eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания



Contemporary Musicology

Том Vol. 10 № 3

2026

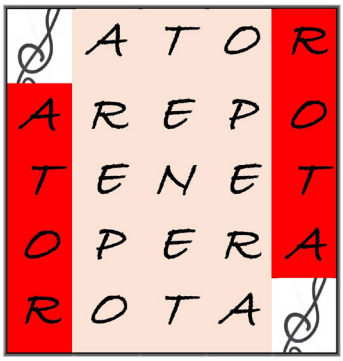
eISSN 2587-9731

Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

Рецензируемое периодическое научное издание



2026/10(3)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3

eISSN 2587-9731

Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

Peer-reviewed open-access scholarly online journal

2026/10(3)

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3

eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

Журнал **«Современные проблемы музыкознания»** — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE* (*Committee on Publication Ethics*).

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных *Scopus*.

Журнал включен в индекс научных изданий открытого доступа *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования **«Российская академия музыки имени Гнесиных».**

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association* (*PILA*).

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Scopus

Crossref

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics* (*COPE*).

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission* (*VAK*), in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library* eLIBRARY.RU.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is indexed in *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: **Gnesin Russian Academy of Music.**

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers* (*ASEP*) and the *Publishers' International Linking Association* (*PILA*).

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Scopus

Crossref

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

ASEP Association of Science Editors and Publishers

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Ван Сюйцин
профессор теории музыки, Шанхайская консерваторияь Китай
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Наталия Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Вадим Робертович Дулат-Алеев
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)
Светлана Георгиевна Зверева
кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)

EDITOR-IN-CHIEF

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

EDITORIAL BOARD

Levon H. Hakobian
Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Mikhail L. Andreev
Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation

Lorenzo Gennaro Bianconi
PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Vera B. Val'kova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Xuqing Wang
Music Theory Professor, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China

Andreas Wehrmeyer
Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Petr N. Gordeev
Dr.Sci. (History), Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation

Zivar M. Guseinova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Natalia S. Gulyanitskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Andrei V. Denisov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Vadim R. Dulat-Aleev
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Tatarstan, Russian Federation

Svetlana G. Zvereva
PhD, Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow, Scotland

Larissa V. Kirillina
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russian Federation

Svetlana V. Lavrova
Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russian Federation

Giuseppina La Face
PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Li Jianfu
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Liupanshui Normal University, Liupanshui, Guizhou, China

Inna Naroditskaya
PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA

Alexei A. Panov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation

Aleksander S. Ryzhinskii
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Tatiana B. Sidneva
Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Ildar D. Khannanov
PhD, Professor of Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Philip Ewell
PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, NY, USA

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor

Executive Editor
Polina B. Podmazova,
Cand. Sci. (Art Studies)

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Dr. Sci. (Art Studies), Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Executive Secretary
Valery S. Poroshenkov

Editor
Irina G. Latysheva

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Art Studies)

Layout Designer
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко,
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Полина Борисовна Подмазова,
кандидат искусствоведения

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко,
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарович Мингажев

Ответственный секретарь
Валерий Сергеевич Порошенков

Редактор
Латышева Ирина Геннадиевна

Корректор
Галия Раилевна Баязитова,
кандидат искусствоведения

Верстка
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:
https://gnesinsjournal.ru

2026/10(3)

СОДЕРЖАНИЕ

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

I. Памяти Д.Д. Шостаковича

Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов (ладозвукорядные характеристики).....10
Кира Иосифовна Южак

Альтернатива «опера&кино» в советской культуре 1930-х – 1950-х и творческие стратегии Дмитрия Шостаковича.....44
Марина Григорьевна Раку

II. Старинная музыка

Отцы и дети партесной музыки: концерт Василия Титова в обработке середины XVIII века 72
Анна Валентиновна Булычева

III. История музыки в письмах и документах

Торжественная месса Бетховена в России: аранжировки А. Н. Серова и кружок братьев Стасовых 108
Лариса Валентиновна Кириллина

IV. Музыкальный театр

О театральном опыте Альберта Лемана в казанский период 138
Дилия Флюровна Хайрутдинова

Современный оперный театр в Казахстане: истоки и тенденции.....170
Дина Маратовна Мосиенко
Галина Николаевна Поваляшко

V. Музыкальная психология

Структура музыкального переживания: опыт построения теоретической модели 200
Дина Константиновна Кирнарская

VI. Исполнительское искусство

Амандо Бланкер и контрабас: мини-сюита «Испанский медведь» в контексте испанского музыкального наследия.....212
Антуан Арутюнян Жабский
Хосе Мануэль Асорин Делехидо

Иллюстрация на обложке:
Д. Д. Шостакович в период постановки пьесы «Клоп» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Фото А. А. Темерина, 1929 г. Из фондов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=45008268

2026/10(3)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

I. Shostakovich in memoriam

Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles (scale-system characteristics).....10
Kira I. Yuzhak

The alternative of "opera&cinema" in Soviet culture of the 1930s–1950s and Shostakovich's creative strategies.....44
Marina G. Raku

II. Early Music

Fathers and sons of partes music: A Concert by Vasily Titov in a mid-eighteenth-century arrangement.....72
Anna V. Bulycheva

III. History of Music in Letters and Documents

Beethoven's Missa Solemnis in Russia: Arrangements by Alexander N. Serov and the Stasov brothers' Circle.....108
Larisa V. Kirillina

IV. Musical Theatre

On Albert Leman's theatrical experience in the Kazan period.....138
Diliya F. Khairutdinova

Contemporary opera theatre in Kazakhstan: Origins and trends.....170
Dina M. Mossiyenko
Galina N. Povalyashko

V. Psychology of Music

The structure of musical experience: An attempt to construct a theoretical model.....200
Dina K. Kirnarskaya

VI. Performing Arts

Amando Blanquer and the double bass: A performance-analytical study of *L'ós Hispànic* in twentieth-century Spanish chamber music.....242
Antuán Arutyunyán Zhabsky
José Manuel Azorin Delegido

Cover illustration:
Dmitri Shostakovich during the production of *The Bedbug* at the Meyerhold Theatre
Photograph by A. A. Emerin, 1929
State Central Bakhrushin Theatre Museum (Inventory No. Mneg 3397)
https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=45008268

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

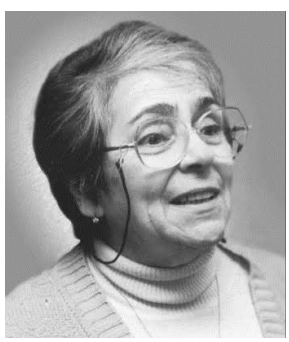
Памяти Д. Д. Шостаковича

Научная статья
УДК 781.4
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043
EDN AHJPXJ

CC BY NC

Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов (ладозвукорядные характеристики)

Кира Иосифовна Южак
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉*kyuzhak@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-7579-9617



Аннотация. Настоящая статья — это продолжение исследования, вышедшего в предыдущем номере журнала «Современные проблемы музыкознания», 2026/10(2), в основном посвященного интонационному сопоставлению фуговых тем Опуса 87 Д. Д. Шостаковича и двух томов Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, явным и скрытым мелодическим и конструктивным связям между теми и другими. Статья сосредоточена на ладозвукорядной организации тем Шостаковича, поскольку в его фугах ладовые и — шире — модальные факторы играют структурирующую роль. Значимые

© Южак К. И., 2026

расхождения между темами Шостаковича и Баха — в преимущественном использовании простых или сложных тактовых размеров, темпоритмических или звуковысотных преобразований материала, в широком или среднем диапазоне тем и разнообразных или стабильных их ладозвукорядных характеристиках — не ведут к ответу на вопрос, в какой конкретной сфере композиторского письма достаточно внятно проявляются историко-стилевые различия между фугами XVIII и XX столетий. Парадоксальный ответ приносят темы фуг Опуса 87, завершаемые тоникой на слабом времени: отсутствие убедительной замкнутости делает тему зависимой от контекста, побуждает ее к существенным преобразованиям, развитию и обретению новых качеств. За этим просматривается новый художественный смысл фуги XX века.

Ключевые слова: Д. Шостакович, И. С. Бах, 24 прелюдии и фуги, Опус 87, Хорошо темперированный клавир (ХТК), тема фуги, диапазон (амбитус) темы, ладозвукорядная структура темы, преобразования темы, тактовые размеры

Для цитирования: *Южак К. И.* Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов (ладозвукорядные характеристики) // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 10–43. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Shostakovich in Memoriam

Original article

Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles (scale-system characteristics)

Kira I. Yuzhak
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉kyuzhak@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0002-7579-9617

Abstract. This article continues the study published in the previous issue of *Contemporary Musicology* (2026, 10/2), which was primarily devoted to an intonational comparison of the fugue subjects in Dmitri Shostakovich's Opus 87 and the two volumes of Johann Sebastian Bach's *The Well-Tempered Clavier*, as well as to the explicit and implicit melodic and structural connections between them. The present article focuses on issues concerning modality and scale-degree organization in Shostakovich's subjects, since factors related to mode and, more broadly, modality play a structuring role in his fugues. Significant divergences between Shostakovich's and Bach's subjects—regarding their preferential use of simple or compound meters, tempo-rhythmic or pitch transformations, wide or medium subject ranges, and varied or stable modal characteristics—do not answer the question of which specific aspect of compositional technique most clearly reveals the historical-stylistic differences between 18th- and 20th-century fugues. A paradoxical answer emerges from those fugue subjects in Opus 87 that conclude with the tonic on a weak beat: the absence

of convincing closure leaves the subject context-dependent, prompting it to undergo substantial transformations and development and to acquire new qualities. This suggests a new artistic meaning of the fugue in the 20th century.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Johann Sebastian Bach, *24 Preludes and Fugues*, Opus 87, *The Well-Tempered Clavier* (*WTC*), fugue subject, subject range (ambitus), modal structure of the subject, subject transformations, meter

For citation: Yuzhak, K. I. (2026). Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles (scale-system characteristics). *Contemporary Musicology, 10*(3), 10–43. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043

Введение

В первой части настоящего исследования [1] рассмотрены интонационно-мелодические связи, сходство и контраст между темами фуг Опуса 87 и двух томов Хорошо темперированного клавира (далее — ХТК)[1].

Во второй части работы основное внимание сосредоточено на ладозвукорядной проблематике, прежде всего — на тех свойствах и особенностях шостаковичевского фугового тематизма, которые обусловлены несомненным преобладанием в нем ладовых и — шире — модальных факторов. Поскольку обсуждение ладозвукорядной сферы требует называть номера ступеней, условимся обозначать их римскими цифрами. Повышенные и пониженные ступени будем показывать по традиции знаками «+» и «–» справа вверху от номера ступени. Например: II^{-} — пониженная II ступень; VI^{+} — повышенная VI ступень.

Свойства и функции пограничных ступеней в диапазонах фуговых тем Опуса 87

Емкую характеристику ладотональной организации у Шостаковича и ее отличия от баховской дал Александр Наумович Должанский:

> Шостакович опирается на три группы ладов, образующие различные ладовые системы. Мажоро-минорная система ладов сохраняется в его музыке как одна из равноправных <…> Гораздо чаще Шостакович пользуется ладами второй группы — системой мелодических диатонических ладов <…> Наконец, третью группу образуют лады, которые появились в творчестве Шостаковича позже других ладовых систем и потому могут быть названы *новыми* [2, с. 208–209][2].

Правило начинать тему фуги с I либо V ступени отвечало опорной системе как церковных тонов, так и мажора и минора. Для ХТК Баха оно было императивом — оно остается нормативом и для Опуса 87 Шостаковича. По сути, исследуемые здесь свойства, которыми тема фуги обязана своему диапазону и звукоряду, коррелируют с характером присутствующих в ней ладовых опор.

---

[1] Во второй, как и в первой, части исследования приняты условные сокращения [1, с. 16–17].

[2] Курсив в цитате заменяет разрядку в оригинале.

Разумеется, звуковысотные границы любой мелодии уже в силу своего рубежного положения могут влиять на поведение только внутренних ее ступеней. Границы диапазона (амбитуса) темы — это самые высокие и самые низкие *тоны ее мелодии*, а их поведение определяют как интонационная природа темы — ее жанровое «призвание», характер и логика развертывания, — так и ее ладовая основа. Поэтому в темах фуг Опуса 87 пограничные тоны воспринимаются как действующие активно, особенно в случаях, когда приходятся на опорные ладовые позиции. Весомым аргументом в пользу их специфической функции может служить присущая им, или хотя бы заявленная в теме, или завоевываемая при ее изложении «зона отталкивания», то есть отсутствие в мелодии прилегающих к ним звуков[3]. Неслучайно в половине звукорядов фуговых тем Опуса пропущен хотя бы один из вводных тонов (VII или II ступень) или медиант (VI либо III ступень): отсутствие первых может свидетельствовать о мелодической и даже монодической ладовой настройке многоголосия, а вторые давно уже признаны индикаторами мажорности и минорности[4]. Кроме того, в теме могут появляться варианты одной ступени, в том числе — при диапазоне от октавы и шире — в разных октавах.

Практически во всех темах фуг Опуса 87, за двумя лишь исключениями (темы ля-минорной фуги и второй темы ми-минорной фуги; *Примеры 1* и *9b*), вершинная ступень достигается не плавным ходом, а хотя бы минимальным — терцовым — скачком, так что неприступность, недосягаемость верхней границы тем ощущается во всех фугах Сборника. Более того: нижние границы тоже явно настроены на неприкосновенность — что осуществимо далеко не всегда уже в силу их «фундаментного» положения и характера. Но некое упруго отталкивающее поле вокруг них образуется: почти в половине тем — в 12 из 26 — нижняя граница диапазона тоже вводится скачком, а не плавным ходом, при том, что в четырех из таких случаев (темы *D-dur*, *fis-*, *cis-* и *es-moll*)

[3] «Зону отталкивания» обнаруживает уже первый мотив или фраза в темах Опуса 87 fis_{87}, A_{87}, gis_{87}, f_{87}, B_{87} и F_{87}, а также в первых темах фуг e_{87} и d_{87}. Начальные скачки могут быть впоследствии заполнены целиком (в темах Fis_{87}, es_{87}, As_{87}, Es_{87} и во второй теме e_{87}), или частично (C_{87}, f_{87}, B_{87} и первая тема d_{87}), либо остаться незаполненными (первая тема e_{87}, темы A_{87} и F_{87}).

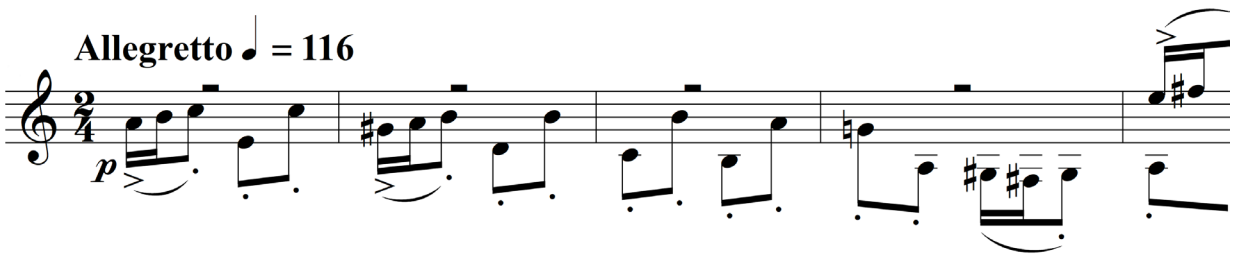
[4] Обоих вводных тонов нет в темах C_{87}, A_{87}, cis_{87}; II ступени нет в темах fis_{87}, f_{87} и в первых темах фуг e_{87} и d_{87}; VII ступени нет в темах B_{87}, F_{87}. Еще в четырех фугах (D_{87}, E_{87}, Fis_{87} и g_{87}) звукоряд тем просто не доходит до VII ступени. В темах фуг Опуса 87 хотя бы одна из медиант присутствует всегда. VI пропущена в звукорядах тем A_{87} и первой темы фуги d_{87}.

этой границей служит тоника, I ступень. В результате складывается ощущение легкости и упругости тоники в темах — да и в фугах — Сборника, как будто тоника и прочие гармонически-функциональные созвучия лишились своей привычной апперцепционной поддержки. И только единственная фуга Опуса 87 — *a-moll* — воспринимается не как «ладово-мелодическая», а как мажорно-минорно-гармоническая (см. тему a_{87} в *Примере 1*)[5].

Очень тонко подметила особенности этой фуги Тамара Николаевна Левая:

> В фуге ля минор мелодия выступает как бы «от лица гармонии». Все ее действия так функционально определенны, так стремительно выявляют ладотональный облик интонаций, так активно впитывают в себя живую логику гармонических последовательностей и смен <...>, что можно говорить в связи с этим о перенесении гармонической функциональности из вертикали в горизонталь» [3, с. 230–231].

В фугах же Баха, напротив, со всей силой действует апперцепция (которая в годы его жизни, вероятно, лишь начинала формироваться). I ступень не только и побуждает, и притягивает — даже издали, даже если ее вообще в теме нет (как в теме a_{II}): тонику поддерживает и отчетливо слышимая в контурах темы функциональная гармоническая последовательность.



Пример 1. Д. Шостакович. Тема a_{87}

[5] Примеры из Op. 87 приводятся по: Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Пример из ХТК-II приводится по: Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. T. II / hrsg. von O. von Irmer.

Необходимо отметить, что в фугах ХТК звуковысотные границы тем (и верхние, и нижние) тоже вводятся преимущественно скачком[6]. Но вводные тоны (как верхние, так и нижние) и медианты пропускаются в звукорядах баховских тем реже, чем в темах Опуса 87, — в первую очередь из-за преобладания более узких диапазонов. Соответственно, возможностью появления октавных вариантов ступени в звукоряде темы располагают лишь октавный и более широкие объемы. Соотношение объемов тем у́же октавы и остальных в I томе — поровну: 12 : 12; во II томе узкообъемных тем в полтора раза больше — 17 : 11. В Опусе 87 соотношение тем у́же октавы и остальных почти равное — 12 : 14.

Диапазоны и мелодические опоры

Темы в октавной рамке

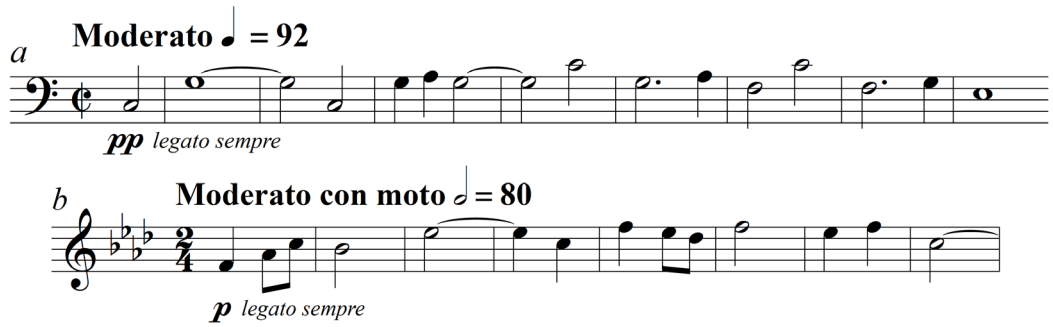
В тонической октавной рамке располагаются темы четырех фуг Опуса 87; две темы начинаются с нижней тоники (*C-dur*, *f-moll*; *Пример 2a*[7], *b*), две другие оканчиваются на верхней (*cis-* и *es-moll*, *Примеры 3a, b*). Фа-минорной теме, в отличие от до-мажорной, I ступень сообщает настолько сильный энергетический заряд, что мелодия быстро, всего за несколько движений, едва касаясь квартсептимовых опор, взлетает к VIII ступени, торопливо укрепляет ее — и кадансирует на V ступени, играя ее неоднозначной — тонико-доминантовой — функциональной нюансировкой.

Что же до тем cis_{87} и es_{87} (*Пример 3 a, b*) — обе начинаются с V ступени и опевания тонической квинты VI ступенью[8], — октавная рамка образуется в них при последнем, разрешающем ходе:
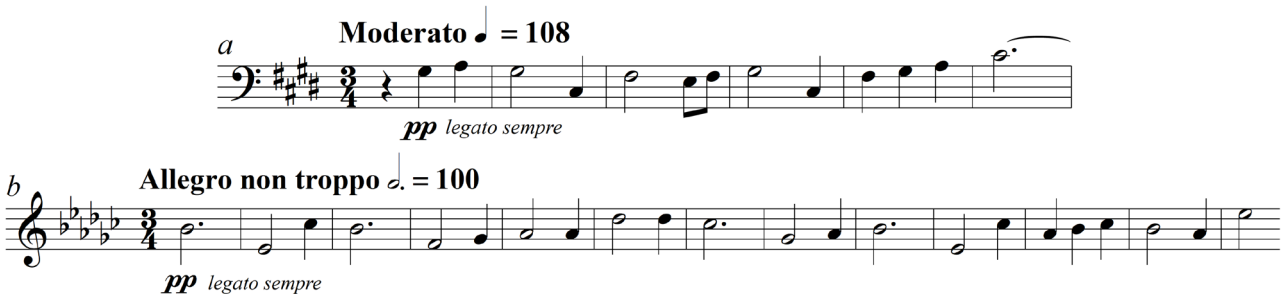
[6] В ХТК верхние границы диапазонов берутся скачком в 30 темах, плавно — в 16 темах, в 6 темах это инициальные тоны. Нижние границы диапазонов берутся скачком в 27 темах, плавно — в 13 темах; в 12 темах это инициальные ступени, а в 9 темах — кадансирующие. В Опусе 87 верхние границы звукорядов берутся скачком в 21 теме и плавно — в 5 темах; нижние границы вступают скачком в 12 темах, плавно — в 4 темах, являются инициальными ступенями в 10 темах, а 7 тем кадансируют на самом нижнем тоне.

[7] Обозначения тактового размера 𝅗𝅥𝅗𝅥 в фугах *C-*, *A-* и *F-dur* заменены на 𝅗𝅥, а обозначение 𝅘𝅥 в фуге *e-moll* — на 𝅝.

[8] Варианты воплощения этого оборота как инициума представлены в темах D_{87} (*Пример 15*), а также Es_I, h_I, C_{II}, $^1fis_{II}$.



Пример 2. Д. Шостакович. Темы C_{87} (*a*) и f_{87} (*b*)



Пример 3. Д. Шостакович. Темы cis_{87} (*a*) и es_{87} (*b*)
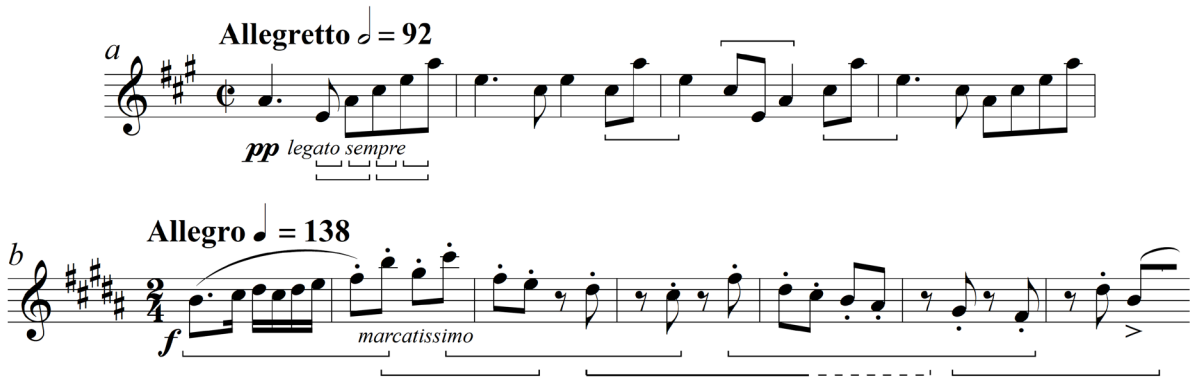
В обоих случаях на всем протяжении темы ее мелодическим стержнем остается V ступень. При этом нижняя тоника проявляет себя как активизатор движения, верхняя же, появляясь в результате развертывания темы и становясь началом противосложения, уже не может воздействовать на тему изнутри. Однако настрой на нисхождение, присущий, видимо, самой природе VIII ступени в темах Опуса, сказывается в обеих темах, препятствуя восходящему распеву мелодии: в до-диез-минорной фуге — сразу, непосредственно, а в ми-бемоль-минорной — почти незаметно, консонантно поддерживая ответ и одновременно оберегая дистанцию между голосами.

Темы в диапазоне шире октавы

Размах диапазонов тем в фугах Опуса весьма значителен (см. *Таблицу 1* на с. 26 настоящей статьи), так что тоническая октава может встретиться в темах макроцикла неоднократно. На деле же тоника в разных регистрах появляется — помимо рассмотренных выше тем C_{87}, cis_{87}, es_{87} и f_{87}, — еще только в четырех темах — A_{87} и H_{87}, a_{87} и h_{87} — и проявляет себя различным образом.

В темах A_{87} и H_{87} (*Пример 4a, b*; внутритематические интонационные повторы и преобразования показаны горизонтальными скобками), кроме тонической октавы (I и VIII ступени), хорошо слышна октава между V ступенями (в фуге A_{87} восходящая, в фуге H_{87} — нисходящая), а в теме H_{87} — еще и разделяющая их октава от IX ко II ступени. В этой связи напрашиваются характеристики октав *доминантовая* и *верхне-вводнотоновая*. Однако слух активно им сопротивляется: тема A_{87} переливается, как самоцвет, всеми функциональными оттенками тонического трезвучия — и только его. В теме же H_{87} «доминантовое» звено нисходящей секвенции решительно утверждает тонику: по сильным метрическим позициям быстро движется тоническое трезвучие, тогда как *верхне-вводнотоновое* звено допускает и доминантовую, и субдоминантовую интерпретацию.

Ля-мажорная тема раскрывается как ювелирно выделанный узор из симметрично играющих терциями и квартами секст: они сначала компактно стянуты в один стремительный пассаж-палиндром (в котором сквозь сигнал пионерского горна отдаленно просвечивает «мангеймская ракета»), а дальше зеркально раскидываются широкими крыльями (*Пример 4a*).
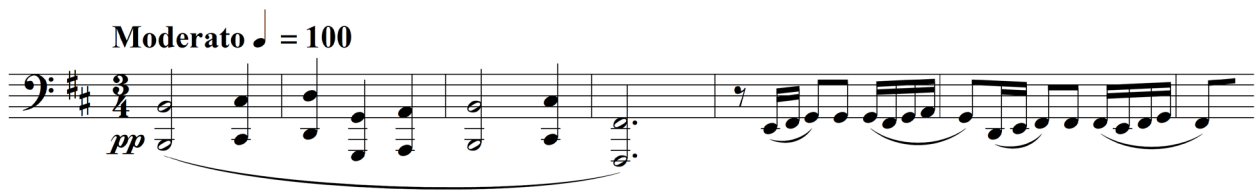


Пример 4. Д. Шостакович. Темы A_{87} *(a)* и H_{87} *(b)*

Си-мажорной теме в процессе развертывания удается сначала одолеть короткими плавными «пробежками» квинтовую дистанцию, а затем не только добраться до верхней тоники, но и подняться еще выше, — естественно, то и другое относительно широкими скачками. Но общего положения это не меняет: толчок к развертыванию темы дала тоника, энергии добавила V ступень, — и секвентный спуск оказался более долгим и прерывистым.

В отличие от большинства тем Сборника, ля-минорная тема (*Пример 1*), как и ее прообраз — тема c_I, — развертывается от I ступени вниз; но здесь, в отличие от баховского первоисточника (или, скорее, под влиянием еще и развертывания в теме Cis_I), скрытое двухголосие изначально настроено на параллельное движение широкими интервалами, по сути — на аккордовое последование, — и соотношение ладоинтонационных факторов резко меняется, секвенция расшатывается и ломается, тоника оказывается внизу и спешит закрепиться.

Си-минорная тема (*Пример 5*), в начальном 4-такте удвоенная нижней октавой (из-за чего стретты ставят исполнителю и аналитику нелегкие вопросы), воплощает, можно сказать, квинтэссенцию задач тонической октавы: побуждать мелодию к распеву и удерживать его в заданных границах. Размах этой темы из-за октавных удвоений достигает терцдецимы, тогда как реальный объем собственно интонационного развертывания охватывает медиантовую октаву (III ступеней).
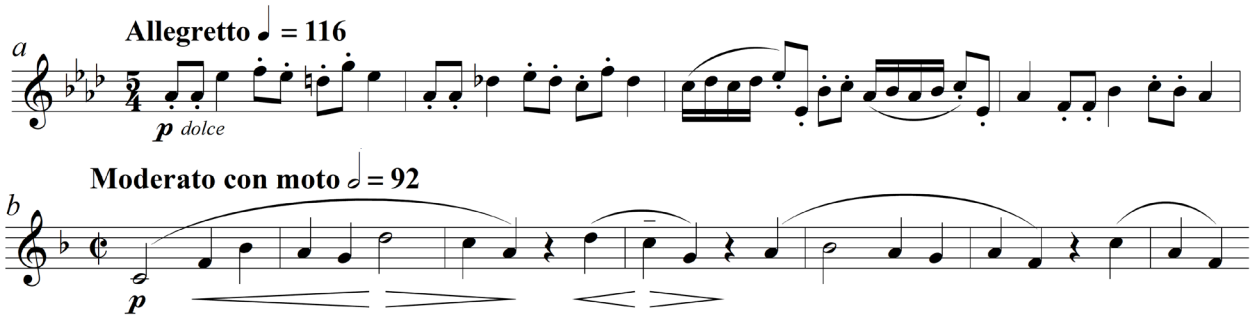


Пример 5. Д. Шостакович. Тема h_{87}

Примечательно, что эта тема по соотношению интонационных элементов близка баховской теме g_I: первая часть отмечена рельефным рисунком и крупными длительностями, вторая, в мелких длительностях, — секвенция в общих формах движения, что обычно для развертывания и при кадансировании. У Баха контраст двух частей темы подчеркнут мелодически: ядро — решительная интонация, распевающая *saltus duriusculus*, с широким низвергающимся скачком, развертывание — мелкомензурное завершение. У Шостаковича контраст преимущественно ритмический: обе части распевают — и по-разному сопоставляют — трехступенные мелодические ячейки. Юрий Исаакович Рубаненко обратил внимание на то, ка́к играл си-минорную фугу сам автор:

> В си-минорной фуге противополагаются непреложные интонации первой части темы («приговор») и хаотичное, «потрясенное» противосложение. Это сопоставление имеется уже в самой теме <…> Поразительны по своему проникновению в сферу трагического сухие, горькие интонации темы в исполнении Шостаковича. Вторая часть ее произносится «взвихренно», с ускорением.

Восходящие мотивы в этой части темы Шостакович играет неровно, «вздыбленно» <…>, а следующее за ними «группетто» — объективно ровно, как бы «закрепляя» ими характер первых мотивов [4, с. 202].

В темах фуг As_{87} и F_{87} (*Пример 6 a, b*) октава не тоническая, а доминантовая, притом верхняя доминанта распета, почему и диапазон тем оказывается немного шире октавы. Но и здесь, как и в предыдущих случаях, нижняя граница выступает мощным зачинщиком распева, тогда как верхняя ведет себя как его необоримый ограничитель, направляющий мелодию вниз.



Пример 6. Д. Шостакович. Темы As_{87} (*a*) и F_{87} (*b*)

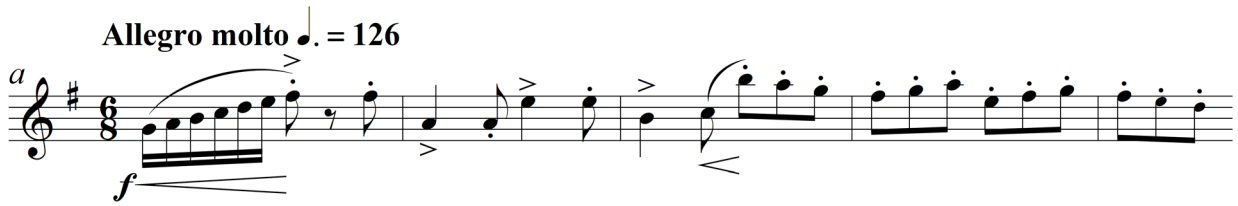
Единственная в Сборнике модулирующая тема G_{87} (*Пример 7*) соответственно традиции кадансирует в тональности доминанты, *D-dur*. Основная тональность представлена ионийским мажором, а доминантовая — миксолидийским, и оба они демонстративно подчеркнуты септимовыми звеньями в целом дециомового диапазона. Причем первое, нижнее, звено отправляется от тоники и к VII ступени приходит как к устою[9], а второе звено, верхнее, начинается с VII (для тоники *D*) ступени и, окружая тоническую квинту, захватывает VI ступень.

Темы в диапазоне у́же октавы
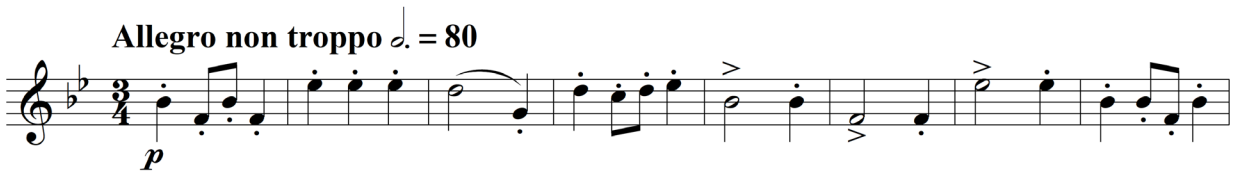
В теме *B-dur* (*Пример 8*) септимовая рамка (от V до IV ступени) выстраивает симметричную систему координат с тоникой; единственное отклонение от настойчиво утверждаемого излюбленного Шостаковичем квартсепт-комплекса — разрешение в квинту *g-d*, предвещающее нижне-

[9] Об утвердительном, «тоническом» характере VII ступени в теме G_{87} пишет и А. Н. Должанский — см.: [2, с. 25].

терцовую тональность ответа (*g-moll*). Септимовый скачок появляется в теме дважды, и оба раза он столь органично встроен в ритм тактовых акцентов, что необходимая широкому скачку — и присущая ему! — ямбическая составляющая, так непосредственно проявленная в теме G_{87} (*Пример 7*), отступает на задний план.
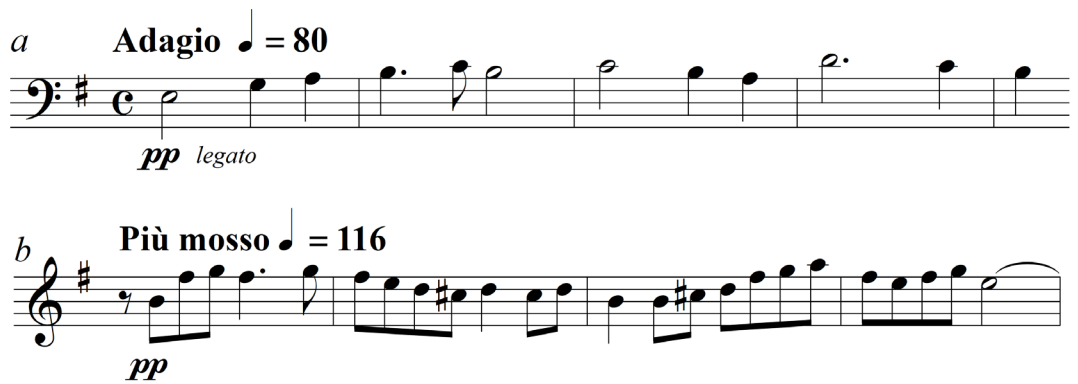


Пример 7. Д. Шостакович. Тема G_{87}



Пример 8. Д. Шостакович. Тема B_{87}

Обе темы ми-минорной фуги (*Пример 9*) пребывают в септимовых рамках от I до VII ступеней, в обеих четко выявлены черты периодичности, преодолеваемые силой сквозного движения и секвенцией в конце, — но при этом темы во многом противоположны.
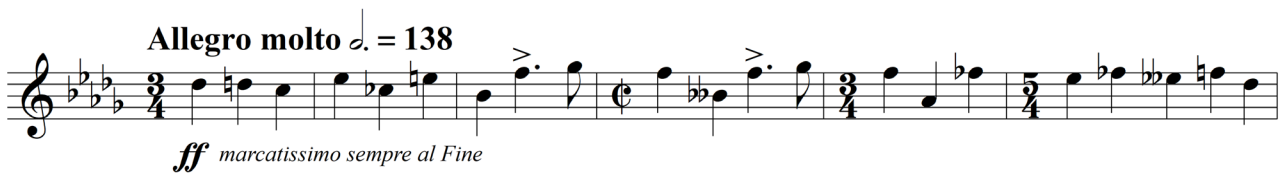


Пример 9. Д. Шостакович. 1-я *(a)* и 2-я *(b)* темы e_{87}

В первой теме и периодичность, и отклонения от нее реализуются средствами ритма: нечетные такты в этом плане идентичны, пунктированная фигура в четных — расширяется (растягивается, увеличивается). Сквозное движение обеспечивает настойчиво восходящий ряд мелодических опор — метрически-опорная линия (далее сокращенно — МОЛ).

Во второй теме периодичность обусловлена интонационно — распеванием тонической квинты, сначала схваченной скачком, затем — достигнутой почти поступенно. Сквозной характер придает развертыванию поток восьмых, ненавязчиво задерживающийся на ладовых опорах.
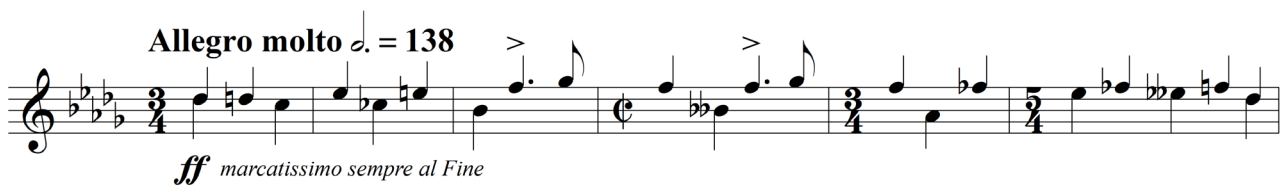
В обеих темах вершина (VII^{н} ступень) появляется всего по одному разу, притом в первой теме она берется скачком — и плавно уводится верхним звеном кадансирующей секвенции, а во второй теме достигается поступенно — и покидается скачком к нижнему звену завершающей секвенции.

«Оригинальнейшая тема ре-бемоль-мажорной фуги, носящая характер совершенно безудержного стихийного движения» [5, с. 194], на самом деле образована скрыто-двухголосным хроматическим расхождением ступеней (можно сказать: и «полуступеней», или «субступеней») от тоники, а затем обратным «свинчиванием» к ней (наподобие вилочек *crescendo* и *diminuendo*; *Пример 10*).



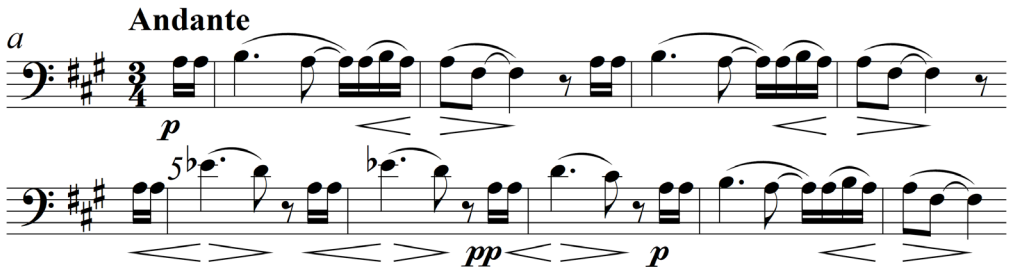
Пример 10. Д. Шостакович. Тема *Des*$_{87}$

Эффектом непредсказуемо-стихийного развертывания тема обязана нечетному и в целом переменному тактовому размеру, надежно скрывающему истинно систематичную структуру этой темы (*Пример 11*).



Пример 11. Д. Шостакович. Тема *Des*$_{87}$*:* линии скрытых голосов
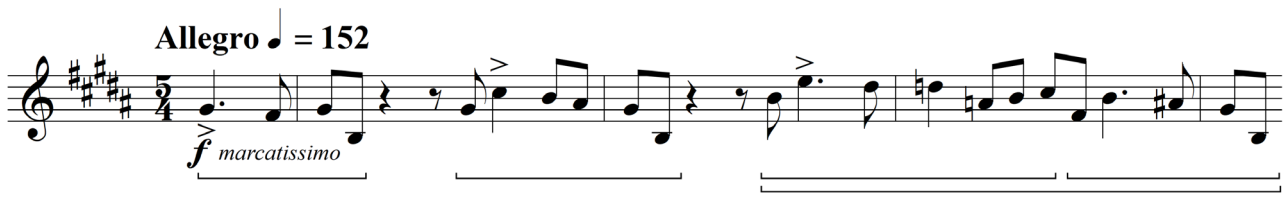
Уменьшенная септима от тоники вверх — таков объем фа-диез-минорной темы (*Пример 12*). Дважды ее вершина схватывается широким скачком (на уменьшенную квинту) — и оба раза мелодия с нее «сползает»; только на третий раз она спускается более уверенно — секвентно.



Пример 12. Д. Шостакович. Тема fis_{87}

Существенно, что функция нижней границы темы здесь иная, чем в уже рассмотренных примерах: это не возбудитель движения — такая задача лежит теперь на III ступени, — а предел, «дно». Аналогично — притом наоборот — построена тема gis_{87}: ее развертывание инициирует тоника, а держит «последний рубеж» глубоко внизу III ступень (*Пример 13*).

Привлекает внимание (и интонационно, и синтаксически) структура темы: суммирование, преобразовавшее и «поглотившее» пару периодичностей (в *Примере 13* отмечено горизонтальными скобками).

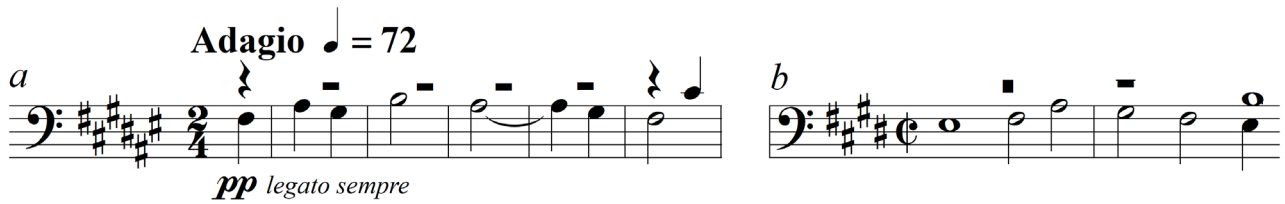


Пример 13. Д. Шостакович. Тема gis_{87}

Диапазоны (амбитусы) тем и их ладозвукорядные структуры

Сам по себе диапазон темы — это только один ее показатель, мало что говорящий о ее ладоинтонационных ресурсах. Важно, на какие ступени ладового звукоряда приходится тема и как эти ступени «работают» — с точки зрения направления и дальности связей, согласования или несогласованности с ладовыми опорами, частоты появлений. При этом одинаковые по объему диапазоны

могут приходиться на разные участки ладовых звукорядов, включать звуковысотные варианты ступеней или, напротив, не использовать — пропускать — одну или несколько ступеней. Более того, опорные мелодические каркасы тем и интонационные отношения ступеней в них практически никогда полностью не совпадают. В этом может убедить сопоставление даже родственных узкообъемных ладозвукорядных структур, как в рассмотренных в первой части работы темах Баха и Шостаковича Fis_{87} и E_{II} (см. *Пример 14*).



Пример 14 a, b. Д. Шостакович. Тема Fis_{87} *(a);* Бах. Тема E_{II} *(b)*



Пример 14 c, d. Ладозвукорядные структуры тем.
Верхние лиги показывают восходящие связи ступеней,
нижние — нисходящие

В таком контексте обнаруживаются весьма примечательные соотношения между макроциклами Баха и Шостаковича. В фугах ХТК звукоряды тем охватывают относительно скромные пределы, занимая по 8 интервалов от ум. либо ч. кварты до децимы или ундецимы включительно. В I томе диапазон ноны представлен в 6 ладозвукорядных вариантах, секста, м. септима и октава — в четырех вариантах каждая, ум. септима и децима реализованы каждая в двух вариантах, а ум. кварта и ч. квинта — каждая в одном. Во II томе объемы от ч. кварты до ундецимы включительно распределяются более разнообразно: секста и нона представлены каждая в шести ладозвукорядных вариантах, октава и квинта — каждая в четырех, ум. септима — в трех вариантах, кварта и м. септима каждая в двух, а децима и ундецима — каждая в одном.

Спектр диапазонов в Опусе 87 в полтора раза шире, чем в ХТК (12 интервалов от кварты до терцдецимы, то есть 5 интервалов у́же октавы и 6 шире), а их проработка — намного менее плотная и более разнообразная: м. септима и октава насчитывают по четыре ладозвукорядных варианта, квинта, секста и нона — по три, децима и ундецима — по два, а пять диапазонов — кварта, ум. септима, ум. и ч. дуодецимы и терцдецима — по одной структуре (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Диапазоны (амбитусы) тем в трех макроциклах

Сборники / *Диапазон*	ХТК-I *Тема фуги*	Всего	ХТК-II *Тема фуги*	Всего	Opus 87 *Тема фуги*	Всего
Кварта ум.	cis	1	—		—	
Кварта ч.	—		E, ^{2}gis	2	Fis	1
Квинта ч.	fis	1	c, Cis, ^{3}fis, ^{2}cis	4	Es, c, ^{1}d	3
Секста	C, D, dis, As	4	C, Es, dis, ^{2}fis, g, A	6	D, E, g	3
Септима ум.	d, g	2	f, a, b	3	fis	1
Септима м.	c, F, Fis, H	4	D, Fis	2	^{1,2}e, B, Des	4
Октава ч.	Es, E, f, gis	4	^{1}cis, d, ^{1}fis, H	4	C, cis, es, f	4
Нона	e, G, A, a, b, h	6	e, F, As, ^{1}gis, B, h	6	b, Fr, ^{2}d	3
Децима	Cis, B,	2			G, As	2
Ундецима ч.	—		G	1	A, gis	2
Дуодецима ум.	—		—		a	1
Дуодецима ч.	—		—		H	1
Терцдецима	—		—		h	1
Всего тем:		24		28		26

Плавное восходящее движение в начале темы встречается редко и крайне ограничено по объему: это может быть секундовое распевание инициального тона (темы *fis*$_{87}$, *E*$_{87}$, *cis*$_{87}$, *gis*$_{87}$, $^{2}d_{87}$ и включая хроматическое распевание: *Des*$_{87}$), подъем на терцию (a_{87} и h_{87}) или терцовое опевание тоники (b_{87}), даже начальный разбег для последующего широкого скачка (g_{87}). В теме H_{87} подъем двухэтапный — заполнение трезвучия; лишь модулирующая тема G_{87} охватывает гаммой септиму.

Но и после начала темы, в середине ее, плавного движения немного: оно ведет к детализации мелодического развертывания, а этого композитор, видимо, стремился избежать. Так что некоторые темы вызывают впечатление наброска или конспекта, что на полномасштабность фуги никак не влияет.

О синтаксическом структурировании тем

В построении фуговых тем Опуса 87, в том, как формируются их образно-смысловые акценты, сказывается тончайшая, детальнейшая интонационно-ритмическая работа композитора. Эта область заслуживает специального исследования; но хотя бы несколько примеров — из уже приведенных — хотелось бы затронуть и здесь.

Две темы на $\frac{5}{4}$ — gis_{87} и As_{87} — представляют два разных способа создания стабильности в условиях специфичного, нестандартного метра.

Тема соль-диез-минорной фуги (*Пример 13*) строится на основе повторяемых элементов:

а) *инициального* — ритмического, определяющего метрическую позицию мелодических вершин всех фраз и формулу начала бесцезурно следующих третьего и четвертого элементов;

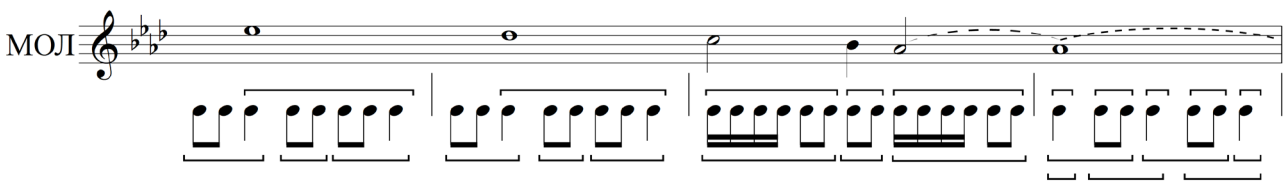
б) *продвигающего*, или *развивающего*, — мелодического, с активной ямбической восходящей квартой;

в) *кадансирующего* — сексты, стремительно обрушивающейся от тоники.

Четыре фрагмента темы кажутся очень разными по протяженности. Первые три, устремленные к мелодической кульминации, разделены паузами, а четвертый, напротив, слит с третьим в одно большое суммирующее построение. При этом появление альтерированных ступеней в третьем фрагменте вносит в развертывание детализацию — след классического *дробления в третьей четверти формы*, — что ставит под сомнение установившийся отсчет времени.

Но на самом деле четные фрагменты по длине одинаковы, паузы тоже; во всех фразах акцентированные вершины приходятся на четвертую долю, а все четыре окончания — на первую. Рождается паритетное противостояние динамически мощной, порывистой, неуемной натуры — и жесткого контекста, в котором ей предстоит пройти свой путь.

В ля-бемоль-мажорной теме (*Пример 6а*) ситуация совсем другого рода. Детализированная ритмическая проработка размера $\frac{5}{4}$ позволяет трактовать его и как переменный ($\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ либо $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$), и как центрально-симметричный; учащение ритмического движения в середине провоцирует более активный спуск МОЛ; кстати, именно распев двух ее начальных тонов поддерживает интерпретацию тактового метра как $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$ (*Пример 15*).
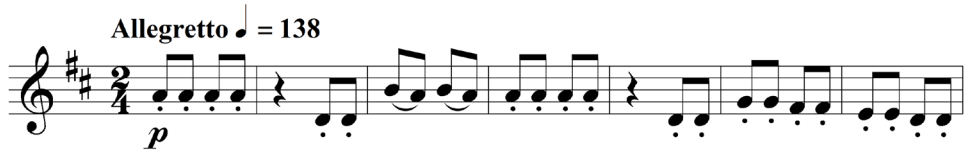


Пример 15. Шостакович. Метроритмическая структура темы As_{87}

В результате каждый очередной такт этой подкупающе русской, затейливо-игровой и вместе с тем нежно-кружевной темы приносит изменения, типичные для традиционных масштабно-синтаксических структур: сначала — секвентное варьирование в рамках простой периодичности, затем — дробление в третьей четверти формы (причем центральный субмотив восьмых идет в противодвижении) и, наконец, замыкание, каданс — изменение в последний раз (Виктор Абрамович Цуккерман): материал начальных мотивов возвращается существенно обновленным. А именно: а) в первом такте активно утверждалась, вытесняя тонику, V ступень, — теперь о ней не может быть и речи, тоника же господствует безраздельно; б) от начальных мелодических мотивов в кадансе представительствует второй, с квартовым скачком, но он сдвинут на четвертную «вправо» и смещен на терцию вниз; в) состав и распорядок ритмических элементов меняется и становится насквозь симметричным.

Аналогичная перестройка происходит в кадансе темы B_{87} (*Пример 8*): тоника, в первом такте вытесненная V ступенью, теперь разворачивает на себя — в противодвижении — фигурацию восьмых и решительно занимает весь последний такт.

При обращении к наименьшим субмотивным составляющим темы D_{87} (*Пример 16*) обнаруживается, что их всего два: кратчайшая (минимальная) репетиция и нисходящая секунда:



Пример 16. Д. Шостакович. Тема D_{87}

Репетициями укрепляются и удваиваются инициальный показ V ступени и тоника-затакт скачка к VI ступени, которая сразу же распевается секундовыми субмотивами[10]. Доминанта и тоника после этого повторяются, начиная пару периодичностей (или периодичность более высокого порядка); скачок же отправляется не к VI, а к IV ступени — и мелодия плавно спускается к тонике. По логике периодичности трехтактов этот спуск от IV к I ступени должны были осуществить субмотивы-секунды, причем бегом, заняв всего один — 6-й — такт. Однако композитор предпочел другое завершение темы, более пологое и протяженное, удвоив каждый шаг субмотивами-репетициями. Судя по фрагменту автографа ранней версии фуги D_{87}, представленному в томе 113 Нового собрания сочинений Шостаковича на с. 308–309[11], такое завершение темы мыслилось изначально.

Вот эта кропотливая, не терпящая спешки и суеты работа с мельчайшими интонационно-ритмическими элементами способствует тому особому, «шостаковичевскому» сочетанию повторности и изменчивости, благодаря которому нетрадиционно и непропорционально формирующиеся тематические построения сохраняют в силе важнейшие композиционно-синтаксические ориентиры и без сопротивления схватываются слухом.

Можно сказать, что если разнообразные, в том числе периодичные структуры баховских тем воспринимаются прежде всего сквозь призму исконно-полифонической модели *ядро : развертывание*, то всевозможные композиционно-синтаксические образования у Шостаковича, и традиционно организованные, и так или иначе растянутые или просто деформированные, прочитываются прежде всего как проявления периодичных построений.

Заметим, что наряду с повторностью мелодических образований, каденсовыми рифмами и дроблением с замыканием существенную роль в создании и укреплении такого восприятия отводится ритму. Его автономная работа,

[10] Думается, здесь подразумевается не пребывание на VI ступени, а ход VI–V четвертными: он будет продолжен спуском субмотивов-репетиций в тт. 6–7.

[11] Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. С. 308–309.

то скрытные, то демонстративные повторы, смены и чередования рисунков, их укрупнения и сжатия, — обеспечивают не только прихотливое разнообразие синтаксического строения фуговых тем, но и его разностороннюю убедительность, а зачастую и кристалличность.

Исследователи обращают внимание в фугах Шостаковича на растягивание тем или, напротив, их укорочение и усечение в стреттах (см., например, [2, с. 215, 213]), тогда как можно наблюдать и сжатие самой мелодико-синтаксической структуры темы — см., например, схемы строения тем F_{87}, es_{87} и H_{87} (*Схема 1*):

Схема 1

	a F_{87} (*Пример 6b*)								***b*** es_{87} (*Пример 3b*)														***c*** H_{87} (*пример 4b*)			
выс.	a	b	c	c′	a_1	c_1	c'_1		a	b	a_1	b_1	c	c_1	a_2	b_2	a	b	d	$b^{\downarrow}_1$	K		высота	a	b	b_1	$b^{н}_2$
ритм	α	β	γ	γ	α	γ	γ		α	β	α	β	β	β	α	β	α	β	γ	β	(α)		время	5	6	10	6

В теме F_{87} (*Схема 1a*) рифма кадансирующих мотивов задает периодичность, в которой обнаруживается сокращенный повтор начальной фразы. В теме es_{87} (*Схема 1b*) точный повтор инициальной интонации (анафора) свидетельствует о начале второго предложения (если не второй части сложного периода), но оно сжато и оказывается заметно короче первого. Наконец, в широкодиапазонной теме H_{87} (*Схема 1c*) стремительный подъем сменяется трехзвенной секвенцией, в которой 2-е звено расширено и мелодическими ходами, и паузами, а 3-е звено уступает обоим предыдущим в числе мелодических ходов и только 2-му — в числе пауз.

Тема и ответ

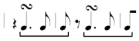
Как уже было показано в 1-й части, традиционное правило начинать тему фуги с I либо V ступени и Шостакович, и Бах выполнили в обсуждаемых макроциклах почти неукоснительно, нарушив данную норму только в фугах

fis$_{II}$ и *fis*$_{87}$[12]. Что касается соотношения инициальных ступеней в фуговых темах этих собраний, то оно колеблется в неширoких пределах: с V ступени вступают 6 тем в Опусе 87 и по 8 тем в каждом томе ХТК[13].

Правило заканчивать тему фуги на ладовом устое выполняется столь же тщательно, но соотношение решений заметно разнится. В Опусе 87 на тонике завершаются 15 тем, на V ступени — 5 тем, на III — 4, а 2 темы (*²e*$_{87}$ и *Es*$_{87}$) заканчиваются ненормативно. В ХТК-I на I ступени кадансируют 10 тем, на III — 9, на V ступени — 3 темы, а 2 темы допускают различные окончания. Во II же томе на I ступени завершаются 7 тем, а *все* остальные темы — их втрое больше: 21! — кадансируют на III ступени[14].

Столь разительное несходство показателей по ХТК связано, вероятнее всего, с упрочением позиций мажорно-минорной системы — и в баховском, и в общественном слуховом сознании — на протяжении почти двух десятилетий (1723–1742), протекших между созданием I и II томов. Что же касается решительного преобладания тонического завершения темы у Шостаковича, как и перевеса квинтовых окончаний над терцовыми, то объяснение этому видится в лидирующей роли мелодической (а не гармонической) ладовой составляющей — и в темах, и в полифоническом многоголосии Опуса 87.

---

[12] В ХТК-II это правило, как кажется на первый взгляд, нарушено еще дважды: в темах *Fis-* и *B-dur*. Однако эти нарушения видны на письме и исчезают в звучании. Тему *Fis*$_{II}$ начинает трель на VII ступени, а барочная традиция исполнения мелизмов требует запускать трель с верхней ступени — в данном случае это как раз тоника. Тема *B*$_{II}$ движется ровными восьмыми, образуя пару периодичностей; в первой из них ясно слышно повторение мотива, распевающего тоническое трезвучие (точнее, сначала секстаккорд, потом трезвучие) по ритмоформуле чаконы:  . См.: *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2016. С. 107–109. Александр Наумович Должанский, показывая этот фрагмент в нотном примере, пишет: «Первые же четыре ноты темы по существу являются ритмически развернутым (замедленным) группетто <…> Это… сразу придает теме характер раздумья…». *Должанский А. Н.* О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха: дис. … канд. иск. наук / Ленинградская гос. консерватория. Ташкент, 1942. С. 29.

[13] Конкретное соотношение: 23% в Опусе 87, 33% в ХТК-I и >28% в ХТК-II.

[14] По темам ХТК те же данные приводятся в [6, с. 49], но вне сопоставления с темами иных композиторов и в совсем ином контексте: в связи с предрасположенностью баховских тем различной жанровой природы к совершенному или несовершенному кадансу.

Следующая важная позиция регламента фуги — ответ, тональный либо реальный. У Баха тональный ответ настолько органично связан с логикой ближайшего родства тональностей, что выразительные нюансы варьированной в ответе интонации, как правило, особого внимания не привлекают. Пожалуй, только в случаях, когда тема начинается скачком I–V, непосредственно за которым следует VI ступень (например, в темах dis_I и b_I), распевание в тональном ответе становится заметно и может попасть в светлое поле сознания. Ни фигурирование начальной тоники (как в теме F_{II}), ни тем более повтор I или V ступени после скачка в начале ответа (как в темах Es_{II} и f_{II}) такого эффекта не вызывают.

В ХТК-I проблему составляет только ответ на тему e_I: октавный подъем по тоническому трезвучию до верхней тоники и хроматический спуск не допускают интонационных корректур и сдвигов, вносимых при тональном ответе[15]. Бах нашел простой выход: вместо модуляции в *fis-moll* (II степень родства) ответ разрешается в доминанту *h-moll*, то есть размыкается, но остается однотональным. Все прочие тональные ответы в ХТК-I выполнены, и даже в одной фуге, тема которой не требует тонального ответа (H_I), вместо допустимого реального ответа сделан ответ тональный[16]. В ХТК-II тональный ответ выполнен всюду, где требуется, притом в фуге *Cis-dur* — особым образом, модулируя в тональность субдоминанты.

В Опусе 87 тональный ответ выполнен ко всем 6 темам, начинающимся с V ступени; при этом изменения, вносимые тональными ответами в темы cis_{87} и es_{87}, начинающиеся прямым либо фигурированным ходом на квинту вниз, носят ярко выраженный характер непосредственного эмоционального отклика и распева. Примечательно, что в уже упомянутой выше ранней версии фуги D_{87} ответ — реальный, на что обращает внимание Лариса Львовна Гервер:

> Идея об изменении могла появиться далеко не сразу. Самое позднее исправление было внесено в 82-м такте 148-тактовой фуги *D-dur*: до этого момента, в тактах 8, 40, 59, Шостакович использовал реальный ответ, из-за чего

[15] В отличие от подъема, спуск по тоническому трезвучию в начале темы введению тонального ответа не препятствует (см. ответы на темы Es_I, As_I, h_I, $^2fis_{II}$, h_{II}).

[16] В 1-й части настоящей работы [1, с. 37] приведен такой же случай: в Прелюдии, фуге и аллегро in Es BWV 998 2-тактная тема такого же рисунка, но в равномерном движении, получает аналогичный тональный ответ (см. BWV^3 — *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Dritte, erweiterte Neuausgabe / bearb. von Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV. S. 567).

привычное слуху диссонирование отсутствовало (в такте 8 вместо *d/cis* звучало *e/cis*, и так далее). Наконец, пройдя через середину фуги, Шостакович понял, что ответ должен быть тональным — бывает польза и от школьных правил! Он сместил на секунду вниз репетицию начального звука темы и получил нужный диссонанс [7, с. 80].

Немаловажно, что форма тонального ответа появилась здесь не сама по себе, а в центре группы самых тонально далеких бемольных проведений *B-*, *F-dur* и *c-moll* (соответственно в тт. 75–81, 82–88 и 92–97), когда преобразования затронули сам инициум темы. В этих трех проведениях инициальные репетиции приходятся на разные ступени, все более низкие: в си-бемоль-мажорном — на V ступень, в фа-мажорном — на IV и в до-минорном — на III ступень. А поскольку шаг от репетиций должен вести к тонике, его ширина тоже последовательно сокращается: сначала квинтовый, как в теме, потом квартовый — он попадет в экспозицию и утвердится как тональный ответ, а дальше терцовый, неприемлемый с точки зрения стиля и вызывающий необратимые изменения темы: повтор репетиций на III ступени невозможен, они должны вернуться на V ступень, но опаздывают; и вместо них квартовый скачок и завершающий спуск оказываются квартой выше правильной для до минора позиции… Теперь первая половина темы, подобно фигурированному органному пункту, с обоими удержанными противосложениями, увязает в предыкте к заключительной части.

В отношении же тем, начинающихся с I ступени, ожидать тонального ответа можно было в 8 фугах Опуса (хотя из-за восходящего движения по тонам трезвучия в трех из них — $^{1}e_{87}$, A_{87} и f_{87} — тональный ответ невозможен)[17]. И однако реальный ответ оправдывается почти во всех случаях.

Реальный ответ в фуге C_{87} можно объяснить воплощением идеи провести тему по всем мелодическим диатоническим ладам без «воздействий извне»: тоническую квинту (или кварту) нельзя заменять другим интервалом, она должна переживать колебания тоновой величины соответственно структуре «белоклавишной» диатоники. Аналогично тема A_{87}, целиком построенная на тоническом трезвучии, требует реального ответа, который сохранит структуру трезвучия доминантового. Вторая тема фуги e_{87} начинается со слабого времени и заканчивается не на одном из устоев лада, а на IV ступени, провоцирующей реальный ответ. Тема f_{87} заканчивается на V ступени, —

[17] Темы фуг Опуса 87, начинающиеся с I ступени и предполагающие тональный ответ: *C-*, *G-*, *A-*, *As-*, *B-dur*, *f-moll* и обе темы фуги *e-moll*.

она и обеспечивает неконфликтное вступление реального ответа регистром ниже. В теме B_{87}, обыгрывающей излюбленную в Опусе квартсептимовую интонацию *f:b:es*, нижнетерцовый ответ намечен ее разрешением в квинту *g:d* в середине темы, к тому же ответ вместо наложения на завершающий такт первого проведения вступает одноголосно, образуя комфортную для слуха (как бы секвенция) интонационную перекличку.

Модулирующая тема G_{87} также требует тонального ответа, и его можно было осуществить, опустив на секунду хотя бы последние три восьмые и изменив противосложение (во избежание параллельных квинт). Но тема модулирует не в ре *мажор*, а в ре *миксолидийский*, без полутонового вводного тона, так что и ля миксолидийский в реальном ответе звучит как мягкий нюанс доминанты ре мажора. Зато в данном случае реальный ответ делает необходимой интермедию с возвратной модуляцией в основную тональность — один из обязательных элементов фуги Шостаковича (как и фуги в *Ludus tonalis* Хиндемита), а вся конструкция *тема : ответ с удержанным противосложением : интермедия* составила в итоге ее основную строительную ячейку. В фуге же As_{87} ответ — по всем правилам — тональный.

Существенное, системоопределяющее различие между темами фуг Опуса 87 и ХТК обнаруживается неожиданно и не как некое общее, преобладающее свойство материала, а как специфическая, притом скрытная особенность одной категории тем. В фуге Баха (не только в ХТК: это вообще одна из стилевых норм) тема кадансирует на сильном времени[18]. В фугах же Опуса 87 *темы, кадансирующие на тонике, завершаются на слабых временах, преимущественно перед тактовой чертой*. А именно: на тонике кадансируют темы D_{87}, A_{87}, E_{87}, H_{87}, Fis_{87}, Des_{87}, As_{87}, c_{87}, B_{87}, g_{87}, F_{87} ; из них на сильном времени заканчивается только — соответственно требованиям жанра — тема типа кантус фирмуса Fis_{87}.

«Предыктовое» окончание темы делает естественным вступление ответа реального. Это обстоятельство освобождает начало ответа от необходимости согласоваться с темой в основной тональности, и актуальной остается только проблема традиции. Однако традиция позволяет нарушать правила в зависимости от авторского замысла или особенностей темы (вспомним, к примеру,

[18] Исключения, не противоречащие этому правилу: темы, в которых разрешающий тонический мотив охватывает сильную и ближайшую слабую доли (e_I и d_{II}), и темы, в которых на сильное время приходится задержание, а разрешение — соответственно, на следующую долю (Fis_I и g_{II}).

о *субдоминантовом ответе*: это наименование ответа неправильного, но встречающегося относительно часто, к нему приходится прибегать из-за чрезмерного присутствия в теме доминанты; общеизвестный пример — тема фуги из Токкаты in d BWV 565).

Насколько справедливо придавать столь важное значение чуть более чем трети ответов в фугах Опуса (10 из 28)? Думается, вполне справедливо, так как некоторые свойства фуговых тем, оканчивающихся на сильном времени, провоцируют или оправдывают вступление реального ответа. Прежде всего дело в том, что в условиях несомненно воспринимаемого ладово-мелодического характера музыки ожидание тонального ответа минимально. Это сказывается и в отношении тем, начинающихся с тоники, а заканчивающихся на V ступени, с которой вступит ответ (темы $^{1}e_{87}$, h_{87}, f_{87} и b_{87}), и в двух темах, завершаемых ниспадающей хореической интонацией (fis_{87} и gis_{87}), в которых вступление ответа отодвинуто от темы некраткой паузой; о реальных ответах к темам G_{87} и $^{2}e_{87}$ было сказано выше; тема Es_{87} заканчивается перед тактовой чертой на II ступени — доминанте вступающего следом ответа. Как видим, в темах Опуса, кадансирующих на тонике, особенно ярко — можно сказать, парадоксально — сказалось сущностное, стилевое отличие от тем ХТК.

Шаг к пониманию

За необходимостью — или потребностью? — заканчивать тему на сильной — или на слабой метрической позиции просматриваются кардинально различные концепции темы, фуги и — шире — художественного смысла музыкальной формы, ее кредо. Введение к неопубликованной диссертации Должанского открывается рассуждением:

> Начиная с зарождения и развития двух- и многоголосья и на протяжении многих веков до баховского творчества включительно подавляющее большинство произведений профессиональной музыки, внешне построенных различным образом <…> на самом деле объединено единым композиционным принципом, который лишь впоследствии — в середине XVIII века — потерял свое господствующее значение.
>
> Принцип этот заключается в том, что каждое произведение или более или менее самостоятельная часть его содержит изложение и трактовку одной основной мысли, причем мысль эта формулируется прежде всего или заранее известна и в процессе развертывания произведения остается неизменной, приобретая

непреложное значение. Музыкально мысль эта воплощается в кантусе фирмусе или в теме инвенционно построенных сочинений[19]. Ее трактовка — в сопровождающих кантус фирмус голосах или в развитии инвенции. Произведение же в целом приобретает значение «тезиса с доказательством», «истины и ее толкования», «исходного положения и его развития»[20].

Теме, сохраняющей непреложное значение при разнообразных испытаниях, вряд ли предстоит развитие, ведущее к коренному ее изменению. Напротив, в опыте профессиональной музыки, начиная от предшественников венских классиков, на передний план выдвигаются неоднотемные формы, основанные на активном — результирующем — взаимодействии тем. Поэтому естественно, что Шостакович, за плечами которого уже 9 симфоний, 4 квартета, Первый скрипичный концерт, даже заведомо единственную тему в фуге Опуса 87 мыслит не как безусловно неизменяемую, а как открытую превратностям контекста: «“искусство фуги”, где неизменна… тема» [9, с. 221], для композитора неактуально.

