.

Методологию исследования составил комплексный подход, включивший общенаучные методы анализа и синтеза, а также музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды Арановского М. Г., Холопова Ю. Н., Захарова Ю.К. и др. Эмпирическую базу составили пьеса «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьеса К. Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романс Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу».

Автором представлен обзор существующих в музыковедении аналитических теорий (выявление лада или ладов и того, как лад развёртывается, реализуется в

произведении, тонально-функциональный анализ, анализ в терминах центрального и производных элементов, анализ по методу Г. Шенкера, анализ с использованием неоримановской теории). Им указаны их общие черты, инструментарий, характерный алгоритм проведения исследования и возможность комбинирования при анализе произведений различных направлений и исторических периодов.

На примере разбора пьесы «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьесы К. Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романса Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу» автор показывает возможность синтеза обозначенных методов и представления их на одном аналитическом нотном примере. Свои исследования автор иллюстрирует графическими нотными записями.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможностей применения синтеза аналитических методов при построении модели музыкального произведения представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Текст статьи выдержан в научном стиле. Библиография исследования составляет 11 источников, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, так как автор ссылается только на журнальные статьи, причем три статьи принадлежат одному автору. Автору следует расширить список источников и оформить его в соответствии с требованием ГОСТа и редакции.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Гармонический анализ как способ построения модели произведения» является исследованием в области теоретического музыковедения, а именно - в сфере поиска новых способов аналитического представления музыкального произведения в симультанном виде, т.е. способов построения адекватной модели произведения с использованием традиционных нотных знаков, но в более компактном виде. С одной стороны в статье рассматривается традиционный процесс научного познания - движение исследователя (в данном случае – музыковеда) от эмпирического опыта к абстракции, создание модели, выявляющей внутреннюю сущность объектов исследования; с другой - выбирается собственно способ описания одного медиа посредством другого (перенос музыкального произведения в словесно-понятийную среду с поиском более точных формулировок, описывающих услышанное). Автор

достаточно подробно останавливается на различных теориях и методах построения моделей музыкального произведения (обобщая как отечественный, так и зарубежный научный опыт по данной тематике) и мотивирует свой выбор теории Г. Шенкера как теоретической базы данного конкретного исследования. В собственно исследовательской части работы автор применяет теорию Шенкера к нескольким музыкальным произведениям - песне Антона Веберна *Das Dunkle Herz*, пьесе «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьесе Клода Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романсу Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу». Вероятно, автору стоило бы пояснить выбор именно этих произведений для гармонического анализа, но это не является существенным недочетом работы. Автор весьма подробно демонстрирует работу по гармоническому анализу вышеперечисленных произведений, сопровождает ее подробными пояснениями, таблицами и фрагментами нотных записей. Выводы по результатам своего исследования автор представляет в отдельном разделе, где еще раз возвращается к ценности произведенного исследования ("Познав внутреннюю структуру и органику музыкального произведения, охватив его единым взглядом, почувствовав балансы устоев и неустоев, тяготение одних тонов или аккордов к другим, мы, безусловно, лучше понимаем произведение и получаем способность более точно воплотить композиторский замысел. Кроме того, выстроенные модели зачастую позволяют увидеть музыкальную форму под другим углом зрения и, таким образом, получить объёмную теоретическую картину"). Автор формулирует выводы как в целом по произведённому исследованию ("Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения"), так и по отдельным произведениям, рассмотренным в тексте статьи. Работа выполнена на должном научно-методическом уровне, сформулирована теоретическая основа исследования (теория Г. Шенкера), и на ее основе произведен анализ конкретных музыкальных произведений, выводы автора обоснованы предшествующими разделами текста. Статья безусловно рекомендуется к публикации.

Англоязычные метаданные

The eternal theme of the seasons in the dialogue of the past and the present in the music of the late XX-early XXI century

SHibinskaya Anastasiya Aleksandrovna

Teacher; MBU TO DMSH named after M. M. Ippolitov-Ivanov

344112, Russia, Rostov region, Rostov-On-Don, Panova str., 30, building 1, sq. 263