Тема баховской фуги должна быть убедительно замкнута, тема фуги Шостаковича может просто заявить о себе.

Подводя итоги

«…Крупнейшие композиторы <…>, может быть более, чем другие, остаются верными своим художественным идеалам, созревшим в их эпоху и в их среде, укрепившимся в их собственном творчестве», — заметил Юрий Николаевич Тюлин в связи с 60-летием Шостаковича [10, с. 76]. «Автору этих строк известно, что сам композитор, в домашней обстановке, посмеивался над теоретиками, нашедшими в его музыке какие-то там “лады Шостаковича”[,] и высказывался в таком духе, что он-то, наивный, думал, что всю жизнь писал только в мажоре да в миноре», — вспоминает Юрий Николаевич Холопов [11, с. 290].

Задавшись вопросом, являются ли «лады Шостаковича» (далее сокращенно: ЛШ) *ладами*, и учитывая ироничное отношение к ним композитора, Холопов провел специальное исследование. Его научная база — ви́дение европейского ладогармонического мышления XX столетия как включающего ЛШ в возродившуюся в XX веке традицию модальности.

[19] Это лексика Христофора Степановича Кушнарёва: *инвенционный* значит *имитационный*. Подробнее об этом см.: [8, с. 42, 76–77].

[20] *Должанский А. Н.* О некоторых композиционных особенностях … С. 1.

Весомыми аргументами в поддержку такого понимания и вывода могут послужить прежде всего закономерность образования малоступенных модальных структур (что присуще многим ЛШ), а также свойственное манере письма Шостаковича «взаимодействие модального (звукорядного) и тонального (с его *D*–*T*) принципов» [11, с. 291–294, 301].

Исследование Холопова показало, что с его классификацией полностью согласуются *все* анализы ЛШ в опубликованных статьях Должанского, а последняя работа ученого — «Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича» [12, с. 86–111] — предстала в новом свете: в ней «*зарождается идея* [курсив мой. — *К. Ю.*] 6-ступенности ЛШ в диапазоне квинты (“гексахорд”, с. 112)[21]» [11, с. 298].

Скорее всего, великий композитор до конца жизни работал, как привык, развивая и совершенствуя язык и технику своего письма, углубляя и обогащая художественный мир музыки, — и, как и в 1960-е годы, продолжал «наивно думать, что пишет в мажоре да в миноре». И так же был уверен, что Опус 87 — это 24 малых полифонических цикла *прелюдия и фуга*, хотя и разнообразные интонационные связи между прелюдией и фугой, и не только непременное указание *attacca* в конце прелюдии, но и ее завершение просто двойной тактовой чертой подтверждают, что это, как больше шести десятилетий тому назад заметил Владимир Васильевич Протопопов, 24 контрастно-составные формы [13, с. 33].

И по-прежнему, невзирая на внешние обстоятельства и проблемы со здоровьем, во всей красоте и силе проявлялись редкостные, замечательные свойства характера и личности Шостаковича, которые поражали окружающих и в годы его учебы, о чем вспоминал Ю. Н. Тюлин в проникновенной статье о юных годах композитора:

> ...Удивительно, что в то кризисное время, когда разрыв между школьной учебой и творческой практикой дошел до крайнего предела и назрели коренные реформы в музыкальном образовании, Митя Шостакович чувствовал себя «как рыба в воде». Школьная догматика ему совершенно не мешала. Он умело вел свой «корабль» среди всех «Сцилл и Харибд», мудро обходил все препятствия, вбирая в себя все рациональное и полезное. И все это — без видимой борьбы, систематически, планомерно и упорно добывая себе высокое профессиональное мастерство. И вместе с тем он не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал свой собственный путь, утверждая свою творческую свободу [10, с. 78].

[21] В скобках — ссылка Ю. Н. Холопова на статью Должанского.

Такая модель освоения и переработки информации свидетельствует о мощнейшем интеллекте, в перспективе не предполагающем пересмотр базовой системы представлений. Тем не менее одно кардинальное изменение в музыке Шостаковича состоялось — и в Опусе 87 проявилось ярко и убедительно.

Вслушаемся в фугу a_{87} — она насквозь проникнута духом протеста и сомнения, если не решительного отрицания: и основная ритмоформула темы с мгновенно узнаваемым первоисточником прочтена «наперекор», как бы «справа налево»; и секвенция нисходящих септим, подхваченная у темы Cis_I, сломана; и ответ дерзко наступил на каданс темы, вызвав тональный конфликт уже в начале экспозиции; и в стреттах неприемлемым для Баха образом столкнулись ямбическая и хореическая трактовки темы… А результат — в макроцикле Шостаковича происходит *двойное отрицание*: баховского материала — темой и фугой a_{87}, а темы и фуги a_{87} — всепобеждающим гармоничным духом баховской музыки, которым проникнуты и малый полифонический цикл, открывающий Опус 87, и, по сути, все последующие пьесы, при широчайшем многообразии их характеров.

Как такое могло произойти, почему в после-лейпцигское сочинение автор включил фугу из времен до «Сумбура вместо музыки»? Вероятно, потому, что 24 прелюдии и фуги стали для Шостаковича не только очередным опытом интенсивнейшего самообучения и усовершенствования, но и — как считал замечательный дирижер Ленинградской филармонии Курт Зандерлинг, поклонник и чуткий знаток музыки композитора, — его *интимным дневником* (см.: [9, с. 222]). И получается, что ля-минорная фуга и весь остальной Опус 87 — это два портрета — или два кредо? — Дмитрия Шостаковича разных периодов жизни и творчества. Переход от бескомпромиссной требовательности молодого художника к толерантности зрелого мастера и продемонстрирован в Опусе 87. Продемонстрирован тем более убедительно, что всё, что автор «делает, как Бах», незаметно, но обязательно оказывается осуществлено совсем не по-баховски.

Вспомним темы E_{II} и Fis_{87}— казалось бы, тема Шостаковича воспроизводит и даже проясняет, утверждает благостный мажорный колорит: III ступень опета и опёрта. Но у Баха подчеркнута не терция, а тоника — как бесспорно единственная опора монодического напева (помнится, в исполнении Глена Гульда инициальная тоника звучала целую вечность), — и в паре стретт на распетую тему (с заполненным скачком, тт. 23–26) верхний тон оказывается

не опевающим нижележащую ступень, а вершиной, к которой эта ступень привела; кажется, что над фугой E_{II} реет дух многовековой истории европейской профессиональной музыки… А в теме Fis_{87} тоника — легкий затакт и чуть более сильное окончание, она может быть немного весомее лишь II ступени, оба взятия которой приходятся на слабые времена (см. схему ступеневых связей в *Примере 14 с*). Пожалуй, в фуге C_{87} Шостакович дольше всего продержался «в баховских настройках», ничего не меняя в теме, кроме ладового профиля. Но в конце автор все же не устоял перед — нет, не соблазном, а потребностью, призывом самой темы поработать с ней, поставить правильную точку в прожитой истории, — и разделил тему между крайними голосами и между субдоминантовой и основной тональностями, «исправил» вторую половину темы, заменив варьированную секвенцию точной, а главное — наконец-то притормозил тему в своей собственной манере, удлинив вдвое последний пунктирный мотив.

* * *

Опус 87 создан в середине XX столетия в России, только что победившей «силы двунадесяти языков Европы»[22] и уже несколько лет переживавшей трагическую ломку художественно-эстетических представлений, традиций и нравственных норм. Через что пришлось пройти композитору, дают живое представление подробный рассказ Любови Саввишны Рудневой о первом обсуждении этого сочинения в Союзе композиторов 16 мая 1951 года (см.: [14, с. 286–292]), и статья Л. Л. Гервер [9].

Несмотря на всяческие музыкально-бюрократические препоны, 24 прелюдии и фуги Шостаковича были изданы уже в 1952 году и вскоре прочно вошли как в исполнительский, так и в педагогический репертуар. В 1956 году было переиздано руководство по фуге Василия Андреевича Золотарева, расширенное главой о фугах Шостаковича [15], а в 1963 году (2-е издание — 1970) — монография А. Н. Должанского, целиком посвященная Опусу 87 [2].

Ныне творению Шостаковича уже три четверти века; оно звучит и будоражит мысль и душу. Слушатели разных возрастов и вкусов эту музыку слушают, музыканты разных специальностей, школ и направлений ее исполняют,

[22] Эпиграф к опере С. С. Прокофьева «Война и мир».

многоаспектно изучают и исследуют; о ней по-прежнему спорят. Для всех и каждого — в их времени, в их понимании — она живет.

Список литературы

1. *Южак К. И.* Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 11–44. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044

2. *Должанский А. Н.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. Л.: Советский композитор, 1970.

3. *Левая Т. Н.* Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония: сборник теоретических статей / ред.-сост. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 228–248.

4. *Рубаненко Ю. И.* Об авторском исполнении прелюдий и фуг Шостаковича // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича: сборник статей / под ред. Л. А. Баренбойма, К. И. Южак. Л.: Музыка, 1965. С. 197–214.

5. *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969.

6. *Милка А. П., Южак К. И.* Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 5 (С). С. 40–62. https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003

7. *Гервер, Л. Л.* Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 58–83. https://doi.org/10.34690/36

8. *Южак К. И.* Программа курса Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: Две версии — две эпохи. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2012.

9. *Гервер Л. Л.* 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. История создания и первых исполнений. Особенности строения и стиля // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113: 24 прелюдии и фуги: соч. 87 / ред. Л. Л. Гервер. С. 217–222.

10. *Тюлин Ю. Н.* Юные годы Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: сборник материалов / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 73–81.

11. *Холопов Ю. Н.* Лады Шостаковича. Структура и систематика // Идеи Ю. Н. Холопова: сборник статей / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 290–307.

12. *Должанский А. Н.* Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 86–120.

13. *Протопопов В. В.* Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962. № 9 (286). С. 33–37.

14. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / пер. с англ. О. Манулкиной. СПб.: Композитор, 2006.

15. *Золотарев В. А.* Фуга: руководство к практическому изучению / общ. ред. С. В. Евсеева. 2-е изд. М.: Госмузиздат, 1956.

References

1. Yuzhak, K. I. (2026). Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles. *Contemporary Musicology, 10*(2), 11–44. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044

2. Dolzhansky, A. N. (1970). *24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha* [*24 preludes and fugues* by D. D. Shostakovich]. Sovetskii kompozitor. (In Russ.).

3. Levaya, T. N. (1975). Otnosheniya gorizontali i vertikali v fugakh Shostakovicha i Khindemita [Relationships between horizontal and vertical in the fugues of Shostakovich and Hindemith]. In K. I. Yuzhak (Ed.), *Polifoniya: sbornik teoreticheskikh statei* [Polyphony: A collection of theoretical articles] (pp. 228–248). Muzyka. (In Russ.).

4. Rubanenko, Yu. I. (1965). Ob avtorskom ispolnenii prelyudij i fug Shostakovicha [On the author's performance of preludes and fugues by Shostakovich]. In *Ob ispolnenii fortepiannoj muzyki Bakha, Betkhovena, Debyussi, Rakhmaninova, Prokof'eva, Shostakovicha* [On the performance of piano music by Bach, Beethoven, Debussy, Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich] (pp. 197–214). Muzyka. (In Russ.).

5. Zaderatsky, V. V. (1969). *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha* [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]. Muzyka. (In Russ.).

6. Milka, A. P., & Yuzhak, K. I. (2020). Stretta vs canon. *Opera Musicologica, 12*(5), 40–62. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003

7. Gerver, L. L. (2020). What new data about Shostakovich's polyphonic technique can be told by the manuscripts of his works? *Music Academy*, (1), 58–83. (In Russ.). https://doi.org/10.34690/36

8. Yuzhak, K. I. (2012). *Programma kursa Kh. S. Kushnareva "Polifoniya I. S. Bakha": Dve versii — dve eporki* [Course syllabus by Kh. S. Kushnarev "Polyphony of J. S. Bach": Two versions—two epochs]. 2nd rev. and expanded ed. Publishing House of the Polytechnic University. (In Russ.).

9. Gerver, L. L. (2015). 24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha. Istoriya sozdaniya i pervykh ispolnenii. Osobennosti stroeniya i stilya [*24 preludes and fugues* by D. D. Shostakovich: History of their composition and first performances. Features of structure and style]. In V. Ekimovsky (Ed.), *Dmitri Shostakovich. New collected works. Vol. 113: 24 preludes and fugues, Op. 87* (pp. 217–222). DSCH. (In Russ.).

10. Tyulin, Yu. N. (1967). Yunye gody D. D. Shostakovicha [The early years of D. D. Shostakovich]. In *Dmitrii Shostakovich: sbornik materialov* [Dmitri Shostakovich: Collection of materials] (pp. 73–81). Sovetskii kompozitor. (In Russ.).

11. Kholopov, Yu. N. (2008). Lady Shostakovicha. Struktura i sistematika [Shostakovich's modes: Structure and taxonomy]. In T. S. Kyuregyan (Ed.), *Idei Yu. N. Kholopova* [Ideas of Yu. N. Kholopov]: *Collection of articles* (pp. 290–307). Muzizdat. (In Russ.).

12. Dolzhansky, A. N. (1973). Aleksandriiskii pentakhord v muzyke D. Shostakovicha [Alexandrian pentachord in the music of D. Shostakovich]. In *A. N. Dolzhansky. Izbrannye stat'i* [*A. N. Dolzhansky: Selected articles*] (pp. 86–120). Muzyka. (In Russ.).

13. Protopopov, V. V. (1962). Kontrastno-sostavnye formy [Contrasting composite forms]. *Sovetskaya muzyka*, (9), 33–37. (In Russ.)

14. Wilson, E. (1994). *Shostakovich: A life remembered*. Princeton University Press.

15. Zolotarev, V. A. (1956). *Fuga: Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu* [The fugue: A guide to practical study] (S. V. Evseev, Ed.; 2nd ed.). Muzizdat. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Южак К. И. — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the author:

Kira I. Yuzhak — Dr. Sci. (Arts), Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 18.05.2026;
одобрена после рецензирования 04.08.2026;
принята к публикации 21.08.2026.

The article was submitted 18.05.2026;
approved after reviewing 04.08.2026;
accepted for publication 21.08.2026.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Памяти Д. Д. Шостаковича

Научная статья
УДК 78.04
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071
EDN DAVWLM

Альтернатива «опера&кино» в советской культуре 1930–1950-х и творческие стратегии Дмитрия Шостаковича

Марина Григорьевна Раку
Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
raku@rambler.ru,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174



Аннотация. Творческая биография Дмитрия Дмитриевича Шостаковича 1920–1950-х годов может служить точной иллюстрацией того, как в советском искусстве формировался канон киномузыки и в каком соотношении с другими музыкальными жанрами он находился. Два эстетических полюса — опера и массовая песня — определяли границы жанрового выбора, который встал перед молодым искусством музыкального оформления звукового кинематографа в СССР. Увлеченный идеей «кинооперы», но вынужденный в условиях соцзаказа капитулировать перед «песенным фильмом», Шостакович

© Раку М. Г., 2026

на протяжении двух десятилетий постоянно совершал маршрут от «песенного фильма» к «песенной опере», ни разу, впрочем, не завершив этих попыток. Проект оперы «Сталинград», впервые подробно проанализированный в данной статье, дает показательный образец того, как деградировала сама идея такой жанровой метаморфозы к послевоенному периоду.

Ключевые слова: советская киномузыка, «песенная опера», «песенный фильм», «киноопера», оперные замыслы Дмитрия Шостаковича, проект оперы «Сталинград» Дмитрия Шостаковича на либретто Михаила Эдишеровича Чиаурели и Александра Александровича Филимонова

Для цитирования: *Раку М. Г.* Альтернатива «опера&кино» в советской культуре 1930–1950-х и творческие стратегии Дмитрия Шостаковича // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 44–71. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Shostakovich in Memoriam

Original article

The alternative of "opera&cinema" in Soviet culture of the 1930s–1950s and Shostakovich's creative strategies

Marina G. Raku
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉raku@rambler.ru,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174

Abstract. The creative biography of Dmitri Shostakovich from the 1920s to the 1950s provides a clear illustration of how the canon of film music developed in Soviet art and its relationship to other musical genres. Two aesthetic poles—opera and popular song—defined the boundaries of the genre choices facing the emerging art of sound film scoring in the USSR. Fascinated by the idea of "film opera" but forced by social demands to capitulate to "song films," Shostakovich spent two decades repeatedly moved from the "song films" to "song operas", never quite completing these attempts. The opera project *Stalingrad*, analyzed in detail for the first time in this article, provides a revealing example of how the very idea of such a genre metamorphosis degenerated by the postwar period.

Keywords: Soviet film music, “song opera,” “song film,” “film opera,” operatic ideas of Dmitri Shostakovich, project of the opera *Stalingrad* by Dmitri Shostakovich to the libretto of Mikheil E. Chiaureli and Alexander A. Filimonov

For citation: Raku, M. G. (2026). The alternative of “opera&cinema” in Soviet culture of the 1930s–1950s and Shostakovich’s creative strategies. *Contemporary Musicology, 10*(3), 44–71.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071

Преамбула

Актуальнейшей коллизией рубежа 1920–1930-х годов в советской культуре стало противопоставление классической музыки искусству кинематографа. Под вопрос ставилось само существование музыкальных академических институций. Упрочившееся положение академических театров не разрешило полностью вопрос о статусе музыкальной «классики» в новой культуре: к середине 1930-х он еще не был снят с повестки дня. Оперно-балетный театр по-прежнему расценивался как «буржуазное наследие», а его аудитория ассоциировалась с «бывшими» — социально чужеродными классовыми элементами (см. об этом [1]).

В противовес ему в борьбу за новые эстетические ценности активно включился советский кинематограф, роль которого в культуре молодого государства позиционировалась как пропагандистская и была нацелена на широчайшие слои населения. С внедрением звука в кино эстетическое противостояние стало еще более напряженным, поскольку отныне кинематограф располагал всеми средствами выразительности, доступными музыкальному театру. Именно киноискусство виделось заменой оперно-балетному театру в ближайшем будущем. И если концертные залы обеих старейших столичных консерваторий в 1920-х годах уже активно использовались под кинопрокат, благо располагали симфоническими оркестрами, выступавшими в роли музыкальных иллюстраторов немых фильмов, то в Генеральном плане реконструкции Москвы 1935 года напротив Большого театра было запланировано строительство Большого кинотеатра — более чем очевидная полемика двух видов искусства, взывающих к двум разным типам аудитории. С точки зрения музыкальной это наглядно воплощало противопоставление оперы массовой песне, транслятором которой стал советский киноэкран. Разрешением этого конфликта виделся феномен «песенной оперы»[1].

Статья посвящена музыкально-исторической коллизии межжанрового «обмена», активно совершавшегося в советской культуре сталинской эпохи между театром и кинематографом, на примере творческой биографии Шостаковича. Особый «казус» процесса оказался связан с влиянием кинематографа на оперный театр, наиболее выразительным примером которого стала советская

[1] См.: Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184–204; Ее же. Опера на путях и перепутьях сталинской эпохи // Раку Марина. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 291–383.

«песенная опера». Невзирая на то, что специфика этого жанра давно получила освещение на страницах учебников[2], вниманием исследователей он фактически обойден. Иначе обстоит дело в музыкальной науке с изучением киномузыки Шостаковича. Ей последовательно посвящена работа редколлегии Нового собрания сочинений композитора в 150 томах (Серия XIV. Киномузыка) [2; 3], отдельные статьи [4; 5], специальные монографии [6; 7; 8; 9] и диссертации[3].

В статье реконструированы события, связанные с проектом оперы «Сталинград», участие в котором Д. Д. Шостаковича было инициировано его соавторами по киноработам и предполагало использование его киномузыки.

Парадоксы песенной оперы

Большой кинотеатр, вопреки ожиданиям, не был построен напротив Большого театра: песня с экрана сама перебралась на оперную сцену [10]. Новый музыкально-драматический жанр родился в театре в результате скрещивания: жанрового (с массовой советской песней) и видового (со звуковым кинематографом). Его образцовым первенцем стала опера начинающего композитора Ивана Иванович Дзержинского на либретто его брата Леонида «Тихий Дон» по одноименному роману Михаила Александровича Шолохова. С начала 1936 года, после триумфальных гастролей в Большом театре ленинградского МАЛЕГОТа, представившего ее постановку в присутствии Политбюро, песенная опера законно прописалась в музыкальных театрах страны, изрядно потеснив традиционные оперные жанры в привычном для эпохи «коммунальном соседстве». Новое направление получило статус «верховного жанра» в музыкальном театре. На него возлагалась миссия вовлечения в зрительские ряды самой широкой аудитории, и песня рассматривалась как самый подходящий для этого инструмент.

Однако реальное место песни и песенности в драматургии «Тихого Дона» в действительности вовсе не было первостепенным: главные действующие лица высказываются исключительно в крупных, типично оперных формах — правда, следуя вполне консервативным образцам номерной структуры, не учитывающей нововведений, привнесенных в оперное искусство с конца XIX века

[2] См., например: История современной отечественной музыки: учебник. М.: Музыка, 2005. Вып. 1 (1917–1941) / под ред. М. Е. Тараканова. С. 342–363.

[3] Heine E. The Film Music of Dmitri Shostakovich in *The Gadfly*, *Hamlet* and *King Lear*. PhD diss. Austin, 2005; Titus J. M. Modernism, Socialist Realism and Identity in the Early Film Music of Dmitri Shostakovich, 1929-32. PhD diss. Ohio State University, 2006.

и в течение почти полувека. На долю собственно песенного материала в «Тихом Доне» остались хоровые эпизоды и некоторые жанровые фрагменты партий второго плана. Таким образом, под свойством песенности, с таким воодушевлением воспринятой идеологами, они подразумевали специфический лиризм и простоту вокальных партий вкупе с упрощенной (по сравнению с уже привычным симфонизированным поствагнеровским оркестровым письмом) аккомпанирующей функцией оркестра.

Стилистика и сама драматургическая структура нового музыкально-театрального жанра, и отношения с первоисточником, который почти обязательно ложился в основу партитуры (правда, не из классической, а из советской литературы), вполне недвусмысленно отсылали к лирической опере середины XIX века. Вагнеровский же опыт, так неотступно гипнотизировавший многих деятелей русского авангарда еще каких-нибудь десять-двадцать лет назад, в этом жанре решительно избегался. Его судьбу разделили и новейшие предложения западного музыкального театра, с которыми советские композиторы при желании могли быть хорошо знакомы даже из отечественной театральной практики — по сочинениям Рихарда Штрауса, Альбана Берга, австро-немецких экспрессионистов второго ряда, композиторов «Французской шестерки» и многих других.

Но были в песенной опере и черты, осовременивавшие ее несколько архаичный жанровый прообраз, поскольку они прямо отсылали к бурно развивавшейся киномузыке. Это, во-первых, фрагментарность драматургического построения, а во-вторых, частое сходство мелодического материала (сольного и хорового) с интонациями и ритмами советской массовой песни, главным «поставщиком» которой служил именно киноэкран. Наконец, у оперы Дзержинского как родоначальницы нового жанра была определенная кинородословная: за ней стоял не только нашумевший роман, из которого по образцу лирической оперы была заимствована лишь первая, наиболее важная для развития любовной линии часть, но и одноименный немой фильм 1931 года режиссеров Ивана Константиновича Правова и Ольги Ивановны Преображенской, снискавший громкий зрительский успех. Так впервые обозначилась непосредственная связь музыкально-драматургических опусов с кинематографическими — тенденция, которой суждено было продолжаться до конца сталинской эпохи.

Кинодебюты Шостаковича: между утопией «кинооперы» и реальностью «песенного фильма»

Апроприация оперного искусства совершалась не только на музыкальной сцене: оперу должен был присвоить кинематограф, поселив ее на экране. Идея экранизаций такого рода начала выдвигаться на страницах советской прессы с 1933 года, вскоре после возникновения звукового кино[4]. Параллельно также обсуждалось гораздо менее тривиальное предложение по созданию специального жанра «кинооперы» с оригинальной авторской музыкой[5]. Шостакович оказался ближе других к решению подобной задачи. Как безусловный лидер советской композиторской школы он пришел в кинематограф, чтобы доказать значимость музыки в целостном решении фильма.

Дебютировавший в 1929 году в немой ленте «Новый Вавилон» молодой композитор создал партитуру монументального симфонического звучания, которая сопровождала экранное действие от начала до конца. Этой драматургии Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, составившие режиссерский тандем, с готовностью подчинили визуальное решение картины:

> Как это ни покажется странным — ведь речь идет о немом кино, — кинематографические образы возникали тогда более похожими на музыкальные, нежели на драматические. Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей как части зрительной симфонии[6].

В то же время, согласно режиссерскому заданию, музыка должна была «не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний мир происходящего»[7].

Попытки утвердить особый статус киномузыки Шостакович продолжил в 1931 году в новой киноработе Козинцева и Трауберга, снова прибегая к эксперименту, но уже совершенно иного рода. Новые шансы предоставляли ранее не испробованные им технические возможности: фильм «Одна», который начинал сниматься как немой, по ходу работы «обрел голос» и на выходе анонсировался как «первый большой художественный звуковой фильм

[4] *Кулаковский Л. В.* Опера и звуковое кино // Советская музыка. 1933. № 4. С. 13–26.
[5] *Острецов А. А.* Музыка в звуковом кино // Советская музыка. 1933. № 1. С. 51–73.
[6] *Козинцев Г. М.* Глубокий экран // Козинцев Г. М. Собрание сочинений в 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 142. Здесь и далее сохранены оригинальные орфография и пунктуация.
[7] Там же. С. 156.

производства Ленинградской фабрики “Союзкино”» [4, с. 282]. В историю советского кинематографа он и вошел как первая звуковая художественная кинолента «Ленфильма».

«Одна» оказалась на стыке двух эпох кинематографа, подобно главной героине, попавшей на перепутье двух жизненных сценариев. От немого кино в этом опусе Козинцева и Трауберга сохранилось обилие безмолвных сцен и титров внутри них, а главное — неумолчный музыкальный фон, пронизывающий все действие. Включение в него хора, сольных и дуэтных вокальных номеров позволило свидетелю премьеры, критику Борису Владимировичу Алперсу, назвать ленту «своеобразной киноораторией»[8].

Этому меткому сравнению с оратории мешает наличие визуального и сюжетного плана, а также явно комический оттенок музыкального сопровождения «ленинградской экспозиции» фильма. Первые пятнадцать минут картины проходят под знаком почти опереточной арии тенора «Какая хорошая будет жизнь!», канканирующей в оффенбаховском аллюре, отчасти знакомом по «Новому Вавилону». Первый вокальный номер «Кончен, кончен техникум», предназначенный для сопрано, обладает в то же время чертами ариозо из ранней оперетты или ее комической оперной предшественницы. При этом вся «ленинградская музыка» чрезвычайно дансантна, в ней преобладают галопирующие ритмы: недаром она в своей значительной части оказалась связана с балетом «Болт», над которым Шостакович работал параллельно. И уж совершенно «оперным» изложением отмечен дуэт сопрано с баритоном и хором: женский хор «сирен» сладко (в духе знаменитой «цветочной сцены» из «Лакме» Лео Делиба) взывает к героине «Останься!», а мелодическая линия сопрано и баритона повторяет все узнаваемые штампы оперного виртуозного пения — псевдо-бельканто.

Суровая реальность алтайского села, сменяющая ослепительно белоснежную утопию столичной жизни, резко переключает изобразительный и звуковой модус. Жутковатое видение распятой шкуры лошади, выбеленной дождями и ветрами, становится определяющим для повествования лейтмотивом, которому в музыкальном языке соответствуют жесткие инструментальные звучания, сталкивающиеся с пением шаманов и тоскливой русской протяжной песней. Отзвук голоса тенора с его «хорошей жизнью» воспринимается на этом фоне как далекий «морок» — издевательское напоминание об иллюзиях молодости.

[8] *Алперс Б. В.* Ошибки «фэксов» (открываем дискуссию об «Одной») // Советское искусство. 1931. 18 окт. Цит. по: [1, с. 283].

Смешение красок в звуковой картине фильма более чем парадоксальное. Подобных прецедентов в кинодраматургии ближайших десятилетий припомнить не удается. Столь абсурдистский в глубине своей подход к жанру не мог найти продолжения на советском экране в скором времени. Слишком противоречивое впечатление оставалось от картины, отчетливый пропагандистский посыл которой получал столь неоднозначную трактовку.

Между тем уже в последующие годы формула «озвучания» советского фильма окажется хорошо апробированной и будет доказывать свою живучесть вплоть до 1960-х годов (и даже в ряде образцов самого этого десятилетия). Главной драматургической «распоркой» станет напряжение между песней и окружающим ее развернутым симфоническим полотном. Прообразом типовой драматургии «песенного фильма», несомненно, стали «Златые горы» Сергея Юткевича с музыкой Шостаковича, где оба полюса — песенного и симфонического склада — удерживали драматургический каркас партитуры. Типичный для симфоний Шостаковича масштабный инструментальный эпизод — оркестровая фуга, сопровождавшая сцену бакинской стачки, — выполнял функцию кульминации. Но песенный пласт в этой ленте оставался еще полностью цитатным и не мог стать музыкальной эмблемой киноленты.

Так или иначе в этих работах были определены две основные музыкальные стихии звукового кинематографа: поющий голос и оркестр, где вокальное начало могло быть представлено и коллективно, а отдельные инструментальные тембры в оркестре могли принять на себя сольное высказывание. И это резко отличало музыкальную ткань звукового кино от недавно почившего немого.

Надо полагать, что за каждым из трех подходов Шостаковича к киномузыке на рубеже 1920–1930-х годов в значительной степени стояли режиссерские решения. Молодой композитор с блеском претворил их, сколь бы разными они ни были по своей сути. Подобное единомыслие делало его идеальным соавтором кинопроцесса, но это же привело к публичному бунту, манифестом которого стала «Декларация обязанностей композитора», опубликованная им в ленинградском журнале «Рабочий и театр» в декабре 1931 года. Жалуясь на «куцый оркестр» драматических театров, он переходил к впечатлениям от своей киноработы:

> В области звукового кино дело обстоит не лучше. Не могу пожаловаться на оркестр в своих работах над «Одной» и «Златыми горами». Я имел исключительно высокого качества оркестр под руководством талантливейшего дирижера

Н. Рабиновича. А результат? При записи убеждаешься, что вся работа пошла прахом: экран хрипит, икает и издает различные звуки. Сводящие на нет и работу первоклассного оркестра, и композитора[9].

В результате молодой Шостакович прилюдно отрекался от участия в «прикладных жанрах» и в кинематографе, в первую очередь. За этой решимостью стоял и неизжитый шок от публичных показов немого «Нового Вавилона» почти за два года до того. Так, в Москве, опередившей на два дня Ленинград (мировая премьера, таким образом, прошла 16 марта 1929 года [5, с. 245]), лента в течение десяти (!) дней демонстрировалась без музыки Шостаковича. В Ленинграде партитура звучала удовлетворительно лишь в крупных кинотеатрах, располагавших хорошими оркестрами (одна из премьер состоялась в кинотеатре «Гигант», который, как и в Москве, разместился в Большом зале консерватории). Современный исследователь на основе изучения прессы констатирует: «В остальных ленинградских кинотеатрах исполнение было из рук вон плохим» [там же, с. 253]. Скорее всего, подобная ситуация относилась и к московским залам второго ряда, и к провинции. По поводу последней у исследователей возникают обоснованные сомнения, всегда ли тамошние показы сопровождались сложной для исполнения и требующей участия большого симфонического оркестра музыкой Шостаковича.

Долго этот творческий «пост» композитора не продлился. Но возвращение в киноряды продемонстрировало уже иного Шостаковича. 7 ноября 1932 года на экраны страны вышел фильм Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный», где обретенная музыкальная модель «песенного фильма» была предъявлена им в своем едва ли не самом схематичном воплощении.

И все же Шостакович продолжал думать о создании особого музыкального «кинополотна», попытавшись воплотить его уже в другом кинематографическом жанре — мультипликационном. На этом поприще его опередили Иван Иванов-Вано вместе с сестрами Валентиной и Зинаидой Брумберг в анимационной ленте 1934 года «Сказка о царе Дурандае». Музыка Анатолия Александрова в мультфильме звучала на всем протяжении, а ее драматургия была построена по законам вокально-симфонической сюиты. Разговорные реплики лишь прослаивали насыщенную музыкальную партитуру фильма, в которой, помимо цитат из популярной музыки, угадывались аллюзии на стиль Прокофьева и Стравинского.

[9] *Шостакович Д. Д.* Декларация обязанностей композитора // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина; ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: РИФ, Антиква, 2000. С. 494.

Первоначально аниматоры вели переговоры о совместной работе именно с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, но они оборвались из-за загруженности последнего другими заказами [11].

Сняв до этого шесть анимационных лент, Иванов-Вано впервые применил оригинальный метод озвучивания:

> В «Сказке о царе Дурандае» нам впервые пришлось работать по музыкальному клавиру, а позднее и по записанной музыкальной фонограмме, для чего нужно было, кропотливо проигрывая музыку по тактам, определять их длину, производить расчет музыкального произведения в целом и потом уже составлять свои экспозиционные листы для съемки[10].

К концу десятилетия та же идея была обозначена Шостаковичем как новая задача на творческом пути композитора, уже зарекомендовавшего себя «опытным киношником»:

> Я мечтаю сейчас написать именно киноопер у, по всем законам реалистического спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности легко решать здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действа. В театре действие, разбитое на множество картин, неизбежно распыляется. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле и порой ведет его[11].

Своеобразно к реализации этих планов он подступился в мультфильме «Сказка о глупом мышонке» в содружестве с режиссером Михаилом Цехановским (1940). Однако уже в процессе работы над этой лентой Шостакович признавался:

> Мои мечты о киноопере мне, к сожалению, до сих пор не удается реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для киноопер ы еще даже не ставился, как, впрочем, не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки зажечь поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны[12].

---

[10] Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром. М.: Искусство, 1980. С. 80.

[11] Шостакович Д. Д. Музыка в кино: заметки композитора // Литературная газета. 1939. 10 апр.

[12] Там же.

Не воплотив этого замысла, Шостакович начал движение в противоположном направлении: из кино — в оперу.

Попытки оперной «утилизации» киномузыки

Хорошо известные события «антиформалистической кампании» 1936 года в музыкальной сфере острием своим были направлены в первую очередь против Шостаковича. Балеты и оперы — то есть все, что было им доселе написано для музыкального театра, — подверглись обструкции и не имели шансов на возвращение на сцену. Огромное количество музыки пропадало втуне. В эти годы закрепляется типичнейшая для него стратегия размещения «обреченного» музыкального материала из запрещенных программных сочинений в иные — дозволенные. Она распространилась и на область кинотворчества, где его музыку постигла куда более счастливая судьба. Однако идея создавать оперные опусы на основе музыки к кинофильмам, идущим повсеместно на экранах страны, была продиктована уже иными соображениями. Как можно предположить, фильм должен был предшествовать опере в качестве своего рода «трейлера», прокладывающего путь в музыкальный театр неискушенной киноаудитории. Возникает аналогия с жанром «лирической оперы» полувековой давности. Там функция продвижения возлагалась на популярный литературный первоисточник, ложившийся в основу партитуры. В результате зритель последней трети XIX века досконально представлял себе сюжет, который он должен был увидеть на музыкальной сцене, и мог оценить степень интерпретационных различий, возникших между книгой и музыкальным представлением. Но главное — он вряд ли пропустил бы такую премьеру.

Сходная тенденция возникает в творчестве Шостаковича именно в период, непосредственно следующий за 1936 годом — временем его полного изгнания из музыкального театра. И она останется характерной для последующих двадцати лет его творчества, ни разу не обретя завершения на сцене. История, берущая свое начало в 1937 году и связанная с работой над фильмом «Волочаевские дни», станет, таким образом, довольно типичной для него. В общих чертах она такова.

В 1937 году Шостакович был приглашен братьями Васильевыми[13], стяжавшими после выхода «Чапаева» мировую славу, к работе над лентой «Волочаевские дни» о событиях Гражданской войны на Дальнем Востоке. Цитата

[13] Как известно, устойчивое именование этого творческого тандема является своего рода псевдонимом: Георгий и Сергей Васильевы были однофамильцами.

в титрах из широко популярного напева дальневосточных партизан «По долинам и по взгорьям», звучавшая в художественном кинематографе и ранее (например, в фильме Пудовкина «Дезертир»), заведомо настраивала на особую роль песни в музыкальном сопровождении нового фильма. Ее суждено было сыграть специально сочиненной авторской песне Шостаковича. В статье «Мои ближайшие планы», служившей своего рода «творческим отчетом» в ответ на правдинскую передовицу «Сумбур вместо музыки», он писал:

> В фильме «Волочаевские дни» музыки будет не очень много. В этой работе главная трудность для меня заключалась в том, что надо было написать песню, которая является лейтмотивом всей музыки фильма. Область песенного творчества до сих пор давалась мне с большим трудом. Кроме «Встречного», я за всю свою композиторскую деятельность не написал ни одной песни. Однако песня в «Волочаевских днях» носит совсем другой характер, чем песня во «Встречном». Это в полном смысле слова героическая песня. Я много работал над ней, сделал 10 вариантов, а только одиннадцатый меня удовлетворил. Я останавливаюсь подробно на этой песне потому, что она органически проходит во всей музыке фильма. Она ощущается и в увертюре к фильму, и в финале, и в хоровых кусках. Тема ее чувствуется всюду. В этом была сложность работы. Мне хочется, чтобы музыка к фильму играла самостоятельную роль, чтобы она не носила сопроводительного характера, чтобы она не являлась добавочным эффектом к тому или иному кадру[14].

И еще одно примечательное заявление:

> ...мне хотелось, чтобы музыка в фильме была вполне реалистична и выполняла свою служебную функцию[15].

Именно поэтому музыкальный бытовой фон картины чрезвычайно широк:

> Песня про Колчака, популярная в 1920-х гг. по обе стороны Восточного фронта («Мундир английский / Погон российский / Табак японский / Правитель омский» и т. д.); песенка Усижима на японском языке; русская народная песня «Ой да ты, калинушка, / Ты, малинушка, / Ой да ты не стой, не стой /

[14] *Шостакович Д. Д.* Мои ближайшие работы // Рабочий и театр. 1937. № 11. С. 24.
[15] Там же.

На горе крутой!» и др.; а также гимн Российской империи «Боже, Царя храни» (музыка Алексея Львова на слова Василия Жуковского)[16].

Приступив к написанию кинопартитуры, Шостакович, по-видимому, в то же самое время заключил договор с Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета имени С. М. Кирова на создание одноименной оперы. Осенью 1937 года он сообщал в прессе:

> Я начинаю подготовительные работы к опере «Волочаевские дни». <…> Опера находится в стадии разработки, написано много фрагментов и эпизодов. Большую помощь приносит работа над музыкой к фильму «Волочаевские дни», которая является для меня своего рода увертюрой к созданию оперы. Задачи, которые я преследую в работе над оперой, весьма просты. Мне хочется написать оперу большого героического плана, чтобы в ней были запоминающиеся места, чтобы слушатель, уходя из зрительного зала, мог унести с собой и хорошую песню, и хорошую арию, и симфонические отрывки[17].

Сохранившийся фрагмент для голоса с фортепианным аккомпанементом — единственное свидетельство серьезности намерений композитора. Исследователи предполагают:

> Возможно, одной из косвенных причин того, что Шостакович не начал работу над оперой сразу после заключения договора с театром, было то, что полное законченное либретто поступило в Комитет по делам искусств лишь в июне 1937 года. К этому времени соответственно еще не было получено и цензурное разрешение на текст в Главном управлении по контролю за репертуаром и зрелищами[18].

Мало того что будущая опера должна была строиться на материале киномузыки, так еще и либреттист Николай Береснев был кинорежиссером и сценаристом, накрепко связанным с киноиндустрией. Начинавший в драматическом театре, он к музыке и музыкальному театру не имел ни малейшего отношения. Следовательно, музыкальный язык и драматургия будущего

[16] *Домбровская О. В., Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Волочаевские дни» // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. Т. 128. «Волочаевские дни». Музыка к кинофильму. Соч. 48. «Великий гражданин». Музыка к кинофильму. Соч. 52, 55. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH (в печати).

[17] Шостакович Д. Д. Мои ближайшие работы. С. 24.

[18] *Домбровская О. В., Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Волочаевские дни» (в печати).

сочинения изначально ориентировались на соответствующую киноэстетику — фильма, в котором на первое место выдвигалась песня, как и указывал композитор в описании своего замысла. Впрочем, она оказалась слишком безликой для того, чтобы «уйти в народ».

Следующим подобным прецедентом попытки переноса сюжетного и, соответственно, музыкального киноматериала стал для Шостаковича замысел оперы «Великий гражданин», в основу которого композитор собирался положить партитуру к двухсерийному фильму Фридриха Марковича Эрмлера 1937–1939 годов[19].

Попытка скрестить кино с оперным жанром повторилась в послевоенное время с некоторыми поправками. Еще не приступив к работе над фильмом Сергея Аполлинариевича Герасимова «Молодая гвардия», Шостакович в феврале 1947 года подписал договор с Большим театром на создание одноименного спектакля [2], но, согласно его публичному свидетельству, «весь творческий запал ушел вместо оперы на картину»[20]. На основании этого заявления в прессе, а также свидетельства его ученика, композитора Евгения Петровича Макарова, которому об этом 2 июля 1948 года говорил сам Шостакович, принято считать, что сочинение партитуры так и не было начато[21].

Между тем в эскизах музыки к фильму есть датировки, которые адресуют к более раннему периоду, чем начало его работы над ней: «25. IV. 1947» и «26. IV. 1947»[22]. Эти апрельские даты относятся к материалу, который был использован в увертюре к первой серии. При этом известно, что отснятый Герасимовым материал Шостакович начал просматривать лишь в начале июля [2, с. 226]. Исследователи этого опуса солидарны:

> Появление столь ранней даты на эскизах кинофильма «Молодая гвардия» убедительного объяснения пока не получило [там же].
>
> Остается, таким образом, неясным, к какой работе первоначально относились эти записи, материал которых затем частично вошел в фильм [3, с. 247].

---

[19] Там же.

[20] *Шостакович Д. Д.* Кино как школа композитора // 30 лет советской кинематографии: сб. ст. / под общ. ред. Д. Еремина. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 357. Цит. по: [4, с. 226].

[21] *Макаров Е. П.* Дневник. Воспоминания об учителе — Д. Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 1998. С. 48.

[22] РНММ (Российский национальный музей музыки). Ф. 32 (Шостакович Д. Д.). Ед. хр. 106. Л. 1–1 об.

Сопоставление фактов позволяет с большой долей вероятности предположить, что апрельские эскизы создавались для оперной увертюры «Молодая гвардия», но были в результате использованы к первой серии картины на тот же сюжет. Это, казалось бы, противоречит свидетельству самого Шостаковича, записанному Макаровым, но подобные расхождения с реальной творческой ситуацией довольно часто возникали в публичных признаниях композитора. В данном же случае он, возможно, просто не придавал значения небольшим фрагментам музыки, предназначавшимся для оперы, но к этому времени уже использованным в фильме.

Наконец, оперой должны были стать музыкальные материалы фильма «Падение Берлина» 1949 года Михаила Эдишеровича Чиаурели с музыкой Шостаковича. И это — отдельный, весьма показательный для данного периода истории страны и биографии композитора сюжет.

От «Падения Берлина» до «Сталинграда»

В декабре 1950 года М. Э. Чиаурели и киносценарист Александр Александрович Филимонов «по предложению дирекции Большого театра» (согласно их позднейшему утверждению[23]) приступают к работе над либретто оперы «Сталинград». Представленная заявка была утверждена руководством этой музыкальной сцены и Комитетом по делам искусств при Совете министров Союза СССР в начале 1951 года. В договоре с Большим театром, подписанном соавторами 15 января, сроком сдачи либретто в «окончательном виде» было указано 1 мая того же года[24].

Ясно, что договору должно было предшествовать устное обсуждение, инициатором которого, скорее всего, выступал сам Чиаурели, пользовавшийся в ту пору неограниченным влиянием. Ранее никогда не работавший на поприще оперного либреттиста, он, однако, был человеком, близко знакомым с музыкальным театром — правда, опереточным, на подмостках которого ему довелось в амплуа фрачного баритона подвизаться в тбилисской юности. В воспоминаниях о режиссере нередко упоминаются его музыкальные пристрастия, которые были во многом продиктованы незаурядными

[23] Переписка и договоры с авторами либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимоновым. 15 января 1951 — 15 января 1953 // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ)). Оп. 5. Ед. хр. 849. Л. 8.

[24] Там же. Л. 1–4.

вокальными данными. Соавтор либретто, А. А. Филимонов (1904–1998), став с конца 1920-х годов успешным киносценаристом, начинал свой путь в первой половине десятилетия на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, где судьба и свела их вместе. В биографии Филимонова никаких контактов с музыкальной сценой не просматривается. Все это заставляет предположить, что идея оперного проекта на основе созданной киносталинианы, которую продолжал ваять Чиаурели и в эти годы, принадлежала именно ему. В результате этих стараний и могло возникнуть «предложение дирекции театра».

Имя Шостаковича в качестве автора музыки будущей оперы появляется в переписке либреттистов с руководством ГАБТа осенью 1951 года[25], а уточнение «по мотивам кинофильмов “Клятва” и “Падение Берлина”» — лишь в начале 1953 года[26]. Однако устная договоренность и о том, и о другом, по-видимому, существовала. Пикантность ситуации все же заключается в том, что музыка к кинофильму «Клятва», созданному Чиаурели еще на Тбилисской киностудии, была написана Андреем Мелитоновичем Баланчивадзе, тогда как либреттисты собирались использовать сюжетный материал обеих кинолент, главным героем которых выступал Сталин. В то же время история Сталинградской битвы фигурирует лишь в «Падении Берлина». Как бы то ни было, ясно, что Большой театр был заинтересован именно в кандидатуре Шостаковича, чье возвращение в лоно оперного театра стало бы несомненной сенсацией культурной жизни. В этом и состояла главная привлекательность инициативы, исходившей от деятелей киноцеха.

Общение и сотрудничество Шостаковича с Чиаурели на кинопоприще в это время продолжалось: в начале мая 1952 года на экраны страны вышло их совместное детище — фильм «Незабываемый 1919 год» (соч. 89 в списке сочинений Шостаковича). Сценарий этой картины совместно с режиссером написал тот же Филимонов.

Об оперных планах Дмитрия Дмитриевича начала 1950-х годов, связанных с возвращением в музыкальный театр по инициативе Чиаурели, биографы композитора никогда не упоминали. Однако перспектива появления такого сочинения была весьма реальной — переговоры с дирекцией велись либреттистами до середины января 1953 года (то есть в течение двух лет), официальное соглашение с ними было заключено, и работа над проектом началась.

[25] Там же. Л. 6.
[26] Там же. Л. 8.

Все же к назначенному сроку текст оперы «Сталинград» не был сдан. 1 мая 1951 года авторы отправили в дирекцию Большого театра письмо:

> Отрицательная оценка, данная советской общественностью либретто оперы «От всего сердца»[27], естественно заставляет нас пересмотреть с особой требовательностью наши творческие позиции в отношении оперы «СТАЛИНГРАД».
>
> Надо признать, что ряд положений, ранее нас удовлетворявшись <так!>, кажутся нам спорными, в свете новых требований.
>
> Просим «Театр» Рассмотреть вопрос о желательности продолжения работы над либретто «СТАЛИНГРАД» и уведомить нас о решении.
>
> В случае, если решение окажется положительным, просим пролонгировать срок представления либретто до 1.11.1951.
>
> Со своей стороны мы готовы рассмотреть вопрос об изменении основного направления работы, до изменения темы включительно[28].

Рассмотрение этого вопроса затянулось — официальное подтверждение первоначальных планов было получено либреттистами лишь через полгода, в октябре 1951 года. Заведующий литературной частью Большого театра Серафим Михайлович Орешников сообщал им:

> Опера «СТАЛИНГРАД» на Ваше либретто с музыкой композитора Д. Д. Шостаковича утверждена в плане работы Большого театра над новым репертуаром[29].

Как следует из дальнейшей переписки соавторов с театром, «этому письму предшествовал ряд совещаний», и они «дважды переделывали первоначальную заявку»[30]. Но и после утверждения плана либретто оно менялось:

> Мы начали работу, однако руководство ТЕАТРА вновь переменилось и нас снова заставили переделывать план.

---

[27] Речь идет об оперном сочинении Г. Л. Жуковского (либретто А. А. Багмета и А. А. Коваленкова по роману Е. Ю. Мальцева). См.: Неудачная опера: о постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре: [ред. статья] // Правда. 1951. 19 апр. С. 2–3.

[28] Переписка и договоры с авторами либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимоновым … Л. 5.

[29] Там же. Л. 6.

[30] Там же. Л. 8.

Хотя, упомянутое выше, письмо освобождало нас от этой обязанности, мы написали новый расширенный план либретто и представили его ТЕАТРУ. Это было весной 1952 года»[31].

Расширенный план либретто оперы «Сталинград» лег на стол нового директора ГАБТа Александра Ивановича Анисимова. На обороте титульного листа он поставил свою визу: «Читал. Очень слабо. 22/I 53»[32]. Но еще 3 января либреттистам было отправлено уведомление за его подписью:

Представленная Вами творческая заявка на либретто оперы о Сталинграде была рассмотрена руководством Большого театра и Главным управлением Музыкальных театров Комитета по делам искусств и признана не отвечающей необходимым требованиям оперного жанра.

В связи с этим Дирекция Большого театра вынуждена заключенный с Вами договор от 10/1 1951 года расторгнуть и просить Вас возвратить к 15/1 с. г. полученный Вами аванс[33].

Это сообщение, настигшее либреттистов в первые дни наступившего 1953 года как гром среди ясного неба, и привело к появлению их цитированного выше заявления в театр на имя Анисимова от 15 января, в котором, в частности, говорилось:

Ваше письмо об отклонении плана и расторжении договора, явилось первым и весьма запоздалым ответом на нашу работу.

Содержащаяся в письме отрицательная оценка полностью противоречит всем прежним оценкам нашей работы.

Мы долго и добросовестно трудились, следуя указаниям от ТЕАТРА.

Прекращение работы над либретто происходит не по нашей вине, а по инициативе ТЕАТРА.

Невозможно согласиться с Вашим утверждением, что план либретто «СТАЛИНГРАД» не соответствует законам оперного жанра.

Удивление вызывает требование о возврате аванса после Вашего письма об утверждении нашего плана и огромной просрочке ТЕАТРА с ответом[34].

---

[31] Там же.

[32] Там же.

[33] Там же. Л. 7.

[34] Там же. Л. 8–8 об.

Будем надеяться, что многострадальным новобранцам оперного дела все же удалось отстоять полученный и, несомненно, давно истраченный (к слову, внушительный — шесть тысяч двести пятьдесят рублей) аванс. Мы закрываем архивные папки с этим делом. Важным итогом ознакомления с ними становится вывод о том, что участие Шостаковича, ставшее лакомой приманкой для Большого театра, не просто не состоялось, но и, по-видимому, даже не начиналось. Между тем, с точки зрения обеих сторон, вступивших в битву вокруг оперного «Сталинграда», некоторый задел у композитора уже имелся. Совершенно очевидно, что основой оперной партитуры планировалось сделать именно киномузыку Чиаурели. Однако при взгляде на представленный в ГАБТ «расширенный план либретто»[35] возникает сомнение в том, что этот материал действительно удалось использовать.

Некоторая связь с сюжетом «Падения Берлина» действительно просматривается на страницах тоненькой машинописи. Либретто начинается со сцены в цеху Сталинградского тракторного завода, подобно тому как сценарий киноленты начинался в цеху сталелитейного где-то на условном юге страны в мирное предвоенное время. И там, и тут — праздник и чествование героев труда (картина 1). Любовь главных героев (Алены и Павла) проходит испытание войной: юноша оставляет цех и уходит добровольцем на фронт (картина 2). Прифронтовые эпизоды в Подмосковье (картина 3) также обобщают содержание нескольких сцен фильма, в которых были показаны и свидетели зверств оккупантов, и пленные немцы, и пророчества грядущей победы.

Прием Гитлером иностранных послов в Имперской канцелярии (картина 4) вообще представляет собой прямую кальку соответствующего эпизода первой серии киноленты — те же «папские легаты», «послы японского императора», «посланцы от Франко», а итальянские дипломаты «передают Гитлеру портрет Муссолини». Вся сцена завершается сообщением о поражении немецких войск под Москвой. Примечательно, что Сталинградское сражение возникает только к концу всей оперы (картина 5), непосредственно перед финальным «падением Берлина» и водружением советского флага на Рейхстаге (картина 6). Но и та, и другая оперные картины напрямую корреспондируют с содержанием двухсерийного фильма. Авторы, несомненно, находились под гипнозом своей недавней

[35] Расширенный план либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимонова (для композитора Д. Д. Шостаковича). 1952 // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ)). Оп. 5. Ед. хр. 848. 15 л.

работы и, избрав громкое название «Сталинград», на самом же деле ни на йоту не оправдали его. Событиям Сталинградской битвы в либретто посвящена лишь пятая картина.

Казалось бы, в этих обстоятельствах появление автоцитат из уже созданной и даже удостоенной (как и фильм «Падение Берлина») Сталинской премии музыки Шостаковича было неизбежно запрограммировано в будущей оперной партитуре. Однако либреттисты по неясным причинам эту возможность в своем «расширенном плане» отсекли. Драматургия статична, действенный план скуден, но ораториальные или симфонические черты оперного жанра, которые присущи партитуре «Падения Берлина», в структуре будущей оперы вряд ли просматриваются. «Симфоническая картина» заявлена лишь как кульминация пятого раздела, где она призвана взять на себя программную функцию, иллюстрируя решающее сражение за Сталинград. По-видимому, оркестровый фрагмент предполагался и в момент показа штурма Рейхстага в шестой картине. В основном же текст построен на эстафете вокальных номеров, сменяющих друг друга без сколько-нибудь продолжительных речитативных или инструментальных переходов. Опера «Сталинград» была задумана как апофеоз «песенной оперы», не оставляющей пространства для высказываний иного типа.

Так, в первой картине «Хор девушек, украшающих цех» сменяется «Песней Алены», далее следует несколько хоровых славильных высказываний, перетекающих в дивертисмент из вокальных номеров. Они представляют делегатов разных союзных республик СССР, прибывших на церемонию открытия нового цеха:

> Квартет делегатов Узбекской ССР. Делегаты принесли в подарок заводу герб СССР, сделанный из коробочек хлопчатника. Тема песни — пробуждение пустынь с помощью новых совершенных машин. <…>. Делегация Украины тоже вручает подарки. <…>. После делегации Украины выступает делегация Москвы (Хор и ансамбль танца)[36].

За этой сокращенной (до представителей восточных и западных окраин СССР) сюитой в стилистике праздничных государственных концертов следует баллада деда Алены «старика Андреича», «посвященная воспоминаниям гражданской войны. Андреич вспоминает как под водительством товарища Сталина, царицинцы <так!> защищали свой город»[37].

[36] Там же. Л. 3.

[37] Там же.

А далее сюита продолжается ремаркой «Начинаются общие танцы и веселье (хор и кордебалет)». Заканчивается картина вновь вокальными сценами: «Дуэт Алены и Павла. Павел просит Алену стать его женой», «Подруги Алены подслушали объяснение. Шутливая величальная песня». Аналогично — как смена вокальных номеров — построена и шестая картина: начинаясь на площади перед Рейхстагом с «танца безнадежного отчаяния и предельного страха» Гитлера и его приближенных, она продолжается последовательно «песней немецкого солдата», проклинающего фюрера и развязанную им войну, призывом Павла к атаке, арией американского атташе, предвещающего «еще более страшную войну», «ответом Павла», предрекающего победу «миролюбивых народов под водительством Сталина»[38], и завершается после взятия здания хоровым «славлением Сталина».

«Царицынский сюжет» недаром заявлен в первой картине: было бы опрометчиво «ковать» оперную сталиниану с помощью танцующего или поющего Сталина — о нем должны рассказывать другие. Персонаж Старик Андреич и во второй картине вновь говорит о вожде, напутствуя уходящих на фронт солдат:

> Вы будете сражаться с именем великого Сталина в сердцах — мы с этим именем будем трудиться[39].

Сам же вождь появится в завершение третьей картины — издалека, подобно монументу — «на вершине холма», сопровождаемый хором воинов, приносящих ему клятву отстоять Москву.

Четвертая картина предъявляет сталинского антипода — Гитлера в его берлинском «логове» в окружении пособников фашистского режима. Этот эпизод решен соавторами с известной смелостью: они выводят на оперную сцену танцующего фюрера, создавая его образ средствами хореографии. «Танец Гитлера» становится кульминацией всего действия, задуманного как «чисто балетный» акт[40]. Его продолжал «дивертисмент, состоявший из танца самураев, испанских и т. д.»[41] Завершаться эта сцена должна была арией Посланца (генерала Йодля), на долю которого выпадало сообщить о поражении под Москвой.

[38] Там же. Л. 14.
[39] Там же. Л. 6.
[40] Там же. Л. 9.
[41] Там же.

Как видим, напрасно директор ГАБТа укорял авторов в незнании «требований оперного жанра». Они совершенно очевидно скроили «вражескую» картину по лекалам «польского акта» из глинкинской «Жизни за царя», знакомой им в последние годы по «сусанинской» переделке.

Почему же композитор дал согласие на участие в этом чудовищно китчевом проекте? Ведь понятно, что без одобрения Шостаковича в переписке Чиаурели и Филимонова с театром его имя как утвержденного автора будущего опуса появиться не могло. Очевидно, это произошло под несомненным нажимом сверху, а также в силу компромиссности, нередко присущей ему в подобных ситуациях, — под воздействием внутреннего напоминания знаменитой притчи о Ходже Насреддине, осле и падишахе.

«Падишах» умер в марте 1953 года, и переписка либреттистов с Большим театром сама собой заглохла. Стремительно набиравшая затем обороты, хотя и подспудно готовившаяся кампания по развенчанию культа личности Сталина ударила и по Чиаурели, «разжалованному» в режиссеры хроники и отправленному на Свердловскую киностудию. В своей речи на XX съезде Никита Сергеевич Хрущев назвал две картины из киноклассики «сталинизма», созданные режиссером, особое внимание уделив «Падению Берлина» как образцу фальсификации истории Великой Отечественной войны.

Заключение

По счастью, Шостакович к оперному проекту «Сталинград» примкнуть не успел. Тем не менее описанные попытки перевода кинопродукции в оперную носили системный характер, определив стратегию его творческой биографии с конца 1930-х до начала 1950-х годов. Она вписывалась в общую тенденцию сближения музыкального театра с кинематографом, имевшую, впрочем, весьма своеобразную специфику. И новые оперные опусы, и музыка советского киноэкрана обрели в эти годы поразительное сходство, сознательно воспроизводя в своих партитурах песенную стилистику. «Песенная опера» соотносилась с «песенным кинематографом», составляя как бы сердцевину жанровой иерархии, упрочившейся в советской культуре к закату сталинской эпохи. С ними закономерно рифмовались «песенная симфония» и «песенная оратория». «Песенный акцент», несомненно, оказался присущ и новым балетным сочинениям советского театра.

Эта «песенная рифма» навязывалась советской музыкальной культуре, начиная с первых пореволюционных лет, в образе «хорового проекта»[42]. До конца сталинской эпохи, модифицируясь, он не прекратил своего существования, парадоксально реализуясь в новых условиях соперничества музыкального театра и кинематографа. Но и к середине 1950-х годов, когда спор между ними в общем и целом был разрешен, по-прежнему жила и процветала мечта советских идеологов о том, что страна запоет на улицах, с экранов кинотеатров, с оперных сцен и концертных площадок, ибо, как сказано в одном из музыкальных кинохитов этой эпохи, «нам песня строить и жить помогает».

Список литературы

1. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

2. *Домбровская О. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к фильму «Молодая гвардия» // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. М.: DSCH, 2023. Т. 131. «Простые люди». Музыка к кинофильму. Соч. 71. «Молодая гвардия». Музыка к кинофильму. Соч. 75. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. С. 225–229.

3. *Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Пояснительные комментарии // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. М.: DSCH, 2023. Т. 131. «Простые люди». Музыка к кинофильму. Соч. 71. «Молодая гвардия». Музыка к кинофильму. Соч. 75. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. С. 245–248.

4. *Дигонская О. Ф.* «Одна» // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: в 3 т. / автор идеи и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 241–260.

5. *Копытова Г. В.* «Новый Вавилон» // Шостакович в Ленинградской консерватории (1919–1930): в 3 т. / автор идеи и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 261–291.

[42] Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2015. С. 62–84

6. *Riley J.* Dmitri Shostakovich. A Life in Film. London; New York, NY: I. B. Tauris, 2005.

7. Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film / ed. by Alexander Ivashkin, Andrew Kirkman. Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2012.

8. Titus J. M. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. New York: Oxford University Press, 2016.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199315147.001.0001

9. *Titus J. M.* Dmitry Shostakovich and Music for Stalinist Cinema (1936–1953). New York: Oxford University Press, 2024.
https://doi.org/10.1093/oso/9780197611326.001.0001

10. *Раку М. Г.* Большой театр как Большой кинотеатр: эволюция образа «музыкальной классики» на советском экране 1930-х—1940-х годов // Музыка и музыковедение: диалоги со временем: сб. науч. статей / ред.-сост. Е. Э. Лобзакова. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 458-481.

11. *Раку М. Г.* Сергей Прокофьев и советская мультипликация: несостоявшаяся встреча (по материалам собраний РГАЛИ и Columbia University in the City of New-York) // История отечественной культуры в архивных документах. СПб.: РНБ, 2024. Вып. 5 / сост. и отв. ред. Е. А. Михайлова. С. 248–266.

References

1. Raku, M. G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoi epokhi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.).

2. Dombrovskaya, O. V. (2023). Muzyka D. D. Shostakovicha k fil'mu "Molodaya gvardiya" [D. D. Shostakovich's music for the film *The Young Guard*]. In V. A. Ekimovsky (Ed.), Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenii* [New Collected Works]: in 150 vols. *Series XIV: Film Music. Vol. 131: Prostye lyudi. Music for the film. Op. 71. Molodaya gvardiya. Music for the film. Op. 75.* Score (pp. 225–229). DSCH. (In Russ.).

3. Klyuchnikova (Lobankova), E. V. (2023). Poyasnitel'nye kommentarii [Explanatory Comments]. In V. A. Ekimovsky (Ed.), Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenii* [New Collected Works]: in 150 vols. *Series XIV: Film Music. Vol. 131: Prostye lyudi. Music for the film. Op. 71. Molodaya gvardiya. Music for the film. Op. 75.* Score (pp. 245–248). DSCH. (In Russ.).

4. Digonskaya, O. F. (2013). “Odna” [*Alone*]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoi konservatorii. 1919–1930* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930] (Vol. 3, pp. 241–260). Kompozitor. (In Russ.).

5. Kopytova, G. V. (2013). “Novyi Vavilon” [*The New Babylon*]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoi konservatorii. 1919–1930* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930] (Vol. 3, pp. 261–291). Kompozitor. (In Russ.).

6. Riley, J. (2005). *Dmitri Shostakovich: A life in film*. I. B. Tauris.

7. Ivashkin, A., & Kirkman, A. (Eds.). (2012). *Contemplating Shostakovich: Life, music and film*. Ashgate.

8. Titus, J. M. (2016). *The early film music of Dmitry Shostakovich*. Oxford University Press.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199315147.001.0001

9. Titus, J. (2024). *Dmitry Shostakovich and music for Stalinist cinema (1936–1953)*. Oxford University Press.
https://doi.org/10.1093/oso/9780197611326.001.0001

10. Raku, M. G. (2019). Bol’shoi teatr kak Bol’shoi kinoteatr: evolyutsiya obraza “muzykal’noi klassiki” na sovetskom ekrane 1930-kh–1940-kh godov [The Bolshoi Theatre as a Bolshoi cinema: The evolution of the image of “musical classics” on Soviet screens in the 1930s and 1940s]. In E. E. Lobzakova (Ed.), *Muzyka i muzykovedenie: dialogi so vremenem* [Music and musicology: Dialogues with time] (pp. 458–481). Rachmaninov Rostov State Conservatory. (In Russ.).

11. Raku, M. G. (2024). Sergei Prokof’ev i sovetskaya mul’tiplikatsiya: nesostoyavshayasya vstrecha (po materialam sobranii RGALI i Columbia University of the City of New York) [Sergei Prokofiev and Soviet animation: An unrealized encounter (Based on materials from the collections of RGALI and Columbia University in the City of New York)]. In E. A. Mikhailova (Ed.), *Istoriya otechestvennoi kul’tury v arkhivnykh dokumentakh* [History of Russian culture in archival documents] (Issue 5, pp. 248–266). The National Library of Russia. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Раку М. Г. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

Marina G. Raku — Doctor of Art History, Leading Researcher, Department of Music History, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 11.06.2026;
одобрена после рецензирования 24.07.2026;
принята к публикации 21.08.2026.

The article was submitted 11.06.2026;
approved after reviewing 24.07.2026;
accepted for publication 21.08.2026.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Старинная музыка

Научная статья
УДК 783
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107
EDN GOYQFT

Отцы и дети партесной музыки: концерт Василия Титова в обработке середины XVIII века

Анна Валентиновна Булычева
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉alphise@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0002-1163-7344



Аннотация. В 2022 году Евгения Евгеньевна Гатовская опубликовала партитуры пятнадцати четырехголосных партесных концертов Василия Титова (ок. 1650–1709). По меньшей мере два из них в середине XVIII века были переложены для самого распространенного в то время состава — на двенадцать голосов. Переложение концерта «О, коликих благ окаянный себе лиших» сохранилось достаточно хорошо, чтобы реконструировать его партитуру. В ней представлен редкий вид двенадцатиголосия:

© Булычева А. В., 2026

для четырех хоров без альтов. Партитура сочинения, составленная по партиям из Синодального певческого собрания Государственного исторического музея (ед. хр. 46), впервые публикуется в приложении к настоящей статье. Сравнительный анализ двух версий концерта показал, что данное переложение представляет собой свободную обработку, в которой изменения затронули не только фактуру, но и тональность, ритмику, мелодическую фигурацию и пропорции формы. Более того, в текст были введены новые разделы, отсутствующие в оригинале. Изменения, внесенные в процессе обработки, показывают, в каком направлении эволюционировал в первой половине XVIII века партесный стиль, значительно русифицированный, впитавший некоторые черты традиционных видов русской духовной музыки.

Ключевые слова: русское барокко, партесное пение, Василий Титов, хоровая аранжировка, двенадцатиголосие, мензуральная ритмика.

Для цитирования: *Булычева А. В.* Отцы и дети партесной музыки: концерт Василия Титова в обработке середины XVIII века // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 72–107.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Early Music

Original article

Fathers and sons of partes music: A Concert by Vasily Titov in a mid-eighteenth-century arrangement

Anna V. Bulycheva
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,
✉alphise@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0002-1163-7344

Abstract. In 2022, Evgeniya E. Gatovskaya published scores of fifteen four-voice partes concerts by Vasily Titov (c. 1650–1709). At least two of them were arranged in the mid-eighteenth century for the most widespread vocal scoring of the period: twelve voices. The arrangement of the concert *Oh, how many blessings the damned one deprived himself* has survived well enough to reconstruct its full score. It represents a rare type of twelve-voice scoring: for four choirs without altos. The score of the work, compiled from the partbooks of the Synodal Choral Collection of the State Historical Museum (Doc. 46), is published for the first time in the appendix to this article. Comparative analysis of the two versions of the concert revealed that this arrangement is a free adaptation, in which modifications affected not only texture but also key, rhythm, melodic

figuration, and formal proportions. Furthermore, the arrangement introduces new sections absent from the original. The alterations made during the arranging process demonstrate the direction in which the partes style evolved in the first half of the eighteenth century, becoming significantly Russified and absorbing certain features of traditional genres of Russian sacred music.

Keywords: Russian Baroque, partes singing, Vasily Titov, choral arrangement, twelve-voice scoring, mensural rhythm

For citation: Bulycheva A. V. (2026). Fathers and sons of partes music: A Concert by Vasily Titov in a mid-eighteenth-century arrangement. *Contemporary Musicology, 10*(3), 72–107. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-072-107

Введение

Эпоха барокко вошла в историю как время расцвета переложений и обработок вокальной и инструментальной музыки для самых разных исполнительских составов. В каждой стране практика аранжировки имела свои особенности. В католических и протестантских землях Германии широко применялось удвоение целых хоров инструментальными ансамблями. В 1629 году Иоганн Герман Шайн по случаю избрания городского совета создал *Lamentatio ecclesiae et consolatio Jehovae* для девяти или четырнадцати голосов. Реальное число партий варьировалось по желанию исполнителей. Как установил Стивен Роуз, они распределялись по хорам следующим образом:

> Хор 1 — пятиголосный хор, который то исполнялся певцами, то превращался в инструментальный ритурнель либо для струнных, либо для смешанного ансамбля, состоящего из скрипки, поперечной флейты, двух тромбонов и фагота;
> Хор 2 — четверо певцов-солистов, чьи партии могли удваиваться капеллой;
> Basso continuo [1, p. 260].

Тогда же, в первой половине XVII века, крупнейшим центром многохорной музыки стал Рим, где процветала практика создания исполнительских версий. Так, Флориан Бассани Грэмп обнаружил нотные материалы восьмиголосного антифона *Apparuit Deus Moysi* Антонио Марии Аббатини:

> …исходно двухорная композиция сохранилась в виде 19 партий, объединенных в четыре хора (САТБ[1], орган). В этой обработке третий хор удваивает первый (за исключением соло концертирующих голосов), в то время как четвертый хор удваивает второй (также только эпизоды *tutti*). В Риме XVII века такого рода «усиление» [в оригинале “amplification”. — *А. Б.*], похоже, было распространенным феноменом. Действительно, на удивление много римских произведений *seicento* было переложено, следуя этой модели: нотный материал сочинений, исходно предназначавшихся для одного, двух или трех «реальных» хоров (каждый из которых включал голоса САТБ и орган), позволяет исполнять их бóльшим числом ансамблей (вплоть до восьми) [2, p. 424].

В русской духовной музыке эпохи барокко удвоение голосов инструментами не применялось. Нет никаких сведений и о простом дублировании в партесном пении партий одного хора другим. Зато сохранилось множество вариантов

[1] САТБ (*итал.* SATB) — сопрано, альт, тенор, бас (традиционное обозначение четырехголосного смешанного хора или ансамбля).

одних и тех же сочинений для различного числа голосов, вплоть до 48 (на двенадцать хоров). Это явление берет начало в первые десятилетия существования стиля. Ирина Валерьевна Герасимова, публикуя две редакции концерта Федорита Чекаловского «Очисти мя, Спасе» — на четыре (1670-е годы) и на три (конец XVII века) голоса, — отметила: «Переложение на три голоса четырехголосного сочинения — явление не уникальное. Оно встречается в творчестве Н. Дилецкого» [3, с. 82].

На примере самого распространенного жанра — партесного концерта — ясно прослеживается закономерность: чем больше голосов, тем выше вероятность, что перед нами переложение. Таковы оба двенадцатихорных концерта, около половины образцов для четырех и шести хоров и лишь около трети треххорных произведений [4, с. 88]. На данном этапе изучения партесного репертуара можно предположить, что переложения для бóльшего состава довольно строго следуют оригиналу. Однако возможны и свободные обработки первоисточника.

Эта практика затронула наследие таких столпов музыки русского барокко, как Николай Дилецкий и Василий Титов. В середине XVIII века на двенадцать голосов был переложен четырехголосный концерт Дилецкого «Иже образу Твоему не поклоняющиеся»[2]. В это же время появились версии двух четырехголосных концертов Титова: «О, како беззаконное сонмище» и «О, коликих благ окаянный себе лиших». Первый дошел до нас в виде единственного комплекта партий, притом неполного (только восемь голосов)[3], второй сохранился гораздо лучше. В двенадцатиголосных сборниках оба записаны как анонимные[4].

[2] Государственный исторический музей. Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 355. № 247; Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (ИР НБУВ). Ф. 306. Ед. хр. 41 (старый шифр: 41п / XVIII-14). № 147.

[3] Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 351. Ед. хр. 710/967, 717–723/974–980. № 79 (партии альта, тенора и баса первого хора, четыре партии второго хора, партия третьего баса).

[4] Ранее четырехголосная версия концерта «О, коликих благ» также упоминалась в научной литературе как анонимное сочинение. См. Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII — первой половины XVIII века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2022. Т. 1. С. 36.

Благодаря тому, что четырехголосные партитуры недавно были опубликованы Евгенией Евгеньевной Гатовской[5], можно не только атрибутировать Титову оба двенадцатиголосных сочинения, но и сравнить четырехголосную версию концерта «О, коликих благ» с переложением неизвестного автора, выполненным семь десятилетий спустя.

Проблема первоисточника

Концерт «О, коликих благ» для двух теноров и двух басов появляется в певческих собраниях начиная с 1682–1690 годов[6]. Он написан на слова славника, исполняемого в неделю о блудном сыне[7]. Сочинение сохранилось в четырнадцати рукописных копиях, создававшихся на протяжении целого столетия — с 1682 по 1786 год[8]. За это время нотный текст не мог не претерпеть значительных изменений. По наблюдениям И. В. Герасимовой, «около середины XVIII века происходит смена репертуара в четырехголосных партиях: рукописи данного времени обнаруживают новые концерты и иные редакции популярных произведений Н. Дилецкого и В. Титова» [5, с. 66]. Е. Е. Гатовская, публикуя концерты, эти изменения не учитывала и не прослеживала историю нотного текста: «Редакция вербального и нотного текста концертов Василия Титова основана на изучении особенностей всех рукописных источников, выполнена без специальных комментариев»[9]. В то же время исследователь констатирует, что сочинения иногда «воспроизводятся с мелодическими и тональными изменениями, сокращениями»[10]. Поэтому пока невозможно даже предположить, с какой редакцией четырехголосного концерта Титова — авторской или уже подвергшейся некой переработке — имел дело создатель двенадцатиголосного переложения.

---

[5] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII — первой половины XVIII века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2022. Т. 2. С. 63–78.

[6] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 40.

[7] Подробнее о словесном тексте концерта см.: Там же. С. 48–49.

[8] Там же. С. 31.

[9] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 2. С. 10

[10] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 47.

Особенности многохорной обработки

В партесном пении середины XVIII века двенадцатиголосный состав был наиболее распространенным. Обработка концерта «О, коликих благ» (партитуру см. в приложении к статье) сохранилась в трех списках. Наиболее полный из них (без партии первого дисканта) входит в коллекцию Государственного исторического музея[11]. Рукопись датируется концом 1750-х годов и ведет свое происхождение из московского Новоспасского монастыря. Сочинение записано в конце сборника, рядом с другими покаянными концертами — «Век мой скончавается» и «Оле, окаянная душе». Менее полная копия (без партий третьего дисканта и четвертого тенора), также относящаяся к середине столетия, находится в собрании Национальной библиотеки Украины[12]. Пять партий из рукописного комплекта того же периода хранятся в Санкт-Петербурге[13]. Таким образом, версия для двенадцати голосов была выполнена не позднее 1750-х годов и получила известность в крупнейших певческих центрах страны.

Для небольших певческих коллективов данная редакция не представляла интереса, поскольку она предназначалась для редкого состава, в котором двенадцать голосов делятся не на три четырехголосных (САТБ), а на четыре трехголосных хора без альтов (СТБ). В настоящее время выявлено уже 27 партесных сочинений с таким типом хоровой фактуры — 26 концертов и один причастный стих. Из них шестнадцать возникли как переработки двенадцатиголосных произведений для традиционного треххорного состава. Другие одиннадцать, в том числе концерт «О, коликих благ», сохранились только в четыреххорных версиях.

В *Таблице 1* перечислены все сочинения на двенадцать голосов без альтов — как авторские, так и анонимные, приведены их номера в трех вышеупомянутых сборниках. Курсивом выделены названия концертов, не имеющих редакций для обычного треххорного состава. Звездочкой отмечены те, которые встречаются только в указанной украинской рукописи.

[11] Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 46. № 92.

[12] ИР НБУВ. Шифр 118/114С.

[13] Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 846 (партия первого тенора) и ОР РНБ. Ф. 1160. Q. 55–58 (партии теноров и басов третьего и четвертого хоров).

Таблица 1. Концерты для четырех трехголосных хоров без альтов в рукописях

Концерты	Москва	Киев	Петербург
Титов. «Благословен Господь Бог мой»	–	2	–
Титов. «Бог нам прибежище и сила»	58	24	–
Титов. «Богоотец убо Давид»	7	3	–
«Божественный гром»	–	10*	–
«Век мой скочавается»	93	27	58
«Веселися, Ижерская земле»	80	6	44
«Взыде Бог в воскликновении» (причастный стих)	–	18	–
Завадовский. *«Господь взыде на небеса»*	11	4	–
«Господь сил с нами»	79	21	
Титов / Герасим (Завадовский). «Днесь ад рыдает»	6	5	–
Титов. «Днесь Боговместимая церковь»	20	17	–
«Днесь Владыка твари»	15	9	–
«Кто ны разлучит»	39	8	–
«Милость и суд»	–	33*	–
«Небеса поведают»	–	–	–
Титов. *«О, коликих благ»*	92	22	54
«Око сердца моего»	94	28	55
«Оле, окаянная душе»	95	29	–
«Паки Иродиа бесится»	–	20	–
«Приди, Святый Душе»	–	19*	–
«Приидите, возрадуемся Господеви»	83	23	–
«Поем Господеви»	38	26	–
Титов. «Родился еси»	–	34	–
Титов. «Совет превечный»	81	7	–
«Человече Божий»	–	31	–
Иван Смольников. «Что воздам Господеви о всех»	–	32	–
«Что Тебе принесем, Христе»	–	30*	–

Как видно, в двух источниках из трех богато представлены концерты для данного состава; лишь один — «Небеса поведают» — в них не вошел. Киевский сборник включает 26 подобных сочинений, четыре из которых уникальны. Поскольку в других партесных рукописях киевской традиции концерты для хора без партий альтов также встречаются довольно часто, можно заключить, что этот тип фактуры имеет украинское происхождение.

В концерте «О, коликих благ» система ключей во всех хорах идентична: скрипичный, теноровый, басовый. Исключение составляет партия четвертого дисканта, нотированная в сопрановом ключе. Функционально первый и второй хоры выступают как солирующие, третий и четвертый — рипиенисты, занятые в *tutti*, но третий бас участвует в ансамблевых эпизодах. Изменилась тональность. Изначально сочинение Титова написано в *g-moll* с одним бемолем при ключе, двенадцатиголосная обработка транспонирована в *a-moll*. Это типичная для середины XVIII века транспозиция из бемольных тональностей на тон вверх ради избавления от ключевых знаков (см. [6, с. 232]).

При переложении партесных сочинений для бóльшего состава масштабы их, как правило, разрастались. Это обусловлено, во-первых, расширением имитационных разделов при увеличении числа голосов, во-вторых, введением перекличек ансамблей и *tutti*. В созданной неизвестным автором версии концерта Титова «О, коликих благ» общее число тактов увеличилось со 109 до 130. При этом третий из шести разделов композиции был сокращен, а пятый остался без изменений (см. *Таблицу 2*).

Таблица 2. Продолжительность разделов концерта «О, коликих благ» (в тактах)

Раздел концерта	**Оригинал**	**Обработка**
	Количество тактов	
О, коликих благ окаянный себе лиших	18 (1–18)	21 (1–21)
О, какова Царствия	14 (19–32)	24 (22–45)
Богатство изнурив	18 (33–50)	13 (46–58)
Увы мне	22 (51–72)	23 (59–81)
Темже прежде конца	11 (73–83)	11 (82–92)
Яко блуднаго	26 (84–109)	38 (93–130)

Каким образом автор переложения трактовал полифонические эпизоды? В тактах 10–13 четырехголосного концерта находится «каноническая секвенция с удвоением риспосты (удвоение второго звена)»[14]: первый тенор имитирует в квинту мелодическую линию первого баса, второй тенор удваивает партию первого терцией ниже. Второй бас движется по основным тонам трезвучий, не принимая участия в имитациях. В новой редакции каноническая секвенция фактически исчезла. Материал пропосты стал ритмической основой для партий первого и четвертого хоров. Второй дискант в такте 11 с опозданием вступает с неким подобием риспосты, тогда как остальные пять партий осуществляют мощную гармоническую поддержку.

В тактах 75–80, по определению Гатовской, Титовым «используется одна[15] двойная каноническая секвенция»[16]. Второй тенор и второй бас имитируют в унисон партии первых голосов. Сходный прием встречается в четырехголосных эпизодах его же восьмиголосных концертов:

> В четырехголосии прием антифонного изложения может быть реализован в рамках мужского хора, в двойных бесконечных канонах, как в начале концерта «Радуйтеся, праведнии» (тт. 1–5) или в концерте «Готово сердце мое» [тт. 15–18. — *А. Б.*] [7, с. 20].

В переложении эта каноническая секвенция сохранена (такты 84–89). Более того, в данном эпизоде раскрывается потенциальная двухорность («антифонность») сочинения: в секвенции заняты первый и второй хоры. Басовые партии следуют оригиналу, а теноровые послужили основой для партий дискантов и теноров, за счет чего секвенция стала тройной[17]. Партии третьего и четвертого хоров обеспечивают гармоническую поддержку, как и свойственно рипиенистам, то есть «наполняющим» голосам.

Наряду с этим в тактах 85–88 четырехголосного концерта находится двухголосный бесконечный канон[18], который в редакции начинается с такта 95. Во всем концерте есть лишь один краткий эпизод (такты 90–92), где каждый из четырех хоров самостоятелен и движется в собственном ритме.

---

[14] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 259.

[15] Единственная во всех концертах, рассмотренных в диссертации Гатовской.

[16] Там же. С. 117.

[17] Подобным образом, с избеганием двухголосной фактуры, переложены начальные такты (такты 1–9): если в оригинале концерт открывается диалогом двух дуэтов, то в переложении — диалогом двух трехголосных ансамблей.

[18] Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова … Т. 1. С. 259.

Ни один из полифонических эпизодов по сравнению с оригиналом не расширен, а роль имитационной техники в разросшемся концерте даже несколько снизилась. Быть может, масштабы композиции увеличились за счет введения контрастов *tutti* и соло? Эпизоды *tutti* в общей сложности занимают 61 такт – почти половину концерта. Рассмотрим, в каких случаях они появляются и как влияют на продолжительность сочинения.

Фактура, тематизм, метроритмическая организация

Вводя двенадцатиголосную фактуру в первом такте, автор переложения следовал музыкальным вкусам своей эпохи. Если для Титова было естественно начать концерт двухголосно (как он поступил в знаменитом «Рцы нам ныне»), то его детям и внукам привычнее было открывать партесное сочинение *tutti*. Повторения экспрессивного восклицания «О!» в дальнейшем также вызывают вступление полного состава. Как уже было показано, *tutti* оформлены имитационные разделы, дополненные аккордами третьего и четвертого хоров. До двенадцати голосов расширена и фактура всех аккордовых эпизодов четырехголосной версии. При выполнении этой процедуры раздел «Богатство изнурив», целиком написанный Титовым в аккордовой фактуре, был сочтен однообразным и сокращен почти в полтора раза.

В перечисленных случаях появление *tutti* не увеличило продолжительности концерта. Лишь в тактах 62–64 введено восклицание всего хора: «Увы мне!» И только в заключительном разделе автор обработки повторил двенадцатиголосно материал, сперва изложенный ансамблем. Таким образом, такты 84–95 оригинала (на словах «яко блуднаго прими мя сына») превратились в контрастное сопоставление ансамблевого (такты 93–100) и туттийного эпизодов (такты 101–107). Затем эти слова были повторены в тактах 108–120 с сохранением того же контраста между малым составом и полным хором. Музыка этого последнего фрагмента была сочинена заново, за исключением тактов 111–114, основанных на материале тактов 96–99 четырехголосной версии. Таким образом, только в финальной части концерта включение *tutti* способствует расширению формы, а сам этот раздел становится наиболее весомым из всех шести.

В первых двух разделах концерта продолжительность музыки увеличивается благодаря иному приему — введению контрастных ансамблей. Если Титов располагал лишь двумя тенорами и двумя басами, то его неизвестный последователь

использовал в подобных эпизодах также дискантов первых двух хоров и бас третьего. Это дало возможность сопоставлять контрастные по тембру группы. Такты 15–18 оригинала развернуты в квартет двух дискантов и двух басов (такты 15–22). Такты 33–45 обработки представляют собой новый, отсутствующий у Титова фрагмент, в котором трио дискантов и баса чередуется с трио басов.

В двенадцатиголосной версии значительно изменился тематизм концерта. Титов экономно применяет мелодическую фигурацию, порождающую внутрислоговые распевы, — его последователь обильно украшает ими все партии. Особенно цветисто распеты восклицания «О!». Однако в последних пяти тактах обработки применен противоположный прием. В первоисточнике здесь тенорам поручен мелизматический распев. В новой редакции эта линия передана дискантам, а тенорам оставлены лишь некоторые ее фрагменты. У дискантов каждая нота распева подтекстована по принципу тропа второго вида — так называемого мелогенного (или *prosula*).

Значительные изменения претерпела ритмика. Партесная музыка не знала тактовых черт — она написана не в тактовой, а в мензуральной системе. Валентина Николаевна Холопова считала ритмику партесной музыки тактовой, правда, с оговоркой:

> Можно указать на еще одну раннюю тактовую форму — *тактометрическую систему без фиксированных тактовых черт* [курсив автора. — *А. Б.*]. Эта форма была присуща, в частности, русскому канту и хоровому концерту барокко. Внешней примечательной чертой было то, что тактовый размер указывался при ключе, но тактовая черта при записи отдельных вокальных партий не выставлялась. При позднейших сведениях голосов в партитуру оказывалось, что тактовая черта часто не несла своей метрически-акцентной функции, а была лишь разделительным знаком» [8, с. 15–16].

Тем не менее остаются сомнения: можно ли считать эту систему именно ранней тактовой, а не мензуральной, если «разделительный знак» в ней отсутствует, равно как и метрические акценты?

В публикациях XX века сложилась традиция проставлять в партесных сочинениях обычные тактовые черты (пунктирные и укороченные варианты не применялись). Подобная практика в современных изданиях музыки русского барокко формирует представление о ее ритмике как тактовой. В творчестве Титова и Дилецкого, испытавших сильное влияние современной им западной музыки, почти ничего такому толкованию не противоречит. Правда, расстановка словесных

ударений иногда озадачивает и даже заставляет изменять подтекстовку. Но ведь в мензуральной ритмике нет сильных и слабых долей. Если не подчеркивать в исполнении метрические акценты, проблемы несовпадения ударений можно избежать, не меняя слогового распределения.

Но как бы естественно ни укладывалась музыка Титова в такты, в ней можно заметить некоторые нетипичные для такой организации особенности. Если соотнести между собой такты 56 и 59, а также такты 66 и 69 четырехголосной версии «О, коликих благ», окажется, что подобные по тематизму построения начинаются то с первой, то с третьей четверти условных тактов. Это не нарушает регулярности мензуральной ритмики, но входит в противоречие с тактовой. В заключительном кадансе двенадцатиголосной обработки концерта «О, коликих благ» тоническое трезвучие смещено на третью четверть такта. Интересно, что эта вольность автора переложения не выходит за пределы допустимого и для самого Титова: в его восьмиголосном концерте «Радуйтеся Богу, Помощнику нашему» заключительный тонический аккорд приходится на то же время. Подобным образом завершается и концерт Герасима (Завадовского) «Днесь Владыка твари», а его же «Молитву пролию Господеви» насчитывает 68,5 тактов.

К середине XVIII века усилиями нескольких поколений певчих, хорошо знакомых с монодийными распевами и их гармонизациями, мензуральная ритмика партесной музыки эволюционировала отнюдь не в сторону тактовой. Напротив, в нее стали проникать элементы нерегулярной ритмики русской монодии. Это в полной мере демонстрирует обработка концерта «О, коликих благ». Чем дальше ее анонимный автор продвигается вперед, тем чаще удаляется от размеренности оригинала. В такте 29 словесные ударения смещаются на вторую и четвертую четверти. Во вновь сочиненном эпизоде второго раздела («О, какова Царствия») обращают на себя внимание пересекающие тактовую черту внутрислоговые распевы в тактах 39–40 и 44–45, вносящие элемент нерегулярности. Раздел «Богатство изнурив» у Титова начинается со второй четверти такта, в новой версии — с третьей, что приводит к смещению ударений на слабое время в тактах 45–46. В такте 63 слово «увы» в половине партий подтекстовано так, как это было бы естественно в монодии. Наконец, в тактах 85–89 партии третьего и четвертого хоров изложены вообще без учета регулярной ритмической пульсации, причем фраза «возопий Христу Богу» при повторении смещена на четверть «вправо».

Выводы

Анонимное переложение концерта Василия Титова «О, коликих благ» оказалось свободной обработкой с введением новых, отсутствующих в оригинале эпизодов. Партитура показывает, насколько между 1680-ми и 1750-ми годами изменились эстетические предпочтения в области партесного пения, сильно обрусевшего за это время. Изменения коснулись всех сторон музыкального языка. Поздняя двенадцатиголосная версия стилистически неоднородна и даже внутренне конфликтна. В ней налицо архаизирующие тенденции середины XVIII века: отказ от знаков при ключе, влияние нерегулярной ритмики, повышение роли мелодического орнамента на фоне снижения значимости имитационной техники. Этот факт лишний раз подтверждает необходимость текстологических исследований, тщательного разграничения прижизненных и посмертных рукописных копий партесных сочинений: восстанавливая историю нотного текста, можно проследить за ходом эволюции стиля барокко в русской музыке.

Приложение

Публикуемая партитура составлена по партиям из Синодального певческого собрания. Партия первого дисканта реконструирована, по возможности, на основе партии первого тенора четырехголосной редакции. Все знаки альтерации при нотах — редакторские. Знаки, присутствующие в рукописи, помещены над нотной строкой.

Т. 12, д. 1–2 — повторяющаяся нота в партии второго тенора не слигована; возможно, она должна артикулироваться заново.

Т. 16, д. 3 — т. 18, д. 2 — пропуск в партии третьего баса (вероятно, предполагалась пауза).

Т. 50 — в партии третьего баса фрагмент записан неясно, помещенная в скобках нота пропущена.

Т. 56, д. 1–2 — партия второго дисканта записана ступенью выше (восьмые h^1–c^2–d^2–e^2).

Т. 86, д. 1 — нота третьего баса записана неясно, между *e* и *f*.

Т. 86, д. 2 — в партии второго тенора записаны восьмые d^1–d^1.

Т. 90–92 — партия второго баса подтекстована: «возопий Христу Богу, Богу».

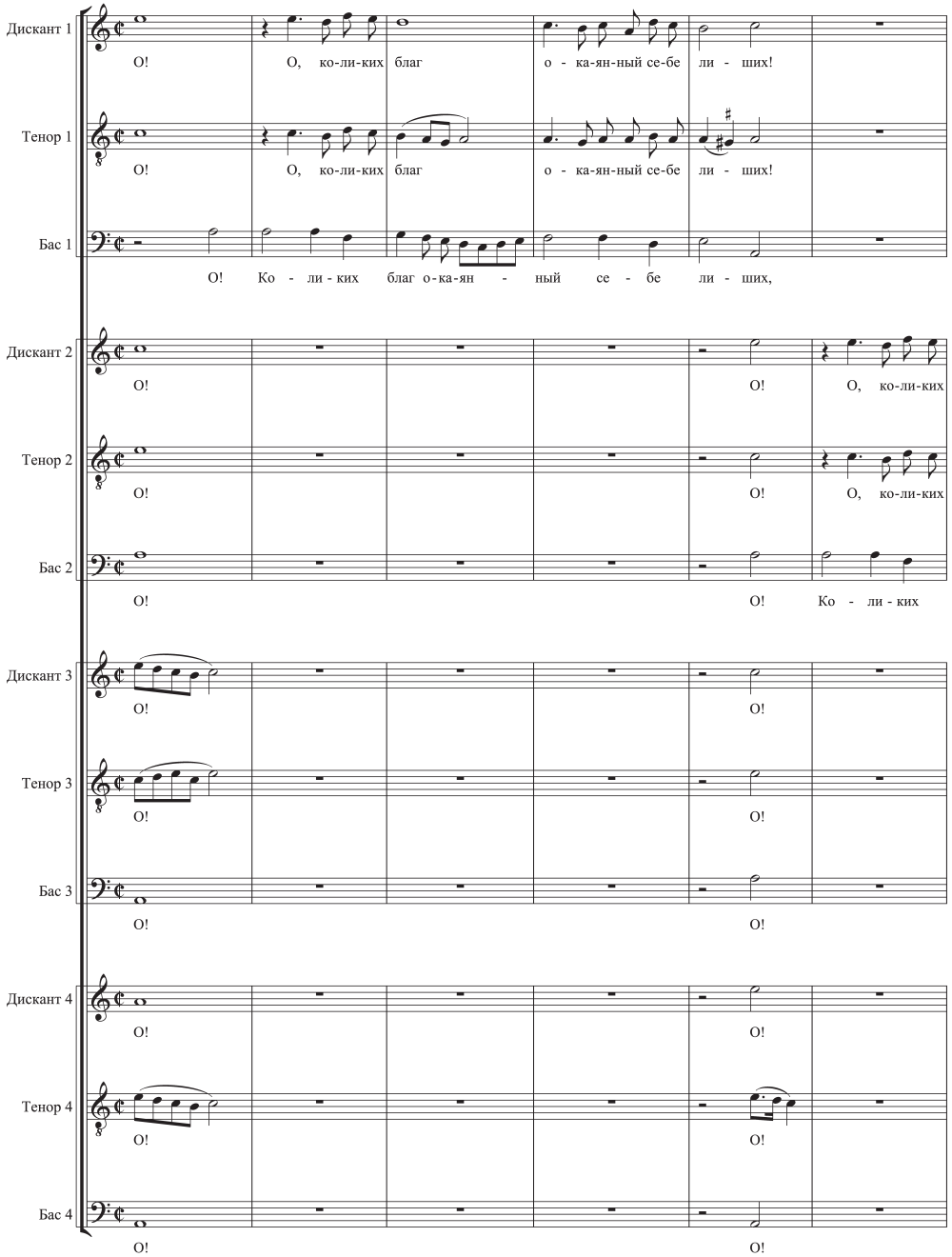
Т. 104–106 — партия третьего тенора подтекстована: «блуднаго, Христе Боже».
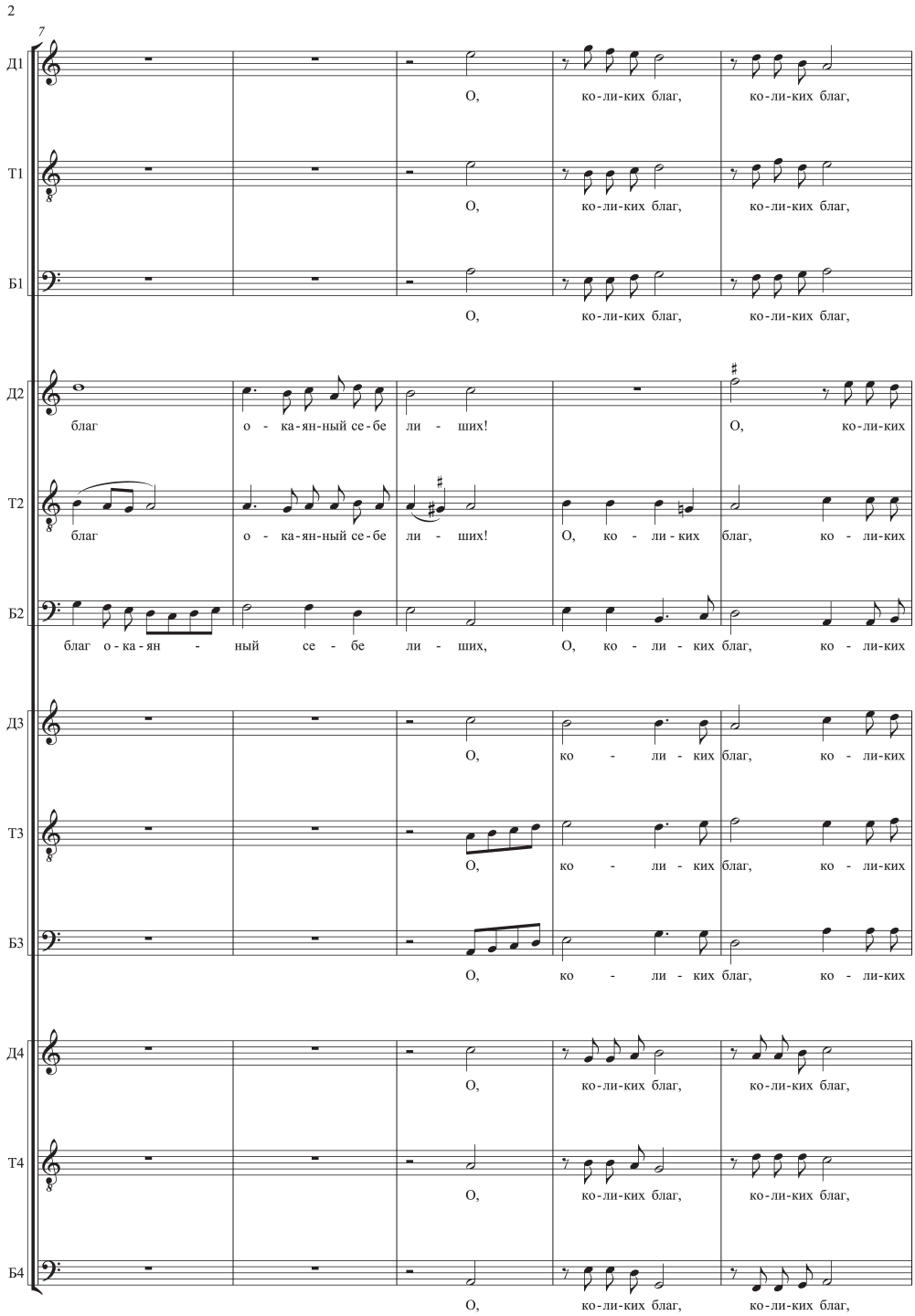
Т. 126–130 — партия четвертого тенора записана без слов.
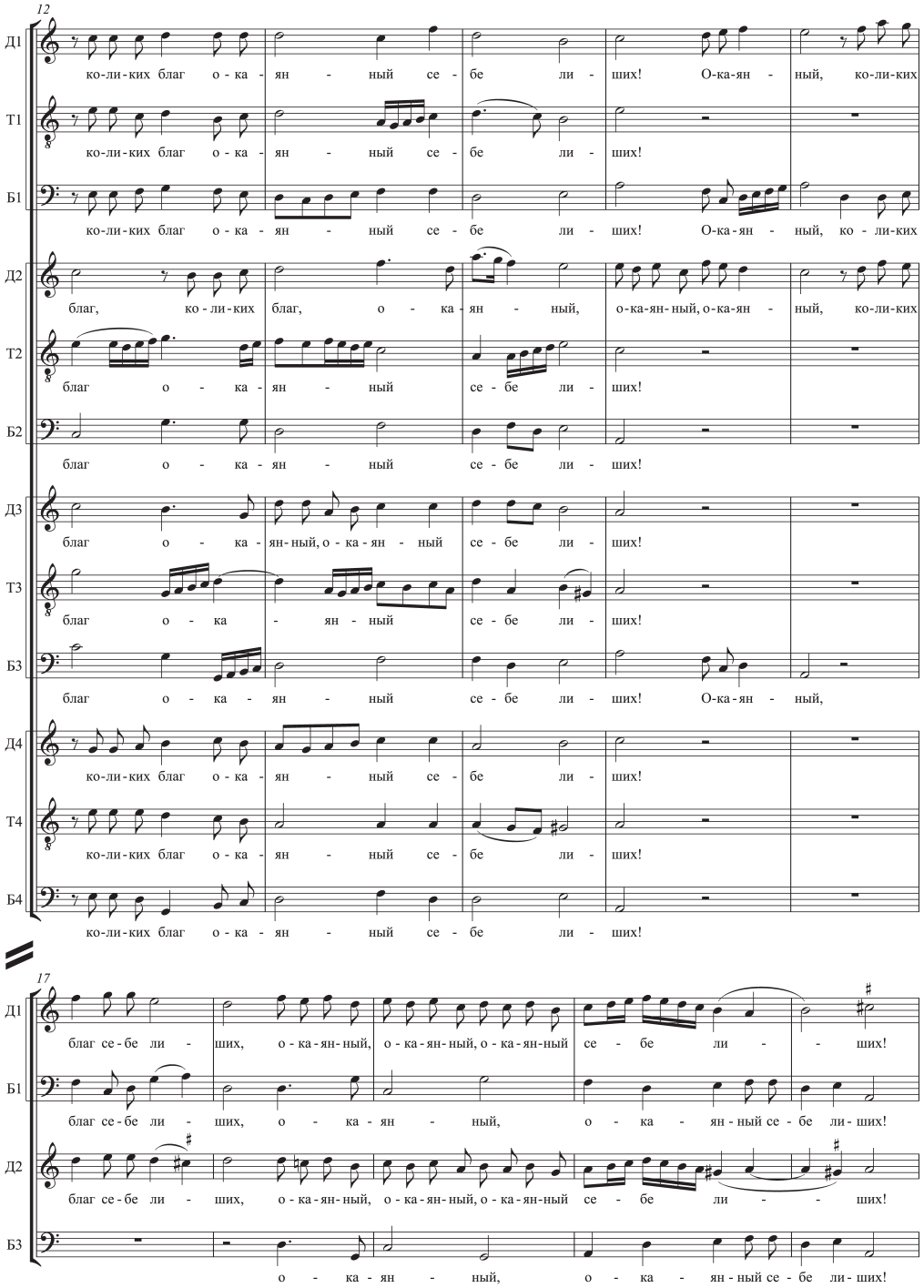
Т. 128, д. 2 — модальный диез в партии второго дисканта служит единственным указанием на минорное, а не мажорное трезвучие.
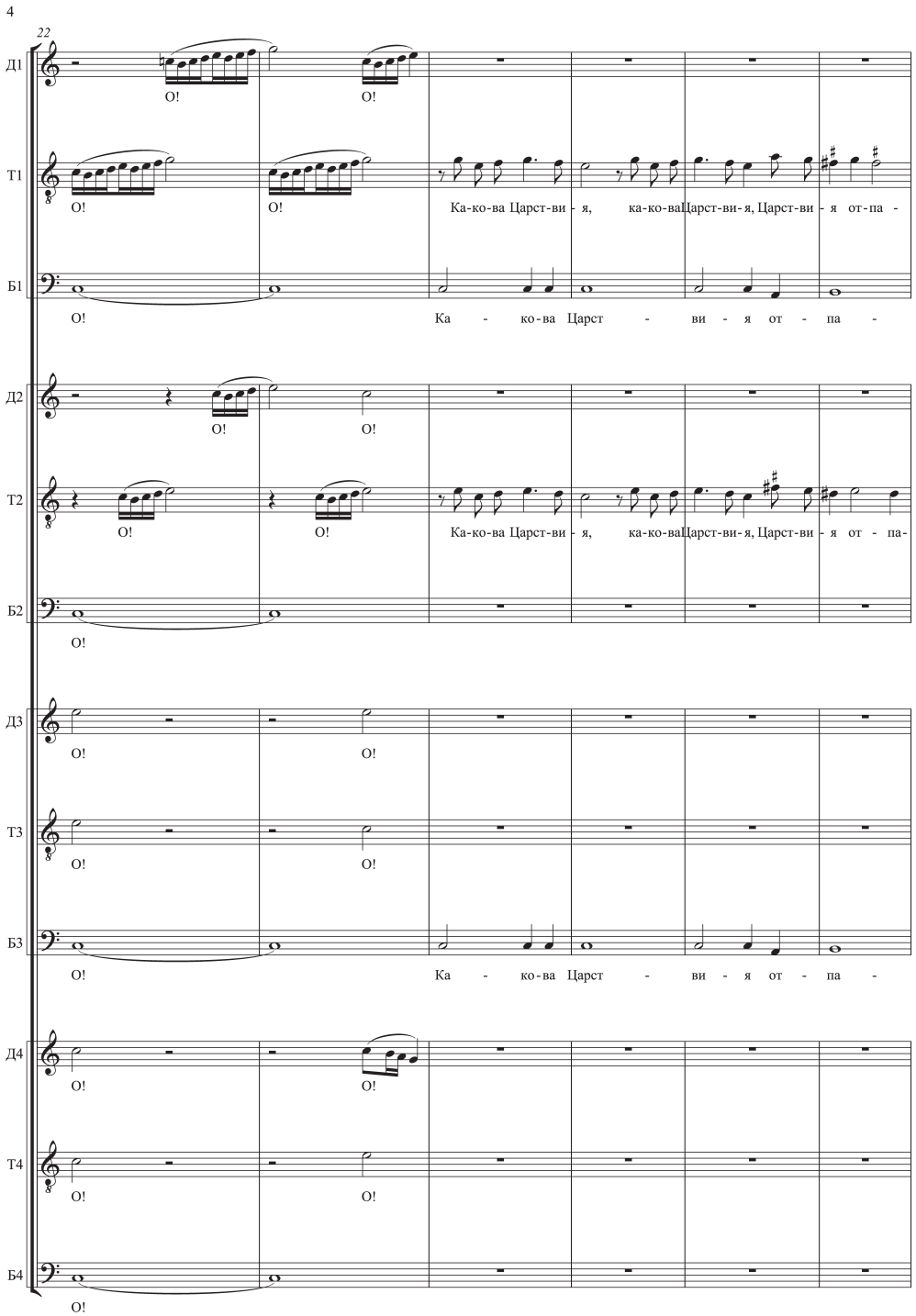
О, КОЛИКИХ БЛАГ ОКАЯННЫЙ СЕБЕ ЛИШИХ
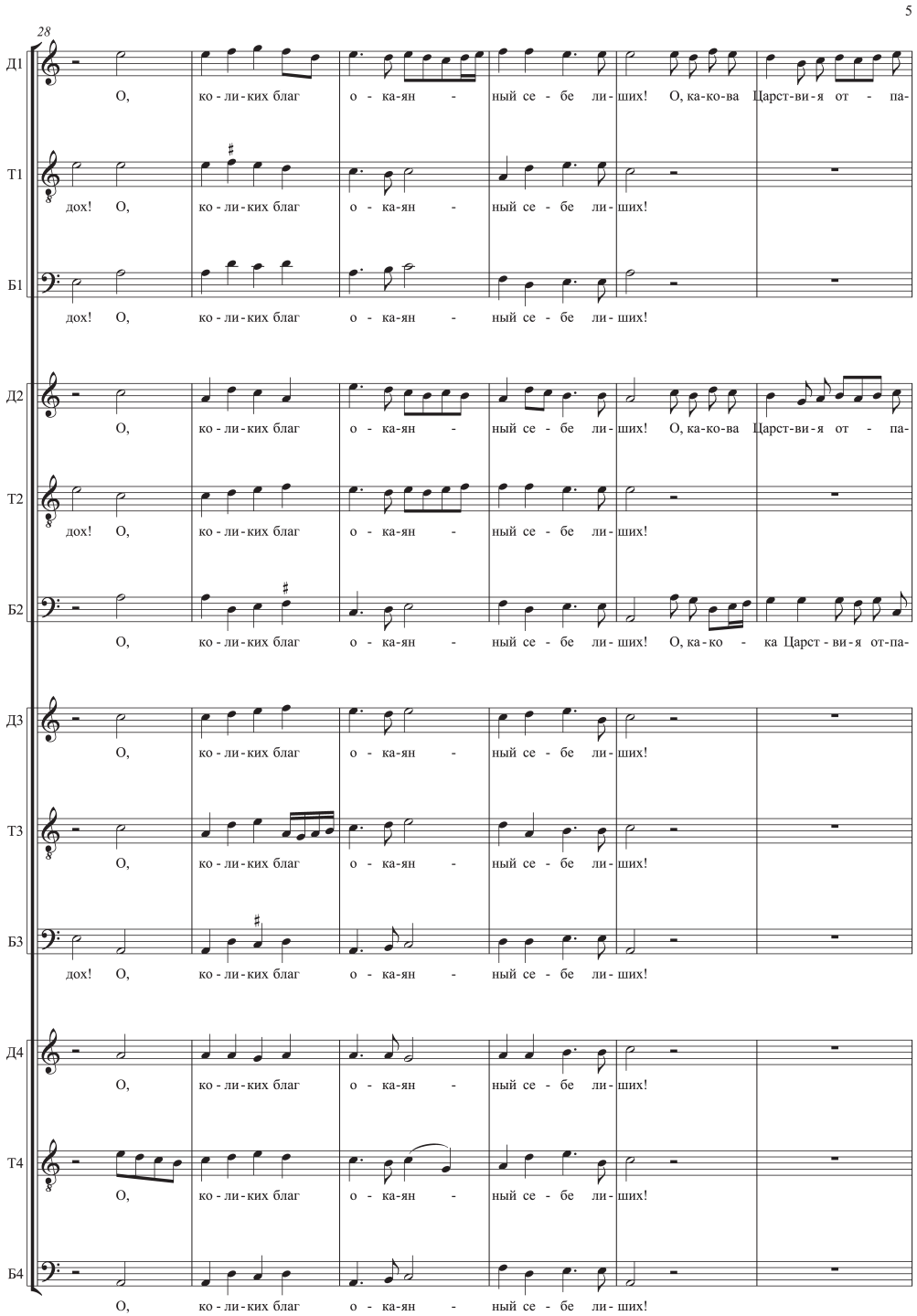
Василий ТИТОВ,
переложение неизвестного автора
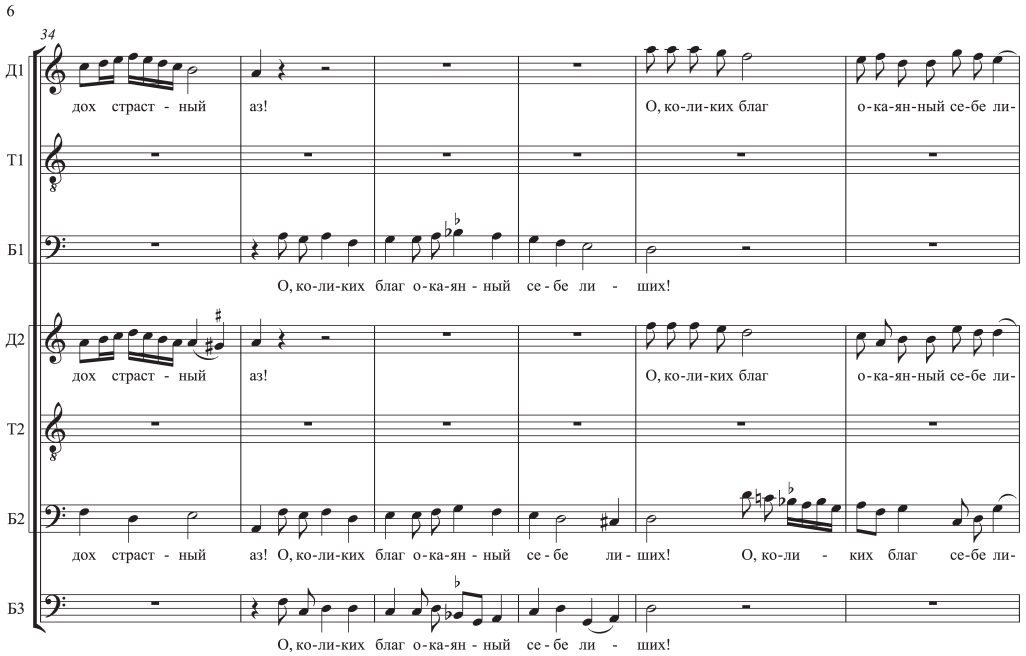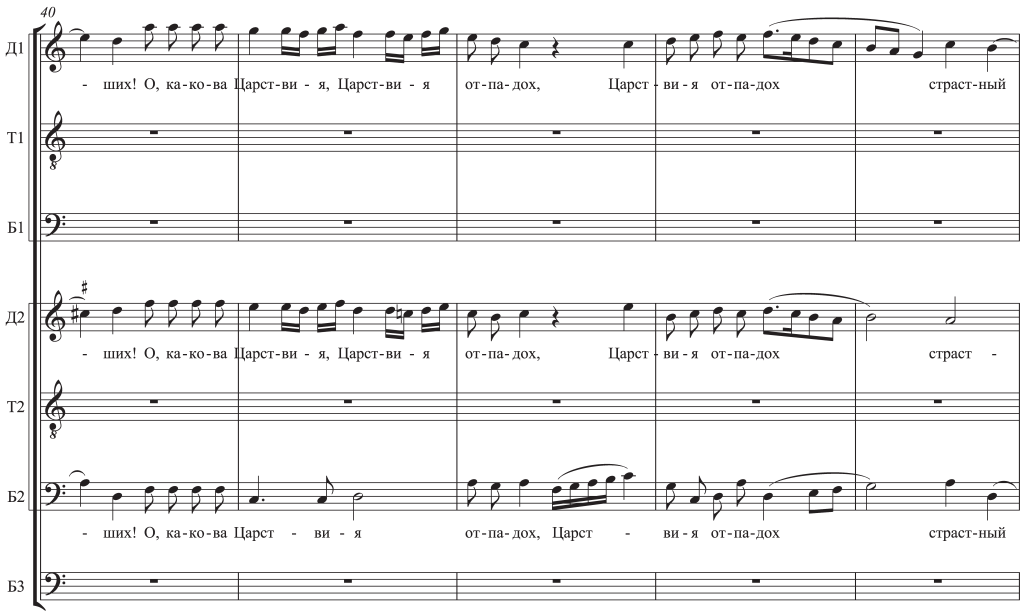



2
7
Д1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Т1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Б1
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Д2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О, ко-ли-ких
Т2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Б2
благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших, О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Д3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Т3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Б3
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких
Д4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Т4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
Б4
О, ко-ли-ких благ, ко-ли-ких благ,
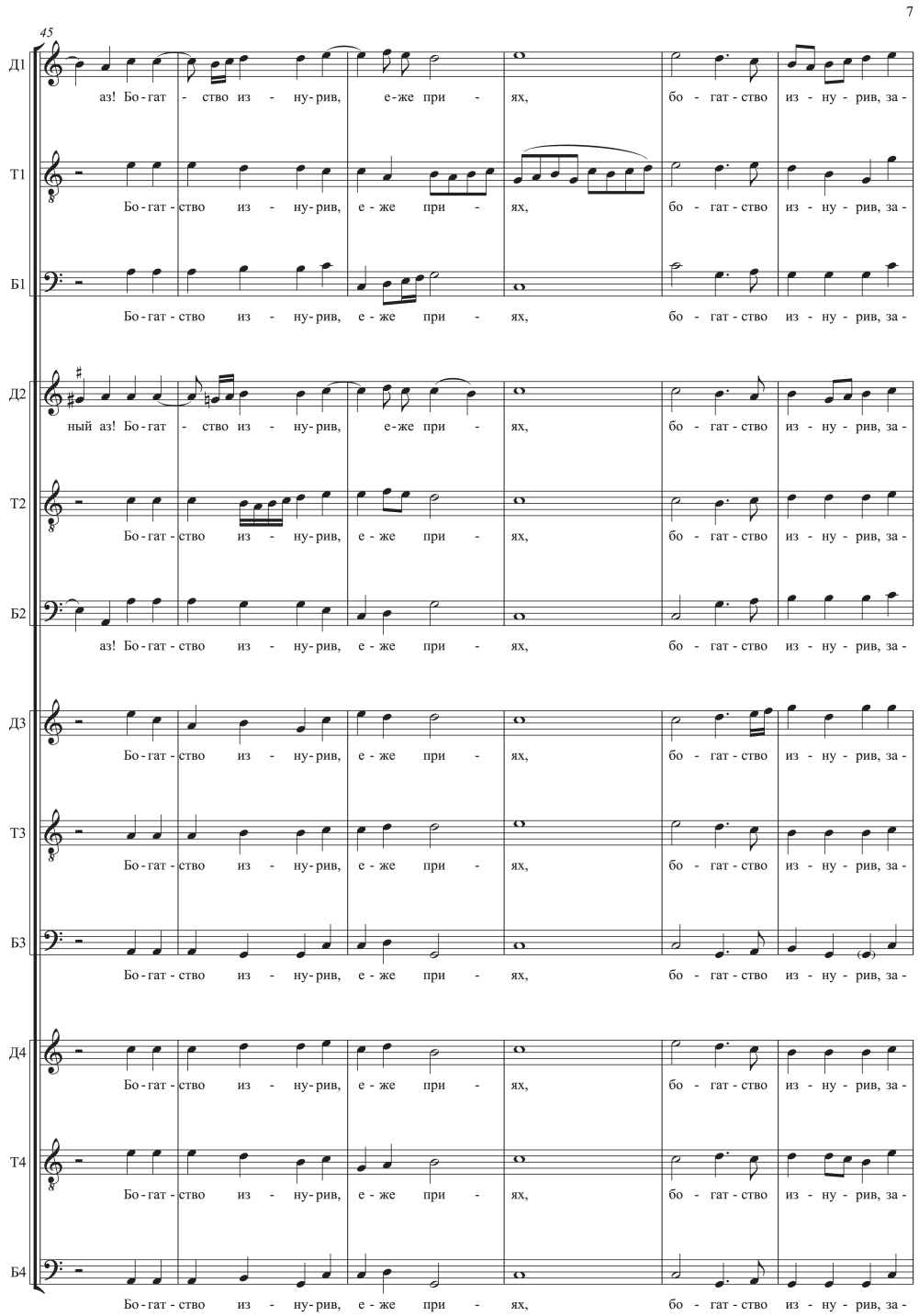

12
Д1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Т1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б1 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Д2 благ, ко-ли-ких благ, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, ко-ли-ких
Т2 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б2 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Д3 благ о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Т3 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б3 благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших! О-ка-ян-ный,
Д4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Т4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б4 ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
17
Д1 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б1 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Д2 благ се-бе ли-ших, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
Б3 о-ка-ян-ный, о-ка-ян-ный се-бе ли-ших!
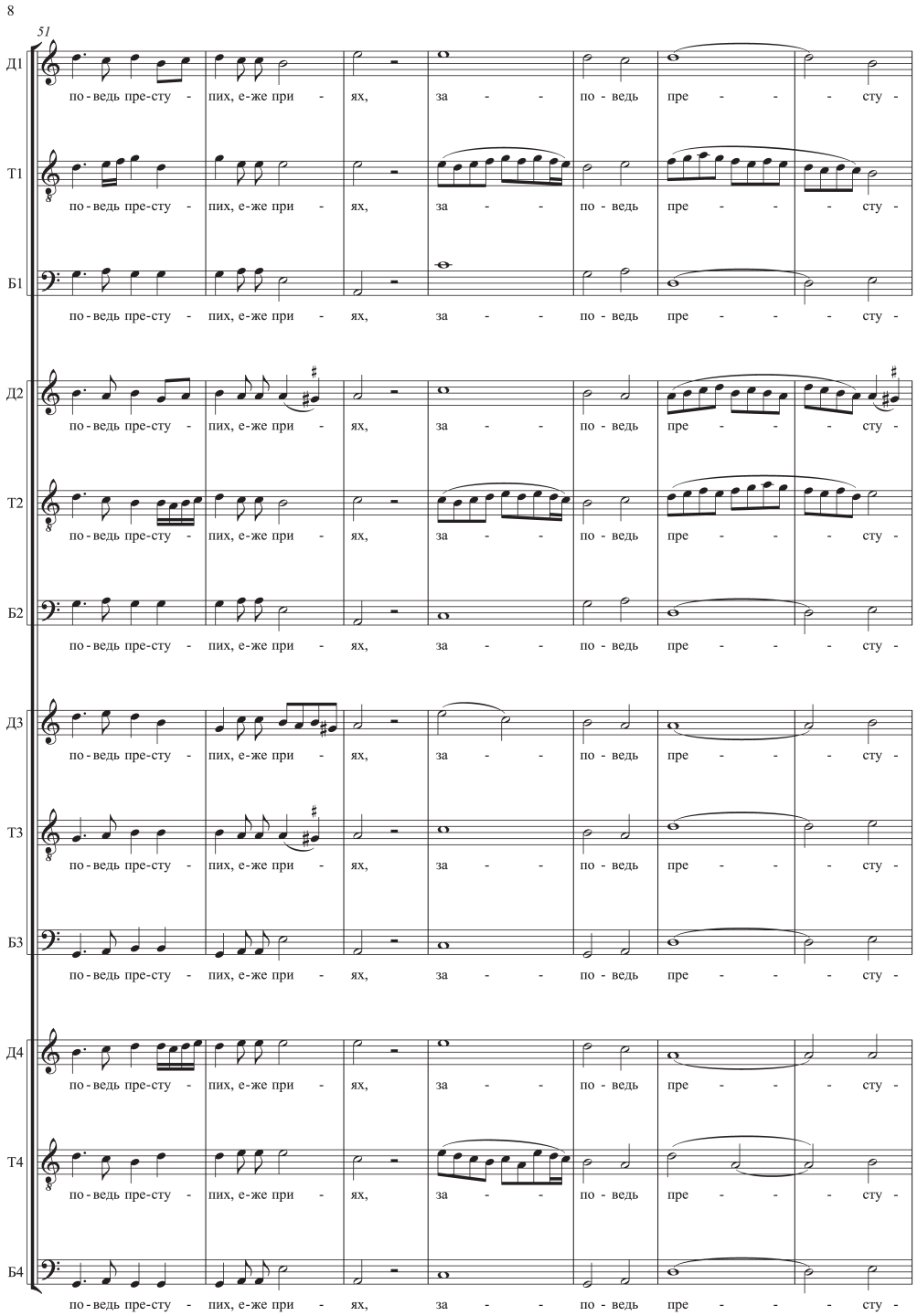

4
22
Д1
О!
О!
Т1
О!
О!
Ка-ко-ва Царст-ви - я, ка-ко-ва Царст-ви-я, Царст-ви - я от-па -
Б1
О!
Ка - ко-ва Царст - ви - я от - па -
Д2
О!
О!
Т2
О!
О!
Ка-ко-ва Царст-ви - я, ка-ко-ва Царст-ви-я, Царст-ви - я от - па-
Б2
О!
Д3
О!
О!
Т3
О!
О!
Б3
О!
Ка - ко-ва Царст - ви - я от - па -
Д4
О!
О!
Т4
О!
О!
Б4
О!
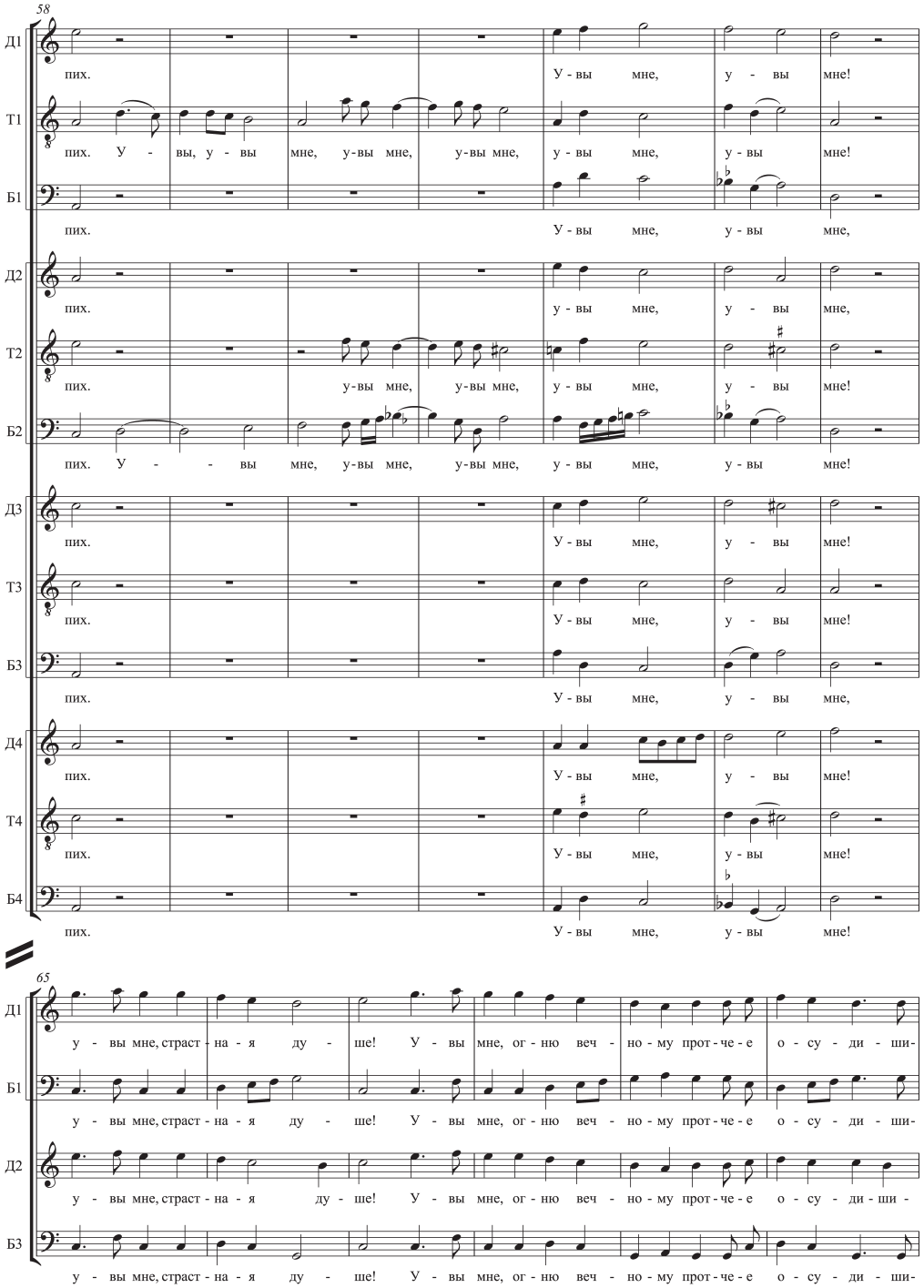

5
28
Д1
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка-ко-ва Царст-ви-я от - па-
Т1
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б1
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д2
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка-ко-ва Царст-ви-я от - па-
Т2
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б2
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ка - ко - ка Царст - ви - я от-па-
Д3
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Т3
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б3
дох! О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Т4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Б4
О, ко - ли - ких благ о - ка-ян - ный се - бе ли - ших!
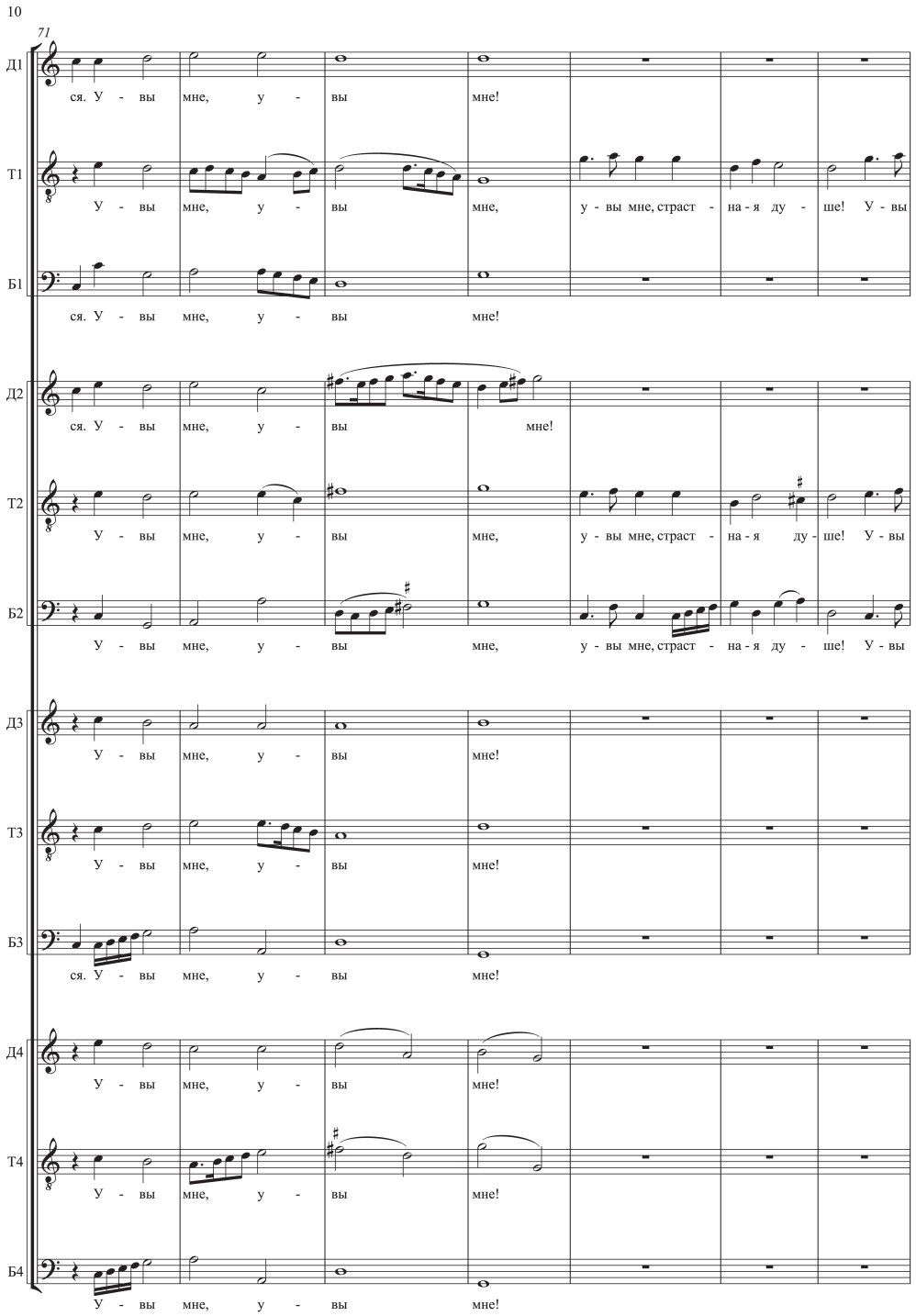

6
34
Д1
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-
Т1
Б1
О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших!
Д2
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян-ный се-бе ли-
Т2
Б2
дох страст - ный аз! О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших! О, ко-ли - ких благ се-бе ли-
Б3
О, ко-ли-ких благ о-ка-ян - ный се - бе ли - ших!
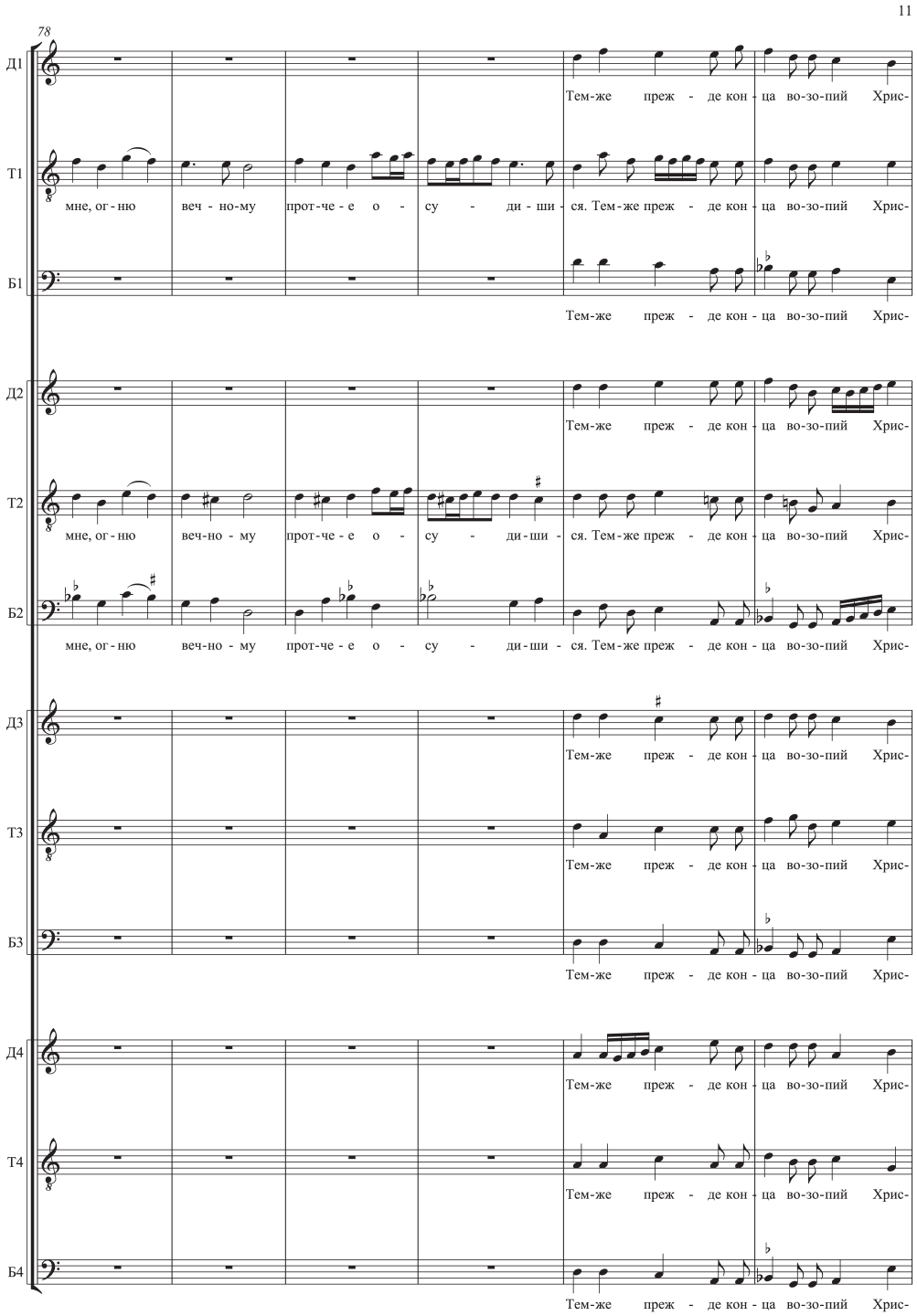

40
Д1
- ших! О, ка-ко-ва Царст-ви - я, Царст-ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст-ный
Т1
Б1
Д2
- ших! О, ка-ко-ва Царст-ви - я, Царст-ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст -
Т2
Б2
- ших! О, ка-ко-ва Царст - ви - я от-па-дох, Царст - ви - я от-па-дох страст-ный
Б3
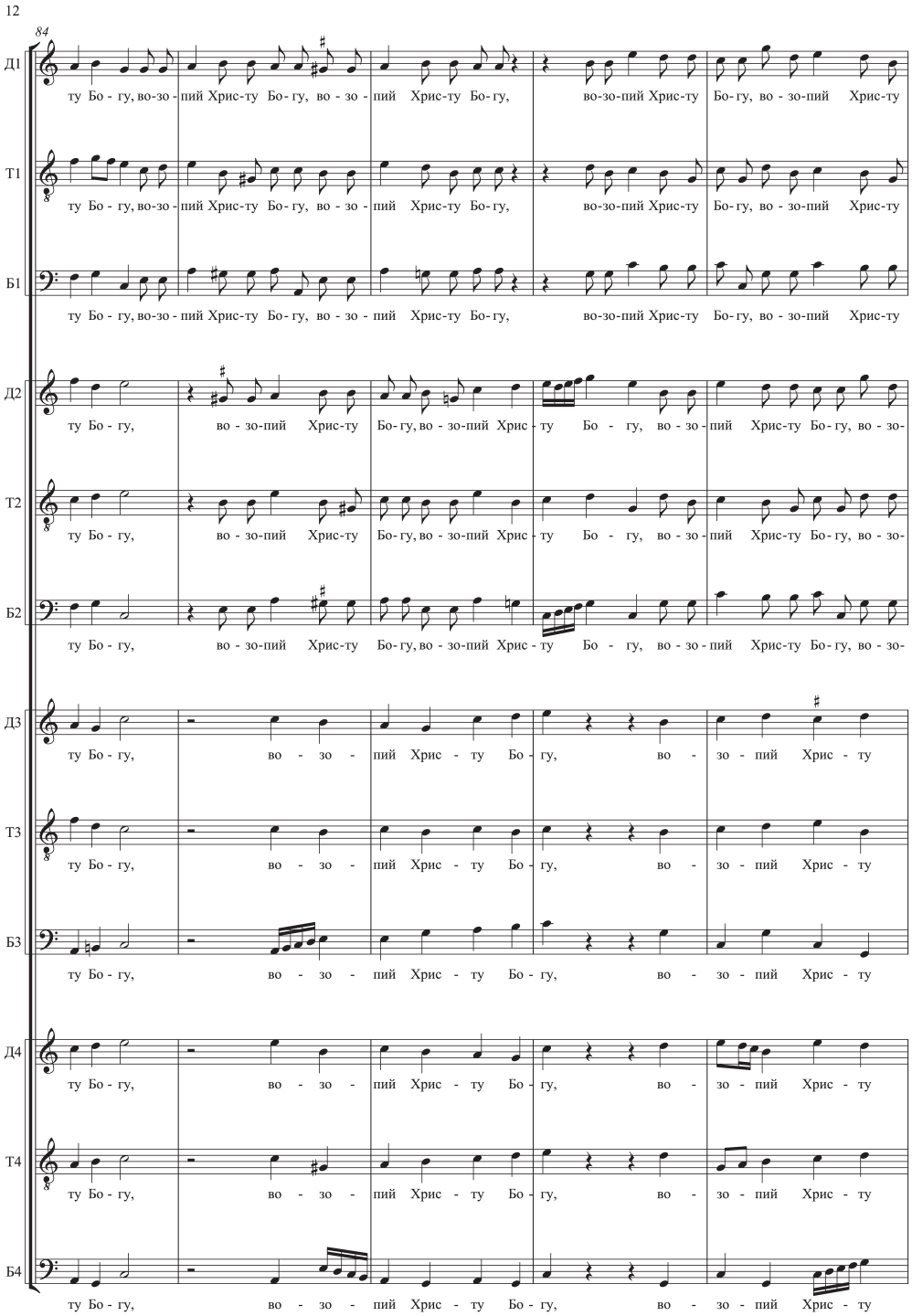