✉ lkjl2015@inbox.ru



Abstract. The article is devoted to musical works on the theme of the seasons, created in the late XX – early XXI century on the basis of already existing well-known masterpieces on this eternal theme. The purpose of the study is to analyze the writings of previous years in comparison with new, updated works on the theme of the seasons. The subject of the study is the musical and stylistic features of the interaction of the original source and the new composition. The object of the research is the compositions on the theme of the seasons by modern composers, written on the basis of masterpieces of past eras: A. Raskatova «The Seasons. Digest», M. Bronner's «The Seasons. A wreath to Tchaikovsky», M. Richter «The seasons. Recomposed», transcription of A. Piazzolla's tango cycle «The Seasons in Buenos Aires», created by L. Desyatnikov, ballet «The Seasons» by V. Martynov, which traces the technique of stylization and quoting. The study used a comparative analytical, historical and theoretical methods. The main conclusions of the study are: the appeal to musical masterpieces of past eras in the context of postmodernism is not a rare phenomenon. Composers recreate ancient genres, music-making practices. A musical masterpiece preserves the enduring values inherent in its idea. He becomes a kind of standard for creating new, relevant works for his time. In this context, the eternal theme of the seasons harmoniously fit into the new cultural paradigm of the late XX – early XXI century. The immortal masterpieces of A. Vivaldi, P. Tchaikovsky, A. Piazzolla have received a new life in the conditions of modern composing and performing arts. The scientific novelty of the research lies in the fact that some of these works are analyzed for the first time in the context of a dialogue between different centuries.

Keywords: musical reflection, musical masterpiece, postmodernism, stylization, transcription, recomposition, reinterpretation, The seasons, eternal theme, dialogue of the epochs

References (transliterated)

1. Dianova V. M. Postmodernizm kak fenomen kul'tury // Vvedenie v kul'turologiyu: Kurs lektsii. / pod red. Yu. N. Solonina, E. G. Sokolova. SPb.: 2003. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernistskaya-filosofiya-iskusstva-istoki-i-sovremennost> (data obrashcheniya: 30.11.2024).
2. Volkova P. S. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva KhKh veka): avtoref. diss. ... dokt. isk. Saratov, 2009. 50 s.
3. Abramova O. V. Osobennosti biografii kompozitora A. Raskatova kak faktor formirovaniya tvorcheskogo stilya // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2020. № 2 (56). S. 40-48.
4. Izergina A. R., Alekseeva I. V. «Vremena goda» Antonio Vival'di v reinterpretatsii

- britanskogo kompozitora-minimalista Maksa Rikhtera // Problemy muzykal'noi nauki, 2020. 40 (3). S. 55-64.
5. Bredberi R. Vino iz oduvanchikov / per. s angl. E. Kabalevskoi. M.: EKSMO, 2014. 318 s.
 6. Izergina A. R. Kontseptsiya vremeni v rekompozitsii shedevra Antonio Vival'di britanskim minimalistom Maksom Rikhterom // Manuskript, 2020. 13 (№4). S. 166-171.
 7. Halban T. Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi // Notesonnotes. 2012. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (data obrashcheniya: 04.12.2024).
 8. Lozano K. The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed // Pithfork. 2022. URL: Max Richter: The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed Album Review | Pitchfork (data obrashcheniya: 04.12.2024).
 9. Martynov V. I. Konets vremeni kompozitorov. M.: Russkii put', 2002. 296 s.
 10. Borisova E. V. Svoistva khudozhestvennogo vremeni v otechestvennoi instrumental'noi muzyke 70–90-kh godov KhKh veka: diss. ... kand. isk. Moskva, 2005. 108 s.

The Synthesis of Chinese and Western European Musical Traditions in Xian Xinghai's Opera "March of the Army and the People"

Luo Jingya 

Postgraduate Student; School of Arts and Humanities; Far Eastern Federal University

Room 10, Ajax St., Vladivostok, Primorsky Krai, 690078, Russia. Campus F

✉ lo.tczi@dvfu.ru

Chernova Anna Viktorovna

PhD in Art History

Associate Professor; Department of Art and Design; Far Eastern Federal University

10 Ajax St., Primorsky Krai, 690078, Russia

✉ av-chernova@mail.ru



Abstract. This study is based on a detailed analysis of the opera March of the Army and the People, composed by the prominent Chinese composer Xian Xinghai (1900–1945), which serves as an important example of the synthesis of Chinese and Western musical traditions. Written in 1938, the opera marked the composer's first attempt to integrate elements of Chinese national art into the Western operatic form. The study examines the unique features of the opera's musical language, structure, and stylistic content, which reflect the cultural and political realities of China at that time. It also explores the influence of this opera on the development of Chinese national operatic art.

The research employs a comprehensive approach, including historical and cultural analysis, structural music analysis, orchestration, as well as contextual analysis of the libretto and accompaniment. Special attention is given to the techniques of incorporating Chinese melodic structures and their adaptation within a polyphonic texture. Key elements analyzed include the use of pentatonic scales and the interaction of timbres between Chinese and Western musical instruments.

The scientific novelty of this study lies in the analysis of the opera March of the Army and the People, which holds groundbreaking significance in the history of Chinese music. The article

highlights how Xian Xinghai innovatively combined Western compositional techniques with elements of Chinese folk music, paving the way for the creation of a new type of national opera in 20th-century China. The findings demonstrate how this work reflects a cross-cultural process, where elements of Eastern and Western musical traditions are harmoniously integrated. Additionally, the study offers a new perspective on the transformation of Chinese opera in the 20th century, providing valuable material for interpreting and studying Chinese musical culture in Russian and international academic contexts.

Keywords: harmony, XX century, melody, national uniform, traditional culture, New National Opera, hike, opera, Chinese music, Xian Xinghai

References (transliterated)

1. Lo Tszinya. Issledovanie tvorcheskoi individual'nosti Syan' Sinkhaya na fone revolyutsionnykh voyn v Kitae XX veka. // Molodezhnye issledovaniya i initsiativy v nauke, obrazovanii, kul'ture, politike: sbornik materialov XIX Vserossiiskoi molodezhnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Birobidzhan, 02–03 maya 2024 g. Birobidzhan: PGU im. Sholom-Aleikhema, 2024. S. 191-194.
2. Vyderzhki iz obsuzhdeniya posle ispolneniya kantaty „Zheltaya reka” // Novyi muzykal'nyi ezhemesyachnik. Guanchzhou: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya Guandun, 1941. S. 1-3.
3. Chzhi, Ch. Kartina mira kitaiskogo kompozitora i uchenogo Syan' Sinkhaya / Ch. Chzhi, D. I. Varlamov // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 4(138). – S. 43-49. – DOI: 10.51631/2072-0432_2022_138_4_43. – EDNRLNNXQ.
4. Yao, K. Kantata Syan' Sinkhaya "Zheltaya reka" v kontekste kitaiskoi muzykal'noi kul'tury pervoi poloviny KhKh veka / K. Yao // Muzykal'noe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki: materialy VVserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Petrozavodsk, 27–28 aprelya 2021 goda. – Petrozavodsk: VPPrint, 2021. – S. 252-260. – EDN HVKDPU.
5. Van Tsyau. Kantata «Khuankhe» Syan' Sinkhaya v istorii kitaiskoi muzykal'noi kul'tury KhKh veka / Van Tsyau, E. V. Smagina // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. – 2024. – № 1(54). – S. 60-67. – DOI: 10.52469/20764766_2024_01_60. – EDN FHEDST.
6. Syan' Sinkhai. Dvizhenie spasitel'nykh pesen i budushchee novoi muzyki. // Polnoe sobranie sochinenii Syan' Sinkhaya. T. 1. Guanchzhou: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya Guandun, 1989. S. 70.
7. Tszo Chao In. Opera «Marsh armii i naroda» v Guiline // Novye kul'turnye istoricheskie materialy. 1995. № 5. S. 53.
8. Chzhan Syaokhun. Analiz khudozhestvennykh kharakteristik muzyki «stilya Tsi». // Khudozhestvennaya kritika. 2012. № 3. S. 26.
9. Chzhao M. Protsess razvitiya kitaiskoi opery // Universitetskii nauchnyi zhurnal. – 2017. – № 29. – S. 163.
10. Lyu Tszin'. Kitaiskaya natsional'naya opera: 1920–1980 gody. // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. 2009. № 117. S. 278.
11. Van Yuikhe. Istoriya kitaiskoi muzyki v novoe vremya. Pekin, 1994. S. 154.
12. Tszin' Lan. Istoriya kitaiskoi opery (t. 1) [Tekst]. Pekin: Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, 2012. S. 22.
13. Sya Bai. Iskusstvo narodnoi opery (1944). // V Na puti dvizheniya novoi muzyki. Shankhai: Shankhaiskoe obrazovatel'noe izdatel'stvo, 1950. S. 180.