7
45
Д1
аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т1
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б1
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д2
ный аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т2
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б2
аз! Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б3
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Д4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Т4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
Б4
Бо - гат - ство из - ну - рив, е - же при - ях, бо - гат - ство из - ну - рив, за -
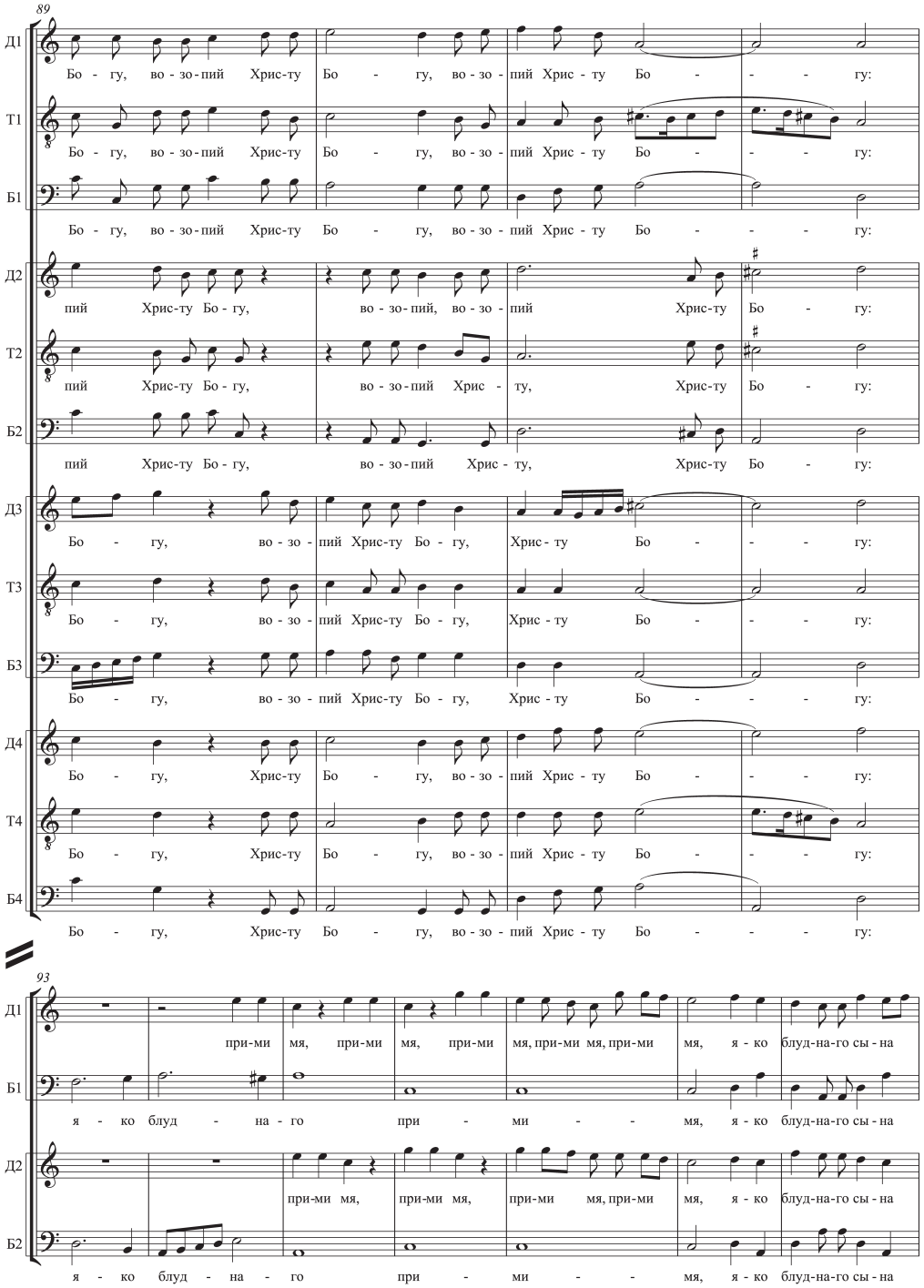

8
51
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
по - ведь пре-сту - пих, е-же при - ях, за - - по - ведь пре - - - сту -
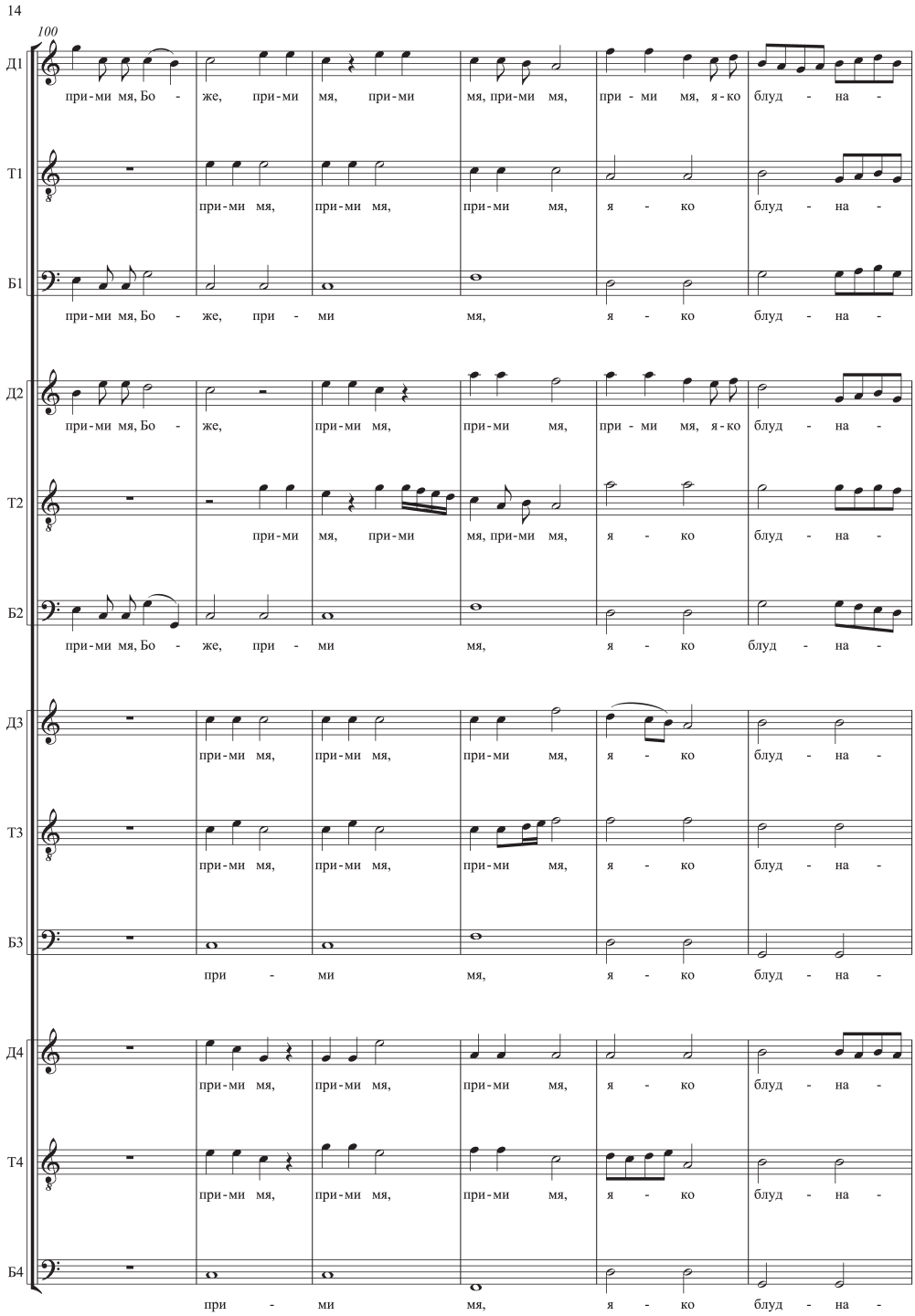

58
Д1
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т1
пих. У - вы, у - вы мне, у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Б1
пих. У - вы мне, у - вы мне,
Д2
пих. у - вы мне, у - вы мне,
Т2
пих. у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Б2
пих. У - - вы мне, у-вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у - вы мне!
Д3
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т3
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Б3
пих. У - вы мне, у - вы мне,
Д4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Т4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
Б4
пих. У - вы мне, у - вы мне!
65
Д1
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-
Б1
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-
Д2
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши -
Б3
у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы мне, ог - ню веч - но - му прот - че - е о - су - ди - ши-
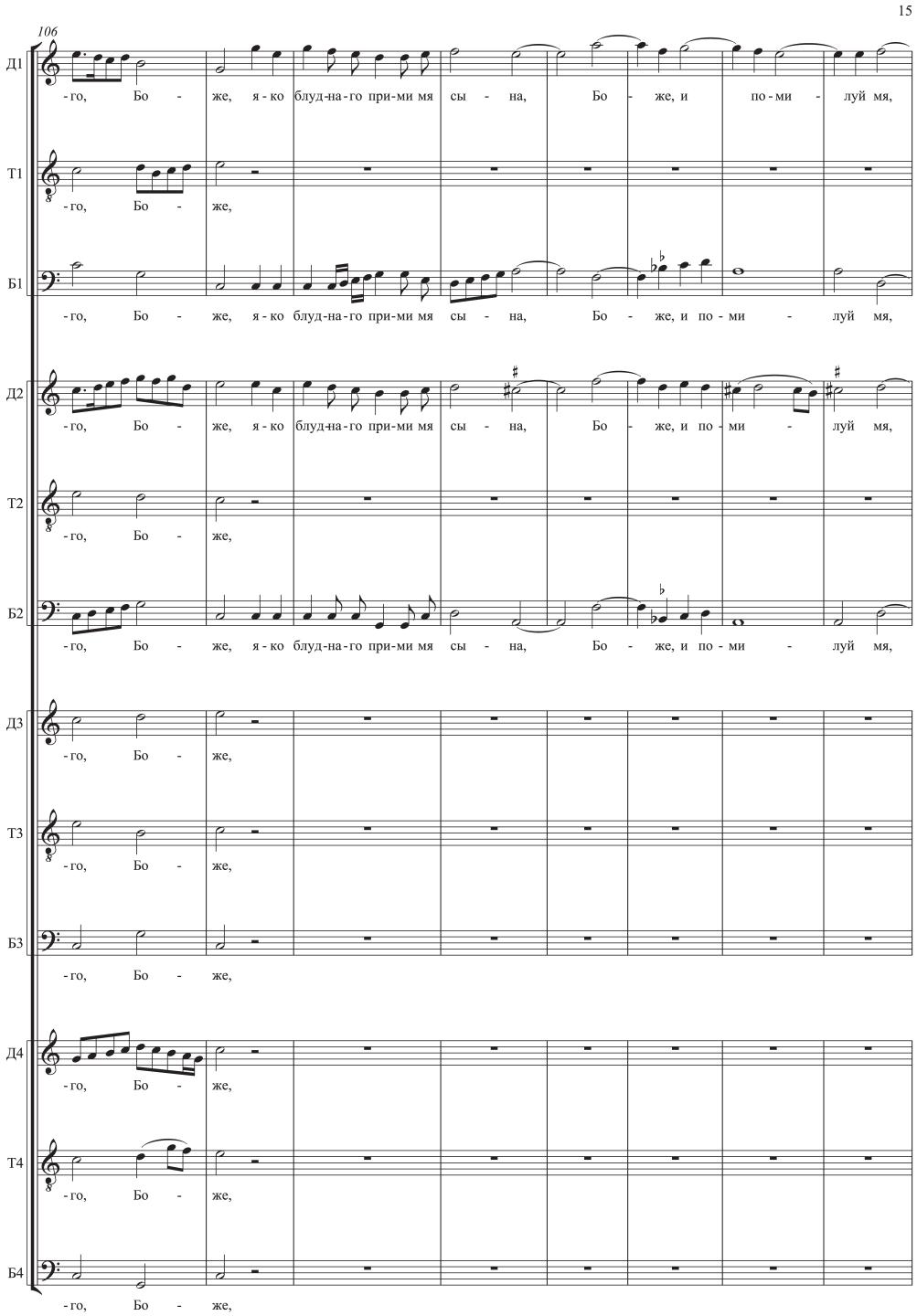

10
71
Д1
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Т1
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Б1
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Д2
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Т2
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Б2
У - вы мне, у - вы мне, у - вы мне, страст - на - я ду - ше! У - вы
Д3
У - вы мне, у - вы мне!
Т3
У - вы мне, у - вы мне!
Б3
ся. У - вы мне, у - вы мне!
Д4
У - вы мне, у - вы мне!
Т4
У - вы мне, у - вы мне!
Б4
У - вы мне, у - вы мне!
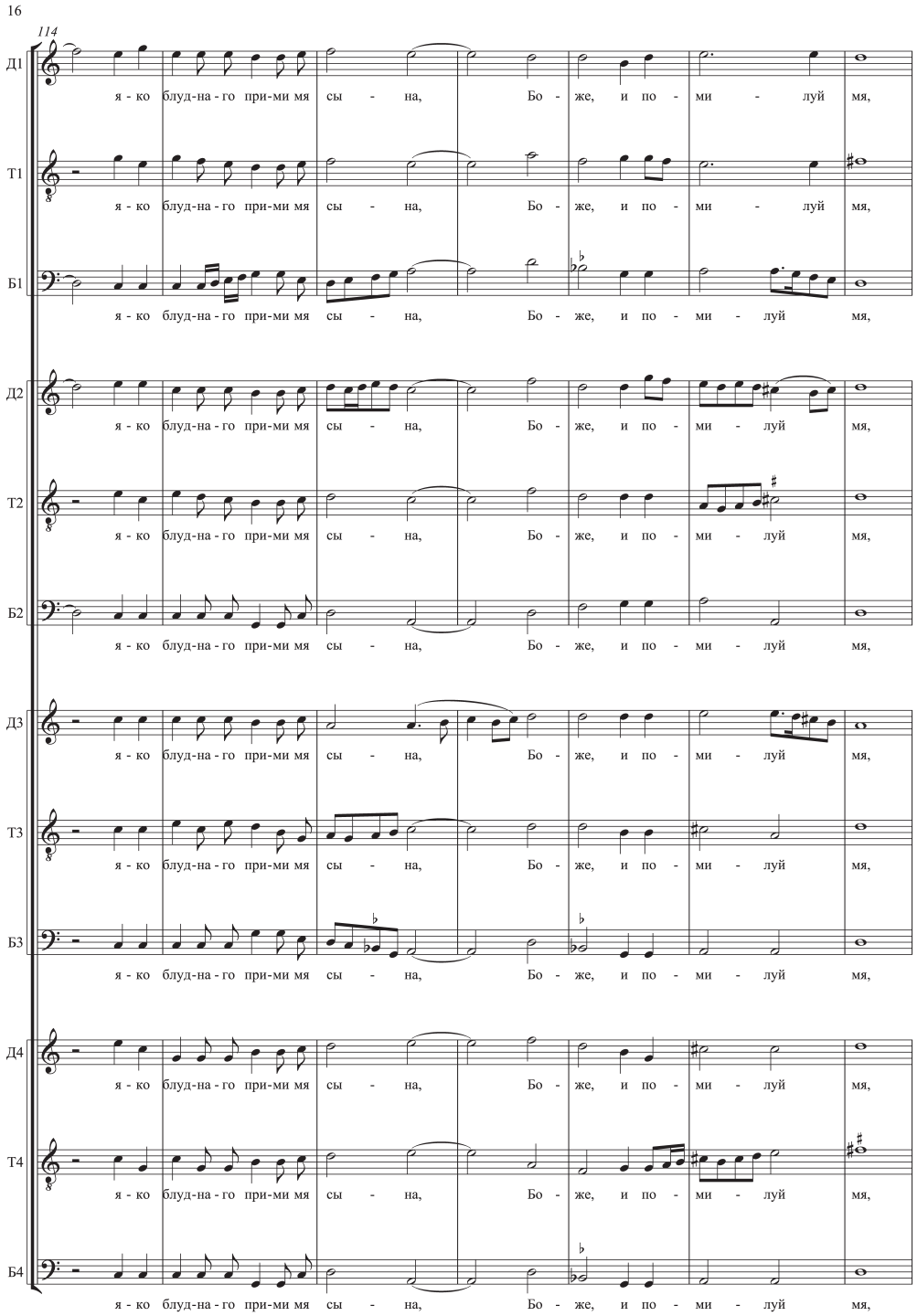

11
78
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
мне, ог-ню веч-но-му прот-че-е о-су-ди-ши-ся. Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
мне, ог-ню веч-но-му прот-че-е о-су-ди-ши-ся. Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
Тем-же преж-де кон-ца во-зо-пий Хрис-
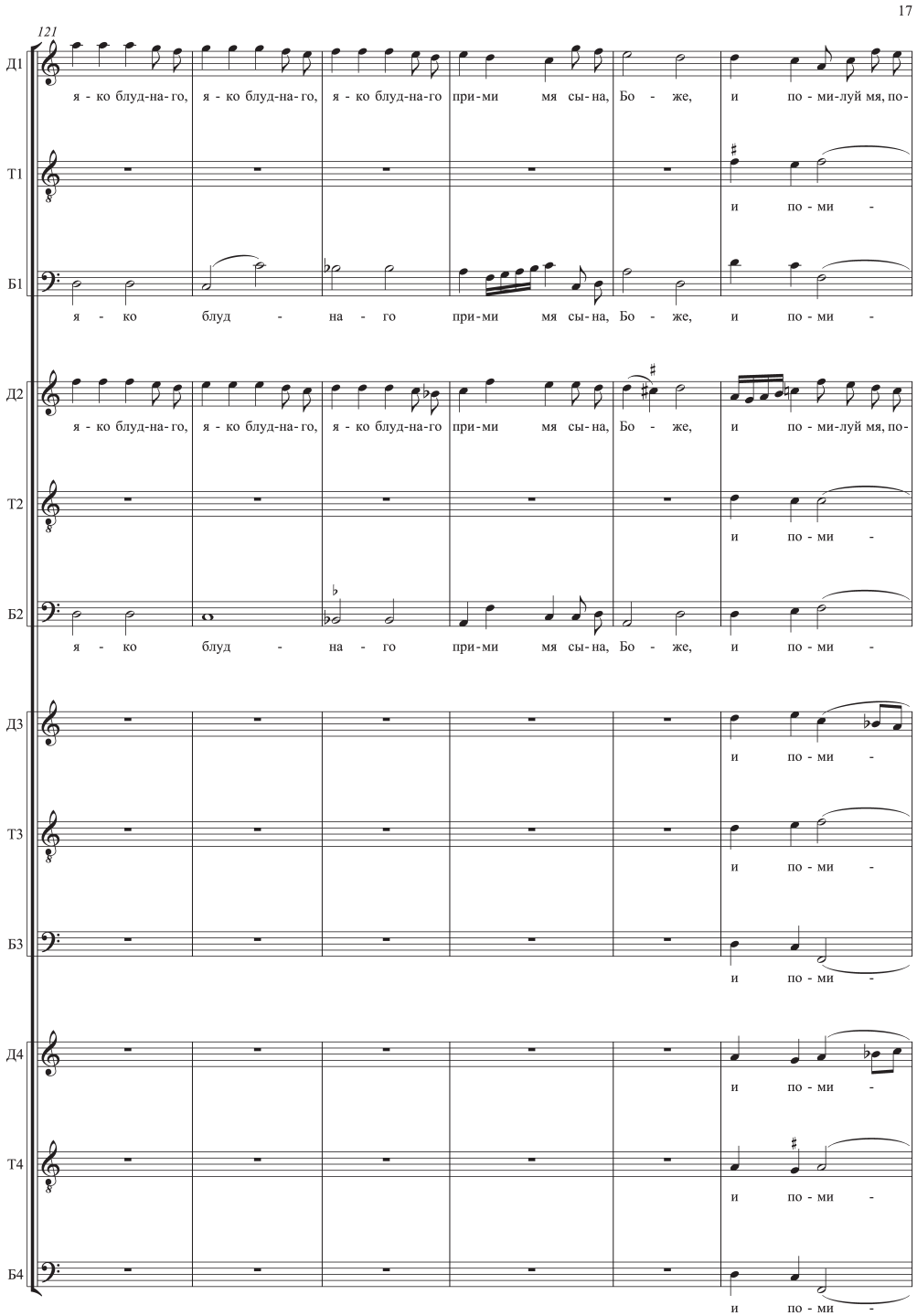

12
84
Д1
ту Бо - гу, во-зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во-зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту
Т1
ту Бо - гу, во-зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во-зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту
Б1
ту Бо - гу, во-зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во-зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту
Д2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Т2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Б2
ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо-
Д3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Т3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Б3
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Д4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Т4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
Б4
ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту
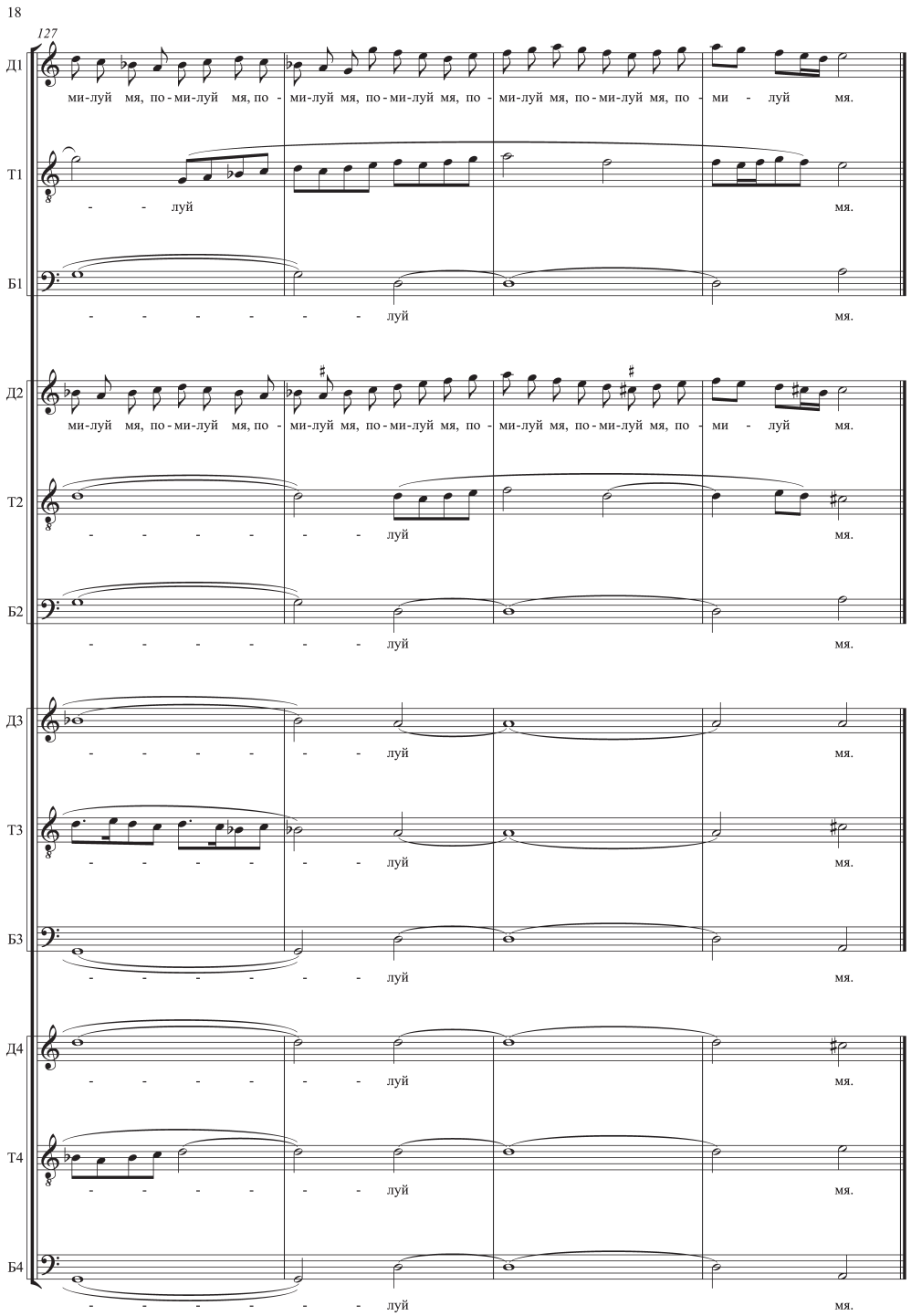

89
Д1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Т1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Б1
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Д2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу:
Т2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту, Хрис-ту Бо - гу:
Б2
пий Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту, Хрис-ту Бо - гу:
Д3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Т3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Б3
Бо - гу, во - зо - пий Хрис-ту Бо - гу, Хрис - ту Бо - - - гу:
Д4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Т4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
Б4
Бо - гу, Хрис-ту Бо - гу, во - зо - пий Хрис - ту Бо - - - гу:
93
Д1
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Б1
я - ко блуд - на - го при - ми - - мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Д2
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд-на-го сы - на
Б2
я - ко блуд - на - го при - ми - - мя, я - ко блуд-на-го сы - на


14
100
Д1
при-ми мя, Бо - же, при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, при - ми мя, я-ко блуд - на -
Т1
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б1
при-ми мя, Бо - же, при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д2
при-ми мя, Бо - же, при-ми мя, при-ми мя, при - ми мя, я-ко блуд - на -
Т2
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б2
при-ми мя, Бо - же, при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д3
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Т3
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б3
при - ми мя, я - ко блуд - на -
Д4
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Т4
при-ми мя, при-ми мя, при-ми мя, я - ко блуд - на -
Б4
при - ми мя, я - ко блуд - на -


15
106
Д1
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Т1
-го, Бо - же,
Б1
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Д2
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Т2
-го, Бо - же,
Б2
-го, Бо - же, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,
Д3
-го, Бо - же,
Т3
-го, Бо - же,
Б3
-го, Бо - же,
Д4
-го, Бо - же,
Т4
-го, Бо - же,
Б4
-го, Бо - же,


16
114
Д1
Т1
Б1
Д2
Т2
Б2
Д3
Т3
Б3
Д4
Т4
Б4
я - ко блуд-на - го при-ми мя сы - на, Бо - же, и по - ми - луй мя,


17
121
Д1
я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми-луй мя, по-
Т1
и по - ми -
Б1
я - ко блуд - на - го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми -
Д2
я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го, я - ко блуд-на-го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми-луй мя, по-
Т2
и по - ми -
Б2
я - ко блуд - на - го при-ми мя сы-на, Бо - же, и по - ми -
Д3
и по - ми -
Т3
и по - ми -
Б3
и по - ми -
Д4
и по - ми -
Т4
и по - ми -
Б4
и по - ми -


18
127
Д1
ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя.
Т1
луй мя.
Б1
луй мя.
Д2
ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя.
Т2
луй мя.
Б2
луй мя.
Д3
луй мя.
Т3
луй мя.
Б3
луй мя.
Д4
луй мя.
Т4
луй мя.
Б4
луй мя.

Список литературы

1. *Rose S.* Schein's Occasional Music and the Social Order in 1620s Leipzig // Early Music History. 2004. Vol. 23. P. 253–284. https://doi.org/10.1017/S0261127904000026

2. *Grampp F. B.* On a Roman Polychoral Performance in August 1665 // Early Music. 2008. Vol. 36, No. 3. P. 415–433. https://doi.org/10.1093/em/can095

3. *Герасимова И. В.* Партесный четырехголосный концерт Федорита Чекаловского «Очисти мя, Спасе» и его переложение на три голоса // Проблемы музыкальной науки. 2025. № 4. С. 76–92.

4. *Булычева А. В.* Проблема авторства в духовной музыке позднего барокко (Франция — Россия) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2. С. 82–93. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.04

5. *Герасимова И. В.* Рукописное наследие русской хоровой музыки эпохи барокко: концерты на три-шесть голосов // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 62–70.

6. *Булычева А. В.* Жанровая система многохорной музыки в партесном стиле: этапы развития // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 176–191.

7. *Плотникова Н. Ю.* Двухорные концерты Василия Титова в свете теории амплификации Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 10–39. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

8. *Холопова В. Н.* Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980.

References

1. Rose, S. (2004). Schein's occasional music and the social order in 1620s Leipzig. *Early Music History*, *23*, 253–284. https://doi.org/10.1017/S0261127904000026

2. Grampp, F. B. (2008). On a Roman polychoral performance in August 1665. *Early Music, 36*(3), 415–433. https://doi.org/10.1093/em/can095

3. Gerasimova, I. V. (2025). Partes four-voice concerto "Ochisti Mya, Spase" by Fedorit Chekałowski and its tree-voices arrangement. *Music Scholarship*, (4), 76–92.

4. Bulycheva, A. V. (2018). The problem of authorship in late Baroque sacred music (France—Russia). *Journal of Moscow Conservatory*, (2), 82–93. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.04

5. Gerasimova, I. V. (2022). The manuscript legacy of Russian choral Baroque music: Concertos for 3-6 parts. *Music Scholarship*, (1), 62–70. (In Russ.).

6. Bulychyova, A. V. (2021). Genre system of multi-choral partes music: Stages of the delelopment. *Music Academy*, (4), 176–191. (In Russ.).

7. Plotnikova, N. Yu. (2024). Vasily Titov's two-choir concertos in light of Nikolai Diletsky's amplification theory. *Contemporary Musicology, 8*(4), 10–39. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

8. Kholopova, V. N. (1980). *Muzykal'nyi ritm* [Musical rhythm]: *An essay*. Muzyka. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Булычева А. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Information about the author:

Anna V. Bulycheva — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Статья поступила в редакцию 20.05.2026;
одобрена после рецензирования 07.07.2026;
принята к публикации 25.08.2026.

The article was submitted 20.05.2026;
approved after reviewing 07.07.2026;
accepted for publication 25.08.2026.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2026/10(3)

eISSN 2587-9731

История музыки в письмах и документах

Научная статья
УДК 782.91
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137
EDN HEBGRS

Торжественная месса Бетховена в России: аранжировки А. Н. Серова и кружок братьев Стасовых



Лариса Валентиновна Кириллина[1,2]
[1]Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Российская Федерация
[2]Государственный институт искусствознания,
Москва, Российская Федерация,
✉*larissa_kir@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-5225-5641

Аннотация. Мировая премьера Торжественной мессы *D-dur* Бетховена состоялась в Санкт-Петербурге 26 марта (7 апреля) 1824 года с участием оркестра Филармонического общества и певцов немецкой придворной оперной труппы. Второе публичное исполнение шедевра в столице произошло 27 декабря 1870 года силами исключительно русских музыкантов. Между этими ключевыми датами бетховенский *opus magnum*

© Кириллина Л. В., 2026

вовсе не был забыт в России. Торжественная месса привлекала внимание ведущих артистов, музыкальных критиков и любителей искусства. Она, в частности, существовала в аранжировках Александра Николаевича Серова (1820–1871), выполненных летом 1845 года в Симферополе и бытовавших в частных кружках в Петербурге. Аранжировки рассчитаны на исполнение в четыре руки на двух роялях. Существовало также переложение *Credo* для фортепиано в четыре руки и струнного квартета (партии струнных инструментов утеряны). В статье описываются и анализируются переложения, хранящиеся в архиве Серова в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Петербурге. Высказано также предположение, что незавершенная рукопись переложения *Gloria* для двух фортепиано в восемь рук, выполненная Владимиром Васильевичем Стасовым и хранящаяся в архиве его племянницы Варвары Дмитриевны Комаровой, могла быть копией утраченного переложения авторства Серова. В музыкальном кружке братьев Владимира и Дмитрия Стасовых в 1850-х годах практиковалось исполнение восьмиручных переложений, и Серов иногда принимал в них участие. Существующие неопубликованные нотные материалы, а также мемуарные и эпистолярные свидетельства позволяют говорить о том, что самые видные русские музыканты хорошо знали Торжественную мессу задолго до ее возвращения в концертный репертуар в 1870 году.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, *Missa Solemnis*, Александр Николаевич Серов, Владимир Васильевич Стасов, Дмитрий Васильевич Стасов, аранжировки для фортепиано в четыре руки, русская музыкальная культура XIX века

Для цитирования: *Кириллина Л. В.* Торжественная месса Бетховена в России: аранжировки А. Н. Серова и кружок братьев Стасовых // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 108–137.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

History of Music in Letters and Documents

Original article

Beethoven's *Missa Solemnis* in Russia: Arrangements by Alexander N. Serov and the Stasov Brothers' circle

Larisa V. Kirillina[1,2]
[1]Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation
[2]State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉*larissa_kir@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-5225-5641

Abstract. The world premiere of Beethoven's *Missa Solemnis* in *D major* took place in St. Petersburg on March 26 (April 7), 1824, with the participation of the Philharmonic Society's orchestra and singers from the German Court Opera Company. The second public performance of this masterpiece in St. Petersburg succeeded on December 27, 1870, and was given exclusively by Russian musicians. Between these key dates, Beethoven's *opus magnum* was not entirely forgotten in Russia. Beethoven's *Missa Solemnis* attracted the attention of leading performers, music critics, and art enthusiasts. It circulated, in particular, in arrangements by Alexander N. Serov (1820–1871), made in Simferopol in the summer of 1845 and performed in private circles in St. Petersburg. The arrangements are designed for eight-hand performance on two pianos. There was also an arrangement of *Credo*

for four-hand piano and string quartet (the string parts are lost). The author of the article describes and analyzes the arrangements preserved in the Serov archive in the Department of Manuscripts of The National Library of Russia in St. Petersburg. It has also been suggested that the unfinished manuscript of an arrangement of *Gloria* for two pianos in eight hands, prepared by Vladimir V. Stasov and preserved in the archive of his niece Varvara D. Komarova, may have been a copy of a lost arrangement by Serov. In the musical circle of the brothers Vladimir and Dmitry Stasov in the 1850s, the performance of eight-hand arrangements was a common practice, and Serov occasionally participated in them. Existing unpublished musical materials, as well as memoirs and epistolary evidence, suggest that the most prominent Russian musicians were well acquainted with the *Missa Solemnis* long before its return to the concert repertoire in 1870.

Keywords: Ludwig van Beethoven, *Missa Solemnis*, Alexander N. Serov, Vladimir V. Stasov, Dmitry V. Stasov, musical arrangements, piano four hand, Russian musical culture of the nineteenth century

For citation: Kirillina, L. V. Beethoven's *Missa Solemnis* in Russia: Arrangements by Alexander N. Serov and the Stasov Brothers' circle. *Contemporary Musicology, 10*(3), 108–137.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137

Введение

Венцом творчества Людвига ван Бетховена принято считать Девятую симфонию, однако сам композитор называл своим «величайшим» и «удачнейшим» произведением Торжественную мессу *D-dur*, ор. 123[1]. Судьба этого шедевра, законченного весной 1823 года, складывалась весьма непросто: издатели побаивались приобретать партитуру, сулившую заведомые убытки, подписчиков на рукописные копии набралось всего десять на всю Европу, а публичное исполнение долгое время оставалось проблематичным. Бетховен неоднократно выражал желание, чтобы Мессу трактовали как ораторию и давали в благотворительных концертах, переведя текст на немецкий язык, — в протестантских странах подобным образом уже поступали с его первой мессой, *C-dur*[2]. Однако в католической Австрии цензура запрещала исполнять произведения с литургическим текстом вне церкви, а в рамки обычного богослужения, даже праздничного, Торжественная месса не укладывалась. Правда, жанр *Missa Solemnis* подразумевал высшую степень торжественности, и в таких случаях длительность произведения не ограничивалась [1, с. 2]. Но в Вене после 1823 года не происходило никаких событий исключительной общественной важности, допускавших столь грандиозное богослужение. К тому же отношение к Бетховену со стороны императора Франца I всегда было неприязненным, и в начале 1823 года прошение великого музыканта о назначении придворным композитором церковной музыки встретило отказ на том основании, что эта должность упразднена[3].

Подобных формальных ограничений не существовало в России. Поэтому, как известно, единственное полное исполнение Торжественной мессы при жизни Бетховена состоялось 26 марта (7 апреля) 1824 года в Санкт-Петербурге, в благотворительном концерте Филармонического общества, при участии артистов придворной немецкой оперной труппы. Ансамбль солистов составили опытные певцы Немецкого театра: сопрано Анна Шлёссер, меццо-сопрано Екатерина Цейбих, теноры Август Цилиакс и Бенедикт Леберехт Цейбих, а также бас Адольф Штейн [2, с. 222].

[1] Бетховен. Письма: в 4 т. М.: Музыка, 2016. Т. 4: 1823—1827 / сост., пер. и коммент. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной. С. 83, 97.
[2] Там же. С. 100, 111.
[3] Там же. С. 135.

Впрочем, и в этом случае в афише и в газетном объявлении произведение именовалось не «мессой», а «новой большой ораторией», что вполне соответствовало намерениям композитора. К сожалению, имя руководителя столь важной премьеры осталось неизвестным. Есть основания предположить, что им мог быть кто-то из опытных музыкантов, дирижировавших ранее в Петербурге исполнениями оратории Бетховена «Христос на Масличной горе» (она звучала здесь неоднократно с 1813 года) и оперы «Фиделио» (в 1818 и 1819 годах немецкая труппа дала три спектакля). Ораторией в свое время дирижировал Александр Парис, а спектаклем «Фиделио» — Парис и Даниель Месс, как явствует из газетной рецензии 1818 года[4].

Венская премьера трех частей Торжественной мессы, названных во избежание цензурного запрета «гимнами в церковном стиле», состоялась в одном концерте с Девятой симфонией 7 мая 1824 года.

В последующие годы, при жизни Бетховена и вскоре после его смерти, отдельные части Торжественной мессы, судя по некоторым данным, звучали и в венских церквах, и в концертах духовной музыки[5]. Как констатировал Такаши Намагучи, ее первые полные исполнения состоялись лишь в 1830-х годах, но по большей части еще позже; относительно регулярными они стали в Германии после 1844 года. В Лейпциге Торжественная месса прозвучала целиком в 1845 году, а в других городах — на рубеже 1850-х и 1860-х годов [3, S. 29, 110, 394]. Интересно, что освоение этого сочинения Бетховена и Мессы си минор Иоганна Себастьяна Баха происходило в Германии фактически параллельно: от единичных и фрагментарных исполнений к полным, пришедшимся на тот же самый период [1, с. 12–13]. Совпадение не случайно, поскольку инициаторами и руководителями таких концертов становились крупнейшие немецкие музыканты — Карл Фридрих Цельтер, Карл Ридель и другие.

Князь Николай Борисович Голицын, способствовавший подписке русского императорского двора на авторизованную копию партитуры Торжественной мессы [4, с. 355–356] и организовавший петербургскую премьеру, намеревался исполнить это произведение еще раз в 1825 году в пользу пострадавших от катастрофического наводнения, случившегося в Петербурге 7 ноября (19 ноября) 1824 года [5, с. 368]. Однако личные обстоятельства

[4] *Morgenblatt für gebildete Stände*. Stuttgart; Tübingen, 1818. № 259. 29. Okt. S. 1036.

[5] *Dorfmüller K., Gertsch N., Ronge J. (Hrsg.)* Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 2 Bde. München: G. Henle Verlag, 2014. Bd. 1. S. 793–794.

не позволили князю осуществить это намерение, которое ввергло бы его в большие расходы. Никаких сведений о подготовке концерта выявить не удалось.

Если говорить о территории Российской империи XIX века, включавшей и прибалтийские земли, то следует упомянуть свидетельство Вильгельма фон Ленца о первом исполнении Торжественной мессы в Риге, состоявшемся в 1839 году в частном музыкальном собрании под аккомпанемент фортепиано[6]. Немецкое население в этом регионе составляло значительную часть жителей, поэтому музыка Бетховена вошла в местный концертный, театральный и домашний обиход раньше, чем в Москве, Петербурге и других городах России.

Следующее публичное исполнение Торжественной мессы в Петербурге состоялось лишь 27 декабря 1870 года, теперь уже силами Русского музыкального общества, причем с участием исключительно отечественных артистов. Событие было приурочено к столетнему юбилею со дня рождения Бетховена, отмечавшемуся во всем мире, в том числе и в России. Дирижировал Эдуард Францевич Направник. В концерте участвовали ведущие оперные певцы: Юлия Федоровна Платонова, Елизавета Андреевна Лавровская, Дмитрий Александрович Орлов, Осип Осипович Палечек. Соло на скрипке исполнял профессор Петербургской консерватории Леопольд Ауэр. Мессе предшествовала Увертюра ор. 124 «Освящение дома», посвященная князю Н. Б. Голицыну и прозвучавшая на венской премьере 7 мая 1824 года.

Между этими двумя знаменательными датами — 1824 и 1870 годами — Торжественная месса в России отнюдь не была забыта. Она распространялась в виде нотных изданий и аранжировок, которые создавались и исполнялись самыми видными композиторами, критиками и почитателями творчества Бетховена. Именно об этой, латентной, истории освоения и рецепции Торжественной мессы пойдет речь далее.

Профессиональные музыканты и любители музыки получили возможность изучить Торжественную мессу по изданию партитуры, выпущенному в 1827 году фирмой *B. Schott's Söhne* в Майнце. Бетховен успел вычитать сложнейшую корректуру, выставить метрономические указания и составить текст титульного листа с посвящением эрцгерцогу Рудольфу, возведенному в 1820 году в сан кардинала и архиепископа. Партитура распространялась прежде всего среди подписчиков, заранее оплативших свой экземпляр. Перечни таких лиц печатались вслед за титульным листом, и по ним видно,

[6] *Lenz W.* Beethoven: Eine Kunststudie. Cassel: Balde, 1855. 2. Theil. S. 263.

что несколько печатных экземпляров партитуры были заказаны адресатами, жившими в Москве и Петербурге, а также в Риге, Вильне, Варшаве, Митаве (ныне — Елгава в Латвии). Имена этих подписчиков нам ничего не говорят, за исключением видного московского нотоиздателя и музыкального торговца Карла Людвига Ленгольда (1771–1837).

Другие экземпляры, очевидно, попали в Россию несколько позднее, поскольку среди подписчиков фамилии их владельцев не числятся. В частности, в Отделе редкостей в Библиотеке Московской консерватории хранится первое издание партитуры Торжественной мессы с владельческой надписью *Alabief*[7]. Очевидно, ноты принадлежали Александру Александровичу Алябьеву, но неизвестно, когда и каким образом они у него оказались.

Аранжировки Александра Николаевича Серова

Важную роль в распространении в России произведений Бетховена, включая Торжественную мессу, сыграли просвещенные дилетанты, из среды которых зачастую выходили профессиональные музыканты и критики.

В 1845 году молодой выпускник петербургского Императорского училища правоведения Александр Николаевич Серов (1820–1871) получил назначение в Симферополь по ведомству Министерства юстиции. Он проработал в этом провинциальном городе до 1848 года, после чего был переведен в Псков, и лишь в 1853 году смог вернуться в Петербург и включиться в столичную музыкальную жизнь как критик и композитор. В Крым он периодически наведывался и в начале 1850-х годов, однако наибольший интерес представляет период его постоянного пребывания в Симферополе.

Служебные обязанности мелкого чиновника отнимали у Серова не слишком много времени. Это позволяло ему интенсивно заниматься любимым делом — музыкой (подробнее см.: [6, с. 116–131; 7, с. 119–121]). Он сочинял, играл на органе в местной лютеранской церкви и делал множество переложений сочинений разных композиторов. Оркестровые и вокальные произведения перекладывались для фортепиано в две и в четыре руки, а фортепианные и камерные — для симфонического оркестра. В архиве Серова в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ) хранится немало таких обработок.

[7] Людвиг ван Бетховен. Рукописные и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог / Науч. муз. б-ка им. С. И. Танеева; сост. И. В. Брежнева, Л. В. Кириллина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 116.

Причем, судя по письмам Серова к родным и друзьям, их было гораздо больше, но уцелели не все.

Очень часто Серов обращался к творчеству Бетховена. Он перекладывал симфонии и квартеты для фортепиано, а фортепианные сочинения оркестровал[8]. Для композитора-автодидакта собственноручно выполненные обработки произведений великих мастеров стали источником знаний по инструментовке, гармонии и голосоведению.

В письме к Дмитрию Васильевичу Стасову от 31 марта 1853 года Серов замечал: «Бетховенский оркестр такого свойства, что чем больше над ним сидишь, тем больше новостей он открывает!»[9] Рассуждая о преимуществах переложений оркестровых сочинений для двух фортепиано, а не для одного рояля в четыре руки, как это было обычно принято, он аргументировал свои предпочтения музыкальными свойствами материала:

> ...мне всегда казалось, что в *иных случаях* это несравненно лучше переложений в четыре руки обыкновенным порядком. Иногда нужно сохранить *полную свободу* в употреблении всех регистров ф.п. *для каждого* при двух исполнителях. А с одним ф.п. это невозможно. И именно IX [симфония] никогда не может выйти в 4 руки сколько-нибудь похоже на дело[10].

Однако Серов был вынужден учитывать и реалии. Не в каждом доме, где проходили частные музыкальные собрания, имелось два рояля, поэтому четырехручные переложения оставались приоритетными.

Помимо симфоний и камерных произведений Бетховена, его внимание привлекла Торжественная месса. Неизвестно, откуда и каким образом в Симферополь попала партитура (это могло быть только издание фирмы *Schott*). Скорее всего, ноты были присланы из Петербурга. Возможно, какое-то содействие оказали братья Стасовы, хотя в переписке явных доказательств этому выявить не удалось.

Серов загорелся желанием не только изучить колоссальное произведение во всех подробностях, но и по мере сил сделать его доступным другим музыкантам, переложив все части Мессы для фортепиано в четыре руки (без пения),

[8] Подробнее об аранжировках Серова: [5, с. 297–299]. Аранжировка Сонаты ор. 106, выверенная в 1858 году Листом, не сохранилась [8, с. 88–89].

[9] Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 693. Оп. 1. Д. 125. Л. 2 об.

[10] Письмо от 13 августа 1853 года к Д. В. Стасову. Там же.

а *Credo* к тому же — для камерного ансамбля (фортепиано в четыре руки, две скрипки, альт и виолончель; уцелела только партия фортепиано).

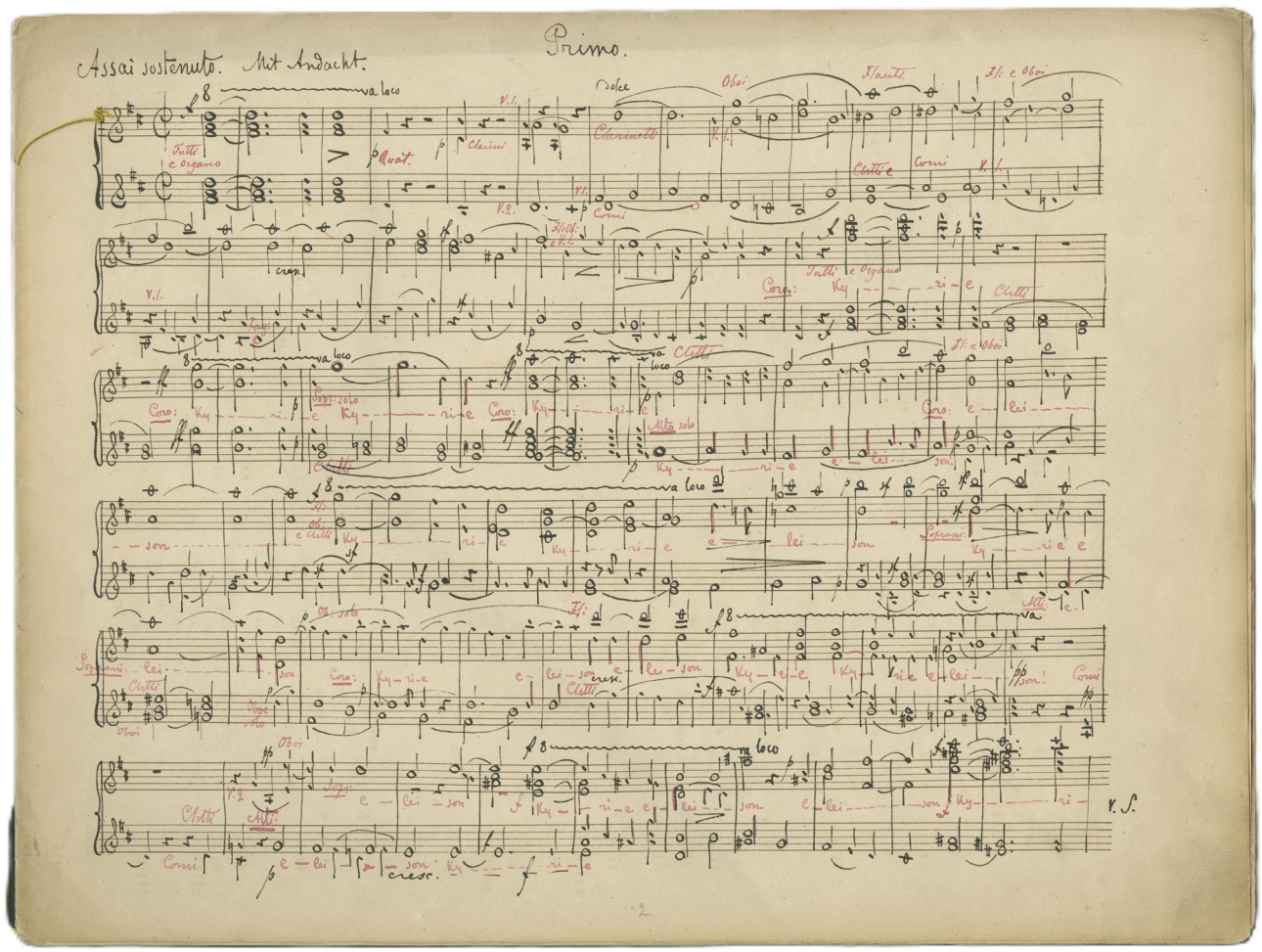
Манускрипты, хранящиеся в отделе рукописей РНБ, довольно точно датированы самим автором. Все они относятся к лету 1845 года, хотя работа над аранжировками велась не в порядке следования частей цикла. Переложения *Kyrie* и *Gloria* (они находятся в одной тетради) сопровождаются пометой «кончено 15 августа 1845»[11]. *Credo* в ансамблевой версии, от которой, напомним, сохранилась только партия фортепиано в четыре руки, не снабжено хронологическим указанием, однако, скорее всего, относится к тому же периоду[12]. *Credo* в самостоятельном четырехручном варианте не закончено и обрывается на фуге *Et vitam venturi*[13]. Части *Sanctus* и *Benedictus* возникли раньше, чем *Kyrie*, и помечены «1845, июнь»[14]. Последняя же часть, *Agnus Dei* / *Dona nobis pacem*, обозначена очень конкретно: «Конч: 6 августа 1845»[15].
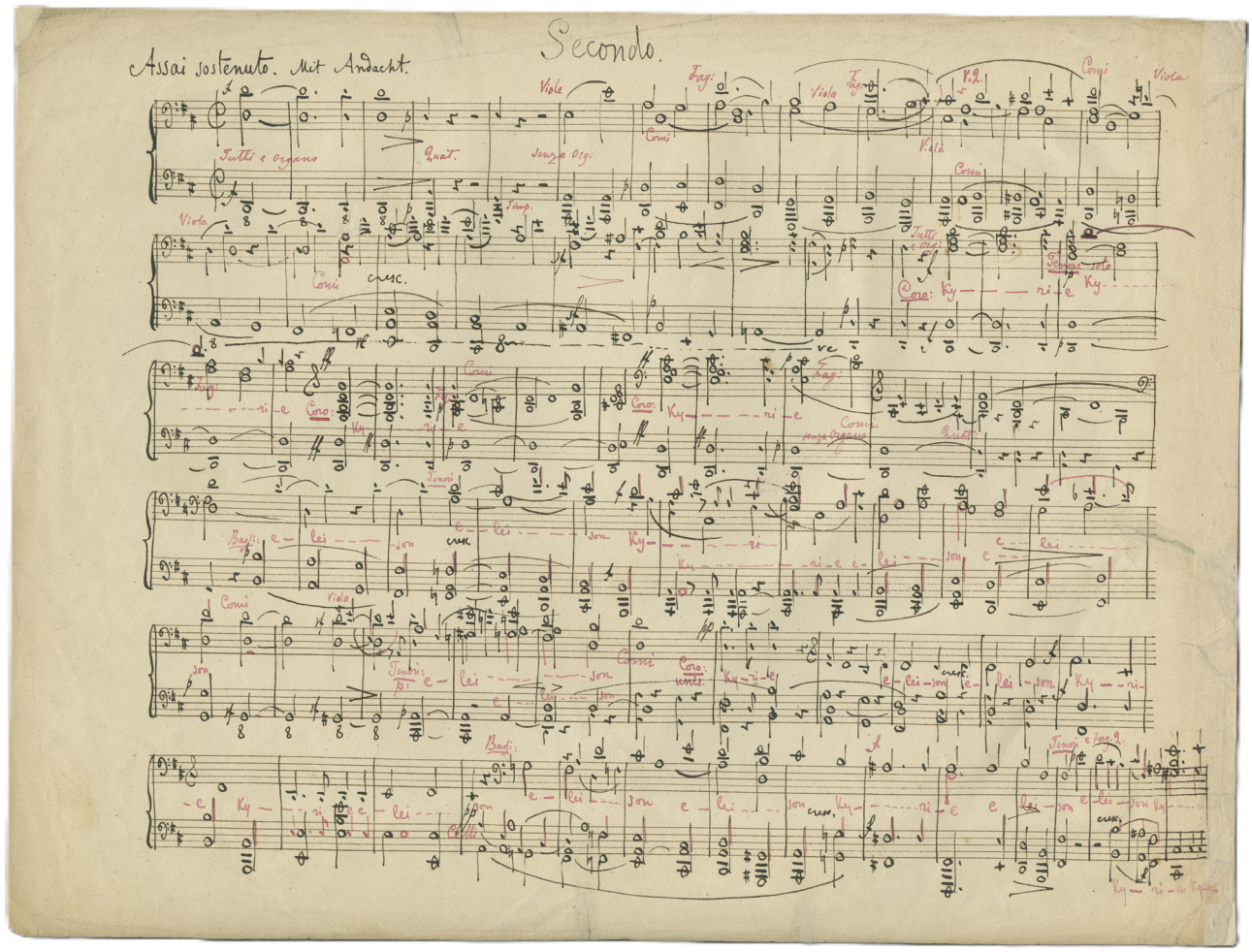
Все автографы чистовые, но некоторые из них выполнены особенно любовно и тщательно, причем это не зависит от хронологии их появления на свет.

Kyrie, законченное позже других частей, явно мыслилось как «лицо» всего цикла. Начальные разделы — *Kyrie eleison* и *Christe eleison* — выглядят в рукописи Серова необычайно красиво и содержат подробности, призванные визуально заменить партитуру при сугубо фортепианном исполнении. Серов всюду в этих разделах аккуратно указывает инструментовку (согласно оригиналу) и каллиграфически выписывает латинский текст, причем делает это красными чернилами ради наглядности (*Иллюстрации 1 а, б*)[16].

В репризе *Kyrie* таких деталей уже нет, поскольку повторяются и текст, и музыкальный материал (хотя повторения у Бетховена не буквальны). Но Серов, очевидно, решил, что при большом сходстве музыкальной фактуры нет необходимости выписывать латинский текст, и в репризе он исчезает.

[11] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Д. 22. Л. 30.
[12] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 13.
[13] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 24.
[14] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 25, Л. 1.
[15] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 26. Л. 10.
[16] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Д. 22. Л. 1–2.

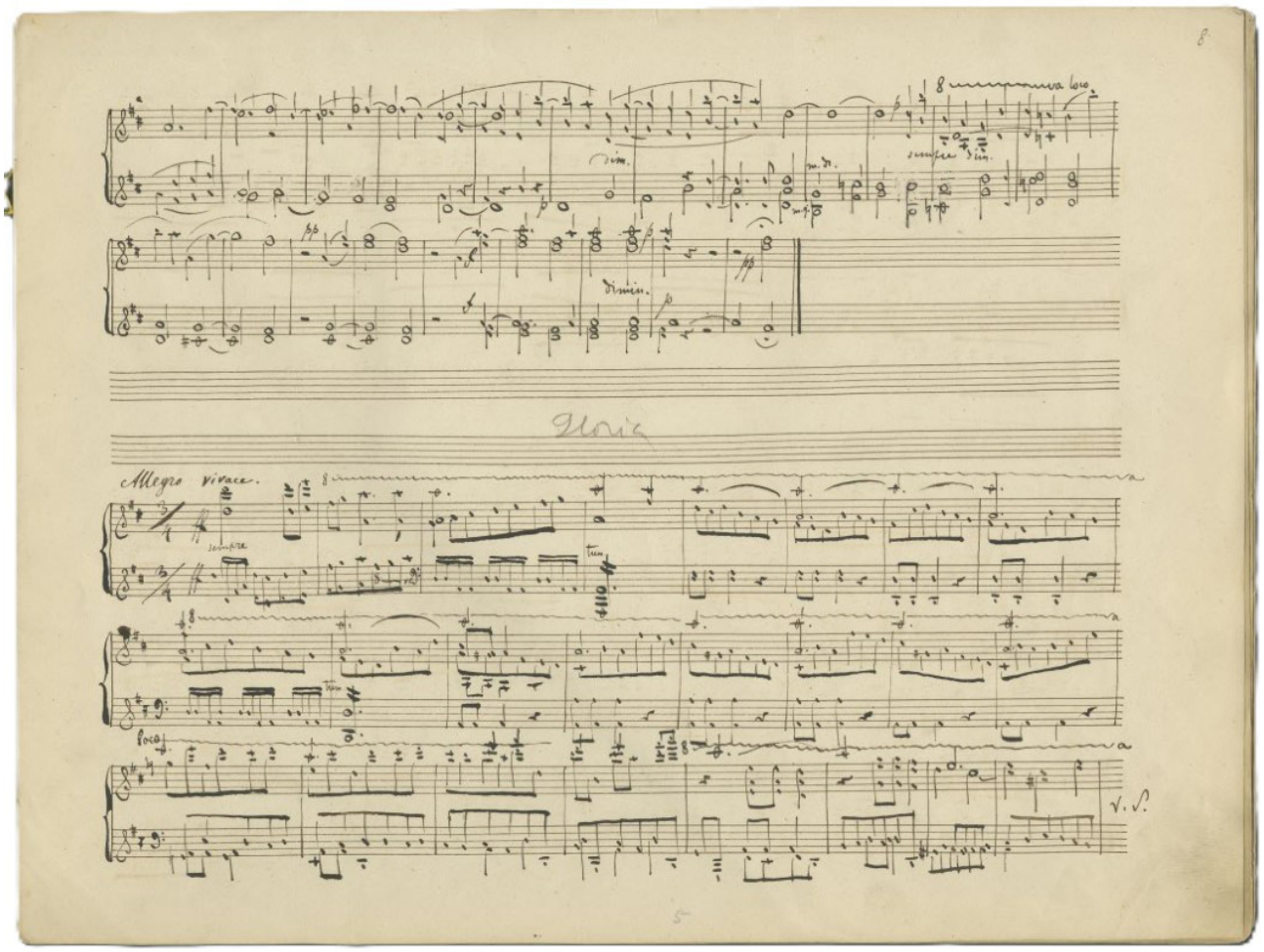

Primo.
Assai sostenuto. Mit Andacht.
Tutti e organo
Quart.
Clarini
Clarinetti
Oboi
Flauti
Fl. e Oboi
Corni
Timp.
Soli
Tutti e Organo
Cong:
Ky
ri
e
Clutti
Alto solo
Soprani
Soli
Oboi
Alti
Tenori
Bassi
cresc.
V. S.



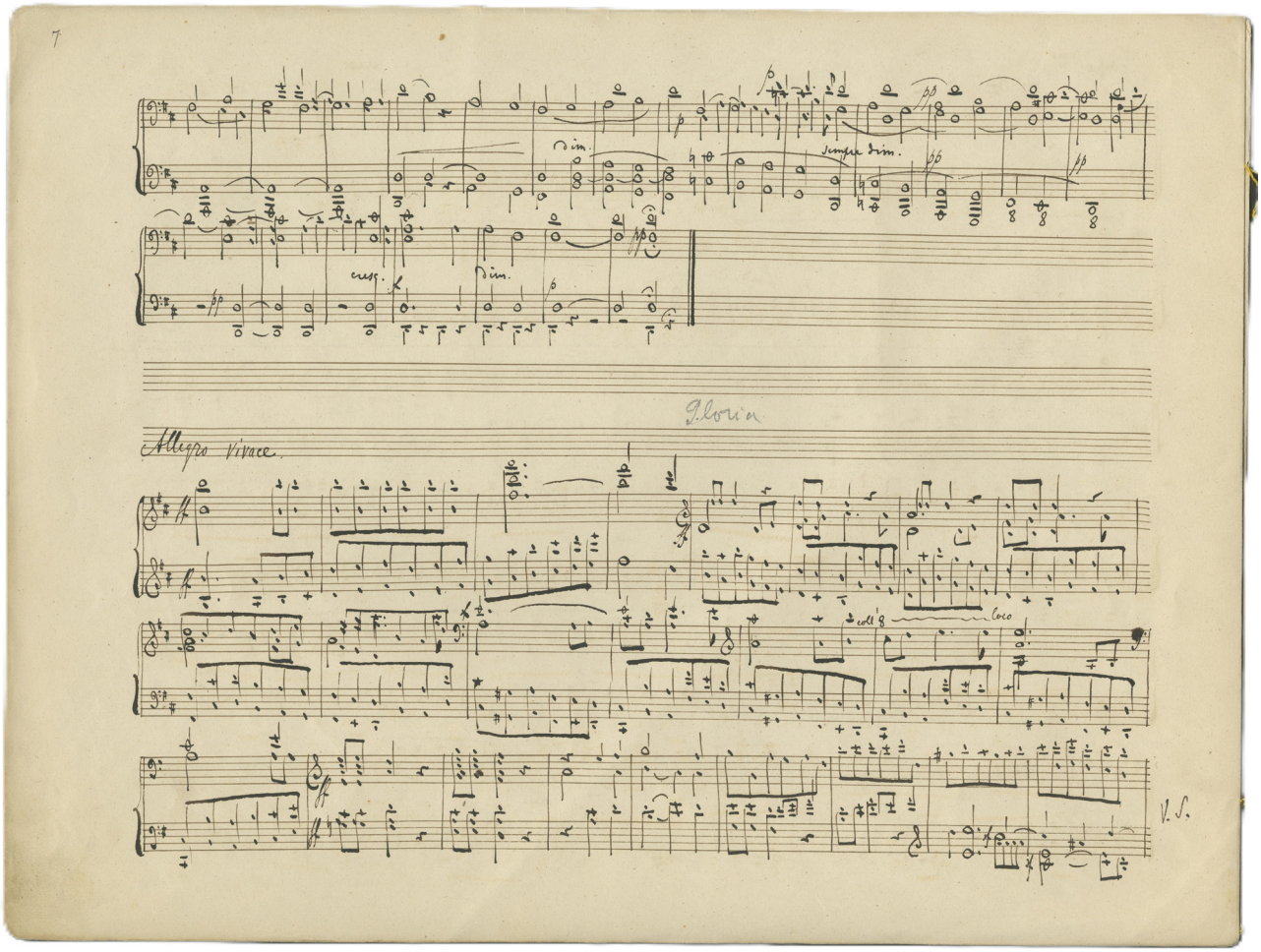
Иллюстрации 1 а, б. А. Н. Серов.
Переложение *Kyrie* из Торжественной мессы
Л. ван Бетховена для фортепиано в четыре руки.
Автограф [1845 г.]

В *Gloria*, следующей в рукописи сразу за *Kyrie* на том же листе, уже нет ни разметки инструментовки, ни словесного текста. Музыка несется бурным потоком, как если бы слова тут вообще не имели значения (*Иллюстрации 2 а, б*)[17].

Возможно, стремительный характер *Gloria* исключал мысленное «пропевание» текста исполнителями и заставлял их сосредоточиться на ансамблевой слаженности и четкости динамических контрастов, которыми эта часть изобилует. Однако выразительный смысл этих контрастов без учета вербального ряда непонятен, и кажется странным, что Серов им пренебрег.



[17] Там же. Л. 7–8.



Иллюстрации 2 а, б. А. Н. Серов. Переложение разделов *Kyrie* и *Gloria* из Торжественной мессы Л. ван Бетховена для фортепиано в четыре руки. Автограф [1845 г.]

Ансамблевая версия *Credo* открывается титульным листом на итальянском языке, причем надписи выполнены красными чернилами, словно бы имитирующими торжественную киноварь старинных рукописей. Текст взят из шоттовского издания партитуры, однако приведен в сильно сокращенном варианте — пропущено велеречивое посвящение эрцгерцогу Рудольфу со всеми его титулами. В оригинале оно выглядит следующим образом:

MISSA / composita, et / SERENISSIMO AC EMINENTISSIMO / DOMINO DOMINO / RUDOLPHO JOANNI / Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte / aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi / profundissima cum veneratione / dedicata a / LUDOVICO VAN BEETHOVEN. / OPUS 123/.

Очевидно, Серов придавал своей работе важное значение — и в музыкальном, и в духовном смысле (*Иллюстрация 3*)[18].

Однако нотный материал в этой версии *Credo* записан более беглым почерком, чем в *Kyrie*, разметка инструментовки присутствует не везде и кое-где сделана красными чернилами, а в некоторых местах — простым карандашом. То же самое касается латинского текста: в рукописи чередуются то красные чернила, то карандаш. Вероятно, Серов решил вписывать словесный ряд только там, где считал его важным для верного понимания и исполнения музыки (“*Et incarnatus est*”, “*judicare vivos et mortuos*”, “*credo in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*”). Фуга *Et vitam venturi*, хотя и доведена в ансамблевой версии до конца, вообще лишена текста — по крайней мере, в сохранившейся партии фортепиано. Вряд ли он был вписан в отсутствующие партии струнных инструментов, поскольку они, скорее всего, содержали немало пауз (*Иллюстрации 4 а, б*)[19].

Фортепианная четырехручная версия *Credo*[20] выглядит как чистовая рукопись, но весь нотный материал выполнен черными чернилами, латинский текст отсутствует, нет также разметки инструментовки — оставлены лишь темповые обозначения, динамические и выразительные ремарки. Более того, фуга *Et vitam venturi* обрывается (л. 11), после чего оставлено еще несколько пустых страниц (всего в тетради 14 листов). По всей видимости, Серов намеревался вернуться к этой части или же до нас дошел не окончательный, а предварительный вариант переложения.

Возникает вопрос: каково было предназначение этих аранжировок и могли ли они исполняться в Симферополе — городе весьма провинциальном и лишенном богатой музыкальной среды? Любители музыки там, конечно, имелись, в том числе среди чиновничества и светских дам, и Серов с ними общался. Как писал он сам, «любящих музыку здесь бездна», однако «*знатоков* у нас почти *нет*» (цит. по: [6, с. 329]). Вряд ли интересы его симферопольских знакомых поднимались до таких высот, как Торжественная месса, мало похожая

[18] Там же. Титульный лист.
[19] Там же. Л. 11–12.
[20] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Ед. хр. 24.