14. Syan' Sinkhai. Pis'mo k rukovodstvu Kommunisticheskoi partii «Lu I» [Tekst] // Polnoe sobranie sochinenii Syan' Sinkhaya. T. 1. Guanchzhou: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya Guandun, 1989. S. 379.
15. Syan' Sinkhai. Issledovanie narodnoi pesni. // Polnoe sobranie sochinenii Syan' Sinkhaya. T. 1. Guanchzhou: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya Guandun, 1989. S. 68.
16. Chen' In. Kitaiskaya opera XX – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropeiskogo opyta: Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu, 2015. 2 C. 4.
17. Syan' Sinkhai. Nekotorye voprosy dvizheniya novoi muzyki Kitaya na sovremennom etape. // Polnoe sobranie sochinenii Syan' Sinkhaya. T. 1. Guanchzhou: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya Guandun, 1989. S. 125.
18. I, Ren. Poeziya, muzyka, opera // Li Bao. 1944. № 5 (4). S. 4.

The peculiarities of the keyboard accompaniment *ad libitum* and General Bass in the light of the formation of the German-Austrian concertmaster school

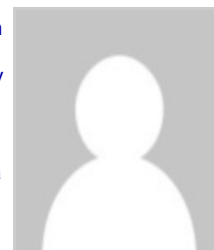
Kalitzky Vitaly Valer'evich

PhD in Philosophy

Professor of the Department of Instrumental Performance at Russian State Specialized Academy of Arts

12 Reserve Ave., Moscow, 121165, Russia

✉ kalitzky@yandex.ru



Abstract. The relevance of the proposed research lies in the process of formation, development and specification of concertmaster schools in different countries, which has not yet been disclosed in Russian and foreign musicology. In the proposed article, the author refers to the initial stage of crystallization of German-Austrian concertmaster art. The object of research is the concertmaster school in Germany and Austria. The subject of the research is the practical forms of the existence of keyboard accompaniment *ad libitum* and General Bass. The objectives of the research are to reveal the specifics of keyboard accompaniment *ad libitum* and General Bache in connection with the formation of German-Austrian concertmaster art; to analyze the manuscripts of master clavists available in open sources who specifically studied this type of performance; to introduce new information from German-language treatises, tablatures and archival sources about the creative and pedagogical activities of keyboard players into Russian musicology. The main research methods were: anthropological, historical-archival, comparative-analytical, a set of methods of performing analysis in their interaction according to the objectives of the study. For the first time in Russian musicology, a number of names of German and Austrian musicians who made a significant contribution to the development of concertmaster art at the initial stage of its formation are being introduced into scientific circulation. The author has found and analyzed a number of treatises and tablatures that reveal the specifics of keyboard accompaniment *ad libitum* and General Bass. It is proved that *ad libitum* accompaniment, which is based on an improvisational character, imposed a number of additional "conditions" on the keyboard player for its successful implementation: such a musician had to be able to skillfully build a polyphonic texture in the process of making music together, master the means of dynamics, depending on which voices and/or instruments he was playing music with; be able to transpose and read fluently from a sheet. The specifics of General-Bass accompaniment and its differences from basso continuo and basso numerato are determined. The conclusions of the study make it possible to better understand the essence, content and national characteristics of the German-Austrian

concertmaster school, the foundation of which was laid in the XV-XVII centuries.

Keywords: ablature, treatise, performance, music pedagogy, Austria, ad libitum, Germany, General-Baß, concertmaster, school

References (transliterated)

1. Saponov M. A. *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeiskoi muzyke Srednikh vekov i Vozrozhdeniya*. – M.: Muzyka, 1982. – 77 s.
2. Belza I. F. *Istoricheskie sud'by romantizma i muzyka: ocherki*. – M.: Muzyka, 1985. – 200 s.
3. *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya: khrestomatiya / sost. tekstov i obshch. vst. st. V. P. Shestakova*. – M.: Muzyka, 1966. – 574 s.
4. Gorodskoi arkhiv g. Myunkhena. F. 663, ed. khr. 42, s. 8.
5. Gorodskoi arkhiv g. Geidel'berga. F. 440, ed. khr. 26, s. 54.
6. Reese G. *Music in the Renaissance*. – N. Y.: W.W. Norton & Co., 1954. – R. 66.
7. Paumann K. *Fundamentum-organisandi [Elektronnyi resurs]*. URL: <https://www.medieval.org/emfaq/cds/nxs53466.htm> (data obrashcheniya: 16.02.2025).
8. Schljck A. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten [Elektronnyi resurs]*. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP499591-PMLP75738-schlick_tabulaturen_etlicher_lobgesang_456295895.pdf (data obrashcheniya: 01.01.2025).
9. Kalitskii V.V. *Rezhisserskie funktsii v tvorchestve pianista-kontsertmeistera // Kul'tura i iskusstvo*. 2018. № 5. S. 79-86. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.5.25869 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25869
10. Boyarkina A. V. *Basso continuo, tsifrovannyi bas ili vse-taki general-bas? K voprosu o perevode muzykal'nykh terminov // Materialy seksii XLI i XLII Mezhdunarodnykh filologicheskikh konferentsii*. – SPb.: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2013. – S. 11-18.
11. *Orgel oder Instrument Tabulatur [Elektronnyi resurs]*. URL: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP926151-PMLP605006-Ammerbach_E_N-Organ-Tabulatur_1571.pdf (data obrashcheniya: 04.01.2025).
12. Praetorius M. *Syntagmamusicum [Elektronnyi resurs]*. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP68460-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB1.pdf> (data obrashcheniya: 01.03.2025).
13. Praetorius M. *Syntagmamusicum [Elektronnyi resurs]*. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf> (data obrashcheniya: 11.01.2025).
14. Praetorius M. *Syntagmamusicum [Elektronnyi resurs]*. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP68477-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB3.pdf> (data obrashcheniya: 26.01.2025).
15. Sidel'nikov L. S. *Simfonicheskoe ispolnitel'stvo: estetika i teoriya: istor. ocherk*. – M.: Sov. kompozitor, 1991. – 284 s.
16. Werckmeister A. *Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne*

- [Elektronnyi resurs]. URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10527823.html> (data obrashcheniya: 16.02.2025).
17. Werckmeister A. Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln des General-Bass [Elektronnyi resurs]. URL: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP75104-PMLP150688-WerckmeisterAnmerckungenUndRegelnBausuContinuus.pdf> (data obrashcheniya: 01.03.2025).
 18. Bach C.-Ph.-E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [Elektronnyi resurs]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf (data obrashcheniya: 01.03.2025).
 19. Kalitskii V. V. Funktsional'naya differentsiatsiya professii "kontsertmeister" i "akkompaniator" // "Observatoriya kul'tury". 2016, t. 13, № 4. – S. 480-484.
 20. Bakh K.-F.-E. Opyt ob istinnom iskusstve igry na klavire (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753–1762) // Alekseev A. D. Iz istorii fortepiannoi pedagogiki. – M.: Klassika – XXI, 2013. – S. 41-57.
 21. Kryuchkov N. A. Iskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya. – L.: Muzgiz, 1961. – 72 s.
 22. Torchi L. L'accompagnamento degli instrumenti nei melodrama Italiani nella prima meta del seicento. Rivista Musicale Italiana. – Turin: FrateUiBoccaEditori, 1894. – Vol. I. – 278 p.
 23. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. Interpretatsiya Motsarta / per. s nem. A. Gal'perina; pod red. L. Barenboima, L. Gakkelya. – M.: Muzyka, 1972. – 373 s.
 24. Druskin M. S. Sobranie sochinenii: v 7-mi t. / red. kol.: I. V. Rozanov i dr.; red.-sost. L. G. Kovnatskaya; Ros. in-t istorii iskusstv; SPbGK. – SPb.: Kompozitor, 2007. – T. 1. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov. – 752 s.
 25. Adlung J. Musikalisches Siebengestirn [Elektronnyi resurs]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf (data obrashcheniya: 01.01.2025).
 26. Lelein G. S. Klavikordnaya shkola, ili kratkoe i osnovatel'noe pokazanie k soglasiyu i melodii prakticheskimi primerami iz"yasnennoe, sochinennoe gospodinom G. S. Leleiny, s nemetskogo na rossiiskii yazyk perevedennoe Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta studentom Fedorom Gablittsem. Pечатано pri Imperatorskom Moskovskom Universitete, na izhdivenii knigosoderzhatelya Khristiana Ludviga Vevera, 1773. – M.: Mosk. Universitet, 1773. – 258 s.
 27. Reichardt J.-F. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend [Elektronnyi resurs]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/30/IMSLP72239-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB11774.pdf> (kniga pervaya); <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/33/IMSLP72240-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB21776.pdf> (kniga vtoraya) (data obrashcheniya: 01.03.2025).
 28. Türk D. Klavierschule [Elektronnyi resurs]. URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschulecode00trkd.pdf> (data obrashcheniya: 10.03.2025).
 29. Hiller J.-A. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange [Elektronnyi resurs]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP511177-PMLP828310-hiller_musikalisch-richtigen_Gesange.pdf (data obrashcheniya: 16.02.2025).