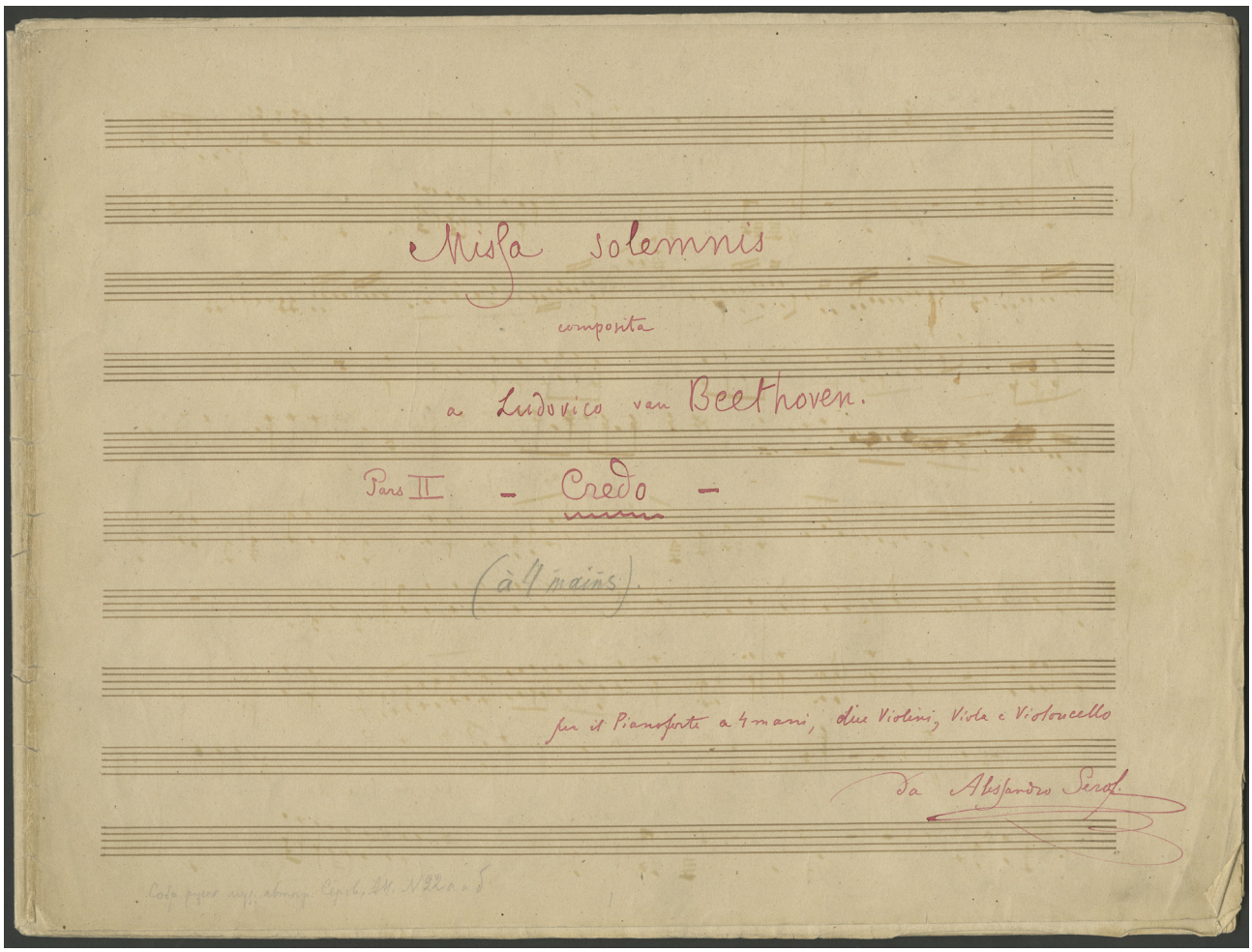
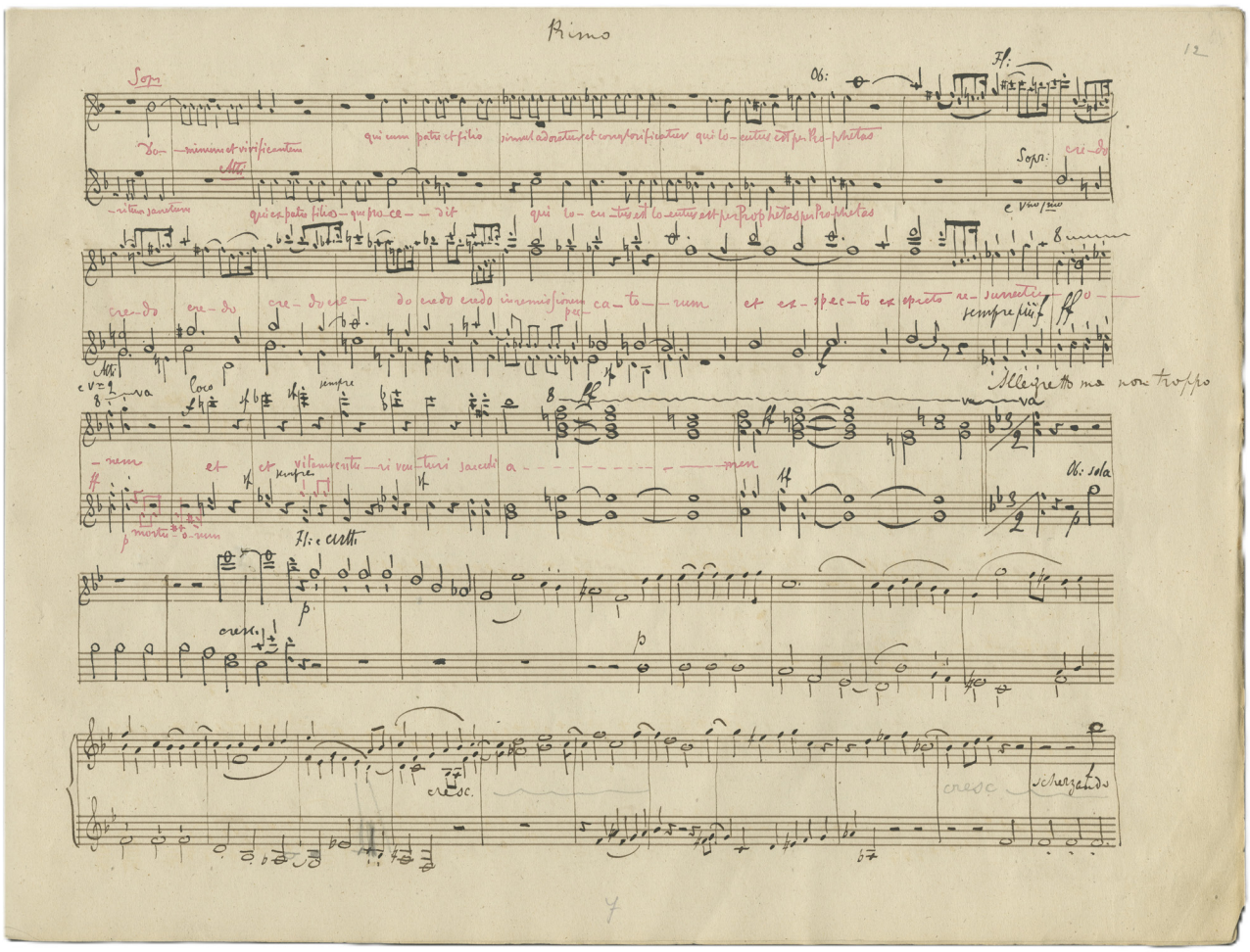
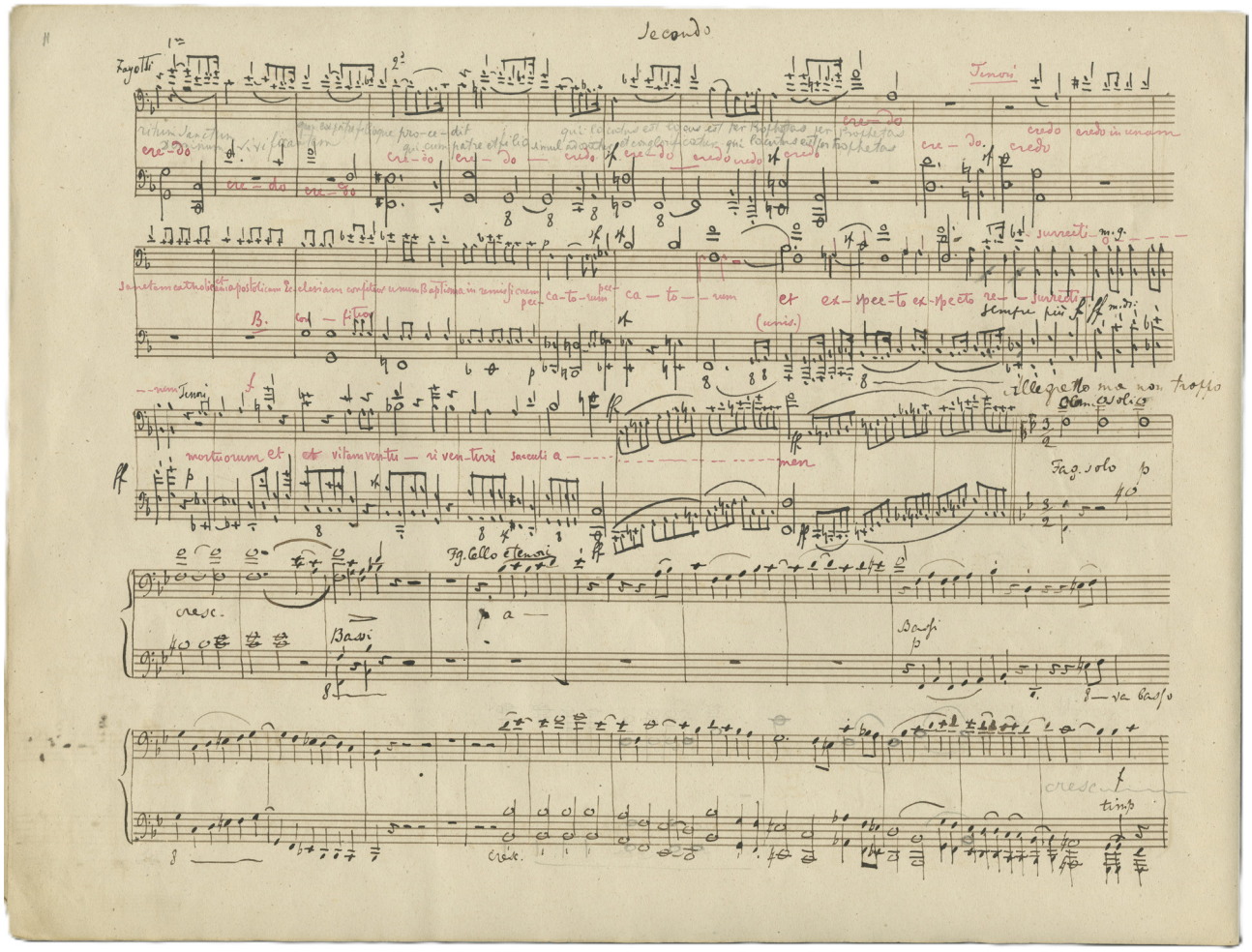


Иллюстрация 3. Титульный лист ансамблевой версии *Credo* из Торжественной мессы Л. ван Бетховена в переложении А. Н. Серова (текст на итальянском языке выполнен красными чернилами). Автограф [1845 г.]


Primo
Sopr.
Ob:
Fl:
Sopr:
cre-do
qui cum patre et filio
simul adoratur et conglorificatur qui lo-cutus est per Pro-phetas
qui ex patre filio-que pro-ce-dit
cre-do cre-do cre-do cre-do credo in unum Dominum ca-to-rum et ex-spec-to ex-specto re-surrectionem
Coco
Allegretto ma non troppo
et et vitam venturi ri-ven-turi saeculi a-men
Ob: sola
Fl: e cetti
cresc.
scherzando



Иллюстрации 4 а, б. Фрагмент автографа четырехручной версии *Credo* с обрывом записи на фуге *Et vitam venturi*

на популярную тогда итальянскую оперную музыку и даже на ранние сочинения самого Бетховена, уже проникшие в репертуар русских дилетантов.

Очевидно, эти работы Серова предназначались для столичных ценителей, и в Петербурге ими заинтересовались самые видные музыканты и интеллектуалы.

Петербургские музыкальные кружки и Gloria из архива В. В. Стасова

Известно, что между 1851 и 1856 годами у Михаила Ивановича Глинки, когда он бывал в Петербурге, проводились музыкальные вечера для узкого круга родных и друзей и на них звучали аранжировки, выполненные Серовым, для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано в восемь рук. В таком виде исполнялись фрагменты обеих опер Глинки, его музыки к трагедии «Князь Холмский», номера из опер Моцарта «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», а также Девятая симфония и Торжественная месса Бетховена[21].

Серовское переложение Торжественной мессы было хорошо известно и Милию Алексеевичу Балакиреву. В письме от 19 июля 1858 года Владимир Васильевич Стасов спрашивал Балакирева, уехавшего тогда в Нижний Новгород:

> Скажите, пожалуйста, Вы взяли с собой или нет нашу 2-ю Мессу Бетховена, аранжированную Серовым в 4 руки, и еще наши Papillons [«Бабочки». — *Л. К.*] Шумана? Если эти ноты здесь, то мы попробуем их поискать в Вашей квартире. Хочется их поиграть[22].

Братья Стасовы, Владимир и Дмитрий, с которыми Серов был знаком со студенческих лет, создали небольшой музыкальный кружок из лиц, близких к руководству Императорской публичной библиотеки, куда 6 декабря 1856 года Владимир Васильевич был принят на службу. Позднее он вспоминал:

> В то время нас несколько человек, любивших музыку, собиралось довольно часто вместе, чтобы исполнить в 8 рук на фортепиано хорошую музыку. Наша *partie fixe* [постоянная компания. — *Л. К.*] обычно состояла из следующих лиц: Наталья Ивановна Собольщикова, мой брат Дмитрий <…>, Вас[илий] Павл[ович] Энгельгардт, один из наших прежних товарищей по Правоведению, Алекс[андр] Никол[аевич] Серов <…>, наконец, я[23].

---

[21] Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / ред., предисл. и коммент. В. Каренина. М.: Музгиз, 1935. С. 38.

[22] Там же. С. 24.

[23] *Стасов В. В.* Собрание сочинений. 1847–1886. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1894. Т. 3. С. 1522.

Собрания эти проходили в разных домах, то у одного, то у другого участника, и иногда послушать музыку приходил и директор библиотеки, барон Модест Андреевич Корф — историк, будущий государственный деятель и законодатель. Интересно, что В. П. Энгельгардт, правовед по образованию, как братья Стасовы и Серов, прославился впоследствии как астроном. Этой науке он посвятил себя с 1853 года, выйдя в отставку. Однако, как нетрудно понять, он был и неплохим пианистом.

Упомянутая Стасовым единственная дама, Наталья Ивановна Собольщикова (урожденная Горностаева), была женой известного библиографа и архитектора Императорской публичной библиотеки Василия Ивановича Собольщикова. В процессе проводившейся тогда реорганизации Наталья Ивановна принимала участие в грандиозной работе по составлению каталогов; по свидетельству мужа, из-за нехватки сотрудников он поручил ей раздел по истории России:

> Она так привыкла к библиотечной работе, что, когда мне барон дал сотрудника в отделение «Rossica», она написала весь алфавитный каталог отделения искусств. Кончив этот каталог, она принялась за разбор огромной массы музыкальных нот, привела их в порядок по родам сочинений (оперы, симфонии, сонаты, и проч.) и написала к ним алфавитный каталог[24].

Хотя выполненные Серовым переложения частей Торжественной мессы были рассчитаны на четырехручное исполнение, они, очевидно, звучали на вечерах, организованных братьями Стасовыми и проходивших при участии самого Серова. Видимо, одну часть репертуара стасовского кружка составляли произведения для четырех рук, а другую — для восьми.

В архиве племянницы В. В. Стасова, Варвары Дмитриевны Комаровой, имеется неоконченная рукопись переложения *Gloria* из Торжественной мессы для двух фортепиано в восемь рук, выполненная почерком Владимира Васильевича[25].

Титульный лист оформлен на французском языке: *Gloria de la Messe solenelle en Re./ (Allegro vivace, ¾, D-dur)*. Рукопись, содержащая 19 листов (из них листы 16–19 пустые), не имеет авторской датировки; приблизительная хронологическая привязка, данная, вероятно, хранителем Отдела рукописей в 1918–1940 годах Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым — «1850-е годы».

[24] *Собольщиков В. И.* Воспоминания старого библиотекаря // Исторический вестник. 1889. Т. 38, окт. С. 303. Сохранена пунктуация оригинала.

[25] ОР РНБ. Ф. 362. Оп. 2. Д. 39.

Автограф *Gloria* записан рукой Стасова, однако стоит задаться вопросом: он ли был автором этого переложения или только скопировал его, причем не полностью, с утраченного оригинала?
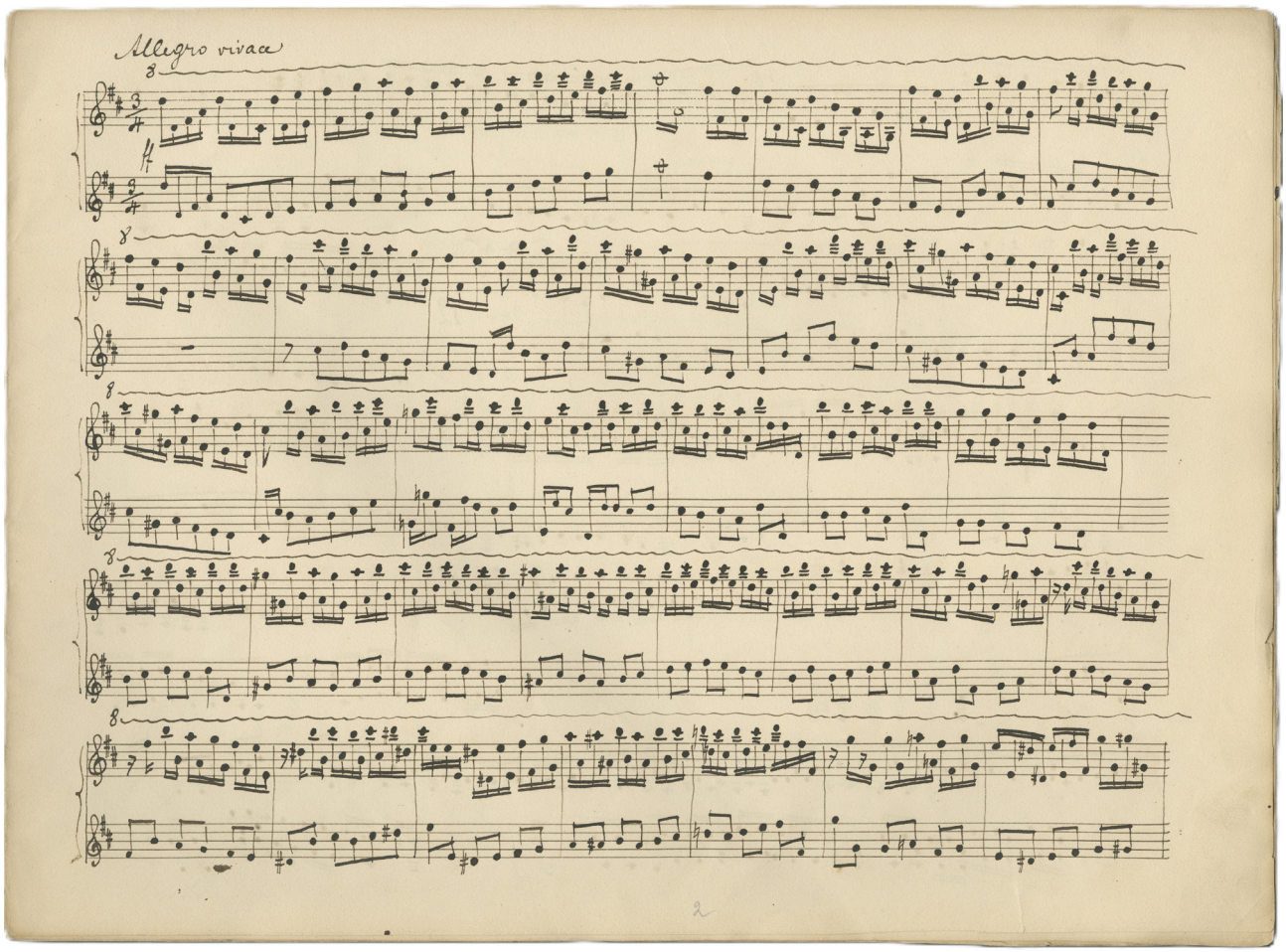
Других аналогичных аранжировок, которые бесспорно принадлежали бы перу Владимира Васильевича Стасова, не обнаружено. Правда, композиторским дарованием и определенными профессиональными навыками обладал его брат Дмитрий, однако о создании им ансамблей такого рода ничего не известно. Зато, зная об усердных занятиях Серова аранжировками произведений Бетховена и о личном его участии в «восьмиручных» музыкальных вечерах на квартире у Глинки и в кружке братьев Стасовых, можно предположить, что и эта версия могла быть выполнена им.
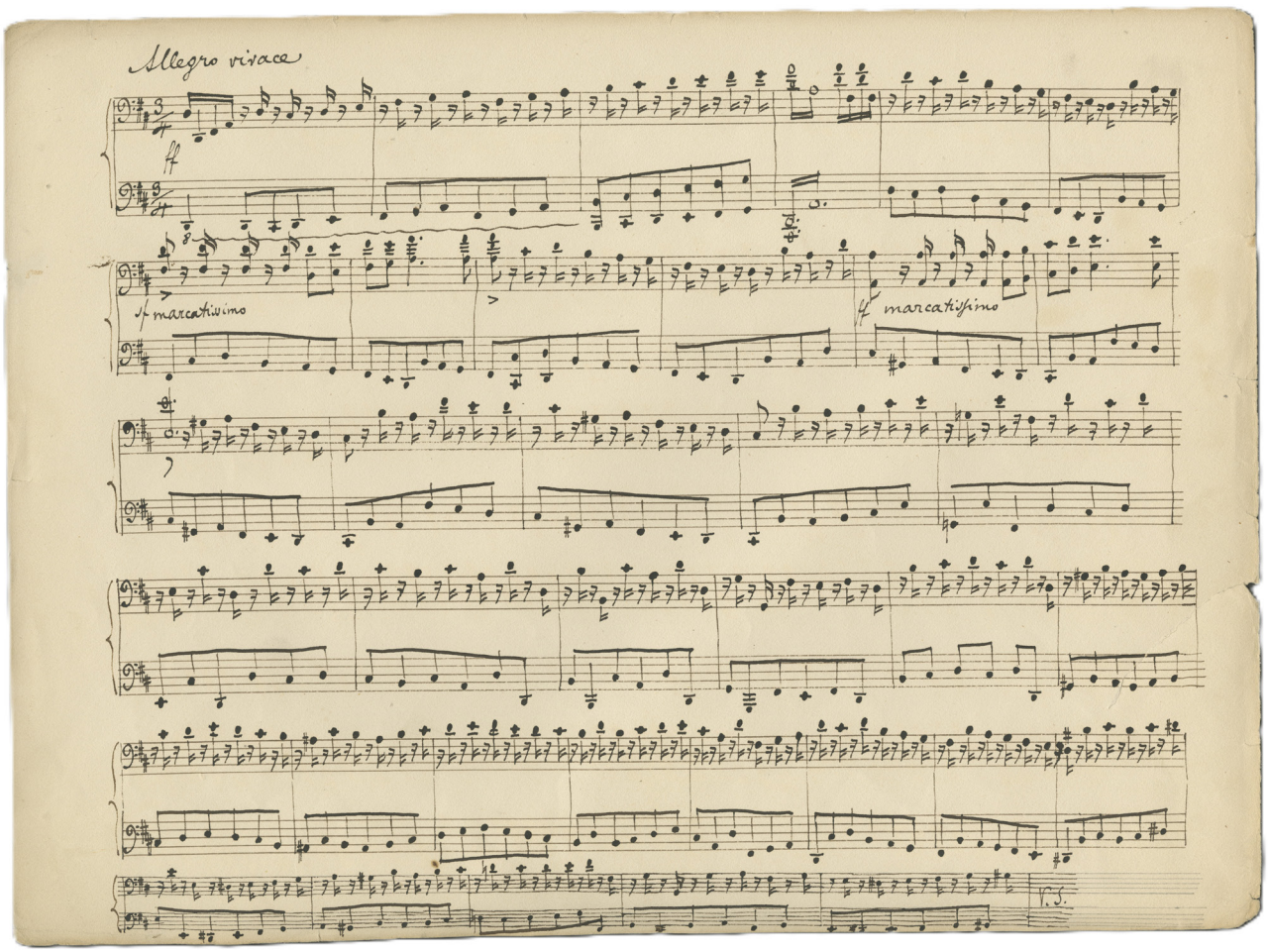
В отличие от четырехручных «симферопольских» переложений Серова, в данной рукописи нигде нет указаний на инструментовку и совсем отсутствует латинский текст. Зато подчеркнуто бравурное настроение *Gloria*, которое должно было очень эффектно звучать в исполнении четырех пианистов (*Иллюстрации 5 а–г*)[26].

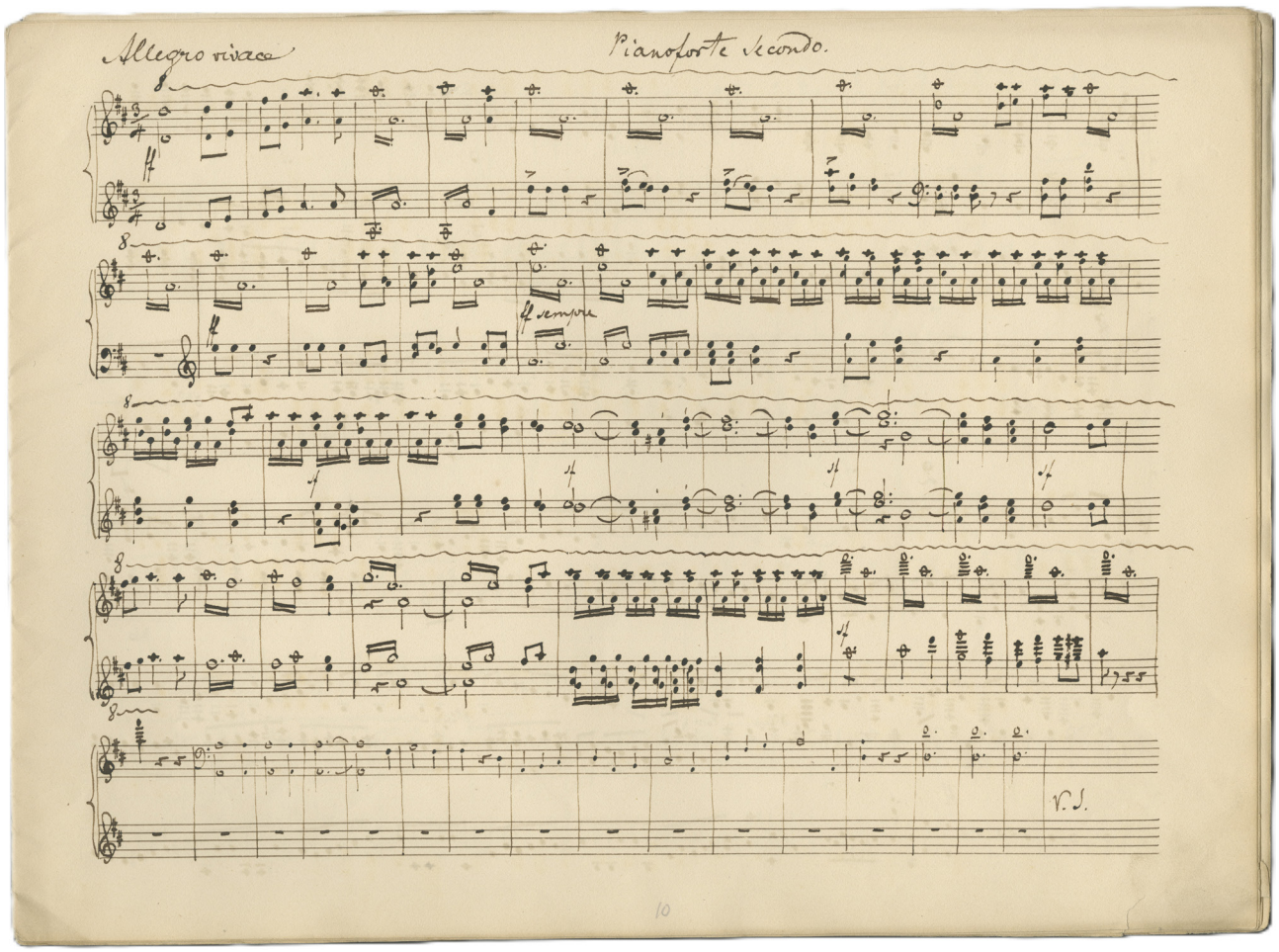
О том, что перед нами, возможно, неполная чистовая копия, говорит и внезапный обрыв нотного текста посреди раздела *Quoniam*, причем в партиях *Primo* и *Secondo* запись заканчивается в разных местах (в *Secondo* — через 37 тактов от указания темпа *Allegro maestoso*, в *Primo* — раньше). Хотя на листах 2 об. и 3 имеются помарки и зачеркивания, в целом рукопись выглядит как беловая, и не возникает ощущения, будто автор столкнулся с внезапными препятствиями и не знал, как завершить свой труд. Возможно, распределение полифонической ткани между двумя или четырьмя исполнителями требовало особо тонкого внимания к голосоведению. Ни Серов, ни братья Стасовы, ни Балакирев не учились сочинению фуг, а у Бетховена они к тому же устроены по своим собственным законам, не описанным в учебниках по контрапункту.

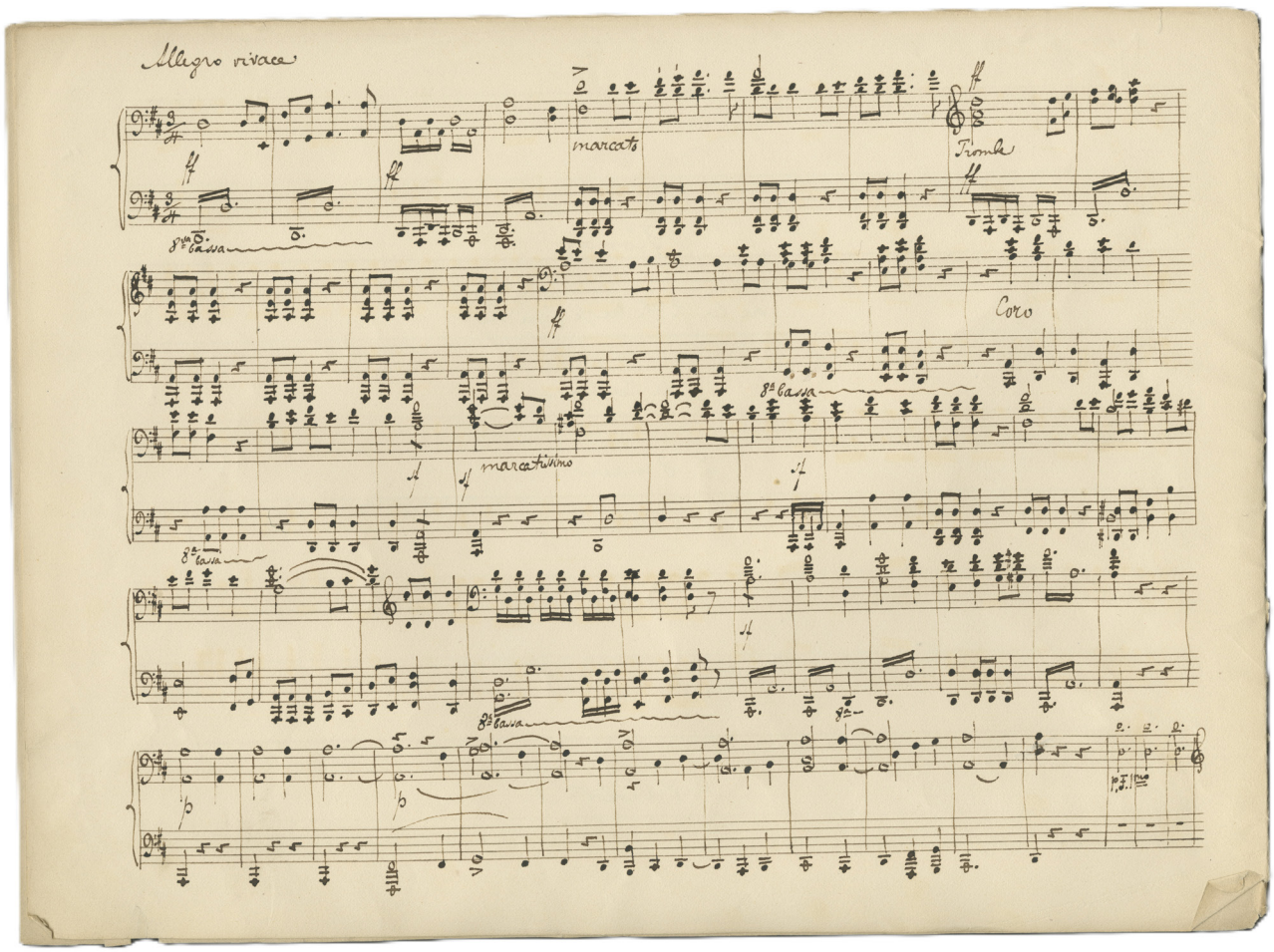
Впрочем, незавершенность этой партитуры на полуслове могла быть вызвана сугубо внешними помехами, а не свойствами самого материала. Если же предполагаемый оригинал существовал, был доведен до конца и исполнялся на музыкальных собраниях братьев Стасовых, то копия (предположим, что рукопись действительно вторична) могла остаться неоконченной.

[26] Там же. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.


Allegro vivace


Allegro vivace
ff
sf marcatissimo
sf marcatissimo


Allegro vivace
Pianoforte secondo.
a tempo
V. S.
10



Иллюстрации 5 а–г. Рукопись переложения *Gloria*
из Торжественной мессы Л. ван Бетховена для двух фортепиано
в восемь рук, выполненная почерком В. В. Стасова

Переложения Торжественной мессы Серовым никогда не были изданы — то ли по причине занятости композитора собственным оперным творчеством и обширной деятельностью в качестве музыкального критика, то ли вследствие его резкого расхождения и с братьями Стасовыми, и с Балакиревым: в 1869 году он причислял их к своим личным врагам [9, с. 179].

На втором публичном исполнении Торжественной мессы в Петербурге 27 декабря 1870 года Серов не присутствовал: он был командирован от РМО в Вену на празднование бетховенского юбилея, проходившего примерно в те же декабрьские дни. К собственному огромному сожалению, там Александр Николаевич тяжело заболел и не смог присутствовать на концертах и спектаклях, ради которых проделал столь длинный путь. К тому же, как он жаловался в письме к неустановленному адресату, в Вене к нему отнеслись предвзято и негостеприимно[27]. Вскоре после возвращения в Петербург Серов скончался (это случилось 20 января (1 февраля) 1871 года). Остается лишь пожалеть о том, что он не успел создать ни монографии о Бетховене, ни отдельного аналитического очерка о Торжественной мессе.

В любом случае существующие архивные, письменные и мемуарные источники позволяют сделать вывод: Торжественная месса в России не была забыта после исторической премьеры 1824 года. Она привлекала внимание русских музыкантов и некоторое время бытовала в сугубо камерных условиях, исполняясь без пения, в виде фортепианных переложений, в петербургских музыкальных кружках. Хотя их участники были немногочисленны, а деятельность этих собраний не отображалась в периодической печати XIX века, они оказывали большое влияние на формирование вкусов и интересов столичных профессионалов и любителей искусства. Мессу так или иначе знали Алябьев (по партитуре), Глинка (в переложениях Серова), братья Стасовы, Балакирев, а также, вероятно, композиторы «Могучей кучки». Ключевую роль в популяризации столь сложного произведения сыграл, несомненно, Серов. Его переложения звучали в Петербурге и позволяли познакомиться с музыкой не умозрительно, посредством изучения партитуры, а благодаря живому с ней соприкосновению.

Представление о Бетховене как о преимущественно инструментальном композиторе, а о Торжественной мессе — как о своего рода симфонии с религиозным содержанием выразилось в особенностях серовских переложений и в рукописи

[27] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1–2.

Gloria из архива Стасова. Частичное или полное отсутствие латинского текста в некоторых разделах Мессы заставляло воспринимать ее как род «абсолютной музыки», не привязанной к конкретным словам католической литургии (в оригинале это, конечно, вовсе не так). Изъятие текста из обеих больших фуг, в *Gloria* и *Credo*, приближало эти композиции к некоторым фугам эпохи барокко, в которых полифонические ухищрения или игры с риторическими фигурами ценились больше, чем ясное преподнесение словесного смысла. Музыканты и критики с гимназическим или правоведческим образованием (как Серов и братья Стасовы) хорошо понимали латынь, однако вряд ли они отчетливо представляли себе все подробности католической литургии. Но для многих других русских исполнителей, не обучавшихся в классических гимназиях или в университетах, латынь оставалась чужеродным «мертвым» языком, и текст в Торжественной мессе скорее мешал, чем помогал беглому чтению нот.

Поэтому изначально двойственный жанр Торжественной мессы (литургическое произведение, которое автор намеревался исполнять в концертах как ораторию) приобрел в России еще одну модификацию — своего рода симфонии с подразумеваемым, но не звучащим текстом. Высочайшая репутация Бетховена как непревзойденного симфониста способствовала тому, что Торжественную мессу также начали воспринимать как «чистую» музыку. С другой стороны, в русской прессе XIX века, начиная с критического памфлета Александра Дмитриевича Улыбышева, постоянно повторялось утверждение о принципиальной невокальности стиля Бетховена, о неестественном и насильственном обращении композитора с певческими голосами[28]. Критик Осип Яковлевич Левенсон, отзываясь на неудовлетворительное исполнение в Москве в 1879 году части *Benedictus*, писал, что, во-первых, Торжественная месса, звучащая в концертах, заведомо перестает быть церковной музыкой, а во-вторых, Бетховен «обращался с голосами как с инструментами. <…> Немудрено поэтому, что он порой требует от голоса положительно невозможного»[29].

Пресловутый «симфонизм» Бетховена оправдывал эту специфическую черту. Сугубо инструментальные версии Торжественной мессы сближали ее

[28] *Oulibicheff A.* Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig; Paris: F. A. Brockhaus; Jules Gavelot, 1857. P. 80.

[29] *Левенсон О. Я.* В концертной зале (музыкальные фельетоны). 1878–1880. М.: Типография Н. С. Скворцова, 1880. С. 79–80.

с другим шедевром, Девятой симфонией, путь которой к сердцам российских слушателей тоже оказался непростым — однако это уже совсем другая история.

Список литературы

1. *Сапонов М. А.* Первый век Мессы h-moll И. С. Баха // Старинная музыка. 2021. № 1 (91). С. 1–15.

2. *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.

3. *Numaguchi T.* Beethovens «Missa solemnis» im 19. Jahrhundert: Aufführungs- und Diskursgeschichte. Bergheim: Dohr, 2006.

4. *Кириллина Л. В.* Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022.

5. *Кириллина Л. В.* Серов и Бетховен // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22, № 4-1. С. 295–304.

6. *Войцешко А. С.* По страницам крымских писем А. Н. Серова // Всероссийский исследовательский форум студентов и учащихся: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Петрозаводск: Новая Наука, 2020. Ч. 2. С. 328–335. https://doi.org/10.46916/20112020-1-978-5-00174-043-8

7. *Войцешко А. С.* А. Н. Серов. «Альбом путешественника» // Opera Musicologica. 2022. Т. 14, № 2. С. 116–131. https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. *Войцешко А. С., Гусейнова З. М.* Немецкие письма А. Н. Серова 1858–1859 годов в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (из неопубликованного наследия композитора) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105

9. *Ляпунова А. С.* Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву // Opera Musicologica. 2024. Т. 16, № 3. С. 170–187. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010

References

1. Saponov, M. A. (2021). The first century of J. S. Bach's Mass in B minor. *Quarterly Journal of Early Music*, (1), 1–15. (In Russ.).

2. Fishman, N. L. (1982). *Etyudy i ocherki po betkhoveniane* [Studies and essays on Beethoveniana]. Muzyka. (In Russ.).

3. Numaguchi, T. (2006). *Beethovens "Missa solemnis" im 19. Jahrhundert: Aufführungs- und Diskursgeschichte*. Dohr.

4. Kirillina, L. V. (2022). *Betkhoven i russkie metsenaty* [Beethoven and Russian patrons]. Boslen. (In Russ.).

5. Kirillina, L. V. (2021). Serov and Beethoven. *Review of Russian Christian Academy for Humanities, 22*(4–1), 295–304. (In Russ.).

6. Voitseshko, A. S. (2020). Through the pages of Crimean letters by A. Serov. In *Vserossiiskii issledovatel'skii forum studentov i uchashchikhsya:* [All-Russian Research Forum of Students and Pupils]: *Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference* (Pt. 2, pp. 328–335). Novaya Nauka. (In Russ.). https://doi.org/10.46916/20112020-1-978-5-00174-043-8

7. Voitseshko, A. S. (2022). "Traveler's Album" by Alexander Serov. *Opera Musicologica, 14*(2), 116–131. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. Voitseshko, A. S., & Guseinova, Z. M. (2025). German letters of Alexander Serov 1858–1859 in the Manuscript Department of the St. Petersburg Conservatory (From the composer's unpublished legacy). *Contemporary Musicology, 9*(2), 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105

9. Lyapunova, A. S. (2024). Letters from Alexander N. Serov to Alexander A. Kireev. *Opera Musicologica, 16*(3), 170–187. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010

Сведения об авторе:

Кириллина Л. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствонания.

Information about the author:

Larisa V. Kirillina — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 09.06.2026;
одобрена после рецензирования 24.07.2026;
принята к публикации 25.08.2026.

The article was submitted 09.06.2026;
approved after reviewing 24.07.2026;
accepted for publication 25.08.2026.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169
EDN PDNAVD

О театральном опыте Альберта Лемана в казанский период

Дилия Флюровна Хайрутдинова
Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова,
г. Казань, Российская Федерация,
✉*khairutdinovadf@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0001-3243-4300



Аннотация. Альберт Семенович Леман (1915–1998) — один из основателей композиторской школы Татарстана, профессор и в разные годы заведующий кафедрами композиции в Казанской и Московской консерваториях. В статье впервые рассматривается опыт сотрудничества композитора с Татарским государственным академическим театром имени Галиасгара Камала. В архиве театра сохранились рукописи композитора к спектаклю «Легенда о любви», поставленному в 1955 году

© Хайрутдинова Д. Ф., 2026

по одноименной пьесе турецкого поэта-драматурга Назыма Хикмета. В статье приводятся сведения о первой драматической постановке этого спектакля в Московском театре драмы (1953), где автором музыки был другой композитор, Владимир Николаевич Крюков. Установлено, что Татарский театр обращался к материалам этой постановки. Изучение «Поэмы о любви» Лемана вскрывает не только новые факты в творчестве композитора, но и вносит яркие детали в характеристику казанского периода его жизни, выявляет особый художественный интерес музыканта к театральному искусству. В ходе анализа автор рассматривает соотношение музыки и действия, музыкальный язык композитора, претворение в нем традиций ориентализма.

Ключевые слова: Альберт Леман, «Легенда о любви», Назым Хикмет, Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, музыка драматического театра

Благодарности: Работа выполнена в рамках гранта, предоставленного Академией наук Республики Татарстан образовательным организациям высшего образования, научным и иным организациям на поддержку планов развития кадрового потенциала в части стимулирования их научных и научно-педагогических работников к защите докторских диссертаций и выполнению научно-исследовательских работ.

Для цитирования: *Хайрутдинова Д. Ф.* О театральном опыте Альберта Лемана в казанский период // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. 138–169. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Musical Theatre

Original article

On Albert Leman's theatrical experience in the Kazan period

Diliya F. Khairutdinova
Zhiganov Kazan State Conservatoire,
Kazan, Russian Federation,
✉*khairutdinovadf@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0001-3243-4300

Abstract. Albert Semenovich Leman (1915–1998) was one of the founders of the Tatarstan school of composition, a professor, and, at various times, head of the composition departments at the Kazan and Moscow Conservatories. For the first time, the article examines the composer's collaboration with the Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theatre. The theatre's archive contains the composer's manuscripts for *The Legend of Love*, a production staged in 1955 after the play of the same name by the Turkish poet and playwright Nâzım Hikmet. The article provides information about the first dramatic production of *The Legend of Love* at the Moscow Drama Theatre (1953), where the music was composed by the prominent musical figure Vladimir N. Kryukov. It also reveals that the Tatar theatre drew on materials from the Moscow production. A study

of Leman's *Poem of Love* not only reveals new facts about the composer's work, but also provides new insights into his Kazan period and highlights his particular interest in theatre. In the analysis, the author focuses on the relationship between music and action, the composer's musical language, and, in particular, his incorporation of the traditions of musical Orientalism.

Keywords: Albert Leman, *The Legend of Love*, Nâzım Hikmet, Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theatre, music for the drama theatre

Acknowledgments: This work was supported by a grant from the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan to higher education institutions, research organizations, and other organizations to support human resource development, including the promotion of research and teaching staff in completing and defending doctoral dissertations and conducting research.

For citation: Khairutdinova, D. F. (2026). On Albert Leman's theatrical experience in the Kazan period. *Contemporary Musicology, 10*(3), 138–169. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169

Введение

Альберт Семенович Леман (1915–1998) сыграл выдающуюся роль в музыкальной культуре Татарской советской республики в период 1940–1960-х годов. В Казанской консерватории он заведовал кафедрой композиции (1948–1949 и 1961–1969), был проректором по учебной и научной работе (1964–1967). В исследованиях, посвященных казанскому периоду жизни Лемана, наибольшее внимание уделяется его работе в вузе, музыкальному наследию, исполнительской деятельности, педагогическому вкладу в подготовку композиторов и пианистов [1; 2]. Участие Лемана в музыкальной жизни республики способствовало ее органичному и динамичному развитию:

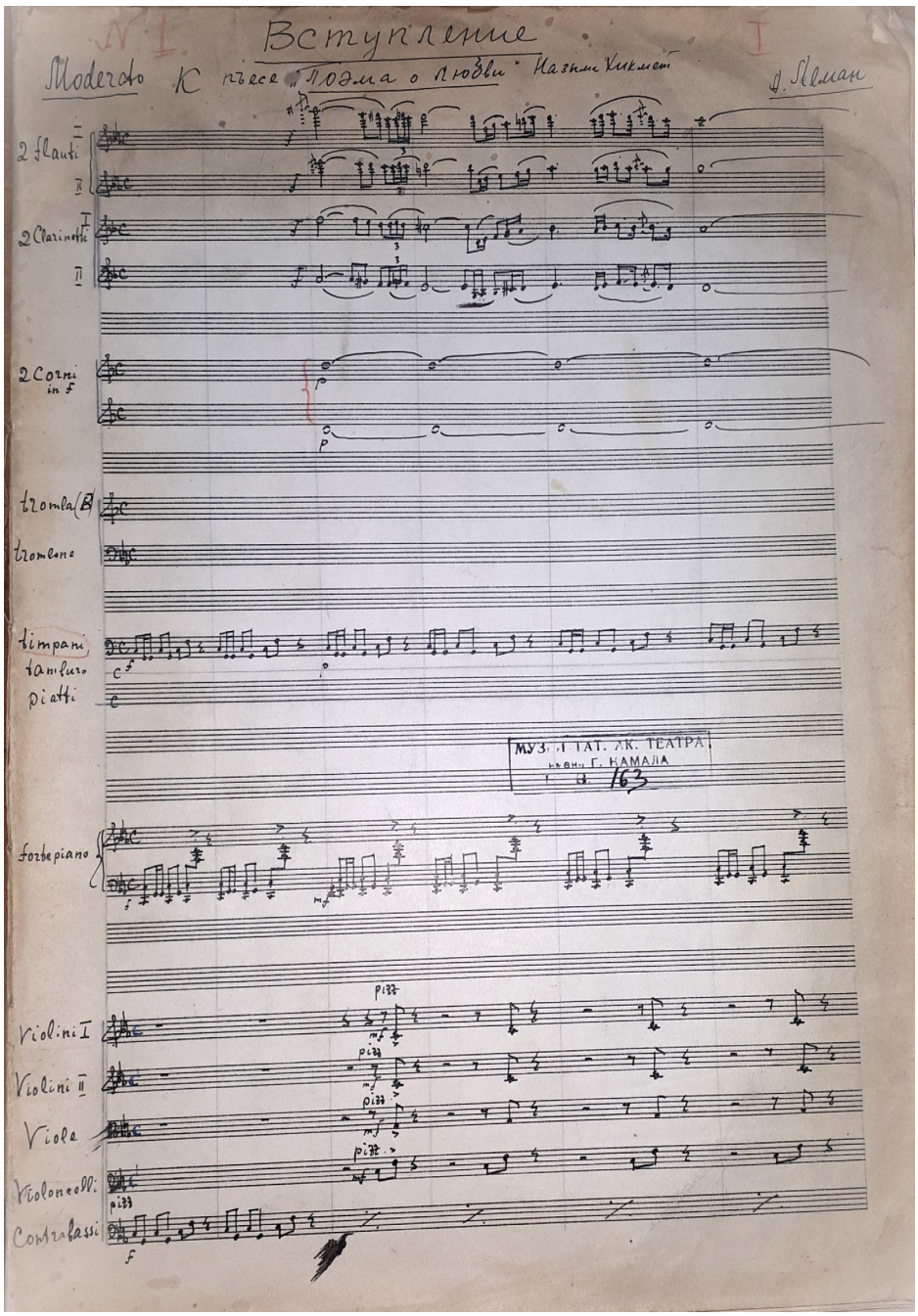
> Татарская музыка очень многим обязана ему как композитору. Попав на национальную почву, он сумел очень быстро и естественно «вжиться» в интонационный мир татарского фольклора, в результате чего появилось значительное число ярких, свежих, татарских по духу и музыкальному языку произведений [2, с. 113–114].

Творчество Лемана охватывает различные жанры симфонической, камерно-инструментальной, вокально-хоровой музыки. Неизвестной для исследователей остается лишь работа композитора в драматическом театре.

Согласно репертуарной летописи Татарского государственного академического театра имени Галиасгара Камала (далее — ТГАТ), Леман участвовал в создании двух спектаклей – «Көннәр һәм төннәр» («Дни и ночи», 1948) и «Мәхәббәт хикәясе» («Легенда о любви», 1955). В архиве театра сохранились материалы к спектаклю «Легенда о любви» по одноименной пьесе турецкого поэта-драматурга Назыма Хикмета — автограф партитуры, оркестровые партии, сценарий и программа. В партитуре композитор использует название «Поэма о любви» (см. *Пример 1*[1]). Возможно, в ходе работы над постановкой использовались разные варианты перевода, о чем свидетельствует и сценарий, озаглавленный как «Сөю турында әкият» («Сказка о любви»).

Музыкальные традиции татарского театра были заложены Салихом Сайдашевым (1900–1954), композитором, автором созданных в тандеме с драматургом Каримом Тинчуриным лучших образцов татарских музыкальных драм (драматических пьес с музыкой) «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «Сүнгән йолдызлар»

[1] Приведенные в статье нотные и литературные рукописи предоставлены ТГАТ имени Г. Камала.



Пример 1. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Вступление

(«Угасшие звезды»), «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце»), заведующим музыкальной частью и дирижером ТГАТ на протяжении многих лет. Театр приглашал к сотрудничеству ведущих композиторов вне зависимости от их национальной принадлежности, в разное время «непосредственно участвовавших в основных процессах музыкального развития республики и создававших ее татарский “классический репертуар”» [3, с. 73]. Только в 1950-е годы в театре работали Назиб Жиганов, Мансур Музафаров, Джаудат Файзи, Аллагиар Валиуллин, Хуснулла Валиуллин, Рашид Губайдуллин, Бату Мулюков, Загид Хабибуллин и другие. В числе композиторов, писавших музыку для ТГАТ, был и Альберт Леман.

Интерес композитора к театру возник еще в юные годы. В своей автобиографии он указывал, что еще в возрасте 13–14 лет играл в различных театральных ансамблях. Во время учебы в Ленинградской консерватории «работал в качестве музыкального руководителя Детского театра при Доме санитарной культуры» [1, с. 198]. Начав преподавать в Казанской консерватории, Леман погрузился в культурную среду города, в котором бурлила театральная жизнь, а одним из центров притяжения был Камаловский театр. В беседе с Семеном Гурарием (начало 1980-х годов) он вспоминал:

> Казанская консерватория, открытая в самом конце войны, создавалась не на пустом месте. В городе существовала удивительная атмосфера, способствовавшая музыкальному творчеству <…> Я был поражен той любовью татарской публики, которую она проявляла к спектаклям Татарского академического театра им. Г. Камала [4, с. 59–60].

Композитор был хорошо знаком с Сайдашевым, высоко ценил его творчество (см. *Иллюстрацию 1*). Характеризуя жанр татарской музыкальной драмы, Леман подчеркивал, что его нельзя назвать «предоперой»:

> Это совершенно самостоятельный жанр, это союз драматического театра, основанного на слове и актерской игре, с музыкой, большей частью вставной <…> Этот жанр, который… существует и дальше может существовать как уникально самостоятельный [5, с. 16][2].

[2] Он был одинок, как дуб в смешанном лесу: 125 лет назад родился татарский композитор Салих Сайдашев [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2025. 3 дек. URL: https://www.kommersant.ru/gallery/8250743#id2973146 (дата обращения: 23.07.2026).



Иллюстрация 1. Композиторы ТАССР: А. Леман, С. Сайдашев, Дж. Файзи (сидят слева направо). Казань, 1946

Леман также вспоминал:

> ...попытка сделать из музыкальной драмы оперу, желание «поправить» Сайдашева и перевести его «Наемщика» в оперу кончилась неудачей... Кстати, «оперизация» музыкальной драмы «Наемщика» была сначала предложена мне, но я отказался быть «наемщиком» к «Наемщику»... если убрать «недостатки» музыкальной драмы в соответствии с законами оперы, то вместе с ними уйдут и все достоинства [5, с. 16–17][3].

Небольшой оркестр Камаловского театра, насчитывавший около двадцати музыкантов, включал инструменты всех групп симфонического оркестра. Леман считал, что в музыкальных драмах Сайдашева существенная роль принадлежит именно оркестровой музыке, «в его увертюрах уже слышалось само стремление к оркестровому развитию тематического материала, к стройному композиционному изложению, к трактовке образа при помощи оркестровых инструментов» [5, с. 16]. Роль музыкально-инструментального оформления спектаклей усилилась с середины 1930-х годов, когда лучшие голоса труппы были направлены на обучение в Татарскую оперную студию при Московской консерватории[4]. На время обучения Сайдашева в этой студии (1934–1938) в ТГАТ был временно трудоустроен композитор Василий Иванович Виноградов, при нем доля сугубо симфонической музыки в спектаклях значительно возросла [7]. В 1940–1950-е годы в театр стали все чаще приглашаться композиторы, работавшие в открывшейся в 1945 году Казанской консерватории, — музыканты со столичным образованием и имевшие опыт создания крупных симфонических полотен. Симфонизация драматического спектакля становится одним из ведущих средств развития театральной формы. Примером этому может служить и музыка Лемана к спектаклю ТГАТ «Легенда о любви».

Работа в Камаловском театре стоит особняком в творческом наследии Лемана. Причина тому не только в обращении к сфере драматического театра, но и в особой образности музыки спектакля, воплощающей тонкий чувственный мир Востока. Нигде более Леман так не вдохновлялся поэтикой восточной сказки, ни в одном другом его произведении нет столько изысканных волнующих образов и страстной любовной лирики.

---

[3] На основе музыкальной драмы «Наемщик» Сайдашева композитор Александр Сергеевич Ключарев создал одноименную оперу (1961).

[4] По возвращении вокалисты не стали возобновлять свою работу в ТГАТ, а составили труппу нового оперного театра, открытого в Казани в 1939 году [6].

Премьера «Легенды о любви» в ТГАТ

Поэма Назыма Хикмета написана по мотивам сочинения персидского поэта Низами Гянджеви «Хосров и Ширин» в 1948 году. Из произведений, созданных на этот излюбленный в восточных культурах сюжет, наибольшую известность приобрел балет «Легенда о любви» Арифа Меликова в хореографии Юрия Николаевича Григоровича (Кировский театр, 1961).

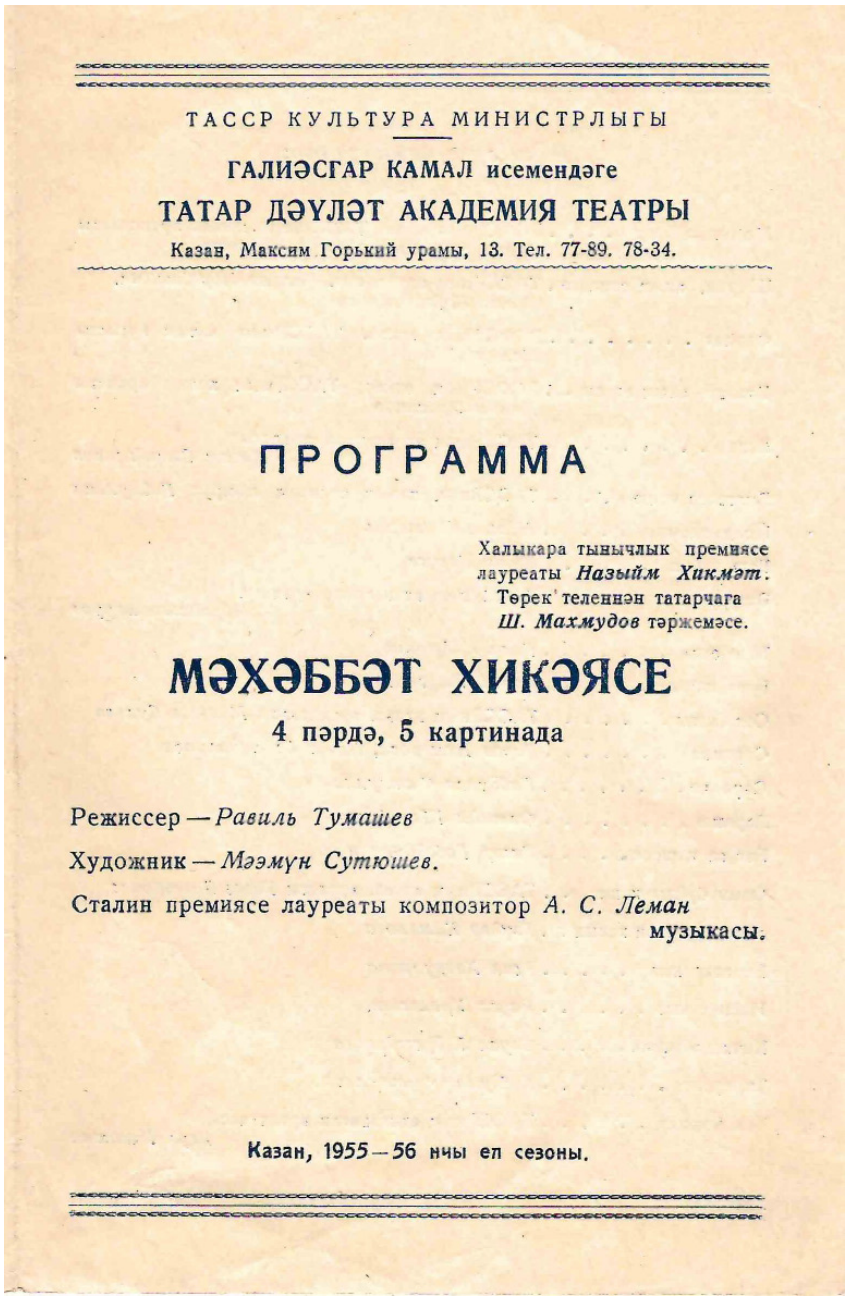
На татарский язык поэму впервые перевел Шамиль Махмудов. В основе сюжета лежит любовный треугольник — царица Мехменэ Бану, ее сестра Ширин и рисовальщик Ферхад. Счастливому исходу любви двух последних препятствует долг Ферхада перед народом.

> Царица Мехменэ Бану ради спасения своей сестры Ширин от неизлечимой болезни, по условию незнакомца, жертвует своей красотой. Ширин выздоровела. Во время осмотра нового дворца Мехменэ Бану и Ширин встречают молодого рисовальщика Ферхада, который поразил сердца обеих сестер. Чувства Ферхада и Ширин взаимны. Мехменэ Бану, лишенная былой красоты, обречена на одиночество. Народ страдает без воды. Ферхад и Ширин решились на побег. Поймав беглецов, Мехменэ Бану поставила условие: Ферхад должен пробить гору, чтобы люди получили воду. 10 лет Ферхад работал день и ночь. Мехменэ Бану сжалилась над Ширин и согласилась на воссоединение влюбленных. Ширин спешит к горе, но Ферхад отказывается от любви— он не может оставить народ без воды и продолжит работу.

Премьера спектакля «Легенда о любви» в ТГАТ состоялась в начале ноября 1955 года, постановка с музыкой Лемана была осуществлена режиссером Равилем Тумашевым (см. *Иллюстрацию 2*). Главные роли исполнили звезды татарской сцены: Галия Булатова (Мехменэ Бану), Галима Ибрагимова (Ширин), Камал Салахутдинов (Ферхад). В рецензии на спектакль было отмечено, что «музыка композитора Лемана… помогает полнее раскрыть идею произведения»[5].

Татарский театр быстро откликнулся на новую пьесу Хикмета: спектакль появился спустя семь лет после завершения поэмы. Причина такой оперативности — близость ментальности татарского зрителя. Наряду с этим следование восточным традициям, в частности в сочинении турецкого поэта, по мнению Раузы Рифкатовны Султановой, позволяет оттенить собственную — татарскую — национальную специфику, демонстрируя свою инакость («другость»): «Один из ярких примеров тому — разнообразные сценические

[5] Новые спектакли // Советская Татария. 1955. № 267 (11003). 13 ноября.



ТАССР КУЛЬТУРА МИНИСТРЛЫГЫ

ГАЛИӘСГАР КАМАЛ исемендәге

ТАТАР ДӘҮЛӘТ АКАДЕМИЯ ТЕАТРЫ

Казан, Максим Горький урамы, 13. Тел. 77-89. 78-34.

ПРОГРАММА

Халыкара тынычлык премиясе
лауреаты *Назыйм Хикмәт*.
Төрек теленнән татарчага
Ш. Махмудов тәрҗемәсе.

МӘХӘББӘТ ХИКӘЯСЕ

4 пәрдә, 5 картинада

Режиссер — *Равиль Тумашев*

Художник — *Мәэмүн Сутюшев*.

Сталин премиясе лауреаты композитор *А. С. Леман*
музыкасы.

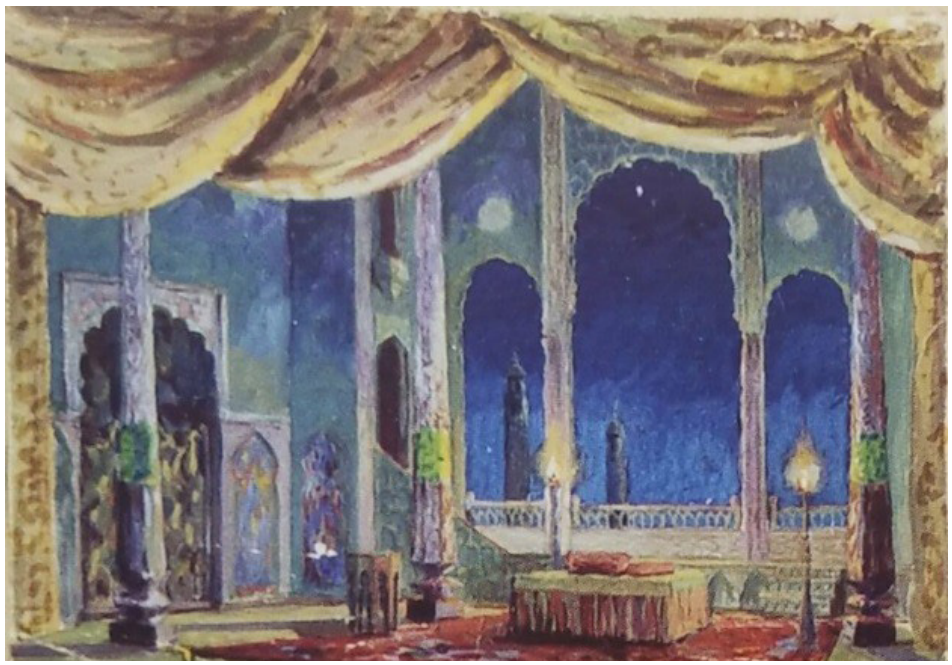
Казан, 1955—56 нчы ел сезоны.

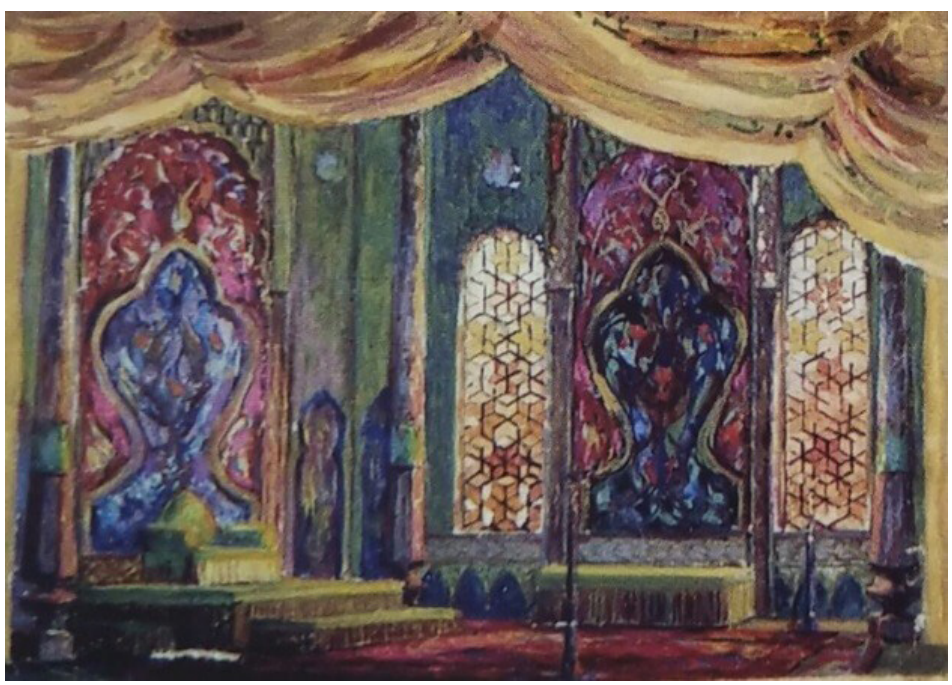
Иллюстрация 2. Программа спектакля «Легенда о любви», 1955. Титульный лист

и режиссерские решения пьесы турецкого драматурга Назыма Хикмета “Легенда о любви”» [8, с. 507].

Спектакль ТГАТ 1955 года «Легенда о любви» был очень зрелищным. Сценическое пространство

> вобрало в себя яркие черты пышной орнаментально-восточной культуры… множество колонн, орнаментированные арки, ковры, драпировки, светильники <…> Восточная пышность оформления сцены, решения костюмов… сообщили спектаклю условность, яркость, близкую к жанру восточной сказки. <…> ясно прослеживается связь с орнаментальными традициями, приемами и идеями, восходящими к художественной культуре исламского мира [8, с. 271] (см. *Иллюстрации 3–6*).





Иллюстрации 3–4. М. Г. Сутюшев. Эскизы декораций к спектаклю «Легенда о любви», 1955 [8, с. 274]



Иллюстрация 5. М. Г. Сутюшев. Эскизы к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Костюм Ширин [8, с. 276]



Иллюстрация 6. М. Г. Сутюшев. Эскизы к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Костюм Ферхада [8, с. 277]

Музыка к «Легенде о любви»: версия Московского театра драмы

Приступив к новой работе, ТГАТ обратился к опыту Московского театра драмы, впервые поставившего «Легенду о любви» в 1953 году[6]. Были рассмотрены не только нотные материалы, но и художественное оформление. Так, в частности, костюмы Ширин и Ферхада были точными копиями костюмов московской постановки [8, с. 271]. Музыку к спектаклю написал Владимир Николаевич

[6] Этот спектакль, как и балет композитора Георгия Густавовича Крейтнера и хореографа Натальи Владимировны Даниловой в Куйбышевском театре (1958), особого успеха не имел [9, с. 378].