30. Burney Ch. A General History of Music [Elektronnyi resurs]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/5/55/IMSLP72267-PMLP144843-Burney.pdf> (data obrashcheniya: 20.12.2024).
31. Bakh K.-F.-E. Opyt ob istinnom iskusstve igry na klavire (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753–1762) // Alekseev A. D. Iz istorii fortepiannoi pedagogiki. – M.: Klassika – XXI, 2013. – 418 s.
32. Rozanov I. V. Ot klavira k fortepiano: iz istorii klavishnykh instrumentov. – SPb.: Lan', 2001. – S. 262.
33. Mitchell W. J. Introduction V: C.P.E. Bach. An essay on the true art of playing keyboard instruments. – New York: W. W. Norton, 1949. – R. 2.

Piano culture in Russia at the end of the XVIII – first half of the XIX century: amateur music making, pre-professional and vocational education.

Stepanidina O'ga Dmitrievna

PhD in Art History

Professor, Department of Chamber Ensemble and Concertmaster Training, The Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov

410012, Russia, Saratov region, Saratov, Peter Stolypin Ave., 1

✉ stepanidina047@gmail.com



Voinova Daria

PhD in Art History

Teacher at L.I. Shugom Music School for Gifted Children at The Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov

410012, Russia, Saratov region, Saratov, prospekt im. Peter Stolypin, 1

✉ darya.voinowa@yandex.ru



Abstract. The subject of the study is the development of Russian piano music education during the late XVIII – mid XIX centuries. The principles of training professional musicians in Europe and the specifics of Russia's path in this matter are determined. The authors of the article consider the initial stage of home education in an aristocratic environment, the goals and objectives of invited European musicians. The author analyzes the peculiarity of the appearance of the composer school in Russia from among amateur pianists, the role of European musicians in this phenomenon. The article examines the direction of music classes in general education institutions and their role in the education of the musical intelligentsia stratum. The author's contribution to the formulation and solution of the problem in a new perspective is a non-ideologized approach to considering the level of music lovers among aristocrats and "enlightened amateurs", comparing a set of skills that strikingly distinguish amateur pianists from professional pianists. It is revealed that the main purpose of home education in an aristocratic environment was to educate students in artistic taste and mastering piano playing skills sufficient to perform technically easy pieces and ensembles according to notes. It is established that the expansion of the circle of students at the expense of the noble stratum has not changed the goals and objectives of foreign teachers. The authors of the article determine that neither home schooling nor general education institutions educate professional pianists. It is revealed that pedagogical classes also pursue rather narrow goals of training home teachers for the training of amateur pianists. The

necessity of the emergence in Russia of a special musical educational institution that trains professional pianists and the emergence of a national piano school is determined. The conclusion of the study is to identify the main criteria of a special musical educational institution that contribute to the education of a professional musician: temporarily limiting the study of the repertoire; showing quality work at open auditions in the presence of a commission; discipline and self-discipline as the basis of professional education.

Keywords: music classes, professional pianists, amateur pianists, private music training, home music education, pre-professional training, domestic music education, invited European musicians, home teachers, fundamentals of professional training

References (transliterated)

1. Natanson V. A. Proshloe russkogo pianizma (XVIII – nachalo XIX veka). Ocherki i materialy. M.: Gosud. muz. izd-vo, 1960. 290 s.
2. Alekseev A. D. Russkie pianisty. Ocherki i materialy po istorii pianizma. Vypusk II / Pod redaktsiei A. Nikolaeva. M.–L.: Gosud. muz. izd-vo, 1948. 313 s.
3. Dolgushina M. G. Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoi poloviny XIX veka: k probleme svyazei s evropeiskoi kul'turoi: diss. ... dok. isk.: 17.00.02 / Marina Gennad'evna Dolgushina. Vologda, 2010. 300 s.
4. Stepanidina O. D. Problemy vzaimosvyazi vokal'noi i fortepiannoi partii v russkom romanse XIX veka: diss. ... kand. isk. / Ol'ga Dmitrievna Stepanidina. M.: 1984. 223 s.
5. Shtelin Ya. Ya. Muzyka i balet v Rossii XVIII veka. L.: Triton, 1935. 189 s.
6. Glinka M. I. Zapiski. M.: Muzyka, 1988. 219 s.
7. Glinka v vospominaniyakh sovremennikov. M.: Muzgiz, 1955. 429 s.
8. Muzalevskii V. I. Russkaya fortepiannaya muzyka. Ocherki i materialy po istorii russkoi fortepiannoi kul'tury (XVIII – pervoi poloviny XIX st.). M. –L.: Gosud. muz. izd-vo, 1949. 358 s.
9. Keldysh Yu. V., Levasheva O. E. Istoriya russkoi muzyki v desyati tomakh. T. 2. M.: Muzyka, 1984. 333 s.
10. Pekelis M. S. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii i ego okruzhenie. Issledovanie. V 3-kh tomakh. T.1. M., Muzyka, 1966. 493 s.
11. Milii Alekseevich Balakirev: Letopis' zhizni i tvorchestva / Sost.: A. S. Lyapunova, E. E. Yazovitskaya. L.: Muzyka, 1967. 599 s.
12. Musorgskii v vospominaniyakh sovremennikov / Sost., tekstolog. red., vstupit. stat'ya i komment. E. M. Gordeevoi. M.: Muzyka, 1989. 319 s.
13. Gozenpud A. A. Dom Engel'gardta. Iz istorii kontsertnoi zhizni Peterburga pervoi poloviny XIX veka. S–P.: Sovetskii kompozitor, 1992. 245 s.
14. List F. Izbrannye stat'i. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1959. 462 s.
15. Shopen F. Pis'ma. V 2-kh tomakh. T. 2 / Sost., kommentarii, stat'i i annotirovannyi slovar' imen G. S. Kukharskogo. M.: Muzyka, 1984. 461 s.
16. Stasov V.V. Iz vospominanii «Uchilishche pravovedeniya sorok let tomu nazad» 1836–1842 // Stat'i o muzyke. V pyati vypuskakh. Vypusk tretii, 1880–1886. M.: Muzyka, 1977. S. 5–44.
17. Riman G. Muzykal'nyi slovar' / per. Yu. Engelya. M.: 1901. 1531 s.
18. Sartakova E. S. Istoriya fortepiannogo otdela Sankt-Peterburgskoi konservatorii 1862–1872: diss. ... kand. isk. 17.00.02 / Elena Sergeevna Sartakova. Sankt-Peterburg, 2008. 331 s.

19. Shuman R. O muzyke i muzykantakh. Sobranie statei v dvukh tomakh. Sostavlenie, tekstologicheskaya redaktsiya, vstupitel'naya stat'ya, kommentarii i ukazateli d-ra isk. D. V. Zhitomirskogo. M.: Muzyka, 1975.
20. Rubinshtein A. G. Literaturnoe nasledie. V 3-kh tomakh. T.1. M.: Muzyka, 1983. 213 s.
21. Voinova D. V. Fortepiannaya shkola T. Leshetitskogo i ee razvitie v Saratove: diss. ... kand. isk.: 17.00.02 / Voinova Dar'ya Viktorovna. Saratov, 2021. 233 s.

Harmonic Analysis as a Method to Build a Musical Composition Model

Zakharov Yuri

Doctor of Art History

Professor; Department of History and Theory of Music; Victor Popov Academy of Choral Arts

125565, Russia, Moscow, Festivalnaya str., 2

✉ n-station@yandex.ru



Abstract. The article presents a new synthetic method for analyzing musical works using special musical examples that allow you to present the entire piece in a compressed form. Each analytical method allows you to describe a work in some special language, tell about it in symbols and graphs, and sometimes through notes. To present a work in a different form, which became the result of analytical procedures, means to build a model of the work. The objects of the study are: "Winter II" from the "Album for Youth" by Robert Schumann; "Et La Lune Descend Sur Le Temple Qui Fut" by Claude Debussy; the romance "Выхожу один я на допору" by Nikolay Myaskovsky. The analysis methods used in this study are as follows: 1) reduction according to the Heinrich Schenker system; 2) functional harmonic analysis; 3) identification of the main mode and melodic polychords. Reducing the musical texture, it is not necessary to adhere to the H. Schenker method in everything. In this case, the reduction does not lead to the Ursatz, but to the scheme of the pitch lines, which emphasizes the horizontal aspect of the musical texture. Linear analysis makes visible the hidden lines traced behind the audible melodic pattern.