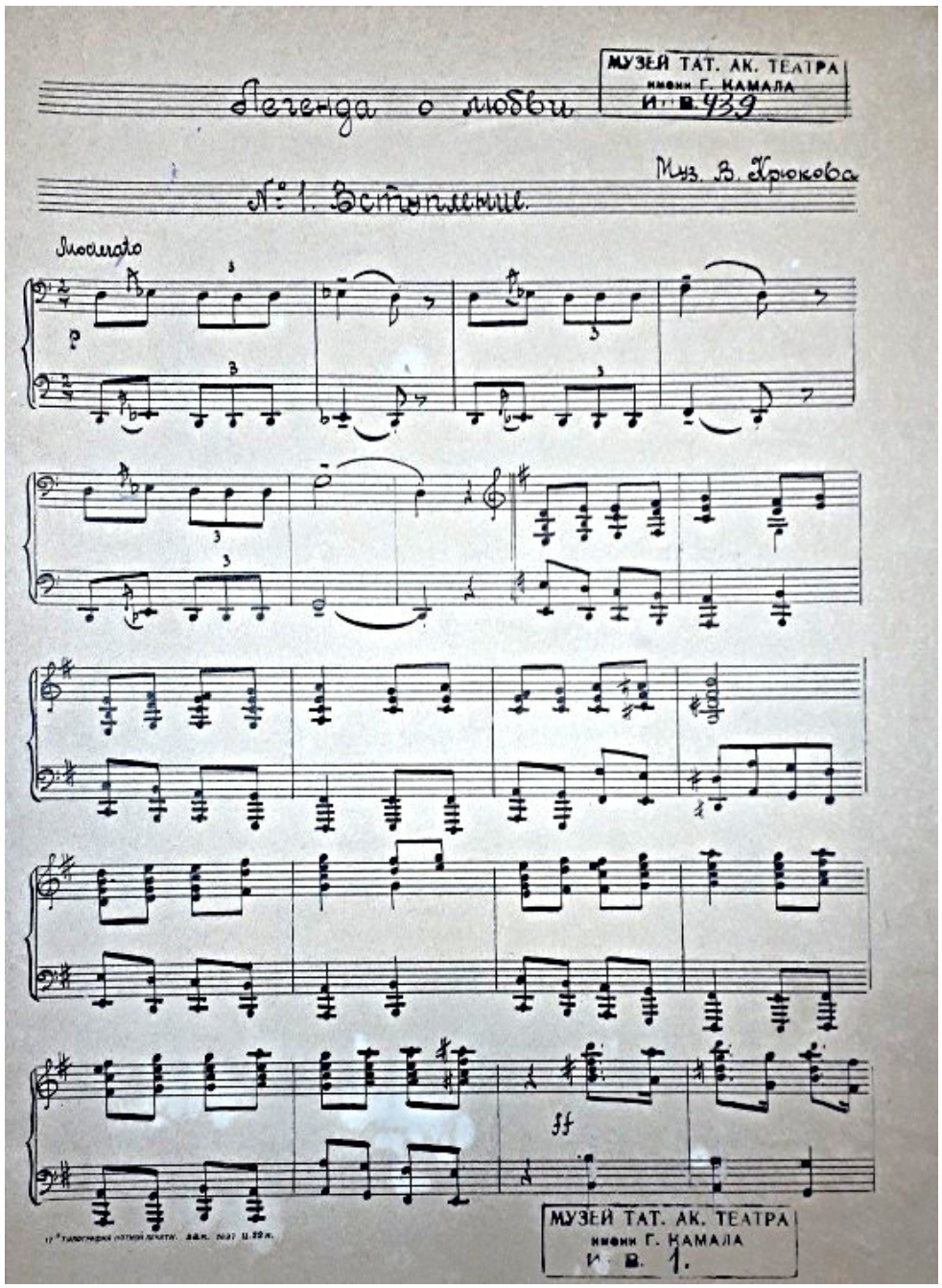
Крюков (1902–1960), автор ряда опер, симфонических, камерно-инструментальных сочинений. В Камаловском театре сохранилась рукописная копия клавира «Легенды о любви» Крюкова (см. *Пример 2*), содержащая 38 листов. Музыка к спектаклю включает 23 номера:

1. Вступление
2. Болезнь Ширин (3 картина)
3. Думка 1-я
4. Думка 2-я
5. Тревога
6. Ложное исцеление Ширин
7. Выход незнакомца
8. Исцеление Ширин
9. Выздоровление Ширин
10. Вступление
11. Встреча Ферхата[7] и Ширин
12. Тема Царицы
13. Марш (выход Царицы)
14. Скандал (акт III)
15. Диалог Ферхата и Ширин
16. Заключение (4 картина)
17. Думы Эшрефа
18. Возмущение Эшрефа
19. Восхищение искусством
20. Монолог Царицы
21. Вступление
22. Рыдания Ферхата
23. Заключение
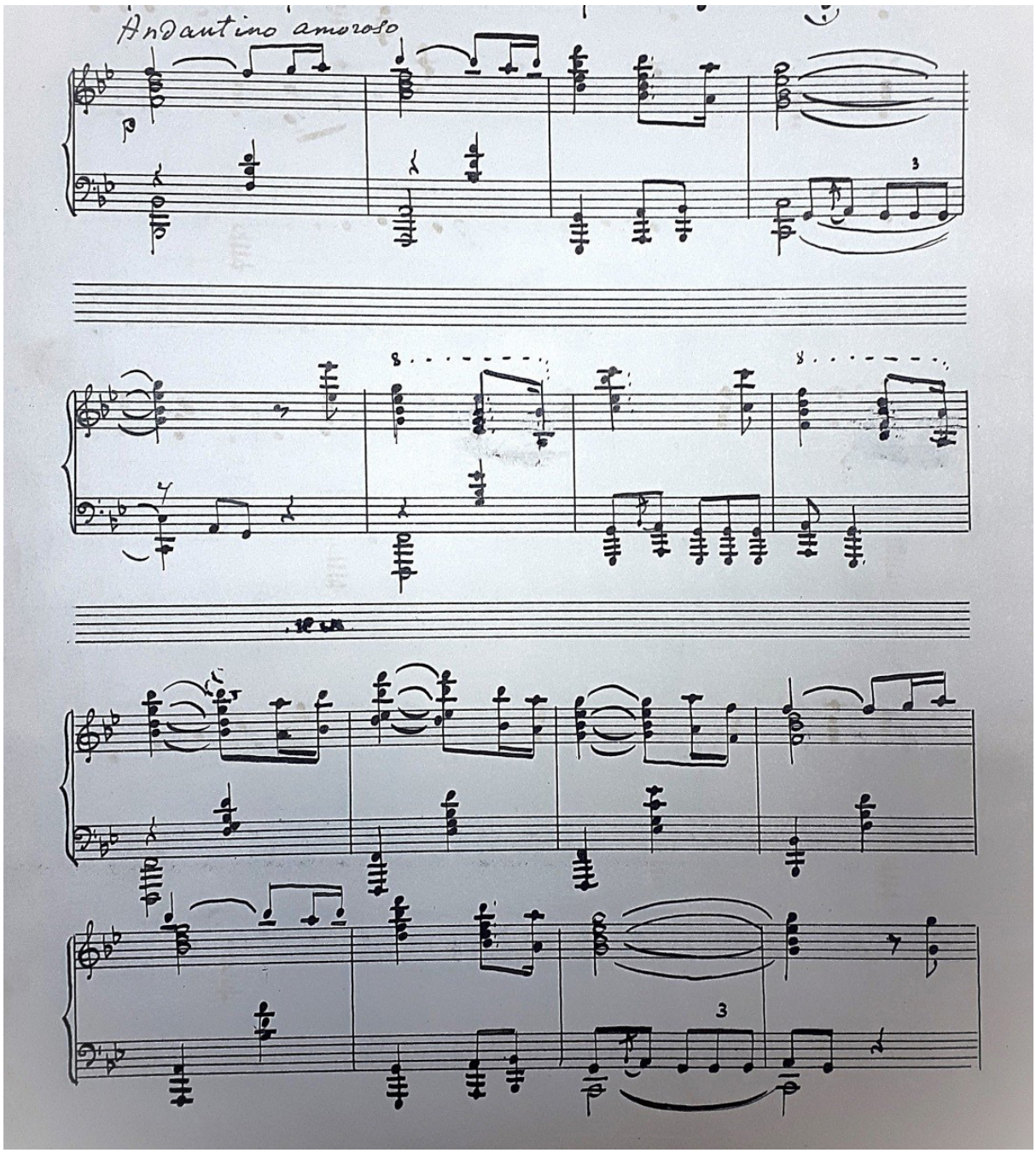
Вступление к спектаклю — самый продолжительный номер, содержащий основные темы героев, в том числе тему любви (см. *Пример 3*).

Большинство номеров весьма кратки — от 12 до 23 тактов, как правило, ограничиваются проведением одной музыкальной темы и характеризуют одно эмоциональное состояние, как бы «подзвучивая» игру актеров. При этом в клавире

[7] В спектакле Московского театра имя главного героя — Ферхат, в Татарском театре — Ферхад.
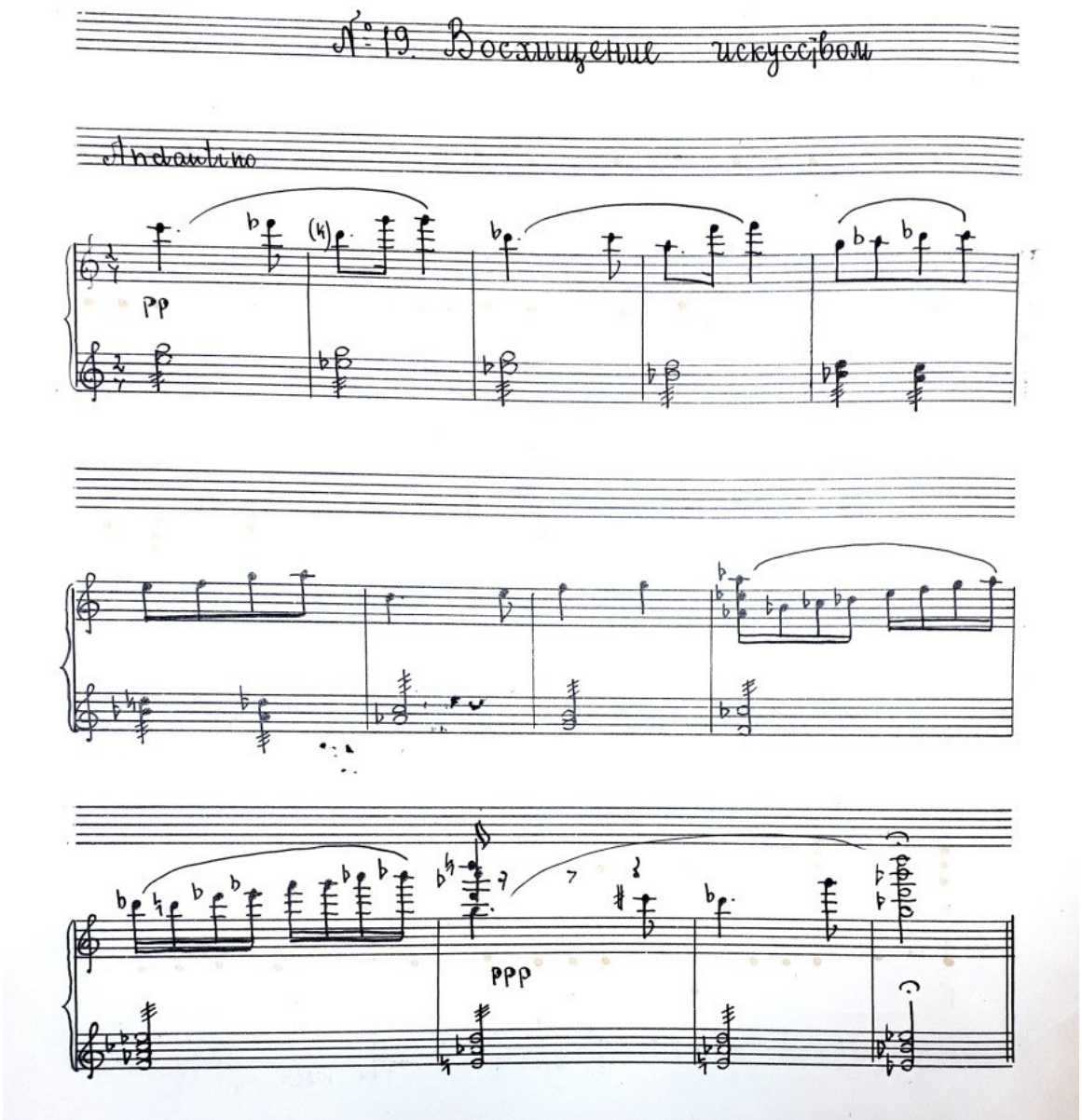


Пример 2. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 1 Вступление
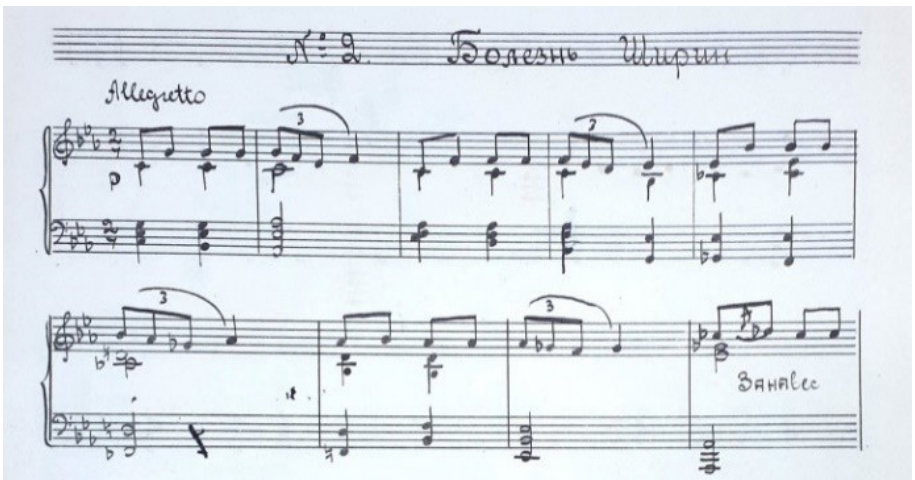


Пример 3. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953.
№ 1 Вступление, тема любви

дается ремарка, что музыка может повторяться при необходимости. Таковы номера: «Думка 1-я», «Думка 2-я», «Тревога», «Выход незнакомца», «Тема Царицы», «Скандал», «Восхищение искусством» (*Пример 4*) и другие.
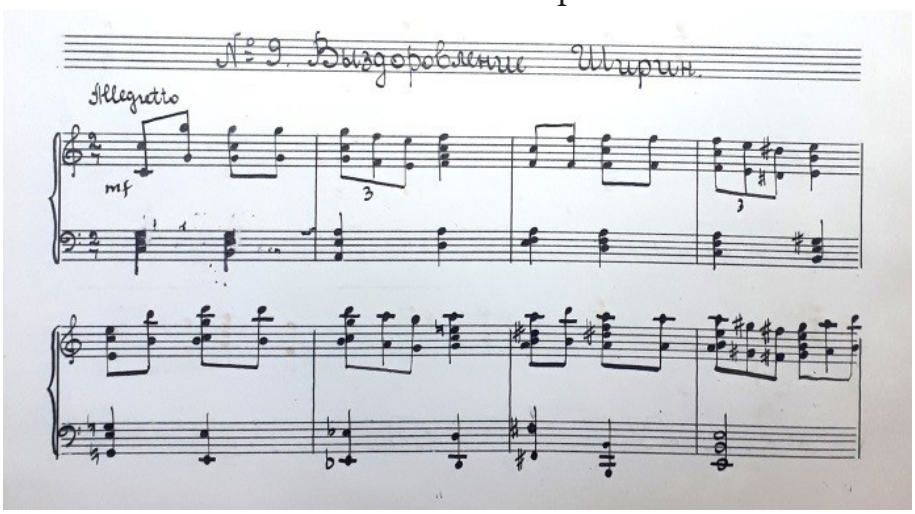


Пример 4. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 19 Восхищение искусством

В поворотных моментах действия музыка организована более сложно, включает тематическое развитие (эпизоды «Ложное исцеление Ширин», «Выздоровление Ширин», «Встреча Ферхата и Ширин»). Главные герои наделяются музыкальными характеристиками, способными к изменению в процессе развертывания действия. К примеру, тема Ширин предстает в двух ладовых вариантах: минорный — болезнь, мажорный — исцеление (см. *Пример 5 а, б*).



Пример 5а. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 2 Болезнь Ширин



Пример 5б. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 9 Выздоровление Ширин

Известно, что премьеру «Легенды о любви» в московском театре посетил секретарь Союза писателей СССР Александр Александрович Фадеев. Авторы рассчитывали на его положительный отзыв. Однако Фадеев после спектакля спешно покинул театр и через две недели написал Хикмету:

> Такая великолепная, поэтическая «Легенда о любви» заслуживала лучшей постановки. Своеобразная форма «Легенды» не только не требовала от постановщика погони за внешним, а наоборот — именно через нее, эту форму, надо было выразить то человеческое, полное страстей, дерзаний, лирического вдохновения, что составляет душу «Легенды»[8].

Музыка Лемана в спектакле «Легенда о любви»

Татарский театр, несмотря на имевшийся клавир Крюкова, отказался от его использования. Партитура Лемана (автограф), хранящаяся в Камаловском театре, содержит 80 листов, написанных аккуратным мелким почерком. Композитор датировал ее 25 октября 1955 года[9]. В тексте встречаются исправления, купюры, пояснения и другие пометы, которые композитор и дирижер вносили в ходе репетиций спектакля. Многочисленные комментарии к действию на сцене и даже фрагменты речи героев были для дирижера определенным «сигналом к действию». Оркестровые партии, в отличие от партитуры, выглядят более небрежно. Очевидно, они переписаны другими людьми. Не исключено, что некоторые партии фиксировали сами оркестранты.

Количество номеров в лемановской партитуре меньше, нежели в клавире Крюкова, однако они более протяженны. Номерная структура соотносится с узловыми моментами сценического развертывания сюжета (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Порядок музыкальных номеров в спектакле «Легенда о любви»

№[10]	***Название номера***	***Место в спектакле***
1.	«Антракт» «Вступление к пьесе “Поэма о любви”»	I акт

[8] *Тулякова-Хикмет В. В.* Назым Хикмет: «Я часто думаю о смерти Фадеева...» [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ру: [сайт]. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/2399/ (дата обращения: 23.07.2026).

[9] Дата проставлена не в конце партитуры, а на странице IV акта, из чего следует, что музыка создавалась не синхронно линейному «изложению», а в соответствии с задачами, возникающими в ходе постановочного процесса.
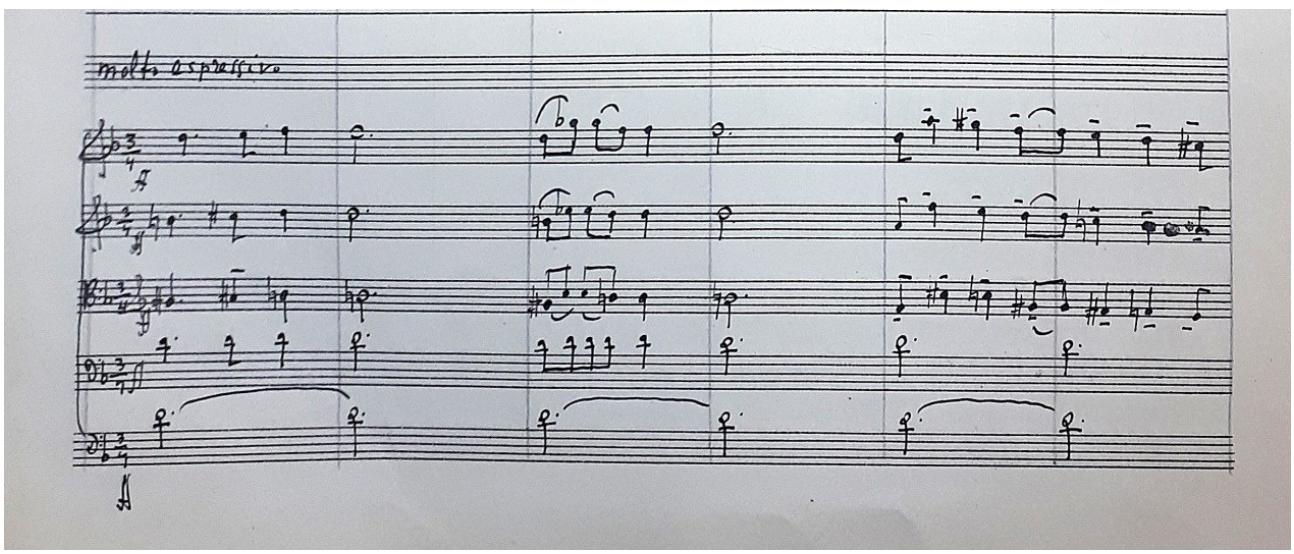
[10] Порядок номеров выставлен в соответствии с нумерацией в партитуре.

2.	«Глашатай и болезнь Ширин»	1 картина
3.	«Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану»	
4.	«Антракт» № 4, № 15	II акт 2 картина
5.	Тема встречи Ширин и Ферхада (тема любви) №5, 9 (2 раза)	
6.	[Хуш суюклем] (Прощай, любимая)	
7.	«Тема любви»	
8.	«Вступление к III действию 3-й картине»	III акт 3 картина
9.	Тема встречи Ширин и Ферхада (тема любви)	
10.	«Вступление к III действию к 4-й картине» (сцена побега из дворца)	4 картина
11.	[Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду]	
12.	«Тема народа»	
13.	«Тема народа»	
14.	[Ферхад принимает 4 условия Мехменэ Бану]	
15.	[Жители Арзена собираются у железной горы] «Вступление к IV действию»	IV акт
16.	«Вступление к V картине» (Ферхад работает палицей)	5 картина
17.	[Соловей начинает петь]	
18.	[Встреча Ферхада и Ширин]	
19.	«Финал»	

Вся музыка, написанная Леманом, инструментальная; вокальные номера отсутствуют. Состав оркестра включает 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны, трубу, тромбон, литавры, малый и большой барабаны, тарелки, фортепиано и струнные. Усиление театрального оркестра группой ударных инструментов обусловлено необходимостью подчеркнуть ритмическую составляющую «восточной» музыки, а также углубить звукоизобразительность происходящего действия (в частности, в № 16 «Вступление к V картине», где Ферхад работает палицей, разбивая гору).

В арсенал «музыкального Востока» Леман включает прежде всего ладомелодические и метроритмические средства, действуя тем самым в русле традиций русского ориентализма. Вместе с тем следует отметить, что, живя и работая в восточном регионе страны, композитор был вовлечен в интегративные музыкально-стилевые процессы по созданию татарской профессиональной музыки, а потому «преодоление дистанции между двумя музыкальными мирами [Востока и Запада. — *Д. Х.*]», по выражению Галины Некрасовой, «вышло на уровень ментального воздействия» [10, с. 26].

В музыкальном языке наиболее существенная роль принадлежит ладовому своеобразию: дважды гармонические лады мажора и минора составляют основу лирических лейттем. Так, в теме Мехменэ Бану набор выразительных средств лаконичен, сконцентрирован на показе внутреннего напряжения, присущего этому образу. Движение развертывается от начального патетического восходящего «возгласа» к характерной интонации уменьшенной кварты и к нисходящему поступенному движению по звукоряду дважды гармонического минора от квинты лада в сочетании с ритмом внутри- и междутактовых синкоп (см. *Пример 6*).



Пример 6. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. № 11 [Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду], начало

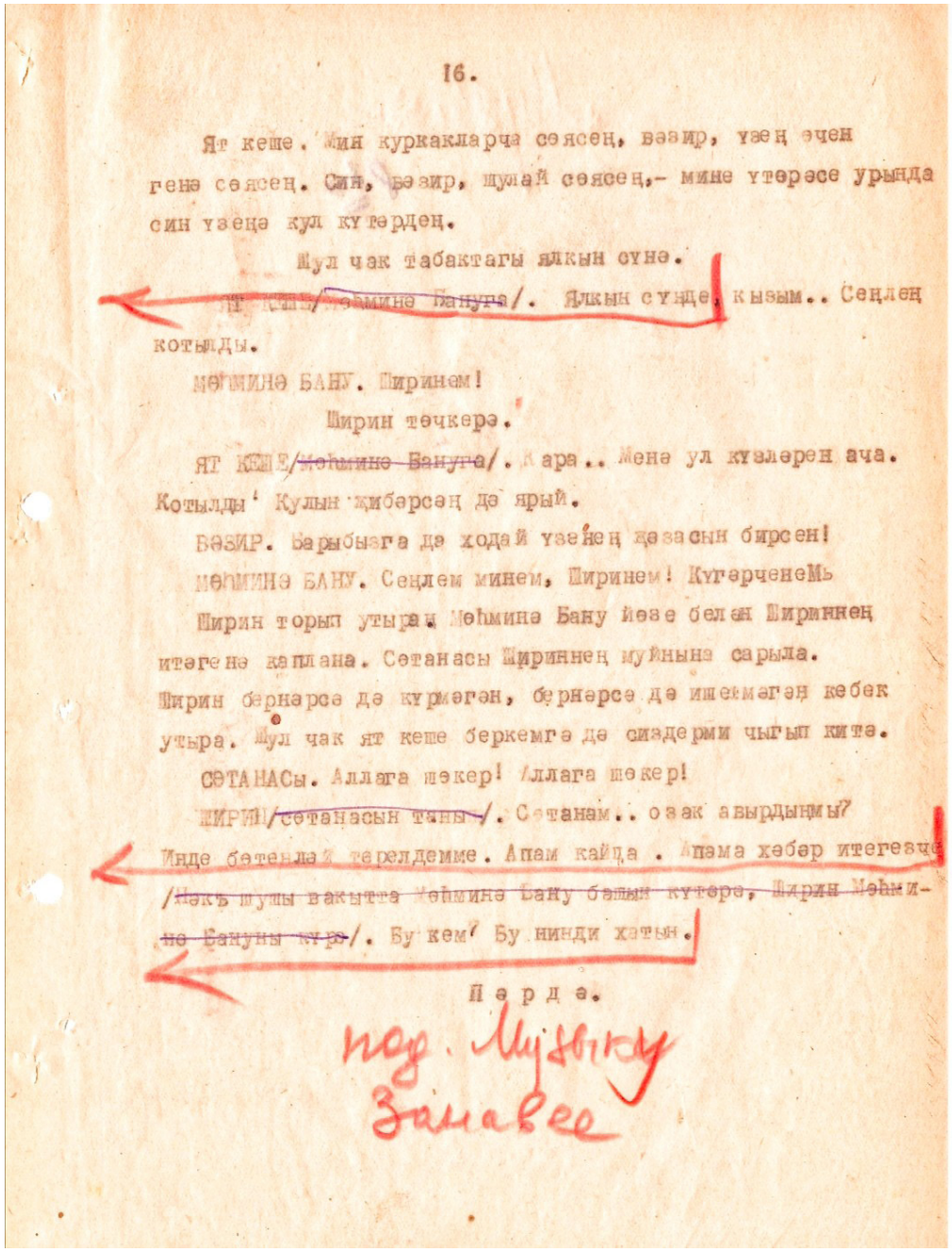
Обладающая яркой выразительностью, музыка Лемана, конечно, не была фоновым «слоем» постановки. Она обеспечивала симфоническую целостность спектакля, прямо участвуя в организации сценического действия и развертывании театрального времени. Яркий пример — завершающий первую картину номер «Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану». В этой сцене, имеющей важное драматургическое значение, впервые обозначается начало конфликта двух молодых женщин. Очнувшись, Ширин просит стоящую у изголовья Кормилицу сообщить об этом ее сестре и, видя перед собой изменившуюся до неузнаваемости Мехменэ Бану, спрашивает: «Кто это? Что это за женщина?»[11]. Героиня, лишившаяся красоты ради спасения родной сестры, в этот момент осознает весь ужас и непоправимость произошедшего. В тексте сценария моменты вступления музыки обозначены режиссером красными стрелками, в этой сцене их три (см. *Иллюстрацию 7*)[12].

Музыкальное оформление этой сцены прямо связано с действием. Композиция номера основана на сопоставлении двух тем — Ширин и Мехменэ Бану (см. *Пример 7*). Начинает сцену тема Ширин в дважды гармоническом *D-dur*, ее звучание всего за 8 тактов вырастает от *pp* до *ff* и характеризуется интенсивным восходящим мелодическим движением от *d* до a^3, символизируя пробуждение и выздоровление героини. Тема Мехменэ Бану проходит в дважды гармоническом *d-moll* в унисон *tutti*, в пределах амбитуса тонической квинты, — в музыке слышны обреченность и безысходность. Проведение темы Ширин в сценарии обозначено первой красной стрелкой, а темы Мехменэ Бану — третьей.

Водоразделом между темами Ширин и Мехменэ Бану выступает небольшой четырехтактовый эпизод (обозначенный в тексте сценария второй красной стрелкой): Ширин не узнает сестру, Мехменэ Бану в ужасе. Музыка звучит «внутри» слов Ширин и вступает перед ее вопросами «Бу кем? Бу нинди хатын?» (*Кто это? Что это за женщина?*). Низвергающиеся гаммообразные «потоки», звучание оркестра *tutti* выявляют напряженный и динамичный характер мизансцены.

[11] Фразы героев записаны в партитуре карандашом.

[12] Сценарий содержит 81 лист, набран на печатной машинке. В тексте имеются режиссерские пометы, выполненные цветным (красным) карандашом (обозначающим участие музыки в действии), простым карандашом и синей ручкой (для исправлений, купирования или добавления собственно текста).



16.

Ят кеше. Мин куркакларча сөясең, вәзир, үзең өчен генә сөясең. Син, вәзир, шулай сөясең,- мине үтерәсе урында син үзеңә кул күтәрдең.

Шул чак тәбәктәге ялкын сүнә.

Ят кеше /Мәһминә Бануга/. Ялкын сүнде, кызым.. Сөйлең котыльды.

МӘҺМИНӘ БАНУ. Ширинем!

Ширин төчкерә.

ЯТ КЕШЕ /Мәһминә Бануга/. Кара.. Менә ул күзләрен ача. Котылды! Кулын җибәрсәң дә ярый.

ВӘЗИР. Барыбызга да ходай үзенең җәзасын бирсен!

МӘҺМИНӘ БАНУ. Сөйлем минем, Ширинем! Күтәрченем!

Ширин торып утыра. Мәһминә Бану йөзе белән Ширинең итәгенә капланa. Сөтанасы Ширинең муйнына сарыла. Ширин бернәрсә дә күрмәгән, бернәрсә дә ишетмәгән кебек утыра. Шул чак ят кеше беркемгә дә сиздермәи чыгып китә.

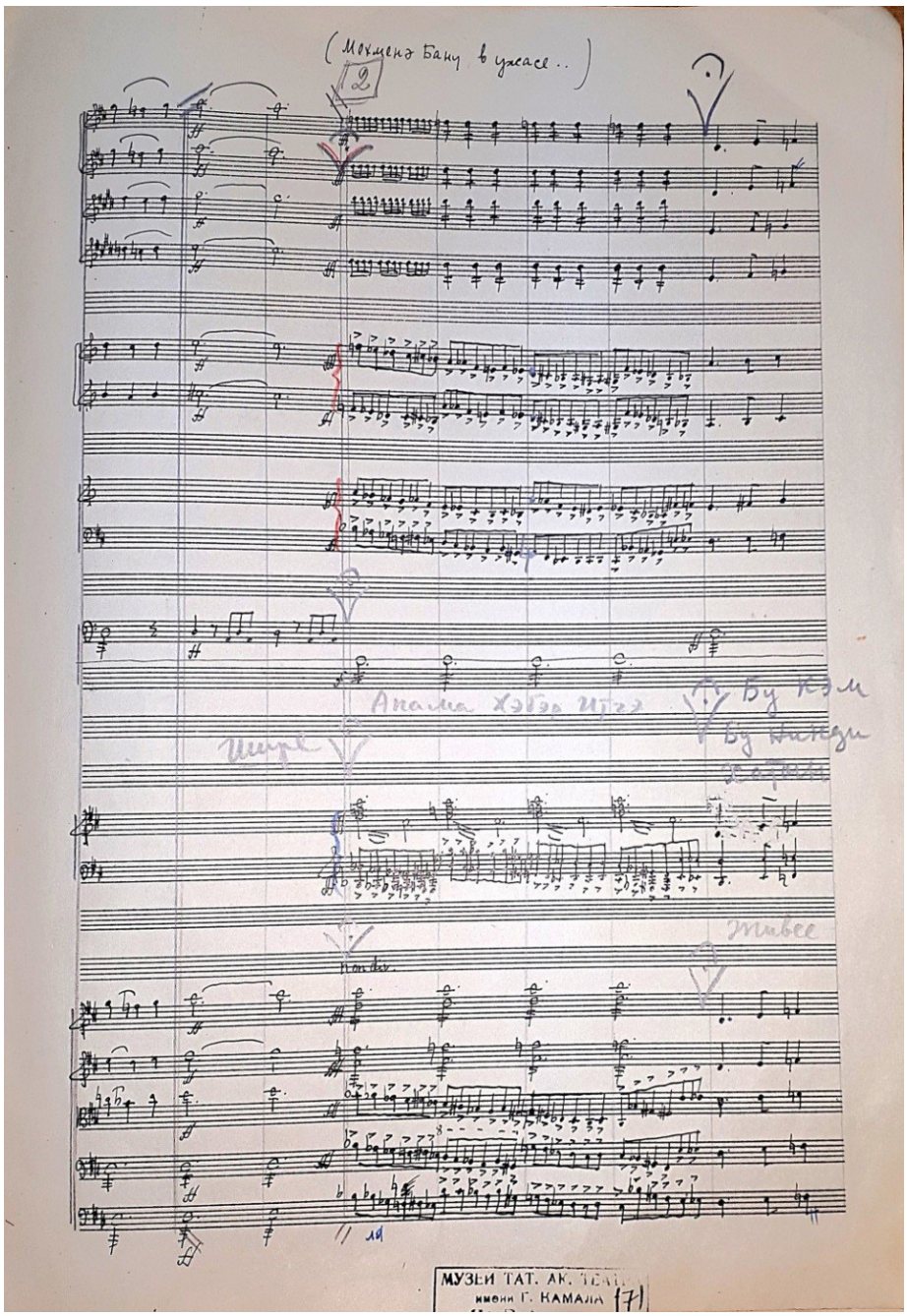
СӨТАНАСы. Аллага шөкер! Аллага шөкер!

ШИРИН /сөтанасын тыңлый/. Сөтанам.. озак авырдыңмы? Инде бөтенләй төзелдеммe. Апам кайда. Апама хәбәр итегезче /Шәкъ шушы вакытта Мәһминә Бану башын күтәрә, Ширин Мәһминә Бануны күрә/. Бу кем? Бу нинди хатын.

Перде.

под. Музыку
Замаева

Иллюстрация 7. Ш. Г. Махмудов. Сценарий спектакля «Легенда о любви», 1955. Фрагмент



Пример 7. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. № 3 «Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану», фрагмент

Работа с партитурой требовала от композитора строжайшего хронометрирования, просчета темпоритмического и динамического каркаса каждого эпизода, дабы обеспечить единство музыкально-драматической партитуры спектакля. Такой подход близок позиции Всеволода Эмильевича Мейерхольда, который определял музыкально организованный спектакль как «спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем» (цит. по: [11, с. 270]).
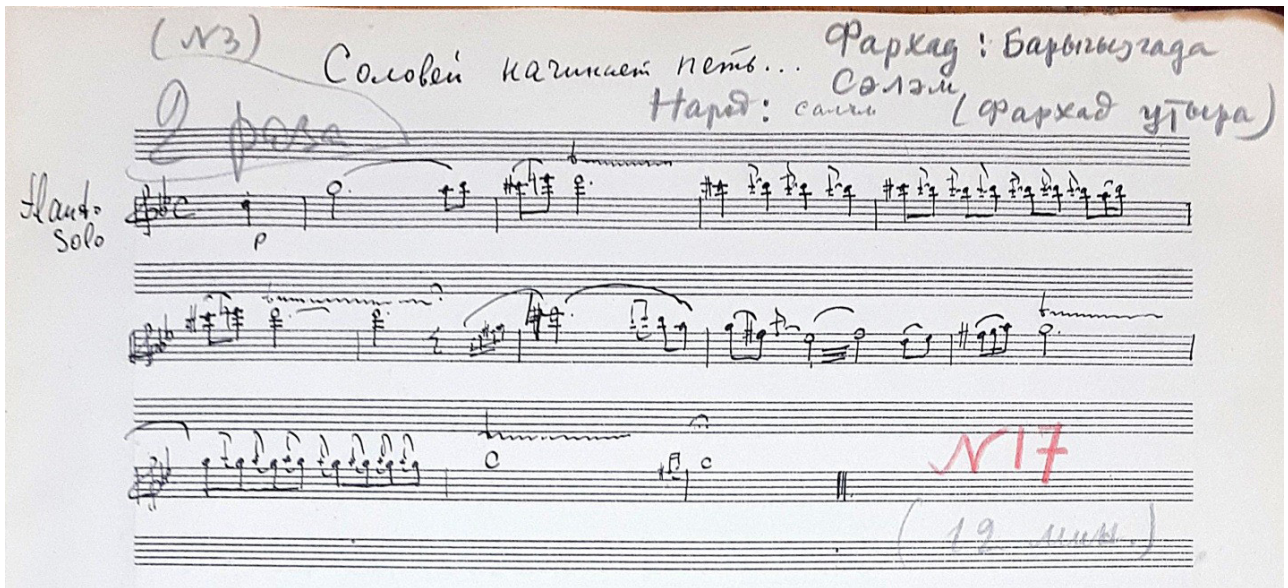
Симфонизация драматического спектакля средствами музыки выявляется в партитуре Лемана на всех этапах развертывания действия. Марина Дмитриевна Сабинина, характеризуя этот принцип, утверждала, что «симфонизация драматического спектакля в конечном счете основывается на сосуществовании двух конструктивных принципов: повтора и изменчивости» [12, с. 251]. Лемановская партитура способствовала архитектонической уравновешенности музыкально-драматической формы. Каждая картина предварялась оркестровым вступлением, что, с одной стороны, было продиктовано композиционными особенностями самой пьесы Хикмета, а с другой — задавало действию нужный темпоритм и обеспечивало образную проекцию содержания. Здесь важно отметить использование принципа оперной увертюры — в качестве основных тем выступают лейттемы героев предстоящего действия картины. Кроме того, симфонические вступления могли «озвучивать» особые отрезки сюжета по аналогии с *pas d'action* в балетном спектакле, где раскрывалось действенное содержание происходящего. Таковы вступления к 4 и 5 картинам, где в первом случае музыка сопровождает сцену побега Ферхада и Ширин из дворца, а во втором — работу Ферхада палицей у горы.

Основной формообразующий прием в музыке Лемана — репризность. Он формирует «блоки» театральной композиции на разных уровнях музыкальной-драматической формы. Репризность позволяет ярче прочертить развитие интриги, обрамить определенный этап развертывания сюжетной линии. Этот принцип прослеживается в номерах с 5-го по 7-й, где возникает реприза темы любви (встреча Ферхада и Ширин и признание взаимности чувств влюбленных). В этой же функции выступает тема палицы (номера с 16-го по 19-й). Показателен также «цикл» внутри 4 картины, включающий четыре номера: № 11 (Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду), № 12 и 13 «Тема народа», № 14 (Ферхад принимает 4 условия Мехменэ Бану). В этих номерах

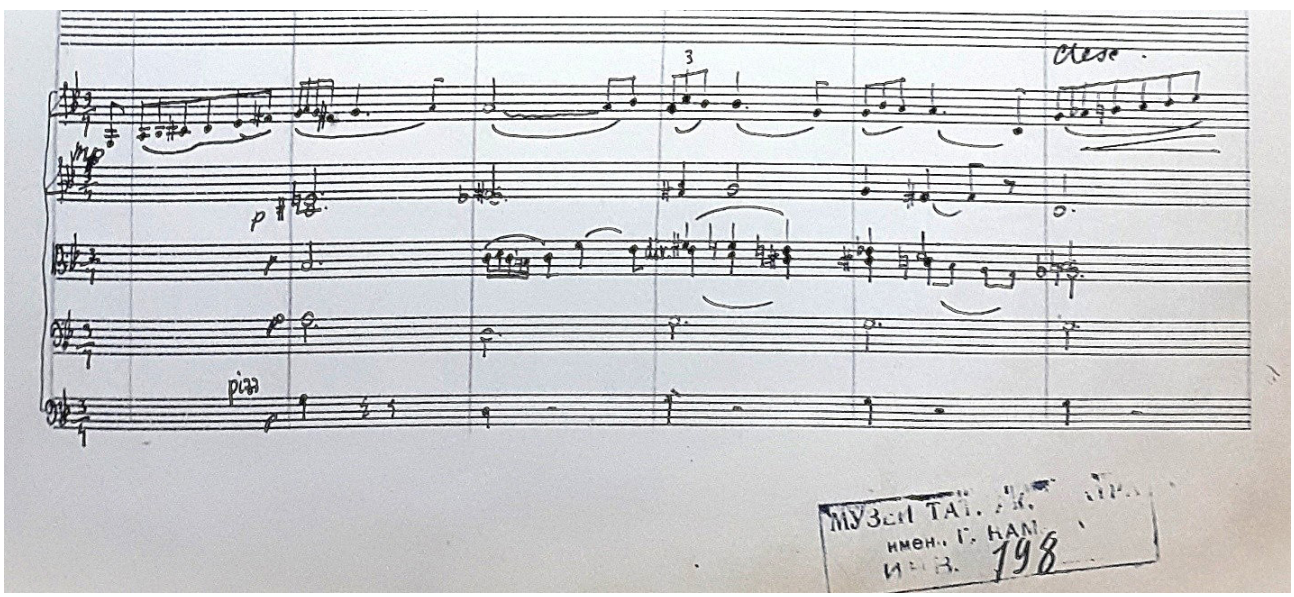
раскрывается интрига в отношениях Ферхада и Мехменэ Бану: она, открывая лицо, признается в своих чувствах — он отвергает ее — для его спасения она ставит условие помочь народу — он соглашается. В центре цикла — тема народа (№ 12), она повторяется с незначительными изменениями (как указано в партитуре) через 25 минут сценического времени (№ 13). Обрамляет всю трехчастную композицию тема Мехменэ Бану, которая вначале звучит в полном виде (№ 11), а в конце предстает в сокращенном с ремаркой *poco a poco morendo* (№ 14), символизируя обреченность и разрушение любовных мечтаний царицы.

Совершенно особое место в музыкальной драматургии спектакля занимает № 17 [Соловей начинает петь], где в монологе Ферхада своеобразно воплощена мифопоэтическая картина Востока. Прервав работу, сидя у Железной горы, Ферхад тоскует по возлюбленной. Обращаясь к утренней звезде, смеющемуся гранату, плачущей айве, оленям и косулям, другим окружающим его явлениям природы, он вспоминает прекрасный образ Ширин. И лишь Соловей поет о любви страдающего юноши. Это сцена «отстранения», временной остановки действия, которая обыгрывает «прием сопоставления образов как бы реальных — драматических, героических или жанрово-бытовых и образов, ассоциирующихся с отвлечением от реальности, забвением ее, — лирических, подразумевающих погружение в чувство» [13, с. 99]. Партия флейты соло украшена трелями и форшлагами. Мелодическое зерно заимствовано из начального оборота темы любви (см. *Пример 8*). Ориентальный колорит музыки обусловлен импровизационным характером мелодического развертывания. Монолог Ферхада на фоне соловьиной песни предваряет появление Ширин и долгожданную встречу влюбленных.

Кульминация всего спектакля — эпизод № 18 [Встреча Ферхада и Ширин]. Влюбленные осознают неминуемость разлуки, сцена их прощания ставит точку в драматургическом развитии лирической линии. Музыкальная картина оформлена в стройную трехчастную композицию, которая начинается с ансамбля струнных, где диалог героев передан через дуэт двух тем — у скрипки и альта, ведущим оказывается верхний «голос Ширин» (см. *Пример 9*). Камерное поначалу звучание динамично сменяется проведением темы любви (*molto espressivo*), к исполнению которой присоединяются остальные группы оркестра.



Пример 8. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955.
№ 17 [Соловей начинает петь]



Пример 9. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955.
№ 18 «Встреча Ферхада и Ширин»

Последний номер очень краток (№ 19), основан на проведении мотива палицы — раздается гул ударов Ферхада, разбивающего Железную гору. Он выполняет прежде всего звукоизобразительную функцию, одновременно существенно оттеняя экспрессивность предыдущего номера. Такая диспозиция двух финалов — развернутого лирико-трагического (№ 18) и краткого «социального» (№ 19) — выявляет концептуальное видение и склонность авторов спектакля к лирико-романтическому освещению основного конфликта драмы. По этому поводу заведующий литературной частью театра Халит Латфуллович Кумысников перед премьерой выражал беспокойство, говорил о необходимости придания социального звучания пьесе, в которой должна быть главная идея — «призыв народа к борьбе за красивую, счастливую жизнь» (цит. по: [8, с. 537]).

Заключение

Музыка Лемана к спектаклю «Легенда о любви» служит важнейшим художественным средством, организующим внутренний ритм действия, укрупняющим и углубляющим его образы. Композитор привнес в музыкальный слой спектакля принципы симфонизма, выражающиеся в создании сети лейтмотивов, в применении свойств цикличности в архитектонике музыкально-театральной формы, в синхронизации приемов музыкальной и сценической драматургии. Кроме того, композитор чутко ощутил специфику театрального темпоритма, его внутреннего и внешнего проявлений в актерской игре, включенность музыки как средства сквозного действия драматического спектакля.

Леман в своей музыке воплощает европейскую по своей сути музыкальную концепцию Востока, в которой присутствует и красочность, и звукоизобразительность, и экспрессивное выражение чувств и страстей героев. Обусловленная единством всех составляющих режиссерского решения, музыка к спектаклю была призвана усилить сценические краски восточной образности, вызвать эмоциональный аудиовизуальный отклик у зрителей, придать театральному действу художественную масштабность и монолитность.

Список литературы

1. *Гимадиева Р. Д.* Альберт Леман: фортепианная педагогика, исполнительство, творчество. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2015.

2. *Гимадиева Р. Д., Порфирьева Е. В.* Деятельность основателей Казанской консерватории М. А. Юдина и А. С. Лемана в контексте развития татарской музыкальной культуры // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы X Международной научно-практической конференции / ред. Г. И. Батыршина. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2021. С. 110–117.

3. *Хайрутдинова Д. Ф., Дулат-Алеев В. Р.* О сотрудничестве Шамиля Шарифуллина с татарским драматическим театром (по материалам нотного архива ТГАТ имени Г. Камала) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 72–86.

4. *Гурарий С. И.* Леман Семен Альбертович // Диалоги о татарской музыке. Казань: Татарское книжное издательство, 1984. С. 56–66.

5. *Леман А. С.* Назиб Жиганов // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Очерки. Интервью. Воспоминания. Казань: Музыка России, 2014. С. 13–21.

6. *Хайрутдинова Д. Ф.* Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 103–111. http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011

7. *Хайрутдинова Д. Ф.* Василий Виноградов — первый русский композитор в татарском драматическом театре // Opera Musicologica. 2025. Т. 17, № 2. С. 56–88.
https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004

8. *Султанова Р. Р.* Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX — нач. XXI в.). Казань: Казанская Недвижимость, 2019. Т. I.

9. *Жевелева А. В., Козинцев М. А.* «Легенда о любви» Назыма Хикмета в истории литературы и театра // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930): Материалы конгресса / ред. Н. Н. Дьяков, А. С. Матвеев. СПб.: Студия «НП-Принт», 2019. Т. 1. С. 377–378.

10. *Некрасова Г. А.* Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 16–27.

11. *Бакши Л. С.* К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. 2023. № 3-4. С. 265–280.

12. *Сабинина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.

13. *Чахвадзе Н. В.* Об отражении времени в произведениях русских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 3 (2). С. 96–101.

References

1. Gimadieva, R. D. (2015). *Albert Leman: fortepiannaya pedagogika, ispolnitel'stvo, tvorchestvo* [Albert Leman: piano pedagogy, performance, creativity]. Kazan State Conservatory Publ. (In Russ.).

2. Gimadieva, R. D., & Porfir'eva, E. V. (2021). The activities of the founders of the Kazan Conservatory M. A. Yudin and A. S. Lehman in the context of the development of Tatar musical culture. In G. I. Batyrshina (Ed.), *Proceedings of the X International Scientific and Practical Conference: Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural Interaction] (pp. 110–117). Kazan University Press. (In Russ.).

3. Khairutdinova, D. F., & Dulat-Aleev, V. R. (2024). On the collaboration of Shamil Sharifullin with the Tatar Drama Theater (based on the materials of the musical archive of the G. Kamal Academic Theater). *Music. Art, Science, Practice*, (3), 72–86. (In Russ.).

4. Gurarii, S. I. (1984). Leman Semen Al'bertovich. In *Dialogi o tatarskoi muzyke* [Dialogues about Tatar Music] (pp. 56–66). Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.).

5. Leman, A. S. (2014). Nazib Zhiganov. In *Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Ocherki. Interv'yu. Vospominaniya* [Sound Space of Composers of Tatarstan: Essays. Interviews. Memoirs] (pp. 13–21). Muzyka Rossii. (In Russ.).

6. Khairutdinova, D. F. (2024). Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem. *Actual Problems of Higher Musical Education*, (4), 103–111. (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011

7. Khairutdinova, D. F. (2025). The first Russian composer in Tatar drama theatre Vasiliy Vinogradov. *Opera Musicologica, 17*(2), 56–88. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004

8. Sultanova, R. R. (2019). *Stsenografiya tatarskogo teatra: osnovnye etapy i zakonomernosti razvitiya (XX – nach. XXI v.)* [Scenography of the Tatar theatre: Main stages and regularities of development (20th and early 21st centuries)] (Vol. 1). Kazanskaya Nedvizhimost'. (In Russ.).

9. Zheveleva, A. V., & Kozintsev, M. A. (2019). The Legend of Love by Nazim Hikmet in the history of literature and theatre. In N. N. D'yakov, & A. S. Matveev (Eds.), *Congress Proceedings: XXX Mezhdunarodnyi kongress po istochnikovedeniyu i istoriografii stran Azii i Afriki: k 150-letiyu akademika V. V. Bartol'da (1869–1930)* [30th International Congress on Historiography and Source Studies of Asia and Africa: Dedicated to the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)] (Vol. 1, pp. 377–378). Studiya "NP-Print". (In Russ.).

10. Nekrasova, G. A. (2012). The concept of orientalism in Russian musicology of the 20th century (based on research and publications). *Journal of Moscow Conservatory*, (4), 16–27. (In Russ.).

11. Bakshi, L. S. (2023). To the question of methodology of analysis of modern musical stage genres. *Theory and History of Art*, (3–4), 265–280. (In Russ.).

12. Sabinina, M. D. (2003). *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and dramatic theatres in the 20th century]. Kompozitor. (In Russ.).

13. Tchakhvadze, N. V. (2008). On the reflection of time in the works of Russian composers. *Music Scholarship*, (2), 96–101. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Хайрутдинова Д. Ф. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и музыкально-прикладных технологий, директор департамента науки, организационно-методической и просветительской деятельности, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова.

Information about the author:

Diliya F. Khairutdinova — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Department of Musicology and Applied Music Technologies, Director of the Department of Science, Organizational and Methodological Activities, and Educational Work, Zhiganov Kazan State Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 03.06.2026;
одобрена после рецензирования 29.07.2026;
принята к публикации 02.09.2026.

The article was submitted 03.06.2026;
approved after reviewing 29.07.2026;
accepted for publication 02.09.2026.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.1(574)
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-170-199
EDN RJLTHZ

Современный оперный театр в Казахстане: истоки и тенденции





Дина Маратовна Мосиенко[1]

Галина Николаевна Поваляшко[2]

[1]Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой
[2]Международный университет «Астана»,
г. Астана, Казахстан
[1]✉*dinamosienko@mail.ru*, *https://orcid.org/0000-0001-8491-3920*,
[2]✉*hrizopraz-57@mail.ru*, *https://orcid.org/0000-0001-9954-6019*

© Мосиенко Д. М., Поваляшко Г. Н., 2026

Аннотация. В статье рассматривается современное состояние оперного театра в Казахстане и выявляются основные тенденции развития, отражающие движение от национальной музыкально-сценической традиции к опере. Отмечаются основные вехи истории сложнейшего жанра академический музыки, который начинает формироваться в 30–40-е годы XX века, когда в республике последовательно осуществлены театральные постановки первых опер («Кыз Жибек» Евгения Григорьевича Брусиловского, «Биржан и Сара» Мукана Тулебаевича Тулебаева, «Абай» Ахмета Куановича Жубанова и Латыфа Абдулхаевича Хамиди. Именно в опере произошла удивительная и органичная «алхимия», сплавившая воедино силу слова и музыки, в высшей степени характерных для культуры казахского народа. Уникальная интонационная выразительность и диалоговая структура изначально заложена в творчестве *жырау*, *акынов* и искусстве *айтыса*. Унаследованная от предков традиция сделала оперу не просто заимствованной формой, а глубоко резонирующим с современностью явлением музыкальной культуры. Рассматривается дальнейшее развитие оперного жанра как путь пластичного совмещения народной музыкальной традиции и академической музыки. Отмечается, что в настоящее время оперный театр существует в ситуации поиска новых сценических форм при повышенном внимании к аутентичности историко-культурного и музыкального наследия казахов, осмысленного современным художественным языком. Установлены некоторые особенности сценической жизни современной казахской оперы: репертуарные спектакли, участие в постановочном процессе приглашенных режиссеров и сценографов, использование видеопроекционной техники, совмещенной с визуализацией антуража кочевого быта, усиление инструментальной этнической составляющей. Выявлена новая сюжетная линия в трактовке женских образов: от любовного конфликта романтизированной героини с патриархальной традицией к духовно сильной и деятельной личности. Отмечен ряд новых оперных произведений, представленных в концертном исполнении филармоническими или студенческими коллективами. Подчеркивается значимость международного фестивального и конкурсного движения, а также гастрольной деятельности как ключевых инструментов популяризации отечественного оперного искусства в международном пространстве. Делается вывод о преобладающей ориентации оперного театра на мировоззрение, эстетику и художественные идеалы казахской культуры как ведущей тенденции.

Ключевые слова: Казахстан, казахская музыкальная традиция, айтыс, жырау, кюй, оперный театр, репертуар, спектакль

Благодарности: Выражаем искреннюю благодарность кандидату искусствоведения, профессору Татьяне Юрьевне Масловской за советы и поддержку, а также редакторам за ценные замечания по улучшению содержания статьи.

Для цитирования: *Мосиенко Д. М., Поваляшко Г. Н.* Современный оперный театр в Казахстане: истоки и тенденции // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 170–199.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-170-199

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Musical Theatre

Original article

Contemporary opera theatre in Kazakhstan: Origins and trends

Dina M. Mossiyenko[1] *Galina N. Povalyashko*[2]

[1]Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts
[2]Astana International University,
Astana, Kazakhstan
[1]✉dinamosienko@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-8491-3920,
[2]✉hrizopraz-57@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-9954-6019

Abstract. This article examines the current state of opera theatre in Kazakhstan and identifies the main developmental trends reflecting the movement from national musical and theatrical tradition to opera. The article highlights the major milestones in the history of this complex genre of academic music, which began to take shape in the 1930s–1940s, when the first operas were consecutively staged in the republic (*Kyz Zhibek* by Yevgeny G. Brusilovsky, *Birzhan and Sara* by Moukan T. Tulebayev, *Abay* by Akhmet K. Zhubanov and Latif A. Khamidi). It was in opera that a remarkable and organic

"alchemy" occurred, fusing together the power of word and music, elements highly characteristic of Kazakh culture. Unique intonational expressiveness and dialogic structure were inherently embedded in the creative work of *zhyrau*, *akyns*, and the art of *aitys*. This ancestral tradition transformed opera from a merely borrowed form into a phenomenon of musical culture that resonates deeply with contemporaneity. The article examines the further development of the operatic genre as a path of flexible integration of folk musical tradition and academic music. It is noted that contemporary opera theatre exists in a situation of searching for new theatrical forms while paying heightened attention to the authenticity of Kazakhs' historical-cultural and musical heritage, interpreted through modern artistic language. Several distinctive features of contemporary Kazakh opera's stage life have been identified: repertory productions, participation of invited directors and scenographers in the production process, the use of video projection technology combined with visualization of nomadic lifestyle settings, and the strengthening of the instrumental ethnic component. A new narrative line in the interpretation of female characters has been revealed: from the romantic heroine's love conflict with patriarchal tradition to a spiritually strong and active personality. A number of new operatic works presented in concert performances by philharmonic or student ensembles are noted. The significance of international festival and competition movements, as well as touring activities, is emphasized as key instruments for popularizing domestic opera art in the international space. The article concludes that the predominant orientation of opera theatre toward the worldview, aesthetics, and artistic ideals of Kazakh culture represents the leading trend.

Keywords: Kazakhstan, Kazakh musical tradition, aitys, zhyrau, kuy, opera theatre, repertoire, performance

Acknowledgments: We would like to express our sincere gratitude to Tatyana Yuryevna Maslovskaya, PhD in Art History and Professor, for her advice and support, as well as to the editors for their valuable comments on improving the content of this article.

For citation: Mossiyenko, D. M., & Povalyashko, G. N. (2026). Contemporary Opera Theatre in Kazakhstan: Origins and Trends. *Contemporary Musicology, 10*(3), 170–199. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-170-199

Введение

Формирование и развитие оперы в Казахстане — пример освоения сложнейшего академического жанра в кратчайшие сроки и его интеграции с традиционным музыкальным наследием казахского народа. Одними из первых успешных достижений в этом процессе стали создание и постановка музыкально-театральных сочинений в 1930–1940-е годы молодыми композиторами, либреттистами, исполнителями. Этот период ознаменовался активным поиском новых форм и выразительных средств, что привело к появлению произведений, отражающих дух времени. С первых десятилетий оперные премьеры в Казахстане становились заметными событиями культурной жизни и отражались в периодической печати, в частности в журнале «Советская музыка», где большинство публикаций носили обзорно-информативный характер[1].

Научное осмысление казахской оперы развивалось в русле исследований, посвященных музыкальной культуре Казахстана в целом. Формирование корпуса специализированных работ, ориентированных на анализ жанровых, драматургических и стилевых особенностей, относится к последнему десятилетию XX века. В этот период казахская опера становится объектом устойчивого научного интереса в музыковедении, что находит отражение в диссертационных исследованиях, монографиях и статьях прежде всего на русском, но также на казахском и английском языках[2].

[1] *Виноградов В.* Под впечатлением от прошедшей декады // Советская музыка. 1959. № 2. С. 58–61; *Голубов В.* Искусство казахского народа // Советский театр. 1936. № 7. С. 11–15; Декада казахского искусства в Москве // Советская музыка. 1951. № 5. С. 135–136; *Кельберг А.* Перед декадой казахского искусства // Советская музыка. 1958. № 11. С. 115–116; *Кузнецов К.* Казахский музыкальный театр в Москве // Советская музыка. 1936. № 7. С. 52–55.

[2] Количество исследований о национальной опере на казахском языке существенно меньше, чем работ на русском языке. Сложившаяся ситуация объясняется сравнительно поздним становлением оперного театра в Казахстане и преобладанием русского языка в музыковедческих исследованиях советского периода.

Развитию казахского музыкального искусства в 1980–2015 годах, включая музыкальный театр, посвящена диссертация Валерии Ефимовны Недлиной[3]. В труде Дины Маратовны Мосиенко анализируются ключевые этапы и специфические черты становления казахского музыкального театра[4]. В диссертационном исследовании Аклимы Каирденовны Омаровой рассматривается специфика оперного творчества композиторов Казахстана 1930–1960-х годов с исторической, гносеологической и аксиологической точек зрения[5]. Оперы Газизы Ахметовны Жубановой, Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева и Сыдыка Мухамеджановича Мухамеджанова становятся предметом анализа в работе Гульнары Казимовны Абулгазиной[6]. В публикации Жанат Сейдильдаевны Ордалиевой изучается роль либретто как источника оперного спектакля[7].

В XXI столетии появляются новые исследования. Гульмира Жаксыбековна Мусагулова рассматривает в своей диссертации проблему речитатива в опере[8]. Изучению драматургических и композиционных функций балетных сцен посвящен труд Ирины Алексеевны Бакаевой[9], а Сауле Карасаевна Мусаходжаева обратилась к проблеме сотворчества композиторов в национальном оперном жанре[10]. Значительная работа по систематизации созданных в Казахстане опер

[3] *Недлина В. Е.* Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. … канд. искусствоведения. М., 2017.

[4] *Мосиенко Д. М.* Казахский музыкальный театр: история становления: дис. … канд. искусствоведения. М., 2016.

[5] *Омарова А. К.* Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30–60-е годы): автореф. дис. … канд. искусствоведения. Алматы, 1994.

[6] *Абулгазина Г. К.* Казахская эпическая опера семидесятых годов: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1990.

[7] *Ордалиева Ж. С.* Пьеса как источник оперного спектакля (драматургия Г. Мусрепова в казахской опере): автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1996.

[8] *Мусагулова Г. Ж.* Речитатив в казахской опере: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Алматы, 2007.

[9] *Бакаева И. А.* Балетные сцены в казахской опере: к проблеме жанровых взаимодействий: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009.

[10] *Мусаходжаева С. К.* Коллективное авторство в казахской опере: дис. … д-ра филос. Нур-Султан, 2020.

проделана авторами энциклопедии «Қазақ опералары» (*каз*. «Казахские оперы»), в которой представлены краткие биографические сведения о композиторах, а также информация об истории создания и сценических постановках опер[11].

Казахской опере посвящен также целый ряд научных статей. Мосиенко и Алиби Куттымбетович Абдинуров в работе «Казахская опера: история и будущее» предлагают исторический обзор развития этого жанра [1], а Мусагулова в исследовании «Некоторые аспекты оперного искусства Казахстана на современном этапе» анализирует развитие казахской оперы на рубеже столетий [2]. Из новейших публикаций, посвященных отдельным сочинениям, отметим статью Мусаходжаевой «Опера “Кыз-Жибек” Е. Брусиловского: эволюция музыкального текста в истории постановок» [3], в которой автор рассматривает изменения музыкального текста произведения в процессе его постановок. Значительные интерес представляет также исследованиие Алмата Каскырбаевича Избамбетова и Тойжан Жылкайдаровны Егинбаевой, где анализируется развитие главного образа Биржана в опере «Биржан и Сара» [4].

Ряд авторов освещают отдельные аспекты национального оперного искусства. Например, одна из работ Омаровой посвящена фольклорным жанрам в опере [5]. Диалог европейской академической традиции и этнического наследия в оперном театре изучают Галия Зайнакуловна Бегембетова, Измамбетов, Егинбаева, Мусагулова, Аэрон О’Коннор, Диана Болатовна Ракишева, Манифа Стаболовна Саркулова, Нилюфар Шухратовна Агзамова, Михаил Павлович Попандопуло [6; 7; 8; 9; 10; 11]. Процесс создания постановок и анализ режиссерских решений рассматривались в статьях Ботагоз Муратовны Казкен, Р. Байбетовой, Н. Набиевой, Айданы Айбековны Жылкамановой, Меруерт Еркеновны Жангужиновой, Асель Назымбековны Имаё, Бегембетовой [12; 13; 14; 15; 16].

Перечисленные труды посвящены анализу казахской оперы, в совокупности они позволяют считать, что исследования ведутся в разных направлениях. Нерешенным, как нам кажется, остается вопрос о соотношении современного состояния казахского музыкального театра с традицией его развития в стране, без чего трудно оценить перспективы. Попытке ответить на этот вопрос посвящена настоящая статья.

[11] *Күзембай С. Ә, Мұсағулова Г. Ж., Қасымова З. М.* Қазақ опералары. Алматы: Жібек жолы, 2010.

От народной «сцены» к театральной

Укоренение оперы в Казахстане связано с благоприятными историко-культурными предпосылками. Главнейшая из них — это музыкально-поэтическое искусство поэтов-импровизаторов *акынов*. Не менее важное значение в духовной культуре казахов имеет творчество *жырау* — сказителей и исполнителей эпических творений. В этих видах устного народного искусства есть элементы театральности.

В казахской традиции *жырау* выполняли функцию не только поэтов и певцов, но и хранителей родовой памяти. Их выступления часто сопровождались игрой на домбре и отличались высокой степенью эмоционального воздействия на слушателей. *Жырау* исполняли эпические тексты и размышления о судьбе, справедливости, долге, действуя словно режиссеры собственного театрального высказывания, о чем пишет один из авторитетных исследователей устного творчества академик Сеит Аскарович Каскабасов [17, с. 26].

Не менее значительный жанр традиционного искусства казахов — импровизационно-состязательное искусство *айтыс*. В публичном музыкально-поэтическом поединке между двумя *акынами* ценились художественные достоинства текста, острота ума, быстрота реакции, умение развивать тему и управлять вниманием слушателей. В этом смысле *айтыс* можно расценить как яркий пример народного сценического действа [там же, с. 58].

Айтыс требовал высокой степени артистизма: *акыны* должны владеть интонацией, жестом, а также уметь импровизировать в условиях живого диалога. Театральная природа жанра проявляется как минимум в трех аспектах. Во-первых, в особой организации: *акыны* сидели в центре импровизированной «сцены» (либо в юрте, либо около нее). А соотечественники внимали происходящему, как зрители в современном театре. Во-вторых, участники обменивались музыкально-поэтическими репликами, образуя диалог конфликтного характера. В-третьих, выступление каждого *айтыскера* выстраивалось как драматургически развитый монолог [18, с. 88–89].

Таким образом, в Казахстане успешное развитие оперного жанра стало возможным благодаря определенной историко-культурной традиции, объединившей единство слова и музыки казахов с театральными элементами творчества *жырау* и *акынов* [там же, с. 89].

Первый опыт в жанре национальной оперы — «Кыз Жибек» (1934) — принадлежит выпускнику Ленинградской консерватории Евгению Григорьевичу Брусиловскому, тогда еще молодому композитору. Эта опера оказалась весьма успешной: «Кыз Жибек» и по сей день остается одним из наиболее репертуарных спектаклей [13; 19]. Композитор считал, что его задача заключается в подборе популярных в то время песен, которые должны характеризовать главных героев в различных драматических ситуациях, а также быть «по силам» первым исполнителям — народным певцам. Драматургия оперы основана на песенно-цитатном принципе с разговорными диалогами. Речитативы и ансамбли в «Кыз Жибек» отсутствовали [18, с. 92]. Включенные в партитуру народные песни Брусиловский цитировал без изменений, следуя прямому указанию народного комиссара просвещения КазССР Темирбека Караевича Жургенева, много сделавшего для создания первой казахской оперы и ее постановки. Вокальные номера исполнялись в унисон с оркестром, чтобы помочь неопытным певцам избежать ошибок. По этой же причине композитор, понимая невозможность включения в оперу многоголосных вокальных ансамблей, построил музыкальную драматургию на чередовании песен с разговорными диалогами.

Появление первого оперного полотна стало поворотным событием в истории казахского искусства. «Кыз Жибек», положившая начало становлению музыкального театра в республике, открыла новую страницу в осмыслении и сценическом воплощении национальных тем средствами академической музыки. Особое значение постановка спектакля приобрела во время проведения Декады казахского искусства в Москве в 1936 году: на всесоюзной сцене он был представлен масштабно и ярко [16; 20].

В рамках этого масштабного смотра артисты с большим успехом показали свое мастерство, среди них — легендарная Куляш Жасымовна Байсеитова, исполнившая партию Жибек. В основе музыкальной характеристики героини — песня «Гак-ку» (*каз.* «лебедь») казахского народного композитора Укили Ибрая, ставшая символом признания художественной ценности казахской музыкальной традиции и ее органичного включения в систему советского профессионального искусства. Например, долгое время позывные Казахского радио были построены на мотивах «Гак-ку». Декада стала важным этапом в институциализации казахской оперы и укреплении ее статуса в культурной иерархии

многонационального государства. За исполнение роли Жибек Байсеитова была удостоена звания народной артистки СССР в возрасте всего 24 лет[12].

Созданные в 1940-е годы «Абай» Ахмета Куановича Жубанова и Латифа Абдухаевича Хамиди и «Биржан и Сара» Мукана Тулебаевича Тулебаева, наряду с «Кыз Жибек», составляют триумвират казахской оперной классики. В этом десятилетии казахский музыкальный театр развивался по пути симфонизации, проявившейся в усилении драматургической функции оркестра, в котором сквозные лейттемы акцентируются на фоне сложного по форме музыкального развертывания сцен и напряженной динамики действия. Вокальные ансамбли, дуэты, терцеты, квартеты стали передавать психологическую глубину и тончайшие движения души [18, с. 188]. Все эти изменения были восторженно приняты и публикой, и профессиональным сообществом.

«Абай» Жубанова и Хамиди относится к классике казахского музыкального театра, поскольку образ Абая как символа национального духа и нравственного совершенства нашел здесь глубокое осмысление средствами музыкальной драматургии.

Опера «Биржан и Сара» Тулебаева успешно представлена в 1958 году во время второй Декады казахского искусства в Москве. Полвека спустя этим сочинением был торжественно открыт новый театр «Астана Опера». По словам Жубановой, обе оперы, «Абай» и «Биржан и Сара», — художественно совершенные произведения и исключительные явления казахской культуры[13]. Они признаны сопоставимыми по значимости.

Под сенью великого наследия: история как вдохновение

В XXI столетии композиторы продолжают обращаться к оперному жанру. Появился целый ряд сочинений, опирающихся на эпос, исторические хроники, фольклор, повествующих об известных личностях и коллективной памяти народа. Например, опера «Отырар шайқасы» (*каз.* «Битва при Отраре»)

[12] О присвоении званий Народного Артиста Союза ССР. 6 сентября 1936 г. // Известия Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР и ВЦИК. 1936. № 209. 8 сентября. URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/386505-o-prisvoenii-zvaniy-narodnogo-artista-soyuza-ssr-6-sentyabrya-1936-g (дата обращения: 05.08.2026).

[13] *Жубанова Г.* Об опере М. Тулебаева «Биржан и Сара» // Славный сын песенного края. Композитор Мукан Тулебаев / сост. Н. С. Кетегенова, Д. Г. Тулебаева. Алматы: Союз композиторов Казахстана, 1999. С. 207–209. С. 209.

Мынжасара Мангитаева[14] рассказывает о трагических событиях, связанных с падением древнего культурного и торгового центра — города Отрара: жители борются за свою независимость и свободу, защищаясь от внешних угроз [2, с. 11]. Опера «Жамбыл Жырау» Алькуата Дотаевича Казакбаева посвящена жизни легендарного музыканта, в «Сакене» Абдинурова отражена драма жизни писателя и общественного деятеля советского времени Сакена Сейфоллаевича Сейфуллина. К воплощению новейшей истории Казахстана обратился Рахат-Би Тулегенулы Абдысагин: сюжет оперы «Путь, освещенный солнцем» основан на событиях, связанных со становлением независимого Казахстана и с его первым президентом Нурсултаном Абишевичем Назарбаевым (*Таблица 1*).

Таблица 1. Казахские оперы, созданные в XXI веке

№	Опера	Композитор	Либреттист	Год написания	Год премьеры
1	«Домалак ана»	Д. Ботбаев	М. Исакбай, Н. Оразалин	2005	—
2	«Отырар шайқасы» [«Битва Отрара»]	М. Мангитаев	К. Мыразилев	2007	—
3	«Томирис»	А. Серкебаев	Л. Имангазина	2007	2007
4	«Бейбарыс»	А. Жайымов, А. Жайым	У. Есдаулет	2007	2013[15]
5	«Аппак — дочь кыпчакская»	С. и А. Абдинуровы	Т. Бейсембек	2018	2026
6	«Путь, освещенный солнцем»	Р.-Б. Абдысагин	Р.-Б. Абдысагин	2019	—
7	«Ақбөбек» [каз. «Белый малыш»]	А. Жайым	А. Жайымов	2020	—
8	«Жамбыл жырау»	А. Казакбаев	Д. Кыдырали, А. Тойшанулы	2021	2021

[14] Автор либретто — Кадыр Гиноятович Мырзалиев, в свою очередь, опирался на роман Хасена Адибаевича Адибаева «Гибель Отырара».

[15] Опера прозвучала в концертном исполнении коллективом Государственной академической филармонии имени Е. Рахмадиева.

9	«Домалак ана»	Т. Жармухамет	А. Маемиров	2021	2021
10	«Сакен»	А. Абдинуров	К. Жунусов	2022	2022[16]
11	«Толық адам. Ой толғау. Хәкім Абай» [«Совершенный человек. Размышление. Мудрец Абай»]	Ш. Абилов	Ш. Абилов	2022	2022[17]
12	«Хан Султан. Золотая Орда»	Х. Шангалиев	М. Ыбыраев	2024	2024
13	*The Bruce*	Р.-Б. Абдысагин	Р.-Б. Абдысагин	2024	2024[18]

Возрождение интереса к опере сопровождалось активным поиском художественных решений. Вместе с тем очевиден диалог с традицией: образы, музыкальный язык и драматургия новых сочинений наследуют достижения национальных авторов прежних лет. Современные композиторы все чаще обращаются к знакомым темам, черпая вдохновение в репертуарных произведениях казахского оперного театра. Они творчески переосмысливают наследие с учетом новых культурных реалий и эстетических задач. Такая преемственность дает возможность проследить связи между оперными творениями разных поколений.

Интересная особенность обнаруживается при сопоставлении опер «Кыз Жибек» Брусиловского и «Сакен» Абдинурова (2022). В последней центральное место занимает сцена «Он күндік» (*каз.* «Декада»), посвященная упомянутому историческому событию в Москве. Композитор включил в оперу знаменитое выступление Байсеитовой на сцене Большого театра, где вновь звучит песня «Гак-ку», но уже в ином контексте — как художественно осмысленная историческая реконструкция.

[16] Опера была исполнена студенческим коллективом Казахского национального университета искусств.

[17] Исполнена преподавательским и студенческим коллективом Казахского национального университета искусств.

[18] Премьера состоялась в Кафедральном Соборе города Глазго. Рузматова М. Опера *The Bruce* от казахстанского композитора Рахат-Би Абдысагина: мировая премьера в Великобритании [Электронный ресурс] // El.kz: вебсайт. URL: https://el.kz/ru/opera-the-bruce-ot-kazahstanskogo-kompozitora-rahat-bi-abdysagina-mirovaya-premera-v-velikobritanii_107128/ (дата обращения: 05.08.2026).

Еще один интересный пример возрождения традиций советского времени связан с творчеством Рахмадиева, создавшего для опер «Камар сулу» (1961) и «Алпамыс» (1972) яркие танцевальные номера на основе кюев народных композиторов. Позднее эти сцены обрели популярность как самостоятельные симфонические произведения — «Кудаша думан» (каз. *кудаша* — «родственница жениха», *думан* — «веселье») и «Дайрабай» (мужское имя). В 1998 году они вновь вернулись в оперу: Рахмадиев включил их в свое новое сочинение «Абылай-хан».

Современные композиторы, как и их предшественники, обращаются к жанрам устной традиции. Например, в операх «Абылай-хан» Рахмадиева, «Отырар шайқасы» Мангитаева, «Жамбыл жырау» Казакбаева и «Домалак ана» Дунгенбая Ботбаевича Ботбаева партии некоторых действующих лиц выдержаны в традиционной песенно-поэтической форме *терме*. Жанр поминальной песни *жоктау* звучит в «Гибели Отрара», а также в «Сакене» Абдинурова, «Бейбарысе» Айткали Тлепкалиевича Жайымова и Армана Айткалиевича Жайыма, «Томирис» Алмаса Ермековича Серкебаева, «Домалак ана» Ботбаева. В последней из названных опер присутствуют также древние виды традиционной обрядности казахов — *бата* (благословение) и *конил айту* (выражение соболезнования) [2] и т. д.

Таким образом, между ранее созданными казахскими операми и современными сочинениями прослеживаются определенные параллели. Они проявляются в обращении к знаковым историческим личностям и событиям, включении массовых национально-обрядовых сцен, использовании отдельных музыкально-эстетических принципов.

Не просто любовь: новые героини в казахской опере

В популярных казахских оперных полотнах XX века образ женщины традиционно строился вокруг идеалов любви, верности и самопожертвования. Такие героини, как Кыз Жибек («Кыз Жибек»), Ажар («Абай») и Сара («Биржан и Сара»), представляют собирательный образ женщины, чья судьба определяется глубоким чувством. Сильные духом, но глубоко чувствующие и уязвимые, они становятся жертвами социальных конфликтов. Так, Жибек умирает после гибели Тулегена. Сара в современной интерпретации спектакля «Биржан и Сара» (2018) тоже не находит спасения. Драма судьбы Ажар связана с гибелью возлюбленного Айдара. Несмотря на мужество и стойкость, которые проявляют все перечисленные героини, трагическая развязка становится для них неизбежной из-за конфликта между личным выбором и общественным укладом.

Однако в XXI веке в трактовке женских персонажей наблюдаются изменения: в операх «Домалак ана», «Томирис», «Хан-Султан» и «Аппак — дочь кыпчакская» героини не только любят и жертвуют собой, они также активно действуют, нередко принимая решения, определяющие уже судьбу других героев и народа. Сюжетные линии этих опер сдвигаются от традиционной темы любовного конфликта к более широким: власти, справедливости, единства общества.

Показательный пример — образ царицы массагетов Томирис в одноименной опере Серкебаева (действие происходит в VI в. до н. э.): она предстает не как романтизированная героиня, а как военачальник, стратег и лидер. Ее решительность и духовная сила дополняются глубоким чувством долга перед народом. Томирис — не пассивный персонаж, ведомый мужчиной, а деятель, принимающий судьбоносные решения. Она мстит за сына, но поступок не сводится к личной драме: это политическое и моральное утверждение справедливости.

В одноименных операх Жармухамет и Ботбаев выводят на сцену историческую личность Домалак ана, жившую в XIV—XV веках и олицетворяющую в казахской духовной традиции материнство. Сведения о ней сохранились в письменных и устных преданиях казахов[19]. Главная героиня предстает как наставница, посредница между поколениями, носительница высоких моральных ценностей.

С отказом от любовной коллизии в пользу идеи ответственности матери перед детьми связан и образ главной героини оперы «Хан Султан. Алтын Орда» Хамита Халеловича Шангалиева (в опере описываются исторические события XIII в.). Хан Султан — супруга Джучи, старшего сына Чингисхана, а также мать будущих правителей Золотой Орды. В ее руках оказывается судьба не только родных, но и государства: после смерти мужа Хан Султан остается одна с тремя детьми и сталкивается со смертельной угрозой. Несмотря на политические интриги, она проявляет мужество, мудрость и решительность, чтобы защитить своих сыновей и передать им власть.

[19] *Нурышов Н.* Ана — асыл қазына [Электронный ресурс] // Qazaqstan Tarihy: вебсайт. URL: https://e-history.kz/kz/news/show/339883?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 05.08.2026).

В театре «Астана Опера» в июне 2026 года состоялась премьера сочинения Серика Куттымбетовича и Алиби Куттымбетовича Абдинуровых «Аппак — дочь кыпчакская», повествующего о непростой судьбе девушки, попавшей в плен (действие происходит в XII веке). Аппак[20] — исторический персонаж, жена великого поэта Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209), который посвятил ей несколько своих знаменитых произведений. Несмотря на любовь и уважение, окружающие героиню в новой жизни, она не может забыть родные степи. Аппак решает вернуться к своему народу и уговаривает Низами отправиться с ней. На родине кыпчаки собираются идти войной на Дербент, однако Аппак останавливает их и убеждает соотечественников в том, что очередной военный поход не принесет справедливости, восстанавливая, таким образом, мир между государствами.

Итак, в операх XXI столетия происходит трансформация женских образов. Если в традиционном репертуаре XX века героиня чаще всего предстает как жертва, то в современных оперных полотнах она становится носительницей общественных идей. Эти персонажи не умирают из-за любви, как Кыз Жибек или Сара, и не оплакивают свою судьбу, как Ажар. Напротив, они живут и действуют ради более высокой цели — блага и будущего своего народа. Такое изменение в трактовке данных характеров отражает не только художественный поиск казахстанских композиторов, но и более широкие социальные сдвиги, происходящие в обществе.

Современная сценическая жизнь казахской оперы

В настоящее время оперы казахских композиторов по-прежнему остаются востребованными — и не только классические, созданные в советское время. В последние годы национальный репертуар пополнили новые сочинения: премьера «Домалак ана» Таскына Жармухамета состоялась в 2021 году в Областном театре оперы и балета города Шымкента; «Жамбыл жырау» Казакбаева и «Хан Султан. Алтын Орда» Шангалиева были поставлены соответственно в 2021 и 2024 годах Казахским национальным театром оперы и балета имени Абая; «Астана Опера», как уже отмечалось выше, поставила «Аппак — дочь кыпчакскую» Абдинуровых (*Таблица 2*).

[20] Другой вариант этого имени — Афак.

Таблица 2. Премьерные постановки казахских опер в театрах Казахстана (2000—2026)

№	Опера	Год первой премьеры	Казахский национальный театр оперы и балета оперы и балета имени Абая, Алматы	Национальный театр оперы и балета имени К. Байсеитовой, Астана[21]	Шымкентский городской театр оперы и балета, Шымкент	«Астана Опера», Астана
1	«Кыз Жибек»	1934	1934	2002	2016	2017
2	«Абай»	1944	1944	2008	2015	2015
3	«Биржан и Сара»	1946	1946	2000	2017	2013
4	«Камар сулу»	1963	1963	2009	2021	—
5	«Айсулу»	1964	1964	—	2010	2024
6	«Алпамыс»	1974	1974	—	—	2021
7	«Абылай хан»	2004	2004	—	—	—
8	«Томирис»	2007	2007	—	—	—
9	«Домалак ана»	2021	—	—	2021	—
10	«Жамбыл жырау»	2021	2021	—	—	—
11	«Хан Султан. Золотая Орда»	2024	2024	—	—	—

[21] Национальный театр оперы и балета имени К. Байсеитовой открыт в 2000 году, через три года после присвоении статуса столицы Казахстана городу Акмоле (в настоящее время Астана). Закрыт в 2014 году в связи с организацией нового театра «Астана Опера». О Национальном театре оперы и балета имени Куляш Байсеитовой: указ Президента Республики Казахстан от 5 июля 2000 года N 416 [Электронный ресурс] // Әділет: вебсайт. URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/U000000416_?utm_source (дата обращения: 05.08.2026); О ликвидации Республиканского государственного казенного предприятия «Национальный театр оперы и балета имени Куляш Байсеитовой» Комитета по культуре Министерства культуры и информации Республики Казахстан: постановление Правительства Республики Казахстан от 3 февраля 2014 года № 43 [Электронный ресурс] // Әділет: вебсайт. URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/P1400000043?utm_source (дата обращения: 05.08.2026).

12	«Аппак — дочь кыпчакская»	2026	—	—	—	2026

Первая группа произведений («Кыз Жибек», «Абай», «Биржан и Сара») демонстрирует феномен длительной сценической традиции. Созданные в 1930—1940-х годах на этапе становления жанра, эти оперы присутствуют в афише Казахского национального театра оперы и балета им. Абаяна протяжении десятилетий. Более того, указанные сочинения становятся основой формирования театров Казахстана в XXI веке.

Анализ текущего репертуара 2020-х годов («Домалак ана», «Хан Султан. Золотая Орда», «Аппак — дочь кыпчакская») отражает освоение новых исторических событий (наследие Золотой Орды), обращение к глубоким женским духовным образам, а также децентрализацию оперного процесса, где региональные сцены становятся инициаторами создания оригинальных национальных партитур.

Несмотря на неугасающий интерес к опере со стороны новой плеяды казахских композиторов, сценическая судьба сочинений этого жанра не всегда складывается успешно: далеко не все они появляются на театральных подмостках. Такие оперы нередко звучат в концертном исполнении в филармониях или в творческих вузах. В последнем случае они ставятся силами студенческих коллективов. В числе таких премьерных показов назовем «Толық адам. Ой толғау. Хәкім Абай» Шахимардана Кайдаровича Абилова, «Бейбарыс» Жайымова и Жайыма, «Сакен» Абдинурова и *The Bruce* Абдысагина[22].

Несмотря на редкие полноценные театральные премьеры, национальная опера активно предлагается казахстанскому зрителю. В репертуарной афише ведущих театральных коллективов по-прежнему доминируют спектакли, ставшие классическими еще в советский период: «Кыз Жибек», «Абай» и «Биржан и Сара» [12; 13; 19; 21].

[22] В рамках этих процессов расширяются и границы оперного репертуара: впервые в истории казахстанского музыкального театра мировая премьера оперы казахстанского композитора *The Bruce* Абдысагина состоялась за рубежом. Это событие стало важной вехой не только в карьере молодого композитора, но может рассматриваться как шаг в сторону расширения международного присутствия национальной композиторской школы.

Не исключено, что именно по причине обильного цитирования традиционного музыкального наследия «Кыз Жибек» продолжает свою славную жизнь на театральной сцене. Это полотно было выбрано как культурный символ преемственности Областным театром оперы и балета в Шымкенте в 2016 году. Через год последовала еще одна постановка на сцене столичного театра «Астана Опера» с обновленной сценографией и значительной редакцией партитуры [21]. Ключевое изменение состояло в замене разговорных диалогов на речитативы. По мнению дирижера Абзала Мирасбековича Мухитдинова, это стало возможным благодаря высокому профессиональному уровню современных исполнителей[23]. Приглашенный режиссер-постановщик Михаил Александрович Панджавидзе использовал ряд ярких визуальных и драматургических приемов: этнографическое воспроизведение установки юрты и *тай-казана* в центре сцены для приготовления праздничного *бешбармака*, обряд сватовства, эффектное решение состязания лучников и движение каравана с участием лошадей и верблюдов. Этническая атмосфера максимально усилена 3D-визуализацией звездного неба и различных природных явлений, характерных для степного ландшафта.

Иное сценическое прочтение «Кыз Жибек» предложено творческим коллективом Государственного академического казахского музыкально-драматического театра имени К. Куанышбаева (Астана, 2023). Режиссер Алибек Омирбекулы поручил исполнение вокальных партий драматическим актерам. Этот эксперимент связан с желанием приблизить спектакль к более широкой зрительской аудитории. Такое концептуальное решение, по нашему мнению, отсылает к историческим условиям первой постановки казахской оперы на сцене, осуществленной совместными усилиями артистов драматического и музыкального театров [18, с. 38]. Подобное возвращение к истокам жанра в Казахстане не случайно. Спектакль подчеркивает универсальность национальной традиции в любой форме и показывает ее преемственность: движение от эпоса и *айтыса* к сценическому профессиональному воплощению.

Каждый сезон Национального академического театра оперы и балета имени Абая в Алматы открывается постановкой оперы «Абай», посвященной знаковой фигуре казахского Просвещения. Это сочинение можно также назвать самым востребованным в гастрольной практике. Например, труппа

[23] *Уранкаева Ж.* На сцене «Астана Опера» зазвучит обновленная «Кыз Жибек» [Электронный ресурс] // Казахстанская правда: вебсайт. URL: https://kazpravda.kz/n/na-stsene-astana-opera-zazvuchit-obnovlennaya-kyz-zhibek/

театра «Астана Опера» представляла его за рубежом много раз: в России (Мариинский театр, Санкт-Петербург, 2014; Большой театр, Москва, 2024), Франции (Театр Елисейских полей, Париж, 2014), Италии (Театр Карло Феличе, Генуя, 2018), Грузии (Тбилисский государственный театр оперы и балета имени Палиашвили, Тбилиси, 2018), Узбекистане (Большой театр имени А. Навои, Ташкент, 2019) и т. д. Современная критика справедливо расценивает такого рода спектакли как «расписную музыкальную шкатулку», которая «сегодня, на фоне режиссерской вакханалии в опере, на фоне набившего оскомину режиссерского обскурантизма, проходит по разряду *абсолютно традиционной классики*!»[24]

Зарубежные режиссерские интерпретации нередко существенно, а порой и радикально расходятся с каноническими отечественными решениями. В постановке Государственного оперного театра Южной Тюрингии (Германия, 2013) действие оперы «Абай» перенесено в пространство советского кинотеатра сталинского времени. Такое решение символизирует трагический абсурд тоталитаризма и вечные философемы власти, свободы, человеческого достоинства, предательства, любви[25].

В спектакле 2021 года дирижеру-постановщику театра «Астана Опера» Алану Аскаровичу Бурибаеву принципиально важно было сохранить баланс между пиететом к святой для казахского народа личности, уважительным отношением к композиторскому замыслу и обновлением выразительных средств. Среди них укажем на отдельные элементы визуального оформления и режиссерского прочтения. Постановочная группа во главе с приглашенным режиссером Андре Чиньи бережно сохранила канонические черты кочевого быта XIX века (степные пейзажи, юрты, этнографическая стилизация костюмов), усилив образно-символическое содержание современными видеопроекционными технологиями. Сценографическое решение центрального конфликта художником Бенито Леонори и видеодизайнером Марио Спиначи построено на образной и масштабной визуализации трагизма происходящего (мрачный горизонт над степью, стая ворон как традиционный символ трагической развязки и т. п.) [12].

---

[24] *Корябин И.* От новейшей истории — к истокам: путь «Абая» в XXI веке [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: вебсайт. URL: https://www.belcanto.ru/24111702.html (дата обращения: 05.08.2026)

[25] *Дарбасов Т.* Дебют казахской оперы на европейской сцене [Электронный ресурс] // Forbes Kazakhstan: вебсайт. URL: https://forbes.kz/articles/debyut_kazahskoy_operyi_na_evropeyskoy_stsene (дата обращения: 05.08.2026).

Третий шедевр казахской оперной классики — «Биржан и Сара» Тулебаева — остается востребованным и любимым произведением с 1946 года. В 2013 году открытие первого сезона нового театра «Астана Опера» ознаменовалось постановкой именно этого сочинения, что подчеркивает его значимость в национальной музыкальной культуре. Через пять лет под руководством режиссера-постановщика Асхата Максимовича Маемирова и режиссера-консультанта Панджавидзе творческий коллектив театра представил новую интерпретацию оперы. Высокий уровень технического сопровождения обеспечен участием итальянских художников и видеодизайнеров Серджио Металли и Якопо Пантани, которые максимально насытили сценическое пространство масштабными 3D-видеопроекциями, воссоздающими картины бытования степных кочевников. Пейзажи бескрайней Сары-Арки своей эпичностью образно усилили изначальную гармонию Человека и Великой Степи, а детализированные изображения сцен праздничной ярмарки, свадебных обрядов, колоритных стилизованных костюмов создавали эффект исторически достоверной картины [21; 22].

При всей очевидности стремления к национальному своеобразию современная музыкальная культура в Казахстане не лишена обновления отечественной классики. Обзор опер, поставленных в XXI веке, показывает тяготение к таким режиссерским решениям, где сценическая интерпретация выстраивается в контексте авторского замысла, ориентированного на национальную аутентичность, но при использовании современных визуально эффектных художественных средств, интересных зрителям и соотносимых с новейшими театрально-постановочными тенденциями.

Межкультурная коммуникация и казахская опера

В актуальной социокультурной реальности казахское оперное искусство активно интегрируется в глобальные процессы, ищет и находит новые возможности расширить горизонты своего присутствия. В наступившем столетии творческим импульсом, помогающим освоить современный визуальный язык, стали постановочные идеи приглашенных сценографов, режиссеров, консультантов. Самые яркие фигуры, извне включенные в производство оперных спектаклей, — Панджавидзе, Юрий Исаакович Александров, Спиначи, Серджио Металли, Пантани, Леонори, Вячеслав Александрович Окунев и др. Их мощная

творческая энергетика, соединенная со своеобразием национального репертуара и достойным исполнительским уровнем казахстанских театральных коллективов, способствовала значительному росту оперного искусства.

Главным критерием аутентичности национального театра остается уважительное отношение к эпическому наследию либо исторической реальности, отражающим культурную память народа. По этой причине приглашенные специалисты предлагают отечественной зрительской аудитории такие решения, в которых сюжеты не подвергаются радикальным изменениям — в отличие от столь популярных сегодня современных оперных постановок. Выпадает из этой тенденции сценическая версия оперы «Абай», осуществленная правнуком Жубанова Бурибаевым в Германии и названная критиками «культурным прорывом казахской музыки на Запад»[26]. Однако спектакль не был представлен на театральной сцене в Казахстане. Эта художественная концепция предлагала более смелую трактовку образов и событий, отвечающую эстетическим ожиданиям европейской аудитории. Казахстанский зритель более восприимчив к знакомой сюжетной основе и эпическим героям, что характеризует устойчивость его ментальных и художественных ориентиров, основанных на традиционных ценностях.

Существенным фактором обновления сценического образа оперных постановок стало внедрение мультимедийных технологий, видеопроекций, звуковых и световых инсталляций. Благодаря им сценография казахских опер наполнилась чрезвычайно эффектной визуализацией национальных архетипов. Новый сценографический уровень стал отвечать интересам современной аудитории и в целом повысил социальный запрос на академическое искусство у казахстанской публики.

В условиях глобализации национальному театру необходимо уметь коммуницировать с мировым музыкальным сообществом, достойно презентовать казахское оперное искусство. По этой причине отечественные оперные исполнители активно принимают участие в различных международных конкурсных проектах и фестивалях, гастрольных турне. Мировым академическим сообществом высоко признано искусство оперных певиц Салтанат Сериковны Ахметовой и Марии Александровны Мудряк.

Ахметова в 2014 году стала финалисткой российского телевизионного проекта «Большая опера», ее яркий тембр сопрано и сценическое обаяние

[26] *Джумалиева Т.* Опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди в Германии. Великая музыка идет от сердца к сердцу [Электронный ресурс] // Musicnews.kz: сайт. URL: https://musicnews.kz/opera-abaj-a-zhubanova-i-l-xamidi-v-ge/ (дата обращения: 05.08.2026).

заслуженно отмечены авторитетным международным жюри. На подмостках столичного оперного театра она исполняет ведущие роли. Образ Ажар в опере «Абай» признан наиболее аутентичным как композиторскому замыслу, так и сценическому воплощению самоотверженной любви.

Чрезвычайно важным проектом, максимально способствующим интеграции казахского оперного искусства в мировой музыкальный процесс, стало проведение в Астане престижного вокального состязания международного уровня *Operalia*, основанного Пласидо Доминго более 30 лет назад. В 2017 и 2024 годах его программы проходили на сцене театра «Астана Опера», что усилило внимание международного сообщества к академической музыкальной культуре Казахстана.

Отечественные зрители и зарубежные гости могли услышать как участников конкурса, так и певцов с мировым именем. Среди них — сопрано Дезире Ранкаторе, тенор Джулио Пеллигра, баритон Альберто Газале и другие признанные мастера. Автором программы конкурсных событий стал известный дирижер Джузеппе Акуавива. В состав жюри 2017 года вошли именитые музыкальные деятели с мировым признанием[27], которые отметили вокал казахстанской певицы Мудряк, удостоенной третьей премии. В настоящее время она входит в число десяти лучших сопрано мира и активно занята в спектаклях на ведущих сценах России, Китая, Италии, Казахстана и др.

С целью привлечения молодых талантов из разных стран и поддержки казахстанских исполнителей и режиссеров при театре «Астана Опера» открыта Международная оперная академия. В качестве педагогов сюда приглашаются лучшие вокалисты из Германии, Италии, России; мастер-классы проводят Доната Д'Аннунцио Ломбарди, Федерико Лонги и др. Всемерно поддерживает высокий уровень обучения заслуженный деятель искусств РФ, основатель и художественный руководитель Молодежной оперной программы Большого театра России Дмитрий Юрьевич Вдовин. Маэстро Акуавива в статусе арт-менеджера Международной оперной академии «Астана Опера» отвечает за подготовку молодых солистов и осуществляет межкультурную коммуникацию, столь необходимую в современном глобализированном мире.

[27] В состав жюри под председательством П. Доминго входили представители ведущих музыкальных театров мира. Среди них — Акувива, Доминик Мейер, Питер Катона и др. *Омарова А.* Засияли молодые звезды оперы: премьера в Международной оперной академии «Астана Опера» [Электронный ресурс] // Zakon.kz: вебсайт. URL: https://www.zakon.kz/kultura-shoubiz/6482320-zasiyali-molodye-zvezdy-opery-premera-v-mezhdunarodnoy-opernoy-akademii-astana-opera.html (дата обращения: 05.08.2026).

Резюме

Обзор пути казахского оперного театра дает основания понимать его как круговое развертывание во времени от народной музыкальной традиции, содержащей элементы сценическо-театрального искусства, к полноценному оперному формату в первой половине XX века. В образцовых для казахстанской культуры операх соединились европейская традиция и уважительно осмысленное этническое наследие. Посыл устной музыкальной традиции стал основанием для формирования музыкального театра при действенной государственной поддержке.

Отвечая на вопрос о соотношении текущего состояния казахского оперного театра с традицией его становления, укажем, что нынешний этап представляет собой развитие и продолжение первоначального синтеза на новом уровне. Современные постановки казахских опер по-прежнему обнаруживают явное стремление к национальному наследию. Оркестровый состав расширяется за счет активного включения традиционных музыкальных инструментов (домбра, кобыз, жетиген и других), вплоть до радикальных концептуальных решений — создания оперных произведений, написанных исключительно для оркестра казахских народных инструментов (опера «Бейбарыс»). Подобные примеры иллюстрируют осознанную направленность современных композиторов на освоение оперного языка, органично вписанного в национальный культурный контекст.

Имеет место интенсивная трансформация ценностно-смысловых акцентов в форме переосмысления классических сюжетных линий, где образ героини эволюционирует от романтизированной жертвы патриархального конфликта к духовно сильной и деятельной личности («Томирис», «Аппак — дочь кыпчакская», «Домалак ана»).

Вместе с тем, при всем уважении к истокам, современные постановки активно обновляются визуальными технологиями и впитывают качественные зарубежные традиции академической музыки. Постановочный процесс характеризуется сценографическим и технологическим обновлением, благодаря которому традиционная эстетика кочевого быта и историко-культурная аутентичность получают новое прочтение. Интеграция мультимедийных и видеопроекционных технологий позволяет переосмыслить этнокультурное наследие современным визуальным языком.

Перспективы развития казахской оперы заключаются в формировании национального театра, в котором композиторский замысел и новаторские режиссерские решения не отчуждаются от национального контекста, а опираются на

глубинные пласты традиционной музыкально-поэтической культуры. Так обеспечивается укоренение этнокультурной идентичности в мировом академическом процессе.

Международная гастрольная деятельность, фестивальное движение, а также вовлечение филармонических и студенческих коллективов в создание новых сценических форм подтверждают, что казахский оперный театр выходит за рамки локального явления. Он демонстрирует альтернативу европейской оперной традиции, предлагая мировому художественному пространству самобытную эстетическую систему, где академический жанр резонирует с национальным мировоззрением и остается открытым к непрерывному диалогу.

Список литературы

1. *Мосиенко Д. М., Абдинуров А. К.* Казахская опера: история и будущее // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 521–529.

2. *Мусагулова Г. Ж.* Некоторые аспекты оперного искусства Казахстана на современном этапе // World science. 2016. Т. 4, № 1. С. 9–14.

3. *Мусаходжаева С. К.* Опера «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского: эволюция музыкального текста в истории постановок // Journal of Philosophy Culture and Political Science. 2019. № 1 (67). С. 30–42. https://doi.org/10.26577/jpcp.2019.v67.i1.04

4. *Избамбетов А., Егінбаева Т.* Музыкально-драматургическое развитие образа Биржана в опере «Биржан-Сара» Мукана Тулебаева // Central Asian Journal of Art Studies. 2024. Vol. 9, № 4. С. 221–239. https://doi.org/10.47940/cajas.v9i4.909

5. *Омарова А. К.* Жаһандық дәуір: қазақ операсындағы көне сарындар // Керуен. 2021. Т. 70, № 1. С. 38–53. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2021.1-09

6. *Begembetova G.* Trans-border masters: transition of a traditional musician from ethnic to westernized music making in Kazakhstan // Saryn Art and Science Journal. 2020. Vol. 8, № 4. P. 36–42.

7. *Мусагулова Г. Ж.* Национальная речитация и ее претворение в музыкально-сценическом жанре тюркоязычных народов (на

примере казахского оперного искусства) // Вестник Кыргызского государственного университета имени И. Арабаева. 2022. № 3. С. 165–172.

8. *Izbambetov A., Eginbaeva T.* Kazakh opera in the dialogue of traditions: Transformation of national heritage in the world academic vocal art // Rast Musicology Journal. 2025. № 13 (4). P. 499–528. https://doi.org/10.12975/rastmd.20251346

9. *O'Connor A.* Opera as Critical "Synthesis": Theorizing the Interface between Cosmopolitanism and Orientalism // Comparative Studies in Society and History. 2023. № 65 (3). P. 616–642. https://doi.org/10.1017/S0010417523000117

10. *Rakisheva D. B., Sarkulova M. S., Agzamova N. Sh.* Philosophy of the intertextuality as a method of studying the *Kyz Zhibek* opera // Bulletin of the L. N. Gumilyov Eurasian National University. Historical sciences. Philosophy. Religion Series. 2023. № 4 (145). P. 286–299. https://doi.org/10.32523/2616-7255-2023-145-4-286-299

11. *Попандопуло М. П.* Обращение к лирическому эпосу «Кыз Жибек» как основа создания первой казахской оперы // Вестник Торайгыров университета. Гуманитарная серия. 2023. № 1. С. 16–27. https://doi.org/10.48081/dgpn7783

12. *Казкен Б. М.* Постановки оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди в контексте истории и современности национальной культуры // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии. 2022. № 82 (4). С. 63–72. https://doi.org/10.26577/jpcp.2022.v.82.i4.7

13. *Казкен Б. М.* Эволюция сценических интерпретаций оперы «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского: от традиции к современности // Saryn. 2025. Т. 13. С. 35–55. https://doi.org/10.59850/SARYN.4.14.2025.303

14. *Baybetova R., Nabieva N.* Production of the opera Alpamys by Yerkegali Rakhmadiev at the Astana opera Theater // Лучшая исследовательская статья 2023: сборник статей V Международного научно-исследовательского конкурса (18 октября 2023 г.). Петрозаводск: Новая Наука, 2023. P. 159–164.

15. Жылкаманова А., Жангужинова М. Обзор ретроспективы сценографических решений образа Абая Кунанбаева // Central Asian Journal of Art Studies. 2021. Vol. 6, № 1. С. 69–84. https://doi.org/10.47940/cajas.v6i1.325

16. *Imayo A., Begembetova G.* Decades of Kazakh art and literature in Moskow (1936, 1958). Sources review // Central Asian Journal of Art Studies. 2023. Vol. 8, № 4. P. 239–258. https://doi.org/10.47940/cajas.v8i4.643

17. *Каскабасов С. А.* Колыбель искусства. Алма-Ата: Өнер, 1992.

18. *Мосиенко Д. М.* Казахский музыкальный театр: история становления. М.: РАМ имени Гнесиных, 2017.

19. *Мукан А. О.* Современная интерпретация оперы «Кыз Жибек» на казахской сцене // Жирковские чтения: вопросы сохранения культурного наследия: материалы I Международной научно-практической конференции, Якутск, 25 апреля 2022 года / сост., отв. редактор Т. В. Павлова-Борисова. Якутск: Лидер, 2022. С. 233–242.

20. *Жумасеитова Г. Т., Мылтыкбаева М. Ш., Мосиенко Д. М.* Декада искусства Казахстана в документах и фактах (к вопросу источниковедения истории казахской музыки) // Keruen. Т. 80, № 3. С. 256–265. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-22

21. *Мусаходжаева С. К.* Казахская оперная классика в постановках «Астана Опера» // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Четвертой Международной научной конференции, Москва, 11—15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 355–363.

22. *Мусаходжаева С. К.* «Биржан и Сара» М. Тулебаева в постановке театра «Астана Опера» (2018 г.) // Искусство, наука, технологии в образовательном пространстве: проблемы и перспективы: материалы Международной научно-практической конференции-форума, Уфа, 7 апреля 2021 года. Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2021. С. 194–201.

References

1. Mosienko, D. M., & Abdinurov, A. K. (2019). Kazakh opera: History and future. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in the musical theater: History and present time: Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019* (Vol. 2, pp. 521–529). Gnesins Russian Academy of Music. (In Russ.).

2. Musagulova, G. Zh. (2016). Nekotorye aspekty opernogo iskusstva Kazakhstana na sovremennom etape [Some aspects of the Kazakh opera art at the present stage]. *World Science, 5*(1), 9–14. (In Russ.).

3. Musakhodjayeva, S. K. (2019). Opera *Kyz-Zhibek* by E. Brusilovsky: Evolution of musical text in the history of performances *Journal of Philosophy Culture and Political Science, 67*(1), 30–42. (In Russ.). https://doi.org/10.26577/jpcp.2019.v67.i1.04

4. Izbambetov, A., & Eginbayeva, T. (2024). Musical and dramaturgical development of the Birzhan Character in the *Birzhan-Sara* opera by Mukan Tulebayev. *Central Asian Journal of Art Studies, 9*(4), 221–239. (In Russ.). https://doi.org/10.47940/cajas.v9i4.909

5. Omarova, A. K. (2021). The era of globalization: Ancient rips in the Kazakh opera. *Keruen, 70* (1), 38–53. (In Kazakh). https://doi.org/10.53871/2078-8134.2021.1-09

6. Begembetova, G. (2020). Trans-border masters: transition of a traditional musician from ethnic to westernized music making in Kazakhstan. *Saryn Art and Science Journal, 8*(4), 36–42.

7. Musagulova, G. Zh. (2022). National recitation and its implementation in the musical stage genre of the Turkic-speaking peoples (on the example of Kazakh opera art). *Bulletin of I. Arabaev Kyrgyz State University,* (3), 165–172. (In Russ.).

8. Izbambetov, A., & Eginbayeva, T. (2025). Kazakh opera in the dialogue of traditions: Transformation of national heritage in the world academic vocal art. *Rast Musicology Journal, 13*(4), 499–528. https://doi.org/10.12975/rastmd.20251346

9. O'Connor, A. (2023). Opera as Critical "Synthesis": Theorizing the Interface between Cosmopolitanism and Orientalism. *Comparative Studies in Society and History, 65*(3), 616–642. https://doi.org/10.1017/S0010417523000117

10. Rakisheva, D. B., Sarkulova, M. S., & Agzamova, N. Sh. (2023). Philosophy of the intertextuality as a method of studying the *Kyz Zhibek* opera. *Bulletin of the L. N. Gumilyov Eurasian National University. Historical Sciences. Philosophy. Religion Series, 4*(145), 286–299. https://doi.org/10.32523/2616-7255-2023-145-4-286-299

11. Popandopulo, M. P. (2023). Appealing to the lyrical epic Kyz Zhibek as the basis for creating the first Kazakh opera. *Bulletin of Toraighyrov University. Humanities Series*, (1), 16–27. (In Russ.). https://doi.org/10.48081/dgpn7783

12. Kazken, B. M. (2022). Productions of Abay opera by A. Zhubanov and L. Khamidi in terms of history and modernity of national culture *Journal of Philosophy Culture and Political Science, 82*(4), 63–72. (In Russ.). https://doi.org/10.26577/jpcp.2022.v.82.i4.7

13. Kazken, B. M. (2025). Yevgeniy Brusilovsky's *Kyz Zhibek* opera stage interpretations: From tradition to new approaches. *Saryn, 13*, 35–55. (In Russ.). https://doi.org/10.59850/SARYN.4.14.2025.303

14. Baybetova, R., & Nabieva, N. (2023). Production of the opera *Alpamys* by Yerkegali Rakhmadiev at the Astana Opera Theatre. In I. I. Ivanovskaya, & M. V. Posnova (Eds.), *Best Research Paper 2023: Proceedings of the 5th International Research Competition (October 18, 2023)* (pp. 159–164). Novaya Nauka.

15. Zhylkamanova, A., & Zhanguzhinova, M. (2021) Review and theoretical study of retrospective scenographic solutions of Abai Kunanbayev image. *Central Asian Journal of Art Studies, 6*(1), 69–84. (In Russ.). https://doi.org/10.47940/cajas.v6i1.325

16. Imayo, A., & Begembetova, G. (2023) Decades of Kazakh art and literature in Moscow (1936, 1958). Sources review. *Central Asian Journal of Art Studies, 8*(4), 239–258. https://doi.org/10.47940/cajas.v8i4.643

17. Kaskabasov, S. A. (1992). *Kolybel' iskusstva* [Cradle of art]. Oner. (In Russ.).

18. Mosienko, D. M. (2017). *Kazakhskii muzykal'nyi teatr: istoriya stanovleniya* [Kazakh musical theatre: history of formation]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

19. Mukan, A. O. (2022). Modern interpretation of opera *Kyz Zhibek* on the Kazakh stage. In T. V. Pavlova-Borisova (Ed.), *Zhirkov Readings: Issues of cultural heritage preservation: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference, Yakutsk, April 25, 2022* (pp. 233–242). (In Russ.).

20. Zhumaseitova, G. T., Myltykbayeva, M. Sh., & Mosienko, D. M. (2023) Decade of art of Kazakhstan in documents and facts (on the issue of source studies of the history of kazakh music). *Keruen, 80*(3), 256–265. (In Russ.). https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-22

21. Musakhodjayeva, S. K. (2019) Kazakh opera classics in the productions of Astana Opera. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in the musical theater: History and present time: Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019* (Vol. 2, pp. 355–363). Gnesins Russian Academy of Music. (In Russ.).

22. Musakhodjayeva, S. K. (2021) *Birzhan and Sara* by M. Tulebayev produced by the Astana Opera theatre (2018). *Art, science, technology in the educational space: problems and prospects: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference-Forum, Ufa, April 7, 2021* (pp. 194–201). Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts. (In Russ.).

Сведения об авторах:

Мосиенко Д. М. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой.

Поваляшко Г. Н. — кандидат философских наук, доцент, Высшая школа искусства и дизайна, Международный университет «Астана».

Information about the authors:

Dina M. Mossiyenko — Cand. Sci. (Arts), Senior Lecturer, Musicology and Composition Department, Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts.

Galina N. Povalyashko — Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Higher School of Arts and Social Sciences, Astana International University.

Статья поступила в редакцию 21.05.2026;
одобрена после рецензирования 11.08.2026;
принята к публикации 02.09.2026.

The article was submitted 21.05.2026;
approved after reviewing 11.08.2026;
accepted for publication 02.09.2026.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Музыкальная психология

Научная статья
УДК 782.91
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241
EDN SAMKNX

Структура музыкального переживания: опыт построения теоретической модели

Дина Константиновна Кирнарская
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0003-1059-5776



Аннотация. В последние годы возрос интерес к музыке как возбудителю музыкальной эмоции. Большой корпус теоретических и экспериментальных исследований включает публикации, обобщающие имеющиеся представления о музыкальных эмоциях — их происхождении, признаках и внутренней иерархии. К их числу относится и настоящая статья, в которой предлагается сделать акцент на эстетической эмоции, наименее изученной в психологической литературе и наиболее существенной в реальном

© Кирнарская Д. К., 2026

восприятии, а также на значении музыкального опыта в рамках определенной культуры, являющегося условием возникновения эстетического чувства. В качестве вывода предложена гипотетическая модель музыкального переживания, фундаментом которой выступает музыкальный опыт, а эстетическое чувство — непременным сопровождающим элементом на всех уровнях восприятия, где триггером музыкальной эмоции является ее заразительность / синхронизация с воображаемым интонационным героем. Данная статья продолжает предыдущую работу автора, опубликованную в журнале «Современные проблемы музыкознания» (2025, т. 9, № 3).

Ключевые слова: музыкальная эмоция, заражение, синхронизация, воображаемый герой, эстетическое чувство, музыкальный опыт

Для цитирования: *Кирнарская Д. К.* Структура музыкального переживания: опыт построения теоретической модели // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 200–241.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Psychology of Music

Original article

The structure of musical experience: An attempt to construct a theoretical model

Dina K. Kirnarskaya
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0003-1059-5776

Abstract. In recent years, interest in music as a trigger of musical emotion has grown significantly. A substantial body of theoretical and experimental research includes publications summarizing existing concepts of musical emotions—their origin, attributes, and internal hierarchy. Among them is the present article, which proposes placing emphasis on aesthetic emotion—the least studied in psychological literature yet the most essential in real-world perception—as well as on the significance of musical experience within a specific culture as a prerequisite for the emergence of aesthetic feeling. As a conclusion, a hypothetical model of musical experience is proposed, the foundation of which is musical experience, with aesthetic feeling serving as an indispensable accompanying element across all levels of perception, where the trigger of musical emotion is its contagiousness/synchronization with an imaginary intonational hero.

This article continues the author's previous work published in the journal *Contemporary Musicology*, 2025, 9(3).

Keywords: musical emotion, emotional contagion, synchronization, imaginary hero, aesthetic feeling, musical experience

For citation: Kirnarskaya, D. K. (2026). The Structure of Musical Experience: An Attempt to Construct a Theoretical Model. *Contemporary Musicology, 10*(3), 200–241. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241

Введение

В XXI веке научное обсуждение музыкального восприятия все чаще сосредоточено на трактовке различных сторон музыкальной эмоции. Имеет значение ее тесная связь как с направлением наших мыслей, так и с физиологией организма, равно как и с регуляцией человеческого поведения: эмоция выступает как квинтэссенция человечности, как центр, связывающий воедино отношения людей с окружающим миром, интересы и поступки. Особое внимание к эмоциональному переживанию, как музыкальному, так и любому другому, знаменует акцент на собственно гуманистической природе этой темы — в отличие от искусственного интеллекта, находящегося ныне в эпицентре общественного внимания и общественных ожиданий, эмоция присуща только живому, включая человека. Осознание нашей уникальности, стремление понять возможности *Homo sapiens* в сопоставлении с потенциалом искусственного интеллекта становятся особенно важными, в связи с чем исследование музыкального искусства в качестве эмоционального триггера — пускового механизма душевных движений — ведет к более глубокому пониманию самой человеческой природы.

О музыкальной эмоции как явлении, лежащем на пересечении психологии и музыкознания, известно многое. Количество публикаций по этой теме, главным образом относящихся к XXI веку, переваливает за сотню. Вместе с тем музыкальное восприятие и, соответственно, музыкальная эмоция относятся к категории «черного ящика». Неудивительно, что до сих пор не существует общепринятой модели последней, поскольку ее происхождение и структура не вполне понятны. Тем не менее постоянно предпринимаются попытки представить общую картину — примерную модель с входящими в нее уровнями и структурными элементами [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7].

В статье предлагается еще один вариант модели музыкальной эмоции, включающий в качестве итога ее схематичный образ. Наглядность и сопутствующее ей структурирование порой служит известным оправданием неполноты и приблизительности [8; 4], преодолеть которые вряд ли возможно, поскольку для построения модели понадобится не только достоверная информация, но и неизбежные натяжки и субъективные умозаключения. Как писала Эмили Дикинсон: *Tell all the truth but tell it slant / Success in Circuit*

lies, что примерно означает: «Скажи всю правду, но окольно, успех в круженьи ждет»[1], то есть в контекстуальной, окружающей основную мысль приблизительности. В лучшем случае целостное представление, заключенное в теоретической модели — пусть весьма неточное и произвольное, — помогает понять, на каком этапе находятся наши знания о предмете, где именно имеются явные пробелы и каковы наиболее перспективные направления будущих исследований.

Психологический механизм расшифровки музыкального высказывания

В первой главе «Евгения Онегина» Александр Сергеевич Пушкин описал свой творческий процесс как поиск союза между звуками, в данном случае фонетическими созвучиями и языковыми знаками, с одной стороны, и выраженными с их помощью чувствами и думами автора, с другой. Называя этот союз «волшебным», поэт отсылает читателя к непостижимой, магической природе творческой интуиции[2]. Именовать ли такое единство синтезом содержания и формы или означаемого и означающего, психологические параметры этого союза относятся в равной степени к психологии творчества и психологии восприятия: подобно тому, как поэт и композитор облекают свои чувства и думы в звуки, слушатели проходят обратный путь, стараясь расшифровать стоящие за звуками чувства.

Изучение природы чувств, переживаемых слушателем, составляет исконную задачу психологической науки. Некоторые исследователи отдают пальму первенства реально переживаемым эмоциям, а во многих случаях эквивалентным им физиологическим реакциям — изменению частоты сердцебиения, температуры тела и уровня кортизола, проводимости кожи, дрожи и появлению «мурашек» [9; 10; 11; 12; 13; 14]. Другие ученые скорее склоняются в сторону не столько *induced* — реально переживаемой, сколько *perceived* — воспринятой и понятой эмоции [15; 16; 17; 18]. Первую группу можно условно назвать эмотивистами, а вторую когнитивистами [19].

Эмотивисты оттолкнулись от ориентации на так называемые базовые эмоции — радость, печаль, страх и гнев [20; 21; 8; 11]. Однако вскоре возобладала другая классификация, опирающаяся на два выделенных психологами фактора: *valence* (валентность), определяющую, о какой степени слушатель считает

[1] *Dickinson E.* The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition / ed. by R.W. Franklin. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 1263.
[2] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 5. С. 35.

отраженную в музыке эмоцию положительной или отрицательной, и *arousal* (возбуждение), показывающее степень активности звучания, то есть меру его удаленности от нейтрально-спокойного эмоционального состояния. Возражая против так называемых базовых эмоций (их называют *garden-variety emotions*, то есть бытовыми), авторы пишут о том, что музыкальные эмоции лучше описать, приняв конструктивистский подход:

> ...Согласно этому подходу, акустические знаки, присутствующие в музыке, удобно описать через варианты аффективного ядра (то есть активацию и валентность), которые становятся перцептивными знаками благодаря мгновенным ассоциативным механизмам, интегрирующим информацию прошлого опыта, существующего контекста и психологического состояния слушателя [16, p. 14].

Конструктивистский подход, не требующий присваивать имена музыкальным эмоциям, но лишь описывать их через активацию и валентность, укоренился в экспериментальной психологии наряду с использованием базовых эмоций, если того требовала экспериментальная ситуация [15; 22; 23; 24]. При этом в теоретических работах, вне рамок экспериментов, содержание музыкальных переживаний авторы характеризовали без каких-либо отсылок к бытовым или конструктивистским методам, считая их лишь вспомогательными инструментами, не способными адекватно описать опыт музыкального переживания [2; 3; 1; 5].

Общей платформой для всех исследователей — эмотивистов и когнитивистов, музыковедов, психологов и философов — можно считать представление о музыке как о коммуникации: все они воспринимают музыку как акт социального взаимодействия, как общение между автором и публикой. В психологическом смысле коммуникативная природа музыкального восприятия как частного случая художественного общения подтверждена многократно квазиличностной природой самого высказывания, когда оно символически трактуется как голос другого [25; 26; 1; 2; 3]. Музыковед Вячеслав Вячеславович Медушевский утверждает, что в музыке представлен «интонационный герой», изнутри которого музыка смотрит на мир: этот герой, подобный лирическому герою поэзии, и есть то самое «я», в музыке недекларируемое и непроизнесенное, которое ведет диалог со слушателем [27].

Вполне вероятно, что в психологии музыкального общения в качестве его сущностной природы зашифрована древнейшая функция музыкального искусства, состоящая в создании социального объединения — сплочения людей вокруг тех или иных общественно значимых эмоциональных состояний.

Классическим примером такого рода могут быть военные песни или похоронные марши. В таком случае механизм сочувствия и сопереживания выступает как художественная технология создания эмоциональной, а порой и действенной общности. Психологическое содержание ситуаций, где музыка выступает объединяющим фактором, а участниками могут быть как большие социальные группы, так и отдельные индивиды, получило название заражения или синхронизации, то есть передачи слушателям заключенного в произведении эмоционального состояния. Анализ музыкальной коммуникации на физиологическом уровне подтвердил реальность такой трактовки, поскольку в акте коммуникации оказались задействованы и телесные проявления, и мозговые процессы [9; 28; 21; 11; 13; 4; 29].

В подтверждение физиологической и эмоциональной укорененности функции социальной коммуникации, заложенной в музыке, авторы пишут:

> Музыку можно представить как технологию, которая выстраивает человеческую способность синхронизироваться с внешними источниками. Ее структура оптимально приспособлена к созданию и поддержанию механизма синхронизации. <…> эмоциональный отклик возникает как опыт манифестации процесса синхронизации. <…> Когда участники эмоциональной значимой ситуации оказываются вместе, наблюдается активация в отделах мозга, связанных с мимикой и жестикуляцией, равно как и в области зеркальной активации нейронов, ответственных за движение. Такого рода активация помогает индивидам координировать свои действия в эмоционально заряженных контекстах [30, p. 365, 366, 367].

Таким образом, восприятие музыки можно представить как интериоризованный процесс социального взаимодействия, как диалог с зашифрованным в музыке голосом другого. Дальнейшая детализация этого механизма закономерно предполагает подражание развернутому в музыке общению через голосовые, жестовые и двигательные проявления разного рода. Подобный мимезис синхронизирует эмоциональные проявления говорящего и слушающего: заложенные композитором душевные движения, выраженные всей совокупностью звуковых параметров, синхронно отражаются во внутреннем пространстве слушателя, создавая эффект *mirroring* — зеркального копирования, передаваемого в музыке эмоционального состояния. Термины «синхронизация», «зеркальное отображение» и «подражание» (*synchronization, mirroring and mimicking*) входят в музыкально-психологический словарь современной науки как обозначение механизма интериоризации эмоционального переживания, его перехода во внутреннее пространство слушателя в ходе музыкального восприятия.

Миметическое копирование заложенной в музыке эмоции как следствие эмпатической реакции на настроение «музыкального собеседника» в психологическом сообществе не вызывает сомнений. Публикации, подытоживающие современный экспериментальный материал, на всех этапах изучения предмета отмечают такого рода синхронизацию [13; 1; 5; 3; 2; 7]. При этом отмечается сходство между музыкой и другими искусствами, где эмпатическое сопереживание присутствует как знак общественно значимой коммуникации [3; 2]. Но есть и различия, выделяющие музыкальное искусство в качестве уникального. Если в случае с театром, изобразительным искусством и литературой можно считать воспринимающего свидетелем на уровне изъятой «четвертой стены», то в музыке он становится соучастником и соисполнителем, то есть процесс синхронизации заходит несколько дальше [31; 32; 29]. Особого рода приближенность синхронизации к воспринимающему музыкальное звучание связана с вовлечением его телесной моторики и голосовой активации в этот процесс. Никакой другой вид искусства не выражается в своем миметическом содержании через телесные каналы восприятия.

Психологическое отождествление интонационного героя музыки и слушателя-собеседника посредством механизмов заражения и синхронизации делает процесс эмоционального взаимодействия с музыкой поистине уникальным. Не потому ли в социологических опросах, где требуется назвать любимый вид искусства, музыка часто побеждает? Вряд ли что-либо сравнится с музыкой силой эмоционального воздействия, а значит, прочностью эмоционального контакта с аудиторией. По этому поводу авторы обобщающей статьи пишут:

> При вовлечении в музыкальную деятельность, включая и восприятие, синхронизация может пойти разными путями, которые в любом случае предполагают тесное поведенческое и перцептивное единство, невозможное при контакте с большинством немузыкальных стимулов. То есть музыка уникальна в своей способности обеспечивать точную и устойчивую синхронизацию [30, p. 368].

Из приведенных выше аргументов следует, что заражение и синхронизация — осуществляющие их психологические инструменты — непременно должны стать частью предполагаемой модели музыкальной эмоции. Воспринятая и расшифрованная в ходе слушания музыки эмоция заражает воспринимающего, синхронизируя его чувства с теми, что выражены в музыке; степень активности и действенности этого процесса такова, что слушатель психологически вовлечен в процесс музицирования не столько как сторонний

наблюдатель, сколько как соучастник и соисполнитель. В связи с этим возникает закономерный вопрос о связи музыкальных параметров с психологической реакцией на них: на что именно и каким образом реагирует слушатель в процессе синхронизации, что и каким образом настраивает его?

Проведенный недавно эксперимент подтвердил решающую роль исполнительских параметров звучания в формировании слушательской эмоциональной реакции. Предсказуемо оказалось, что чем более выразительно и профессионально исполнена музыка, тем сильнее она воздействует на слушателя и тем увереннее доносит заключенное в ней эмоциональное послание [33]. Роль этих экспрессивных средств интерпретации тембра, темпа, динамики и артикуляции — в формировании, а значит, и в моделировании музыкальной эмоции, установлена достаточно давно, и ее можно считать признанной в рамках музыкально-психологического дискурса [20; 26; 25; 27; 34; 35].

Среди механизмов, претендующих на заразительность от лица музыки, выделяются те, которые Патрик Юслин и Даниэль Вестфьелль включили в число факторов, влияющих на слушательский эмоциональный отклик [8]. Многие коллеги в том или ином виде апеллируют к этому перечню под сокращённым наименованием BRECVEMA по первым латинским буквам названий каждого пункта [23; 7; 4; 11; 2][3]. Его можно представить как восемь механизмов, составляющих модель BRECVEMA, которые сводятся к следующему: 1) стволовой рефлекс (реакция на внезапные и резкие перемены в звучании, например, неожиданный громкий акцент); 2) ритмическая вовлеченность (синхронизация телесных ритмов, в частности, сердцебиения или активизация телесной реакции как ответ на быструю танцевальную музыку); 3) оценочное обусловливание (ассоциирование музыки с другими позитивными или негативными стимулами, например, такими, которые идут из детства); 4) заразительность (процесс распознавания заключенной в музыке эмоции через сходство (к примеру, с вокальной просодией); 5) визуальная образность (эмоция, вызванная визуальными ассоциациями, возникающими в процессе слушания); 6) эпизодическая память (когда музыка вызывает ассоциации с некими событиями, связанными с ней в жизни слушателя); 7) музыкальные ожидания (реакция на следование или нарушение ожиданий, связанных с музыкальным синтаксисом, таких как реакция на тонально-

[3] См. также: *Barradas G. T.* A cross-cultural approach to psychological mechanisms underlying emotional reactions to music. PhD diss. Uppsala, 2017. URL: https://www.dissertations.se/dissertation/ec1849008f/ (дата обращения: 03.08.2026).

гармоническое напряжение или разрешение); 8) эстетическое суждение (субъективное ценностное суждение о музыке, порой вызывающее чувство восторга).

Пожалуй, легче было бы назвать психологов, не апеллирующих к этому перечню и не использующих его, нежели тех, кто считает его вполне приемлемым, что говорит как об острой потребности в такой модели, так и об отсутствии альтернативных предложений. Свойства музыкального звучания, обладающие определенной заразительностью, вполне убедительно выделены авторами; единственным сомнительным моментом выступает их своеобразное удвоение, когда, например, № 3 и 6 означают примерно одно и то же: привязку звучания к тем или иным личным воспоминаниям. Рассмотрение с этой точки зрения всех восьми предложенных параметров приводит к их сокращению до двух: заражения/синхронизации как способа эмоционального взаимодействия музыки со слушателем (*contagion*) и эстетической оценки (*aesthetic judgement*) [19].

Помимо отмеченных выше психологических механизмов музыкального восприятия, таких как заражение и синхронизация, в этом процессе также задействована эстетическая оценка [Там же]. Бессознательно формируемое слушателем суждение о красоте и оригинальности художественного замысла и исполнения приводит к появлению эстетического чувства. Его парадоксальность в психологическом смысле заключается в том, что, с одной стороны, оно весьма часто упоминается в качестве важнейшего фактора эмоционального реагирования на музыку, но, с другой — крайне трудно поддается экспериментальному исследованию. Музыковедение и вслед за ним психология во многих случаях связывают эстетическое чувство с эмоциональным отражением гармонично организованной системы ожиданий и их нарушений, к восприятию которых готов лишь слушатель, знакомый с грамматическими закономерностями стиля [5; 36; 31][4]. Дженнифер Робинсон [5] предлагает несколько факторов, которые, подобно классификации Юслина — Вестфьелля, также можно свести к двум основным, одновременно вызывающим музыкальную эмоцию: это механизм заражения/синхронизации, во многих случаях вызывающий телесно-моторные и голосовые миметические реакции, реальные или представляемые, и когнитивные отсылки к жанровым и грамматическим закономерностям музыкальной структуры, включая ожидания, которые автор в большей мере связывает с эстетической реакцией.

[4] См. также *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music. Chicago; London: University of Chicago Press, 1956.

Комментируя научные представления о музыкальном восприятии, содержащие как психофизиологические реакции более непосредственного действия, так и эмоционально-когнитивные отклики на звучание более опосредованного характера, исследователь заключает:

> То, что не было широко отмечено прежде, так это то, что музыка возбуждает эмоциональную реакцию разного происхождения одновременно. Более того, различные механизмы одновременно возбуждают различные эмоциональные состояния и настроения [5, p. 674].

Каким образом можно было бы «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань» — то есть весьма грубые и едва ли не физиологические реакции заражающего типа, обеспечивающие синхронизацию эмоций между музыкой и слушателем, с одной стороны, и утонченные эстетические эмоции, связанные с жанрово-грамматическими закономерностями музыкального высказывания и оценкой красоты и целостности музыкального выражения, — с другой, в психологическом смысле не вполне понятно. Констатируя постоянное присутствие психологического механизма заражения/синхронизации в формировании музыкальной эмоции, можно отметить некоторую трудность его совместного рассмотрения с квазиинтеллектуальным эстетическим чувством. Эту проблему Патрик Хантер и Э. Гленн Шелленберг, уважаемые в психологической среде авторы, характеризуют как «теоретические дебаты, являющиеся в настоящее время тупиковыми [37, p. 155].

Поскольку эстетическая эмоция во всей ее полноте и психологической реальности представляет собой в большей или меньшей степени *terra incognita*, по отношению к эстетическим переживаниям допустимы разнообразные гипотетические высказывания и версии. Изучение природы этого эстетического чувства и его психологического содержания представляет отдельную задачу, к которой эмпирическая эстетика приступила совсем недавно.

Сила красоты: в поисках источника и механизма воздействия

В стихотворении «Красавица» А. С. Пушкин говорит о большой силе эстетического чувства, уподобляя его религиозному[5]. По сути дела, соглашаясь с поэтом, значение этого чувства не отрицают ученые-экспериментаторы: оно фигурирует во множестве работ [5; 1; 38; 39; 40]. О силе эстетического воздействия

[5] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. С. 239.

упоминается, в частности, и в «Гамлете» Уильяма Шекспира, когда говорится об актерском сопереживании воображаемой Гекубе, вызывающем слезы «Что он Гекубе? Что ему Гекуба? А он рыдает»[6]. Однако степень разработанности психологии музыкально-эстетического чувства и эмпатического взаимодействия слушателя с музыкой тем не менее весьма различна: механизм распознавания/индуцирования/заражения слушателя заключенной в музыке эмоцией получил гораздо бóльшую долю внимания. В последнее время влияние этой относительной проясненной темы заключается в ее дальнейшей детализации, проливающей свет на индивидуальные различия и роль контекста в музыкальном восприятии, не меняя основной вектор исследования — изучение эмоционального воздействия музыки через миметическое заражение ею [23; 24; 41; 11; 12; 42; 33; 7].

При всей релевантности и научной достоверности исследование индивидуальных различий и воздействия контекста на музыкальную эмоцию можно охарактеризовать как «поиски под фонарем», то есть поиски там, где относительно светло, учитывая уже имеющиеся знания о психологии эмоционального отклика на музыку через своеобразное отождествление с ее интонационным героем. В то же время эстетическое чувство, эстетическая реакция на музыку существует главным образом в виде констатации, а не проясненного психологического механизма. Чрезвычайно характерно в этом отношении высказывание группы авторов, задающих фундаментальные вопросы, не имеющие пока убедительного ответа:

> Перед тем как существенно продвинуть понимание механизмов эмоционального индуцирования музыкой, было бы полезно прояснить саму природу музыкальной эмоции. Какие эмоциональные состояния наиболее и наименее часто вызваны музыкой? Специфичны ли они? Как можно адекватно классифицировать и измерить их? И, наконец, есть ли существенные отличия вызванных музыкой эмоций от повседневных, чтобы обеспечить их соответствующую классификацию? [43, pp. 494–495].

Может показаться несколько неадекватной ссылка на мнение исследователей, чьи соображения высказаны почти двадцать лет назад. Но нет: в отличие от технических наук, гуманитарное знание продвигается достаточно медленно, прорывных идей не так много; ученые, включая психологов, нередко обращаются к предшественникам, порой весьма далеким, чьи мысли не утратили актуальность по сей день. В приведенной статье

[6] *Шекспир В.* Трагедии / пер. с англ. Б. Л. Пастернака. СПб.: СЗКЭО, 2025. С. 239.

цитирован автор, чей труд опубликован почти полтора столетия назад, но по-прежнему заданный им вопрос не находит ответа:

> В книге «Власть звука» (1880) Эдмунд Гёрни написал: «Первичная характеристика Музыки, альфа и омега ее эффекта — это постоянное пробуждение в нас особого рода восторга, который не подходит ни под одно известное определение эмоций»[7].

Желая пролить свет на переживаемое слушателями состояние, авторы исследования предположительно трактовали его как восприятие красоты, для которого участники эксперимента пытались подобрать определения, такие как возвышенность, изумление, трансцендентность, нежность, ностальгия, умиротворение. Подобного рода эмоции сопровождают эстетическое чувство — вернее, являются его сердцевиной, что особенно заметно в музыке грустно-печального эмоционального спектра. Эстетическое переживание, окрашивающее все оттенки печали от отчаяния до легкой меланхолии, преображает эти проявления, делает их возвышенными. Слушатели в подобных случаях часто используют именно это слово — *sublime*. Иными словами, искусство превращает якобы отрицательные эмоции в положительные, когда чувство красоты заслоняет и трансформирует любые житейские ассоциации, связанные с печалью. Используя термин «меланхолический» или тем более «трансцендентный», испытуемые словно пытались ухватить то особенное, что сопровождает переживание различных оттенков грусти в музыке: вероятно, они посильным образом пытались описать эстетическое чувство или катарсис, сопровождающий их музыкальные эмоции.

Наблюдаемые экспериментаторами эмоции психологи назвали *refined* — рафинированными, далекими от обыденных жизненных впечатлений:

> Было бы совершенно неверно умалять эмоциональное значение внушенных музыкой чувств несмотря на то, что эти чувства вовсе не сопровождаются побуждениями к действию или нейробиологическими проявлениями, характерными для некоторых базовых эмоций [Ibid., p. 515].

Так авторы вступают в спор эмотивистов и когнитивистов на стороне последних. Об их противостоянии уже было упомянуто ранее как в настоящей статье, так и в предшествующей публикации [19]. Практически все музыкальные психологи так или иначе касаются этой темы; в качестве примера можно привести десяток относительно рандомно выбранных работ, из которых пять написаны скорее эмотивистами [12; 13; 20; 44; 15], другие пять — преимущественно

[7] *Gurney E.* The Power of Sound. London: Smith, Elder, & Co., 1880. P. 120.

когнитивистами [18; 17; 2; 6; 1]. Однако вопрос находится в стадии обсуждения, и психологи в данном случае избегают чрезмерно категоричных суждений.

Ученые, как правило, приводят мнения обеих сторон, отнюдь не отрицая наличие реальных эмоций в процессе музыкального восприятия, но подчеркивая их ослабленный в смысле интенсивности профиль и полнейшее несходство с бытовыми переживаниями, что косвенным образом свидетельствует о том, что мы имеем дело с эстетическим чувством, с переживанием красоты. Если эмоции в строгом смысле слова предполагают оценку степени благополучия и безопасности индивида (возможно, выявление опасности, нападения или, напротив, защищенности и поддержки), то в процессе музыкального восприятия подобный анализ явно не наблюдается. Отказывая музыкальным эмоциям в классическом эмоциональном содержании, авторы выдвигают эстетические переживания как единственно релевантные. В качестве выразительного примера такого рода можно привести обобщающее философское исследование Федерико Лауриа, ставшего результатом изучения огромного корпуса работ по теме [2]. Раскрывая позицию коллег, автор уделяет большое внимание таким понятиям как

> …эстетический опыт, эстетическая оценка и эстетическая эмоция: эта тема высвечивает противоречия, касающиеся эстетического опыта и даже более, эстетической оценки и эстетической эмоции. Сама возможность музыкальной эмоции представляется здесь сомнительной как имеющей незаинтересованный характер [Ibid., p. 4].

Здесь имеется в виду базовое понятие эмоции как имеющей отношение к благополучию и безопасности индивида: в этом смысле, по мнению автора, эмоциональное переживание выпадает из понятийного ряда, очерченного эмоцией, и представляет собой явление иного порядка.

Отказываясь признать музыкальные эмоции собственно эмоциями, автор не идет дальше отрицания тождества музыкальной эмоции и обычных бытовых переживаний. Он пишет:

> Музыка может глубоко растрогать нас, когда мы оцениваем ее красоту, сложность, утонченность и выразительные качества. Тем не менее наша аффективная оценка совершенно явно отличается от бытовых эмоций, таких как грусть, радость или беспокойство [Ibid., p. 12].

Автор признает противоречивый характер проблемы, суть которой не столько в том, что музыкальные переживания — это другие, иные, не обычные жизненные переживания, а в том, что не вполне понятен характер и природа

эстетической эмоции, сопровождающей музыкальное восприятие. Отрицание реальности эмоций, переживаемых под воздействием музыки, связано не только с полемическим характером позиций в этом вечном споре — реальное *vs* воображаемое, — но, как можно было бы предположить, также и с постоянным и непреложным присутствием эстетической эмоции в музыкальном восприятии. Эстетическая эмоция как переживание красоты пронизывает общение с музыкой снизу доверху, и порой кажется, что она вытесняет все остальные сравнения, ассоциации, сходства и даже, казалось бы, такие бесспорные проявления эмоциональности, как физиологические реакции.