The method of analysis based on the identification of the main and secondary melodic stable tones (melodic functions) is poorly developed in modern music theory, although its initial premises were indicated in the works of Boleslav Yavorsky, Lev Kulakovsky and Yuri Kholopov. In this article, all these methods are combined in order to display the work in a single analytical musical example, which becomes its model. By immersing this model in a verbal and conceptual environment, we get the opportunity to express the intramusical "plot" of each piece in several sentences.

Keywords: musical form, tonality and modality, melodic stable tone, intramusical content, linear analysis, melody, Heinrich Schenker, model of musical piece, analysis of harmony, reductional method

References (transliterated)

1. Zakharov Yu.K. K voprosu o garmonicheskom zamysle muzykal'nogo proizvedeniya // Vestnik AKhI. 10. 2021. S. 7–28.
2. Aranovskii M. G. Opyt postroeniya modeli tvorcheskogo protsessa kompozitora // Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznaniya. Vyp. 1. L., 1975. S. 127–141.

3. Gasparov B. M. K probleme izomorfizma urovnei muzykal'nogo yazyka: na materiale garmonii venskogo klassitsizma // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 365. Trudy po znakovym sistemam. T. 7. Tartu: Izd-vo Tartuskogo gos. un-ta, 1975. S. 217–240.
4. Gasparov B. M. Nekotorye voprosy strukturnogo analiza muzykal'nogo yazyka // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 236. Trudy po znakovym sistemam. T. 4. Tartu: Izd-vo Tartuskogo gos. un-ta, 1969. S. 181–183.
5. Akopyan L. O. Po sledam Shenkera: reduksionizm [Elektronnyi resurs] // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 2012. № 6. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf> (data obrashcheniya 26.12.2024).
6. Pleskonosov A. N. K voprosu o vizualizatsii simul'tannogo obraza muzykal'nogo proizvedeniya kak sposobe razvitiya vospriyatiya muzykal'nykh form // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2021. T. 9. № 1. S. 60–72.
7. Amrakhova A. A. Opyt klassifikatsii individual'nykh proektov v sovremennoi kompozitsii // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. 2022. № 3(39). S. 14–25. DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002.
8. Goncharenko S.S. Printsip modelirovaniya v svete teorii teksta // Vestnik muzykal'noi nauki. 2016. № 4 (14). S. 19–25.
9. Vysotskaya M. S. Kompozitsionnaya model' v muzyke: k voprosu ob evolyutsii ponyatiya // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 4. S. 152–165. DOI: 10.34690/208.
10. Shenker G. Svobodnoe pis'mo. Novye muzykal'nye teorii i fantazii III / per. B. T. Plotnikova. Krasnoyarsk, 2003. T. 1: tekst. T. 2: notn. primery.
11. Zakharov Yu. K. Est' li lad v dodekafonnoi muzyke? (na primere pesni «Das dunkle Herz» or. 23 № 1 A. Veberna) // Muzykal'naya akademiya. 2017. № 3. S. 31–38.
12. Kholopov Yu. N. Melodiya // Muzykal'naya entsiklopediya. T. 3. M.: «Sov. entsiklopediya», 1976. Stb. 512–529.
13. Yavorskii B. L. Konstruktsiya melodicheskogo protsessa // Belyaeva-Ekzemplarskaya S. N., Yavorskii B. L. Struktura melodii / Trudy Gos. akad. khud. nauk. Vyp. 3. M.: GAKhN, 1929. S. 7–36.
14. Kulakovskii L. V. K voprosu o stroenii narodnykh melodii // Muzykal'noe obrazovanie. 1928. № 4/5. S. 13–38; № 6. S. 16–38.
15. Kokoreva L. M. Klod Debyussi: [issledovanie]. M.: Muzyka, 2010.
16. Zakharov Yu. K. Sekrety tonal'noi melodii // Kul'tura i iskusstvo. 2016. № 3. S. 392–405. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.3.19225.
17. Isenko A. I. Muzykal'noe modelirovanie kak metod poznaniya i sochineniya muzyki // Kontsept. 2015. № 3. S. 121–125.
18. Akopyan L. O. Analiz glubinnoi struktury muzykal'nogo teksta. – M.: Praktika, 1995.
19. Goncharenko S. S. Vizual'nye patterny matritsy seriinykh preobrazovaniy // Vestnik KemGUKI. 2015. № 4 (33-1). S. 128–135.
20. Goncharenko S. S. Kenotipicheskie kompozitsionnye modeli v concerti grossi XVIII veka // Vestnik KemGUKI. 2023. № 65. S. 88–96.