Выдвигая эстетическую эмоцию на первый план, Стивен Дэвис выступает за тех, кто готов признать эмоцией вызванное музыкой и не связанное с мимезисом переживание, то есть существование чистой и незамутненной эстетической эмоции, не напоминающей реальную эмоциональную реакцию на что бы то ни было [1, p. 34]. Автор говорит о том, что *arousal* (подъем, чувство растроганности) может возникнуть и без миметической реакции на переживания, обрисованные в музыке: печальная музыка может вовсе не ввергать слушателя в состояние грусти, но оставаться при этом возбуждающей и создающей эмоциональный подъем в силу эстетического чувства, которое она разбудила и которое поддерживает человека и когда она звучит, и когда уже отзвучала, оставив воспоминание о пережитом художественном потрясении.

Иными словами, ряд исследователей готовы отдать пальму первенства в пробуждении музыкальной эмоции эстетическому чувству. Подобное предпочтение особенно распространено среди гуманитариев, склоняющихся к когнитивистской позиции, полагающей музыкальные эмоции скорее воображаемыми, нежели реальными [1; 3; 2; 5]. Или сами эти авторы, или те, на кого они ссылаются в знак согласия, придают существенное значение музыкально-текстовому феномену — ожиданиям/нарушениям музыкально-грамматического характера в его связи с психологией музыкального восприятия. Простейшим примером такого рода может быть аккорд шестой ступени вместо ожидаемой тоники, что в европейской тональной системе, создающий ощущение неуверенности и в связи с этим — определенного напряжения. Противоположный эффект создает гармоничное единство и уравновешенность высотно-ритмической структуры произведения, рождающей ощущение устойчивости и стабильности [36; 31][8]. На основании

[8] *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music...

мгновенно и бессознательно осуществляемых слушателем оценочных суждений по поводу услышанного музыкального текста формируется эстетическое чувство — не случайно уже Кант, как и более ранние философы, связывал это чувство со «способностью суждения».

Психологи-эмотивисты тем не менее не отрицают ни участие ожиданий/нарушений, ни эстетическое суждение как таковое в формировании музыкальной эмоции [8]. Однако они предпочитают упрекнуть коллег в переоценке когнитивного фактора и недостаточном увязывании музыкальных эмоций с вызывающими их музыкальными триггерами:

> Исследование музыкальных эмоций не смогло стать кумулятивным, так как исследователи игнорировали вызывающие их внутренние психологические механизмы. …В частности, ученые рассматривали музыкальные эмоции вне процесса их возбуждения или признавали, что они должны опираться на принятые ими «по умолчанию» механизмы индуцирования — на когнитивную оценку [Ibid., p. 559].

Позиция авторов отнюдь не устарела, составленный ими перечень музыкальных триггеров в связи с их психологическим отражением упоминается коллегами в качество базового, и «по умолчанию» может быть принят за основу модели эмоционального реагирования на музыку [4; 7].

Несмотря на это Марк Рейбрук и Томас Эерола уравнивают значение обоих подходов, то есть логически разводят непосредственное индуцирование музыкальных эмоций, влияющих на восприятие, и эстетическую оценку музыкального целого, играющего в этом процессе другую роль. Первому отводится роль *nature*, природного фактора, а второму роль *nurture* — культурного фактора [4, p. 10]. Более того, в литературе общепризнана нейроанатомическая близость рационального и эмоционального векторов в жизни человека, поскольку не существует раздельной специализации мозговых отделов, заведующих когнитивными процессами, и мозговых отделов, связанных с эмотивными процессами [4; 9; 44; 45; 29].

Таким образом, двухуровневое восприятие музыки как звукового феномена, с одной стороны, и культурно-эстетического феномена — с другой, можно считать достаточно устоявшимся в психологической литературе: иногда эта двойственность заявлена открыто, в других случаях она как будто подразумевается или даже обходится стороной, но тем не менее «тело» — звук и «душа» — эстетическое наполнение музыкального целого никем не оспариваются, вызывая разные контекстуальные коннотации и трактовки. Важнейшим

выводом является сформированная на основе данных экспериментальной психологии идея о единстве эмоциональной и когнитивной составляющей в восприятии музыки, разделяющей эту общность с другими аспектами нашего восприятия — невозможно разомкнуть связь чувства и разума, заданную самой человеческой природой ни в смысле мозговой локализации, ни в смысле предшествования во времени первой перед второй.

Некоторым общим знаменателем психологического описания музыкальной эмоции можно считать *arousal* — душевный подъем, который отмечают многие авторы, как эмотивисты, так и когнитивисты. Столь же популярно обозначение *moved* — растроганность, которое также не вызывает возражений [21; 2; 5; 3][9]. Музыковеды скорее назвали бы растроганность или душевный подъем эстетическим чувством, интуитивным откликом на красоту услышанной музыки, поскольку, если композитор бездарен и неинтересен, то никакого *arousal* не получится, даже если внешние признаки маршевого задора или колыбельного спокойствия легко обнаруживаются. *Arousal* и *moved* — это эмоциональная реакция на музыкальную красоту, придающую выразительным намерениям композитора силу и убедительность.

Единство *contagion* — заразительности музыки, ее способности внушить слушателю заложенные в ней чувства, с одной стороны, и ее эстетической составляющей, появившейся вследствие оценки гармонии и соразмерности всех входящих в нее структурных элементов, с другой стороны, однозначно выразил Стивен Дэвис:

> ...если бы мы не находили музыку достаточно выразительной, мы бы не были растроганы ею. Другими словами, можно утверждать тесную и взаимную зависимость нашего музыкального опыта и тех суждений, которые мы имеем относительно качества этого опыта [1, p. 23].

В речи автора наиболее весомо слово *judgement*, суждение. Исходя из многократно подтвержденной связи между эмотивными и когнитивными составляющими мозговой деятельности, не всякое суждение по своей психологической природе базируется на логических операциях и выводах — иные возникают мгновенно и интуитивно, не переставая при этом быть реакциями интеллекта на замеченные связи и отношения. Именно это и происходит в музыкальном восприятии, формирующем нашу оценку слышимого. Автор подчеркивает зависимость

[9] См. также: *Barradas*, “A cross-cultural approach...”.

музыкального переживания от суждений об услышанной музыке: эстетически неубедительные музыкальные мысли не могут сделать эмоционально насыщенным наш музыкальный опыт.

Задолго до рождения психологии музыки как научной области, включая эмпирическую эстетику, Пушкин в 1830 году в стихотворении «Элегия» проницательно заметил:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь[10].

Так поэт обнажил в одной фразе главные психологические параметры художественного восприятия, в том числе и музыкального: во-первых, заражение чувствами виртуальных персонажей и, во-вторых, эстетическое чувство, сопровождающее эти переживания. В психологическом смысле пушкинское самонаблюдение ценно как свидетельство нераздельности заразительности и эстетического суждения, *contagion* и *arousal*, где первое представлено «слезами над вымыслом», а второе — «упоением гармонией». Не останавливаясь на этом, поэт оставляет еще одно свидетельство такого рода, на этот раз на примере музыки: Антонио Сальери в качестве персонажа маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» говорит с полнейшей психологической достоверностью:

Родился я с любовию к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли[11].

Юный Сальери проникается переданным в музыке чувством, он растроган, поскольку эта растроганность создана и укреплена эстетическим совершенством звучания, которое он слышит: музыка прекрасна, и его эстетическое переживание оказывается в данном случае чрезвычайно сильным — теперь он уже не может расстаться с музыкой, потому что он постоянно нуждается в том, чтобы испытывать чувство «упоения гармонией».

С психологической точки зрения желательно выяснить, на что именно в музыкальном целом реагирует эстетическое чувство, что именно его рождает, а также как субъективно переживается музыкальная красота и от чего зависит

[10] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 179.
[11] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 357.

эстетическая реакция со стороны воспринимающего или, иными словами, какой психологический механизм запускает эстетическую реактивность слушателя. Эти задачи весьма напоминают пожелание Сальери «поверить алгеброй гармонию»[12], что и составляет исследовательскую цель психологической науки.

Эстетическое чувство: для всех или для избранных?

Вложив в уста Моцарта размышление о воздействии гармонии на человека, когда он с некоторым сожалением сказал: «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии»[13], поэт по сути дела задал два подразумеваемых вопроса: во-первых, что именно следует понимать под гармонией, вызывающей эстетическое чувство, и, во-вторых, каждый ли слушатель готов на эту гармонию откликнуться. Как уже говорилось, в существующей литературе эмоциональная и смысловая сторона звучания в основном приписывается ненотируемым свойствам звука, находящимся в ведении исполнителя, то есть *contagion* — заразительность, склоняется в сторону исполнительских средств — темпа, тембра, громкости, регистра, диапазона и артикуляции [34; 27; 31; 25; 33]. Эстетическая же сторона звучания в большей степени находится в ведении композитора и заключается в интуитивно постигаемом соотношении структурных элементов музыкального целого на всех его уровнях.

Относительную самостоятельность смысла музыкального высказывания и его эстетической составляющей выразил Медушевский в статье о двойственной природе музыкальной формы, когда интонационная форма, связанная с ненотируемыми свойствами звука, отсылает к правополушарным процессам скорее эмоционального свойства, а аналитическая форма, связанная с высотно-ритмическими параметрами и эстетической стороной музыки, — скорее к левополушарным процессам структурно-архитектонического характера [34]. Несмотря на то, что нейропсихологическая специализация мозговых полушарий расшифрована относительно недавно, в середине XX века, а исследование их относительно самостоятельных функций в лабораторных условиях пришлось на рубеж XX и XXI веков, музыковедение неизмеримо раньше заметило тесную связь эстетических переживаний с оправданием/нарушением ожиданий слушателя по мере развертывания музыкального текста. Уже во времена Брамса, во второй половине позапрошлого века, его страстный поклонник

[12] Там же.
[13] Там же. С. 367.

и антивагнерианец Эдуард Ганслик говорил о структурно-грамматическом диалоге между музыкой и слушателем как об источнике эстетического чувства. Авторы одного из недавних исследований подтвердили его догадку, утверждая более выраженную эстетическую реакцию у музыкально образованных слушателей:

> В самом деле, слушатель, не имеющий музыкально-теоретической подготовки в меньшей степени — говоря словами Эдуарда Ганслика — «будет с полным вниманием вовлечен в процесс наблюдения и предчувствования композиторской мысли, то подтверждая, то опровергая собственные ожидания» [38, p. 20].

Если же не адресоваться к столь ранним упоминаниям гармонического совершенства музыкального целого, воспринимаемого нами через ожидания/нарушения известных нам закономерностей, то можно довольствоваться чрезвычайной популярностью взглядов американского музыковеда Леонарда Мейера[14], чья основная мысль представляет собой комментарий и подкрепление идей Ганслика: легче найти музыкально-психологическую работу, где упомянута ключевая публикация Мейера, нежели найти работу, где такого упоминания нет — по грубым подсчетам количество ссылок на нее составляет 8281. В российском музыкознании гансликанской традиции следует Медушевский — без включения ожиданий, то оправдывающихся, то нарушаемых по ходу музыкального изложения, музыкально-психологический дискурс вряд ли мог бы существовать [36], а также Лев Абрамович Мазель, писавший о инерции восприятия и ее нарушении как о важнейших факторах художественного воздействия музыки [46, с. 218–226].

Появившиеся в последние годы, в основном уже в нынешнем столетии, экспериментальные музыкально-эстетические исследования нередко содержат «плохую новость»: мало того, что практических знаний о реальном музыкально-эстетическом переживании заметно недостает, приходится признать, что весьма велик разброс музыкально-эстетических впечатлений разных людей. Оценивая музыку или исполнение, человек порой не соглашается сам с собой, если ту же музыку или то же исполнение услышит через небольшое время, и критерии оценивания качества музыки и качества исполнения чрезвычайно неустойчивы, туманны и даже среди специалистов-музыкантов не обнаруживают единства, на которое можно было бы надеяться [47; 48; 49]. Некоторые психологи констатируют: «…объяснение причин, по которым люди так сильно отличаются в своих предпочтениях и в том, что им нравится, продолжает быть для нас серьезным вызовом» [50, p. 58].

[14] *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music…

П. Юслин, которого можно без преувеличения назвать лидером современной психологии музыки, тоже не слишком обнадеживает:

> Я определяю эстетическое суждение как процесс, в рамках которого музыкальное произведение можно считать произведением искусства, имеющим некую ценность. Эстетическое суждение строится на одном или более субъективных критериев (то есть, новизна, выразительность и красота), и эти критерии относятся к свойствам произведения искусства, или к его форме, или к его содержанию. Более того, я считаю, что эстетические суждения о музыке не являются ни полностью «объективными», ни просто «субъективными»: они включают психофизические взаимодействия между объективными качествами музыки п личностно зависимыми впечатлениями того, кто судит. Таким образом, не существует абсолютного или универсального критерия эстетической ценности [48, p. 94].
>
> Музыка считается одним из изящных искусств, но эстетический отклик на музыку до сих пор плохо понят [49, p. 193].

Несмотря на различие целого ряда критериев — интересов и предпочтений людей, воспринимающих музыку, их воспитания и формирования, условий и объектов восприятия, удалось подтвердить зависимость эстетического впечатления от ожиданий и их нарушений в процессе музыкального восприятия [51; 39; 38; 52].

Группа британских ученых экспериментировала с 81 любителем музыки и вновь зафиксировала этот эффект:

> С одной стороны, можно ожидать, что простота будет стимулировать восприятие красоты. Действительно, в соответствии с теорией текучести, воспринимаемая красота связана с легкостью операций сознания в ходе восприятия пьесы, то есть чем легче пьеса укладывается в голове, тем красивее она кажется. С другой стороны, суждения о красоте также внутренне связаны с ожиданиями слушателя, построенными на знании музыкального синтаксиса. В нашем эксперименте мы признаем, что слушатель позитивно относится к тому, что пьеса разворачивается именно так, как он предполагал, но тем не менее некоторая степень неожиданности, удивления, новизны в музыке ведет к большему удовольствию — такого рода опыт люди как раз ассоциируют с красотой» [51, p. 3].

К такому же выводу пришли сербские ученые, изучая восприятие музыкальной красоты профессиональными музыкантами — пианистами, композиторами и музыковедами. Материалом их исследования было недавно написанное авангардное сочинение с участием магнитофонной пленки. Среди прочих параметров

восприятия психологи исследовали эстетическую эмоцию и ее музыкальные триггеры. Авторам удалось подтвердить квазиинтеллектуальную когнитивную природу эстетического переживания, особенно тесно связанное с восприятием актуальной музыки и понимание ее структуры:

> Некоторые современные воззрения свидетельствуют о том, что эстетические суждения и эстетический модус вовлеченности в музыку являются жизненно важными элементами эстетической эмоции, пробужденной преимущественно когнитивными механизмами [52, p. 48].

Таким образом, психологическую проницательность музыковедов по поводу роли восприятия музыкальных структур и бессознательного диалога слушателя с ними можно считать эмпирически подтвержденной. Вполне вероятно, что из этого «технологического» вывода можно извлечь еще одну новость, которую музыкальное сообщество посчитало бы скорее хорошей, а остальное общество скорее плохой, намекающей на «элитистскую» подоплеку способности к музыкальному восприятию. Ее суть состоит в том, что музыкальное образование в той или иной степени необходимо для эстетически полноценного восприятия музыки. Целый ряд психологов-экспериментаторов пришли именно к этому — и это второй факт, который можно считать подтвержденным: чем образованнее и опытнее слушатель, тем более полноценно его эстетическое переживание. В некотором смысле умозаключение такого рода очевидно, однако одно дело — логическая вероятность или даже уверенность на уровне гуманитарного дискурса, и другое дело — практическая, эмпирическая, психологическая реальность.

Несколько исследований, проведенных в последнее время, подтверждают более выраженную способность музыкально образованных людей к эстетическому восприятию музыки [38; 40; 53]. При этом необходимо учитывать, что не раз упоминаемая *musical expertise* предполагает не столько профессиональное музыкальное образование, сколько достаточный музыкальный опыт, знакомство с определенной музыкальной культурой, в большинстве случаев вполне пассивное, исключительно на слушательском уровне.

Насколько всеобщими, хотя бы потенциально, являются музыкальные впечатления? Этот вопрос в явной или более скрытой форме постоянно присутствует в поле зрения психологов. Подобно предпочтениям эмотивистов, часть исследователей ориентируется на восприятие базовых эмоций и связанных с ними более грубых, преимущественно акустических свойств музыкального целого, надеясь

обнаружить равное понимание своей собственной и чужой, незнакомой музыкальной культуры. Наиболее показательные в этом отношении эксперименты на протяжении многих лет вызывают комментарии коллег. В современном мире, где музыкальные впечатления окружают людей повсюду, нелегко найти «чистый» в психологическом отношении материал, где группа слушателей являла бы собой некую *tabula rasa*. Комментируя одно из таких исследований, психологи пишут:

> Впечатляющими являются результаты десятков кросс-культурных исследований, которые показали, что слушатели, представляющие разные культуры, сходным образом воспринимают эмоции, выраженные в музыке незнакомых им сообществ. В одном из первых исследований такого рода, Фритц и коллеги (2009) показали, что слушатели племени Мафа из северного Камеруна, не имеющие доступа к западноевропейской музыке, сумели распознать заключенные в ней радость, грусть и страх. Тем не менее им это удалось хуже, нежели слушателям западным, что свидетельствует о том, что знакомство с культурой все-таки дает существенную дополнительную информацию [7, p. 11–12].

Мнение этой группы психологов совпадает с мнением коллег, двояко трактующих музыкальные впечатления людей, принадлежащих разным культурам. Признавая способность аудитории адекватно реагировать на заметные акустические явления, такие как внезапные всплески громкости, диссонантности или тембральной яркости [24] и распознавать в музыке базовые эмоции, экспериментаторы все-таки полагают, что восприятие чуждой музыкальной культуры возможно лишь на самом фундаментальном, можно сказать, «низовом» уровне. Таким образом, вновь подчеркивается значение когнитивных операций в музыкальном восприятии и ограниченная возможность полноценной трактовки музыкальных эмоций в рамках незнакомой слушателям музыкальной культуры [9; 28; 14; 54]. Последние из упомянутых исследователей, работая с западноевропейскими и персидскими слушателями, пришли к выводу, что даже физиологические реакции на музыку не столь уж примитивны, и, если аудитория не знакома с условным языком той или иной музыкальной культуры, музыка может не вызвать никакой реакции [14, p. 29–30].

Причиной известного равнодушия к музыке незнакомой культуры состоит и в том, что в лучшем случае нам доступны только ее «физические», самые нижние уровни — темп, тембр, громкость, ритмический и мелодический контур и артикуляция. Однако недостает главного — эстетической реакции на слышимый материал, которая одухотворяет его и наполняет социокультурными смыслами.

А ее, в свою очередь, нет, поскольку нам не знаком музыкальный язык, на котором изъясняется, например, индийская рага: мы не можем сформировать ожидания и их нарушения в процессе слушания этой музыки, то есть мы не можем находиться в диалоге с ней, она останется для нас посторонним звучащим предметом, какие-то черты которого безэмоционально воспринимаются нами, но нет главного — контакта слушателя с музыкой, нет его вовлеченности и активности в этом диалоге.

Отвечая на вопрос о музыкальных универсалиях, можно с некоторой долей уверенности утверждать, что музыка универсальна с точки зрения ее способности выражать базовые эмоции. Но отнюдь не универсальна с точки зрения ее способности нести более сложные оттенки чувств, сюжеты и даже философские концепции. Вряд ли человек, незнакомый с европейским музыкальным языком, поймет Шестую симфонию Чайковского как музыкальный «роман» о трагедии романтика-одиночки в тисках необходимости, обрекающей его на гибель. То же касается шедевров поп-музыки, не столь однозначно философских. Трудно представить, чтобы абориген, проводящий жизнь как охотник и собиратель в лесах Амазонки, испытал бы эстетическое удовольствие от прослушивания песен *ABBA* или *Beatles*; несравненная мелодическая красота, превращающая их в классику своего жанра, осталась бы непонятой и неоцененной. При этом эмоциональный тонус этих песен был бы вполне открыт такому слушателю, он гарантированно не перепутал бы мечтательно-балладные и зажигательно танцевальные песни и мог бы двигательно откликнуться на них.

Построение модели: выводы и итоги

С точки зрения возможности построения модели эмоционального отклика на музыку было бы полезно воспользоваться понятием «адекватное восприятие» Медушевского:

> Адекватное восприятие — это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. <…> По отношению к бесконечно многообразным актам восприятия, а также психологическим и социологическим типам восприятия адекватное восприятие оказывается инвариантом и культурной нормой [34, с.143,155].

Автор совершенно справедливо назвал адекватным восприятие, основанное исключительно на свойствах самой музыки как таковой, отделяя его от разнообразных флуктуаций, свойственных каждому случаю реального восприятия.

Именно параметры адекватного восприятия едины у самых разных воспринимающих субъектов, поскольку опираются на объективные данные звучащего музыкального феномена. И точно так же, как многие физические процессы описаны как бы совершающимися в вакууме, в то время как вне вакуума они происходили бы иначе, — сам процесс музыкального восприятия представляет собой теоретический конструкт, к которому реальные акты восприятия могут лишь приближаться.

Вместе с тем даже идеальная модель адекватного музыкального восприятия также не сформирована и не осмыслена до конца. То есть, нет идеального объекта для сравнения реальных ситуаций музыкального восприятия с некоторым эталоном, берущим начало от условно представляемого идеального слушателя (высокообразованного музыканта или музыковеда), воспринимающего хорошо знакомую из опыта и теоретически осмысленную музыку. В этой музыке ему известно многое от закономерностей ее структуры до исполнительских традиций, от знаковых произведений до эволюции формирующих ее музыкальных стилей. Если бы такого рода аналитическая модель музыкального восприятия могла бы быть создана, она могла бы послужить опорной точкой для задуманных современными психологами экспериментов, когда материалом служит самая разная музыка, далеко не только западноевропейская, а испытуемые — люди разных рас и возрастов, чьи музыкальные эмоции наблюдаются отнюдь не только в лабораторных условиях, а в самых разных жизненных контекстах.

Среди существующих моделей эмоционального реагирования на музыку можно выделить модель Марка Рейбрука и Томаса Эеролы [4]. Два нижних уровня этой модели в качестве изначального помещают эмоции, которые образуются их положительной или отрицательной оценкой и степенью активности выраженного эмоционального состояния — о подобной конструктивной классификации уже говорилось в начале настоящей статьи. На следующем уровне в качестве расшифровки возникает чувство грусти — *sadness* (отрицательная валентность и низкая степень возбуждения). Эту модель вполне можно принять за основу, в ней отражены главные структурные уровни восприятия, опирающиеся на распознавание базовых эмоций на условном среднем уровне — *sadness* и эстетическую эмоцию на условном верхнем уровне, ощущаемую как восторг, растроганность и, возможно, ностальгию — *moved, wonder, nostalgia* (*Иллюстрация 1*).

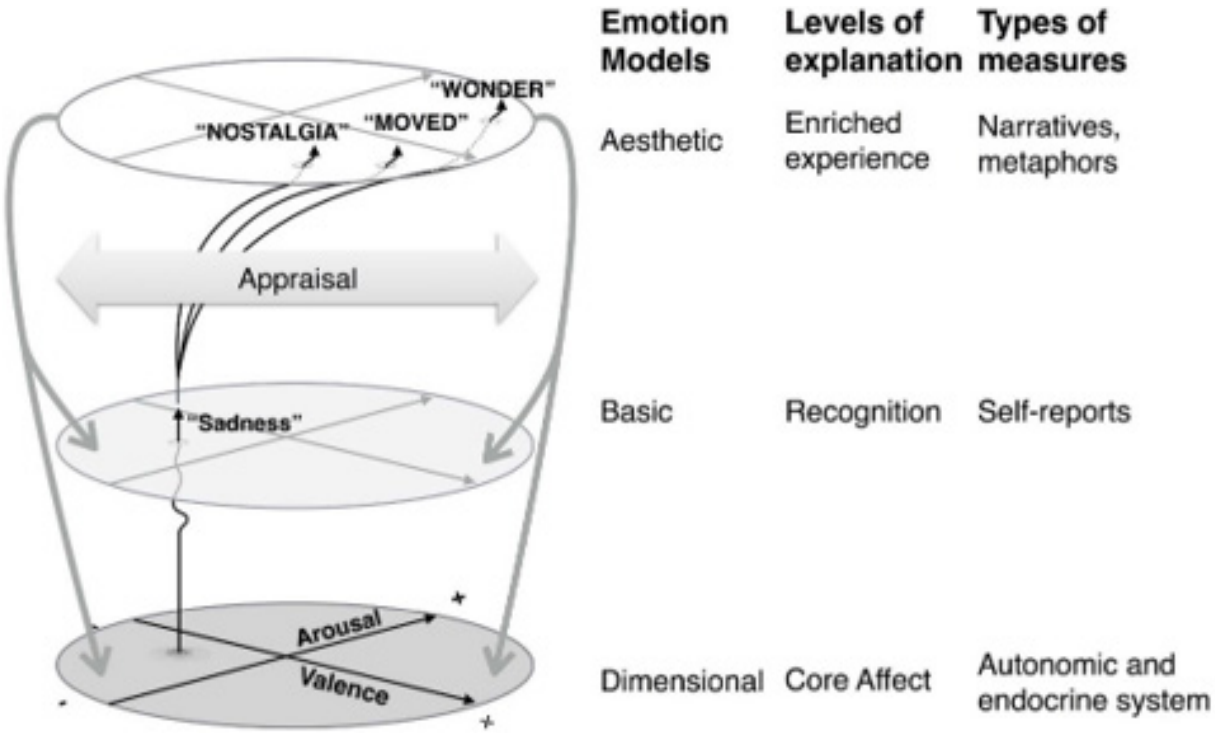


Иллюстрация 1. Визуализация гибридной модели эмоций применительно к восприятию музыки [4]

В качестве уточняющих, но существенных параметров хотелось бы добавить два. Во-первых, принять в качестве фундамента эталонный культурный уровень и значительный музыкальный опыт — их можно обозначить как музыкальный тезаурус — полную совокупность музыкальных представлений слушателя: вне его музыкального опыта и, в широком смысле, музыкального образования эмоциональное реагирование на музыку было бы невозможно. Иными словами, основой и предпосылкой модели должно быть адекватное восприятие, поскольку в теоретической модели невозможно учесть бесчисленное разнообразие условий восприятия и влияющих на него личностных факторов.

Во-вторых, модель должна обозначить всеобъемлющее влияние эстетического чувства, возникающего не столько на «верхнем этаже» восприятия, как это обозначено в существующей модели (верхняя горизонтальная стрелка *appraisal*), сколько на всех его уровнях снизу доверху: эстетическое чувство подобно «волшебной лампе», освещающей все реакции человека на музыку, и превращающей их в явление возвышенного порядка — слушатели-

испытуемые часто употребляют слово *sublime* — возвышенный — для характеристики своей эстетической реакции. Кроме того, в предлагаемой модели на фундамент в виде условного музыкального опыта и образования неизбежно накладывается мимезис — подсознательно подражая выраженному в музыке интонированию и движению, слушатель не столько оценивает его с точки зрения положительности/отрицательности — *valence* и степени активности — *arousal*, сколько сразу же откликается на распознанную эмоцию эмпатическим заражением/синхронизацией (*Иллюстрация 2*).



Иллюстрация 2. Модель формирования эмоционального восприятия музыки

Предлагаемая модель представляет собой еще один подход к необъятной теме, еще одну попытку структурно осмыслить эмоциональную реакцию на музыку. Есть вероятность, что какие-то элементы этой модели могут сохраниться в дальнейшем — построение моделей музыкально-психологических процессов находится пока в начальной стадии, и общую характеристику подобных попыток, независимо от их убедительности, можно заключить известным выражением «дорогу осилит идущий». Чрезвычайная популярность экспериментальных исследований музыкальной эмоции позволяет надеяться на успех такого рода попыток в результате коллективных усилий впечатляющего количества ученых.

Заключение

Музыкальное восприятие представляет собой чрезвычайно сложный и открытый на внешние воздействия многосоставной процесс. Наиболее разработанным представляется его «нижний этаж», включающий в себя все «этажи» человеческого существа в его реакциях, связанный с телесными и физиологическими реакциями на звучание, с помощью которых его можно расшифровать в качестве звукового эквивалента базовых эмоций, вполне сопоставимых с жизненными эмоциональными реакциями, такими как радость, печаль, страх или гнев. Психологическим ключом к распознаванию эмоционального содержания выступает синхронизация слушательских переживаний с образом «интонационного героя» музыкального целого, «изнутри которого», по выражению Медушевского, музыка смотрит на мир. Эта догадка всецело гуманитарного свойства была подтверждена в рамках научно-психологического дискурса. Более того, было доказано, что отождествление личности слушателя с интонационным героем превращает слушателя в соисполнителя и, в известном смысле, сокомпозитора воспринимаемой музыки, придавая процессу музыкального восприятия особую активность, действенность и, в силу этого, уникальность в ряду искусств.

Восприятие эмоционального характера музыкального высказывания на уровне базовых эмоций является наиболее универсальным для всех слушателей независимо от их музыкального образования и опыта. Однако наибольшую загадку и вместе с тем существо всего процесса музыкального восприятия как акта художественной коммуникации составляет не столько эмоционально содержательная расшифровка звучания, сколько восприятие и оценка его эстетической стороны — постижение музыкальной красоты. Здесь возникает известный парадокс:

эстетическое восприятие по своей психологической природе является процессом скорее когнитивного, квазиинтеллектуального свойства, хотя протекает бессознательным образом вне каких-либо логических операций. Но реакция слушателя на этот процесс представляет собой подлинно сильное переживание. Именно это переживание, часто определяемое как «возвышенное», имеет особый характер, делающий его в строгом смысле слова «неэмоциональным», поскольку оно не имеет отношения к оценке актуального благополучия индивида: то есть фундаментальное психологическое содержание эмоции в ее классическом понимании к эстетическому переживанию не относится. Можно даже утверждать, что строго эмоциональное содержание музыкального высказывания на уровне базовых эмоций служит лишь поводом для возникновения эстетического переживания, вне которого даже квазибытовые эмоции не вызывают истинного отождествления-сочувствия в душе слушателя.

Догадки философско-эстетического порядка, порой относящиеся к середине XIX столетия, равно как и самые современные экспериментальные исследования, подтверждают музыковедческие представления о сущности эстетического переживания. В соответствии с этими представлениями, впоследствии экспериментально подтвержденными, основу эстетической реакции на музыку составляет многосоставный процесс оправдания/нарушения слушательских ожиданий, касающихся стилевых, музыкально-языковых и жанровых аспектов музыкального целого. Слушатель, не обладающий достаточным музыкальным опытом и, шире, общекультурными представлениями — все это обычно называют тезаурусом, — останется вне эстетического воздействия произведения, обладающего для такого аффекта всеми необходимыми параметрами. Если же соответствующие предпосылки для полноценного художественного восприятия музыки сформированы, такое восприятие в музыковедении справедливо именуется адекватным. В психологическом смысле оно представляет собой синтез заключенных в музыке базовых эмоций в процессе миметической синхронизации и эстетической оценки музыкального целого.

Таким образом, эстетическое переживание выступает сутью и центром процесса музыкального восприятия: усиливая впечатление от заключенного в музыке содержания на уровне базовых эмоций, а также обладая собственной эмоциональной силой, отражающей оценку воспринимающим красоты и гармоничности

всей совокупности музыкальных средств, эстетическое переживание пронизывает процесс музыкального восприятия снизу доверху. В отличие от предшествующих моделей музыкального восприятия, предлагаемая автором настоящей статьи модель акцентирует тотальный и всеобъемлющий характер эстетической эмоции и ее ведущую роль в процессе взаимодействия слушателя с музыкальным произведением. Косвенным выводом из этой роли вытекает необходимость музыкального просвещения в широком смысле слова: оно представляет собой необходимое условие для полноценного восприятия музыки как художественного послания. Исследования психологических механизмов и индивидуальных проявлений эстетического переживания находятся лишь в начальной стадии, однако уже сейчас можно утверждать главенствующее значение эстетической стороны музыкального восприятия, для которого все прочие его аспекты, включая психофизиологическую синхронизацию со звуковым целым, служат в роли сопутствующих и менее существенных факторов. Предлагаемая модель музыкального восприятия упорядочивает существующие представления о нем как о комплексном психологическом явлении, синтезирующем в акте восприятия всю совокупность человеческих реакций от психофизиологических «низших» до эстетических «высших» при ведущей роли последних в целостном акте музыкальной коммуникации.

Список литературы

1. *Davies, S.* Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives / S. Davies // Oxford handbook of music and emotion: theory, research, applications / ed. by P. Juslin, J. Sloboda. Oxford University Press, 2010. P. 15–43.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0002

2. *Lauria F.* Affective responses to music: an affective science perspective // Philosophies. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 16.
https://doi.org/10.3390/philosophies8020016

3. *Nikolsky A.* How emotion can be the meaning of a music work. Braavo Enterprises, 2016. https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008

4. *Reybrouck M., Eerola T.* Music and its inductive power: a psychobiological and evolutionary approach to musical emotions // Frontiers in Psychology. 2017. Vol. 8. P. 494.
https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494

5. *Robinson J.* Emotional responses to music: What are they? How do they work? and are they relevant to aesthetic appreciation? // The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion / ed. by P. Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 651–680. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235018.003.0030

6. *Volgsten U.* The roots of music — emotional expression, dialogue and affect attunement in the psychogenesis of music // Musicae Scientiae. 2012. Vol. 16, no. 2. P. 200–216. https://doi.org/10.1177/1029864912440778

7. *Yurdum L., Mehr S., Kamiloglu R., Sauter D.* Emotional responses to music are shaped by acoustic features, individual differences, and contextual factors // Authentisch Zum Umgang mit Emotionen in der Alten Musik. Schwabe, 2026. https://doi.org/10.31234/osf.io/pbjtw

8. *Juslin P., Västfjäll D.* Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms // Behavioral and Brain Sciences. 2008. Vol. 31. P. 559–621. https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293

9. *Brown S., Berry M., Phillips E.* Localizing music's "language of emotion" in the human brain: A functional MRI study of scale and emotion processing // Psychology & Neuroscience. 2025. Vol. 18, no. 1. P. 40–59. https://doi.org/10.1037/pne0000354

10. *Gomez, P., Danuser, B.* Relationships Between Musical Structure and Psychophysiological Measures of Emotion // Emotion. 2007. Vol. 7, no. 2. P. 377–387. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377

11. *Juslin P., Sakka L., Barradas G., Lartillot O.* Emotions, mechanisms, and individual differences in music listening: a stratified random sampling approach // Music Perception. 2022. Vol. 40, no. 1. P. 55–86. https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55

12. *Liu J.* Analysis of the effect of music on personal emotional experience and identification of psychophysiological signals // Applied Mathematics and Nonlinear Sciences. 2024. Vol. 9, no. 1. P. 1–19. https://doi.org/10.2478/amns.2023.1.00386

13. Lundqvist L.,Carlsson F.,Hilmersson P.,Juslin P.Emotionalresponses to music: experience, expression, and physiology // Psychology of Music. 2009. Vol. 37, no. 1. P. 61–90. https://doi.org/10.1177/0305735607086048

14. *Marin M., Bhattacharya J.* Music induced emotions: some current issues and cross-modal comparisons // Music Education / ed. by J. Hermida, M. Ferrero. Nova Science Publishers, 2009. P. 1–38.

15. *Kreutz G., Ott U., Teichmann D., Osawa P., Vaitl D.* Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption // Psychology of Music. 2008. Vol. 36, no. 1. P. 101–126. https://doi.org/10.1177/0305735607082623

16. *Cespedes-Guevara J., Eerola T.* Music communicates affects, not basic emotions — A constructionist account of attribution of emotional meanings to music // Frontiers in Psychology. 2018. Vol. 9. P. 215. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00215

17. *Vieillard S., Roy M., Peretz I.* Expressiveness in musical emotions // Psychological Research. 2012. Vol. 76, no. 5. P. 641–653. https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4

18. *Grewe O., Nagel F., Kopiez R., Altenmüller E.* Emotions over time: synchronicity and development of subjective, physiological and facial affective reactions to music // Emotion. 2007. Vol. 7, no. 4. P. 774–788. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774

19. *Кирнарская Д. К.* «Черный ящик» музыкального переживания: факты и фантазии // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. С. 134–160. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160

20. *Juslin P. N.* Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception // Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. 2000. Vol. 26, no. 6. P. 1797–1812. https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797

21. *Juslin P., Laukka P.* Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code? // Psychological Bulletin. 2003. Vol. 129, no. 5. P. 770–814. https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770

22. *Clemente A., Friberg A., Holzapfel A.* Relations between perceived affect and liking for melodies and visual designs // Emotion. 2023. Vol. 23, no. 6. P. 1584–1605. https://doi.org/10.1037/emo0001141

23. *Bannister S., Eerola T.* Vigilance and social chills with music: Evidence for two types of musical chills // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 242–258. https://doi.org/10.1037/aca0000421

24. *Beier E., Janata P., Hulbert J., Ferreira F.* Do you chill when I chill? A cross-cultural study of strong emotional responses to music // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2022. Vol. 16, no. 1. P. 74–96. https://doi.org/10.1037/aca0000310

25. *Kirnarskaya D., Winner E.* Musical ability in a new key: exploring the expressive ear for music // Psychomusicology, Music, Mind and Brain. 1997. Vol. 16, no. 1-2. P. 2–16. https://doi.org/10.1037/h0094071

26. *Kirnarskaya D.* The Natural Musician: on Abilities, Giftedness and Talent. Oxford University Press, 2009. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199560134.001.0001

27. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.

28. *Cross I.* Cognitive science and the cultural nature of music // Topics in Cognitive Science. 2012. Vol. 4, no. 4. P. 668–677. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x

29. *Thompson W., Bullot N., Margulis E.* The psychological basis of music appreciation: Structure, self, source // Psychological Review. 2023. Vol. 130, no. 1. P. 260–284. https://doi.org/10.1037/rev0000364

30. *Thompson W. F., Quinto L.* Music and emotion: Psychological considerations // The aesthetic mind: Philosophy and psychology / ed. by E. Schellekens, P. Goldie. Oxford University Press, 2014. P. 357–375. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691517.003.0022

31. *Кирнарская Д. К.* Homo Musicus. О способностях, одаренности и таланте. М.: Слово, 2021.

32. *Sacks O.* Musicophilia: tales of music and the brain. Knopf, 2007.

33. *Vigl J., Zentner M.* How much does performance quality matter in musical emotion induction? Main effects and interaction effects with listener features // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Vol. 19, no. 5. P. 1048–1063. https://doi.org/10.1037/aca0000590

34. *Медушевский В. В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: сборник статей / под ред. В. Н. Максимова. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.

35. *Passarotto E., Altenmüller E., Müllensiefen D.* Music performance assessment: Noise in judgments and reliability of measurements // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Vol. 19, no. 4. P. 822–835. https://doi.org/10.1037/aca0000574

36. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.

37. *Hunter P., Schellenberg E.* Music and emotion // Music perception / ed. by M. Jones, R. Fay, A. Popper. Springer Science + Business Media, 2010. P. 129–164. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_5

38. *Omigie D., Ricci J.* Accounting for expressions of curiosity and enjoyment during music listening // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 225–241. https://doi.org/10.1037/aca0000461

39. *Sarasso P., Neppi-Modona M., Rosaia N., Perna P., Barbieri P., Del Fante E., Ricci R., Sacco K., Ronga I.* Nice and easy: Mismatch negativity responses reveal a significant correlation between aesthetic appreciation and perceptual learning // Journal of Experimental Psychology: General. 2022. Vol. 151, no. 6. P. 1433–1445. https://doi.org/10.1037/xge0001149

40. *Zentner M., Strauss H., Vigl J.* Encapsulating musicality: Development and validation of the Music-Mindedness Questionnaire // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Advance online publication. https://doi.org/10.1037/aca0000802

41. *Hennessy S., Greer T., Narayanan S., Habibi A.* Unique affective profile of music-evoked nostalgia: An extension and conceptual replication of Barrett et al.'s (2010) study // Emotion. 2024. Vol. 24, no. 8. P. 1803–1825. https://doi.org/10.1037/emo0001389

42. *Mizrahi Lakan S., Millgram Y., Tamir M.* Desired sadness, happiness, fear and calmness in depression: the potential roles of valence and arousal // Emotion. 2023. Vol. 23, no. 4. P. 1130–1140. https://doi.org/10.1037/emo0001120

43. *Zentner M., Grandjean D., Scherer K.* Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement // Emotion. 2007. Vol. 8, no. 4. P. 494–521. https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494

44. *Habibi A., Damasio A.* Music, feelings, and the human brain // Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. 2014. Vol. 24, no. 1. P. 92–102. https://doi.org/10.1037/pmu0000033

45. *Schellenberg E., Weiss M.* Music and Cognitive Abilities // Psychology of Music / ed. by D. Deutsch. Elsevier Academic Press, 2013. P. 499–550. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00012-2

46. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978.

47. *Anglada-Tort M., Steffens J., Müllensiefen D.* Names and titles matter: The impact of linguistic fluency and the affect heuristic on aesthetic and value judgements of music // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2019. Vol. 13, no. 3. P. 277–292. https://doi.org/10.1037/aca0000172

48. *Juslin P. N.* Musical performance evaluation: ten insights from psychological studies of aesthetic judgment // Journal of Comparative Literature and Aesthetics. 2023. Vol. 46, no. 1. P. 93–106. URL: https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-492208

49. *Juslin P. N., Ingmar E., Danielsson J.* Aesthetic judgments of music: Reliability, consistency, criteria, self-insight, and expertise // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 193–210. https://doi.org/10.1037/aca0000403

50. *Clemente A., Pearce M. T., Nadal M.* Musical aesthetic sensitivity // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2022. Vol. 16, no. 1. P. 58–73. https://doi.org/10.1037/aca0000381

51. *Arthurs Y., Merlini E., Omigie D.* Unpacking musical beauty: sound, emotion, and impact differences across expertise and personality // PLoS ONE. 2025. Vol. 20, no. 11. Art. e0335905. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0335905

52. *Nikolić S., Miladinović Prica I.* Aesthetic Experiences of Contemporary Music from the Perspectives of a Composer, a Performer, and a Musicologist // Psychological Perspectives on Musical Experiences and Skills: Research in the Western Balkans and Western Europe / ed. by B. Bogunović, R. Timmers, S. Nikolić. Open Book Publishers, 2024. P. 47–71. https://doi.org/10.11647/obp.0389.03

53. *Kantor-Martynuska J., Horabik J.* Granularity of emotional responses to music: The effect of musical expertise // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2015. Vol. 9, no. 3. P. 235–247. https://doi.org/10.1037/a0039107

54. *Zacharopoulou K., Kyriakidou A.* A Cross-Cultural Comparative Study of the Role of Musical Structural Features in the Perception of Emotion in Greek Traditional Music // Journal of Interdisciplinary Music Studies. 2009. Vol. 3, no. 1. P. 1–15.

References

1. Davies, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Oxford handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 15–43). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0002

2. Lauria, F. (2023). Affective responses to music: An affective science perspective. *Philosophies, 8*(2), Article 16. https://doi.org/10.3390/philosophies8020016

3. Nikolsky, A. (2016). *How emotion can be the meaning of a music work*. Braavo Enterprises. https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008

4. Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and its inductive power: A psychobiological and evolutionary approach to musical emotions. *Frontiers in Psychology, 8*, Article 494. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494

5. Robinson, J. (2010). Emotional responses to music: What are they? How do they work? And are they relevant to aesthetic appreciation? In P. Goldie (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (pp. 651–680). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235018.003.0030

6. Volgsten, U. (2012). The roots of music: Emotional expression, dialogue and affect attunement in the psychogenesis of music. *Musicae Scientiae, 16*(2), 200–216. https://doi.org/10.1177/1029864912440778

7. Yurdum, L., Mehr, S. A., Kamiloğlu, R., & Sauter, D. (2026). Emotional responses to music are shaped by acoustic features, individual differences, and contextual factors. In *Authentisch Zum Umgang mit Emotionen in der Alten Musik*. Schwabe. https://doi.org/10.31234/osf.io/pbjtw

8. Juslin, P., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences, 31*, 559–621. https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293

9. Brown, S., Berry, M., & Phillips, E. (2025). Localizing music's "language of emotion" in the human brain: A functional MRI study of scale and emotion processing. *Psychology & Neuroscience, 18*(1), 40–59. https://doi.org/10.1037/pne0000354

10. Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion, 7*(2), 377–387. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377

11. Juslin, P. N., Sakka, L. S., Barradas, G. T., & Lartillot, O. (2022). Emotions, mechanisms, and individual differences in music listening: A stratified random sampling approach. *Music Perception, 40*(1), 55–86. https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55

12. Liu, J. (2024). Analysis of the effect of music on personal emotional experience and identification of psychophysiological signals. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences, 9*(1), 1–19. https://doi.org/10.2478/amns.2023.1.00386

13. Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P., & Juslin, P. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music, 37*(1), 61–90. https://doi.org/10.1177/0305735607086048

14. Marin, M. M., & Bhattacharya, J. (2009). Music induced emotions: Some current issues and cross-modal comparisons. In J. Hermida & M. Ferrero (Eds.), *Music education* (pp. 1–38). Nova Science Publishers.

15. Kreutz, G., Ott, U., Teichmann, D., Osawa, P., & Vaitl, D. (2008). Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption. *Psychology of Music, 36*(1), 101–126. https://doi.org/10.1177/0305735607082623

16. Cespedes-Guevara, J., & Eerola, T. (2018). Music communicates affects, not basic emotions: A constructionist account of attribution of emotional meanings to music. *Frontiers in Psychology, 9,* 215. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00215

17. Vieillard, S., Roy, M., & Peretz, I. (2012). Expressiveness in musical emotions. *Psychological Research, 76*(5), 641–653. https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4

18. Grewe, O., Nagel, F., Kopiez, R., & Altenmüller, E. (2007). Emotions over time: Synchronicity and development of subjective, physiological and facial affective reactions to music. *Emotion, 7*(4), 774–788. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774

19. Kirnarskaya, D. K. (2025). “Chernyj yashchik” muzykal’nogo perezhivaniya: fakty i fantazii [“The Black Box” of Musical Feeling: Facts and Fiction]. *Contemporary Musicology, 9*(3), 134–160. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160 (In Russ.).

20. Juslin, P. N. (2000). Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. Journal of Experimental Psychology: *Human Perception and Performance, 26*(6), 1797–1812. https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797

21. Juslin, P., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin, 129*(5), 770–814. https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770

22. Clemente, A., Friberg, A., & Holzapfel, A. (2023). Relations between perceived affect and liking for melodies and visual designs. *Emotion, 23*(6), 1584–1605. https://doi.org/10.1037/emo0001141

23. Bannister, S., & Eerola, T. (2023). Vigilance and social chills with music: Evidence for two types of musical chills. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 17*(2), 242–258. https://doi.org/10.1037/aca0000421

24. Beier, E., Janata, P., Hulbert, J., & Ferreira, F. (2022). Do you chill when I chill? A cross-cultural study of strong emotional responses to music. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 16*(1), 74–96. https://doi.org/10.1037/aca0000310

25. Kirnarskaya, D., & Winner, E. (1997). Musical ability in a new key: Exploring the expressive ear for music. *Psychomusicology, Music, Mind and Brain, 16*(1–2), 2–16. https://doi.org/10.1037/h0094071

26. Kirnarskaya, D. (2009). *The natural musician: On abilities, giftedness and talent*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199560134.001.0001

27. Medushevsky, V. V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational form of music]. Kompozitor. (In Russ.).

28. Cross, I. (2012). Cognitive science and the cultural nature of music. *Topics in Cognitive Science, 4*(4), 668–677. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x

29. Thompson, W., Bullot, N., & Margulis, E. (2023). The psychological basis of music appreciation: Structure, self, source. *Psychological Review, 130*(1), 260–284. https://doi.org/10.1037/rev0000364

30. Thompson, W. F., & Quinto, L. (2014). Music and emotion: Psychological considerations. In E. Schellekens & P. Goldie (Eds.), *The aesthetic mind: Philosophy and psychology* (pp. 357–375). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691517.003.0022

31. Kirnarskaya, D. K. (2021). *Homo Musicus. O sposobnostyakh, odarennosti i talante* [Homo Musicus. On abilities, giftedness, and talent]. Slovo. (In Russ.).

32. Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of music and the brain*. Knopf.

33. Vigl, J., & Zentner, M. (2025). How much does performance quality matter in musical emotion induction? Main effects and interaction effects with listener features. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 19*(5), 1048–1063. https://doi.org/10.1037/aca0000590

34. Medushevsky, V. V. (1980). O soderzhanii ponyatiya “adekvatnoe vospriyatie” [On the content of the concept of “adequate perception”]. In V. N. Maksimov (Ed.), *Vospriyatie muzyki* [Perception of music]: Collection of articles (pp. 141–155). Muzyka. (In Russ.).

35. Passarotto, E., Altenmüller, E., & Müllensiefen, D. (2025). Music performance assessment: Noise in judgments and reliability of measurements. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 19*(4), 822–835. https://doi.org/10.1037/aca0000574

36. Medushevsky, V. V. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [On the patterns and means of the artistic impact of music]. Muzyka. (In Russ.).

37. Hunter, P., & Schellenberg, E. (2010). Music and emotion. In M. Jones, R. Fay, & A. Popper (Eds.), *Music perception* (pp. 129–164). Springer Science + Business Media. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_5

38. Omigie, D., & Ricci, J. (2023). Accounting for expressions of curiosity and enjoyment during music listening. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 17*(2), 225–241. https://doi.org/10.1037/aca0000461

39. Sarasso, P., Neppi-Modona, M., Rosaia, N., Perna, P., Barbieri, P., Del Fante, E., Ricci, R., Sacco, K., & Ronga, I. (2022). Nice and easy: Mismatch negativity responses reveal a significant correlation between aesthetic appreciation and perceptual learning. *Journal of Experimental Psychology: General, 151*(6), 1433–1445. https://doi.org/10.1037/xge0001149

40. Zentner, M., Strauss, H., & Vigl, J. (2025). Encapsulating musicality: Development and validation of the Music-Mindedness Questionnaire. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication. https://doi.org/10.1037/aca0000802

41. Hennessy, S., Greer, T., Narayanan, S., & Habibi, A. (2024). Unique affective profile of music-evoked nostalgia: An extension and conceptual replication of Barrett et al.’s (2010) study. *Emotion, 24*(8), 1803–1825. https://doi.org/10.1037/emo0001389

42. Mizrahi Lakan, S., Millgram, Y., & Tamir, M. (2023). Desired sadness, happiness, fear and calmness in depression: The potential roles of valence and arousal. *Emotion, 23*(4), 1130–1140. https://doi.org/10.1037/emo0001120

43. Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion, 8*(4), 494–521. https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494

44. Habibi, A., & Damasio, A. (2014). Music, feelings, and the human brain. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain, 24*(1), 92–102. https://doi.org/10.1037/pmu0000033

45. Schellenberg, E., & Weiss, M. (2013). Music and cognitive abilities. In D. Deutsch (Ed.), *Psychology of music* (pp. 499–550). Elsevier Academic Press. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00012-2

46. Mazel, L. A. (1978). *Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaniya i estetiki* [Issues of music analysis. An experience of bringing theoretical musicology and aesthetics closer together]. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

47. Anglada-Tort, M., Steffens, J., & Müllensiefen, D. (2019). Names and titles matter: The impact of linguistic fluency and the affect heuristic on aesthetic and value judgements of music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 13*(3), 277–292. https://doi.org/10.1037/aca0000172

48. Juslin, P. N. (2023). Musical performance evaluation: Ten insights from psychological studies of aesthetic judgment. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics, 46*(1), 93–106. Retrieved August 3, 2026, from https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-492208

49. Juslin, P. N., Ingmar, E., & Danielsson, J. (2023). Aesthetic judgments of music: Reliability, consistency, criteria, self-insight, and expertise. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 17*(2), 193–210. https://doi.org/10.1037/aca0000403

50. Clemente, A., Pearce, M. T., & Nadal, M. (2022). Musical aesthetic sensitivity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 16*(1), 58–73. https://doi.org/10.1037/aca0000381

51. Arthurs, Y., Merlini, E., & Omigie, D. (2025). Unpacking musical beauty: Sound, emotion, and impact differences across expertise and personality. *PLoS ONE, 20*(11), Article e0335905. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0335905

52. Nikolić, S., & Miladinović Prica, I. (2024). Aesthetic experiences of contemporary music from the perspectives of a composer, a performer, and a musicologist. In B. Bogunović, R. Timmers, & S. Nikolić (Eds.), Psychological perspectives on musical experiences and skills: Research in the Western Balkans and Western Europe (pp. 47–72). Open Book Publishers. https://doi.org/10.11647/obp.0389.03

53. Kantor-Martynuska, J., & Horabik, J. (2015). Granularity of emotional responses to music: The effect of musical expertise. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 9*(3), 235–247. https://doi.org/10.1037/a0039107

54. Zacharopoulou, K., & Kyriakidou, A. (2009). A cross-cultural comparative study of the role of musical structural features in the perception of emotion in Greek traditional music. *Journal of Interdisciplinary Music Studies, 3*(1–2), Article #0931201, 1–15.

Сведения об авторе:

Кирнарская Д. К. — доктор искусствоведения, доктор психологичеких наук, профессор, заведующая кафедрой истории музыки.

Information about the author:

Dina K. Kirnarskaya — Dr. Sci. (Art Studies, Psichology), Professor, Head of Music Hisroty Department.

Статья поступила в редакцию 15.06.2026;
одобрена после рецензирования 11.08.2026;
принята к публикации 26.08.2026.

The article was submitted 15.06.2026;
approved after reviewing 11.08.2026;
accepted for publication 26.08.2026.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2026/10(3)

eISSN 2587-9731

Исполнительское искусство

Научная статья
УДК 787.41, 78.087.2
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-242-285
EDN WJMLRI

Амандо Бланкер и контрабас: мини-сюита «Испанский медведь» в контексте испанского музыкального наследия





Антуан Арутюнян Жабский[1]

Хосе Мануэль Асорин Делехидо[2]

[1, 2] Католический университет Сан-Антонио де Мурсия (UCAM), *Мурсия, Испания*
[1]✉*aarutyunyan@alu.ucam.edu*, *https://orcid.org/0009-0002-7748-8529*
[2]*jmazorin@ucam.edu*, *https://orcid.org/0000-0002-5208-0108*

© Арутюнян Жабский А., Асорин Делехидо Х. М., 2026

Аннотация. Амандо Бланкер Понсода создал мини-сюиту для контрабаса и фортепиано *L'ós Hispànic* в 1976 году. Несмотря на музыкальную и техническую ценность, это произведение остается малоизвестным как в музыковедении, так и в исполнительской практике, редко встречаясь в стандартном камерном репертуаре. В представленном исследовании рассматриваются история создания сочинения, его форма и ладовая организация, а также технические и интерпретационные задачи, стоящие перед исполнителем партии контрабаса. Анализ базируется на издании 1990 года (издательство *Piles*), дополненном сведениями из концертных программ 1983 и 2023 годов, интервью с Грегорио Касасемпере Хисбертом и записью версии для тубы и фортепиано в исполнении Висенте Лопеса. Четыре части сюиты анализируются с точки зрения формы, ладовой организации, имитационной техники, регистрового строения, взаимодействия инструментов, артикуляции, интонирования, аппликатуры, баланса звучания и координации с фортепиано. Анализ позволил выявить различные подходы, используемые в цикле. Часть «Радость» (*Joy*) сочетает маршевый ритм с элементами лидийского и дорийского ладов и имитационным диалогом. В части «Страсть» (*Passion*) развивается кантилена на фоне фортепианного остинато, а партия контрабаса охватывает высокий регистр. «Ожидание» (*Waiting*) строится на кратких репликах, ферматах и смене звуковых красок, тогда как в «Сальто» (*Somersault*) повторяющийся материал развивается посредством вариаций, смены ладов и перераспределения контрапунктических голосов. Эти особенности создают специфические технические и интерпретационные трудности, особенно в вопросах интонирования, артикуляции, аппликатуры, работы в различных регистрах и ансамблевого взаимодействия. Таким образом, *L'ós Hispànic* — это значительное камерное сочинение, подходящее как для углубленного изучения игры на контрабасе, так и для концертного исполнения. Структурная ясность, ладовая специфика, техническая сложность и активный диалог инструментов обосновывают целесообразность включения этого произведения в испанский камерный репертуар XX века и в учебные программы для продвинутых исполнителей, а также способствуют расширению знаний о менее известных инструментальных сочинениях Бланкера.

Ключевые слова: Амандо Бланкер Понсода, *L'ós Hispànic*, контрабас, контрабас и фортепиано, современная испанская музыка, камерная музыка, музыкальное наследие, исполнительский анализ, педагогический потенциал

Благодарности: Авторы выражают признательность Грегорио Касасемпере Гисберту за интервью и консультативную помощь, а также правообладателям материалов за доступ к программам концертов и изданиям, использованным в исследовании.

Для цитирования: *Арутюнян Жабский А., Асорин Делехидо Х. М.* Амандо Бланкер и контрабас: мини-сюита «Испанский медведь» в контексте испанского музыкального наследия // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 242–285.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-242-285

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Performing Arts

Original article

Amando Blanquer and the double bass: A performance-analytical study of *L'ós Hispànic* in twentieth-century Spanish chamber music

Antuán Arutyunyán Zhabsky[1] *José Manuel Azorín Delegido*[2]

[1, 2] Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM),
Murcia, Spain,
[1]✉*aarutyunyan@alu.ucam.edu*, *https://orcid.org/0009-0002-7748-8529*
[2]*jmazorin@ucam.edu*, *https://orcid.org/0000-0002-5208-0108*

Abstract. Amando Blanquer Ponsoda composed *L'ós Hispànic: Minisuite per a Contrabaix i Piano* in 1976 for double bass and piano. Despite its musical and technical interest, the work remains little known both in the literature and in performance, rarely appearing in the usual chamber repertoire. This study examines its historical documentation, formal and modal organization and the technical and interpretative demands made on the double-bass part. The analysis is based on the 1990 Piles edition, and is complemented by concert programs from 1983 and 2023, an interview with Gregorio Casasempere Gisbert,

and Vicente López's recording of Blanquer's version for tuba and piano. The four movements are considered in terms of form, modal organization, imitation, register, instrumental interaction, articulation, intonation, fingering, balance, and coordination with the piano. The analysis shows contrasting approaches across the cycle. "Joy" combines a march rhythm with Lydian and Dorian writing and imitative exchanges. "Passion" develops a cantilena over a piano ostinato and extends the double bass into its upper register. "Waiting" uses brief responses, fermatas, and changing sonorities, while "Somersault" develops recurring material through variation, modal shifts, and contrapuntal redistribution. These features create specific technical and interpretative challenges, especially in intonation, articulation, fingering, register, and ensemble coordination. The study concludes that *L'ós Hispànic* is a substantial chamber work, suitable for advanced double-bass study and concert performance. Its formal clarity, modal writing, technical demands, and active dialogue between the instruments make a case for its inclusion in the twentieth-century Spanish chamber repertoire and in advanced double-bass pedagogy, while also expanding our knowledge of Blanquer's less familiar instrumental output.

Keywords: Amando Blanquer Ponsoda, *L'ós Hispànic*, double bass, double bass and piano, contemporary Spanish music, chamber music, musical heritage, performance analysis, pedagogical potential

Acknowledgments: We thank Gregorio Casasempere Gisbert for the interview and for the advice he offered during the preparation of this article. We are also grateful to the rights holders who allowed us to consult the concert programs and editions used in the study.

For citation: Arutyunyán Zhabsky, A., & Azorín Delegido, J. M. (2026). Amando Blanquer and the Double Bass: A Performance-Analytical Study of *L'ós Hispànic* in Twentieth-Century Spanish Chamber Music. *Contemporary Musicology, 10*(3), 242–285. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-242-285

1. Introduction

This article examines the minisuite *L'ós Hispànic* (1976) for double bass and piano[1] by the Valencian composer Amando Blanquer Ponsoda (1935–2005). The choice of this work is motivated by the wish to draw performers' attention to repertoire that could substantially enrich the double bass recital literature, while also introducing the chamber music of a composer who remains little known beyond Spain.

Blanquer studied music in Valencia with Miguel Asins Arbó and Manuel Palau Boix, later continuing his composition training in Paris with Olivier Messiaen. His output includes solo piano pieces, chamber music, concertante works, and a large number of compositions for wind band, many of which are closely tied to Valencian festive traditions. Among his most representative titles are the *Suite Blanca* (1956), *Cuatro Preludios* (1975), *Reflexiones* (1978), and the *Trio Valenciano* (1982). Besides composing, Blanquer also contributed to music theory, publishing the pedagogical manuals *Técnica del contrapunto* (1984) and *Análisis de la forma musical* (1989).

The article offers a close reading of the suite's four movements, concentrating on form, musical character, harmonic language and textural organization. Performance is considered together with these elements. Particular attention is given to articulation, register, timbre, intonation, fingering, and ensemble coordination. This approach makes it possible to pinpoint specific ensemble difficulties arising from the combination of double bass and piano, to draw conclusions about the dialogic interplay between the two instruments, and to suggest practical solutions for performers. The 1990 Piles edition of *L'ós Hispànic* was our working score.[2]

In spite of its musical vividness and expressive appeal, *L'ós Hispànic* has so far escaped scholarly attention: there is no article, dissertation chapter, or monograph specifically devoted to it. Existing studies deal mainly with Blanquer's piano output or give general overviews of his work. Worthy of mention are Marisa Blanes Nadal's 2004 dissertation at the Polytechnic University of Valencia and her monograph

[1] The original Valencian title is *L'ós Hispànic: Minisuite per a Contrabaix i Piano* ("The Spanish Bear: Minisuite for Double Bass and Piano"). The title *L'ós Hispànic* is retained throughout the article.

[2] Blanquer Ponsoda, A. (1990). *L'ós Hispànic: Minisuite per a Contrabaix i Piano* [Score]. Valencia: Piles. Legal deposit: V-1751-1990.

Amando Blanquer: vida y obra. Aproximación a su repertorio pianístico (Blanes Nadal, 2006), both of which offer valuable insights into the composer's style, though almost exclusively through his piano music. Broader, largely biographical data appear in Josep Ruvira Sánchez de León's *Compositores valencianos actuales* (Ruvira Sánchez de León, 1987).

In general, Spanish chamber music has received considerably less scholarly attention than other genres in current musicological literature. One notable exception is Juan Carlos Garvayo Medina's substantive article on Jesús Torres's piano trio (2001) (Garvayo Medina, 2024). This gap becomes especially evident when the solo instrument in question is one that rarely assumes a solo role — and the double bass is certainly a case in point.

The lack of specialist literature has inevitably shaped the source base of the present study. Alongside peer-reviewed publications, we have drawn on concert programs, and publicly available recordings. These materials prove indispensable for reconstructing aspects of the work's reception and performance history that are not documented in conventional academic sources (see, e.g., Casanova Jordán, 2023). We consulted two concert programs (1983, 2023).[3] These documents were used for dates and information about performances of the work. Another source was our interview with Gregorio Casasempere Gisbert.[4] He knew Blanquer and his professional circle. His recollections provided useful information about the composer and the background to *L'ós Hispànic*.

The full interview with Gregorio Casasempere Gisbert is reproduced in Appendix A. Musical Examples 1–14, which support the analysis in Section 4.2, are provided in Appendix B. Musical Examples 15–18, presenting the proposed fingerings discussed in Section 4.4, are provided in Appendix C.

---

[3] *Conciertos de Mediodía: Jaime Antonio Robles, contrabajo; Sebastián Mariné, piano*. [Concert program]. (June 20, 1983). Fundación Juan March. Retrieved 28 Aug. 2026, from https://www.march.es/es/madrid/concierto/recital-contrabajo-piano-4228; *Concerts Primavera 2023—Capella de la Sapiència, Centre Cultural La Nau* [Concert program and notes]. (May 3, 2023). Universitat de València. Retrieved Aug. 28, 2026, from https://www.uv.es/infoactiv/musica/concertsprimavera20230503.pdf

[4] Interview by the authors with Gregorio Casasempere Gisbert concerning Amando Blanquer and the suite *L'ós Hispànic*. Valencia, September 8, 2025. Used with the interviewee's written consent (permission letter dated September 8, 2025). Unpublished.

During the study we found one public recording related to the work: Vicente López's performance of Blanquer's version for tuba and piano.[5] We listened to it for comparison. Since the solo instrument is a tuba rather than a double bass, conclusions about form, texture, and tonal-modal organization were taken from the original double-bass and piano score.

The work also presents useful material for advanced double-bass study. Its upper register, modal changes, imitative passages, dynamic contrasts, and exchanges with the piano require technical control and careful listening. For this reason, the discussion is intended for performers, teachers, and advanced students who may wish to work with the score. Recent studies of contemporary music in Spanish professional and higher music conservatories also report a limited presence of twentieth- and twenty-first-century repertoire in instrumental teaching, despite its recognized educational value (García Torán et al., 2023; Cuenca Rodríguez et al., 2025).

2. L'ós Hispànic: Context and Interview
Premiere and Documented Performances

L'ós Hispànic is dedicated to Jaime Antonio Robles Pérez.[6] The work is unusual in Blanquer's chamber music because he rarely wrote for this combination of instruments. A concert program published by the Universitat de València in 2023 gives 1979 as the year of the premiere. J. Pascual Hernández Farinós, who wrote the program notes, states that the first performance took place in Madrid, with Robles playing the double bass.[7]

[5] López Velasco, V. (2021, July 28). *L'ós Hispànic—Movement I, De gaubança (CD grabado en el Auditorio Municipal de Guadassuar, 2003)* [Video]. You Tube. https://www.youtube.com/watch?v=plQ7CI5wwqc; López Velasco, V. (2021, July 28). *L'ós Hispànic—Movement II, La passió* (*CD grabado en el Auditorio Municipal de Guadassuar, 2003*) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=moSbFIAH5sc&list=RDmoSbFIAH5sc&start_radio=1; López Velasco, V. (2021, July 28). *L'ós Hispànic—Movement III, L'espera* (*CD grabado en el Auditorio Municipal de Guadassuar, 2003*) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bKRv9NoDuDo&list=RDbKRv9NoDuDo&start_radio=1; López Velasco, V. (2021, July 28). *L'ós Hispànic—Movement IV, La tombarella* (*CD grabado en el Auditorio Municipal de Guadassuar, 2003*) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5JhjA01GOus&list=RD5JhjA01GOus&start_radio=1.

[6] Blanquer Ponsoda, A. (1990). *L'ós Hispànic: Minisuite per a Contrabaix i Piano*.

[7] Hernàndez Farinós, J. P. (2023). Paraules al concert: Amando Blanquer i la música de cambra. In *Concerts Primavera 2023—Capella de la Sapiència, Centre Cultural La Nau*. [Concert program and notes]. (May 3, 2023). Retrieved Aug. 28, 2026, from https://www.uv.es/infoactiv/musica/concertsprimavera20230503.pdf [p. 4].

On June 20, 1983, Robles performed *L'ós Hispànic* again in Madrid. Pianist Sebastián Mariné joined him for the *Conciertos de Mediodía* series at the Fundación Juan March. The program, preserved in the foundation's archive, gives the title as *L'ós Hispànic* (*Minisuite*).[8]

Blanquer later prepared a version for tuba and piano.[9] The musical structure remained the same, but the solo instrument changed. Only one public recording of this version was found during the preparation of this study.

The next documented performance dates from 2023. Fran Roche (Francisco Roche Raga), a soloist with the Valencia Orchestra, played the double bass part at the Capella de la Sapiència in Valencia on May 3. Bartomeu Jaume played the piano.[10] Few concert programs for performances of *L'ós Hispànic* between 1983 and 2023 have been found. Competitions and local *festero* practices[11] formed an important part of musical life in the Valencian region (Botella Nicolás, 2013). The material found for this study does not show how often the work was performed during this forty-year period. It is therefore difficult to know whether it ever entered the regular double-bass repertoire.

Robles worked both as a performer and as a teacher. Born in Teruel, he studied at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid and received its Honor Prize for double bass. He later became a soloist with the Spanish Radio and Television Orchestra and worked with several chamber ensembles, including the RTVE Soloists Trio, ProArte, and the Reina Sofía Chamber Orchestra. In 1990 he joined the Spanish National Orchestra and also taught at the Professional Conservatory of Music in Guadalajara.[12]

3. Documentary Evidence from the Interview with Gregorio Casasempere Gisbert

On September 8, 2025, we interviewed Gregorio Casasempere Gisbert, a conductor and musicologist from Alcoy who knew Blanquer and his professional

[8] *Conciertos de Mediodía*, June 20, 1983.
[9] See Hernàndez Farinós, 2023, [p. 4].
[10] *Concerts Primavera 2023* [May 3, 2023]. Universitat de València. Retrieved August 28, 2026, from https://www.uv.es/infoactiv/musica/concertsprimavera20230503.pdf
[11] *Festero* refers to local Valencian festive and celebratory practices (including *Moros y Cristianos*).
[12] *Concerts Primavera 2023* [May 3, 2023].

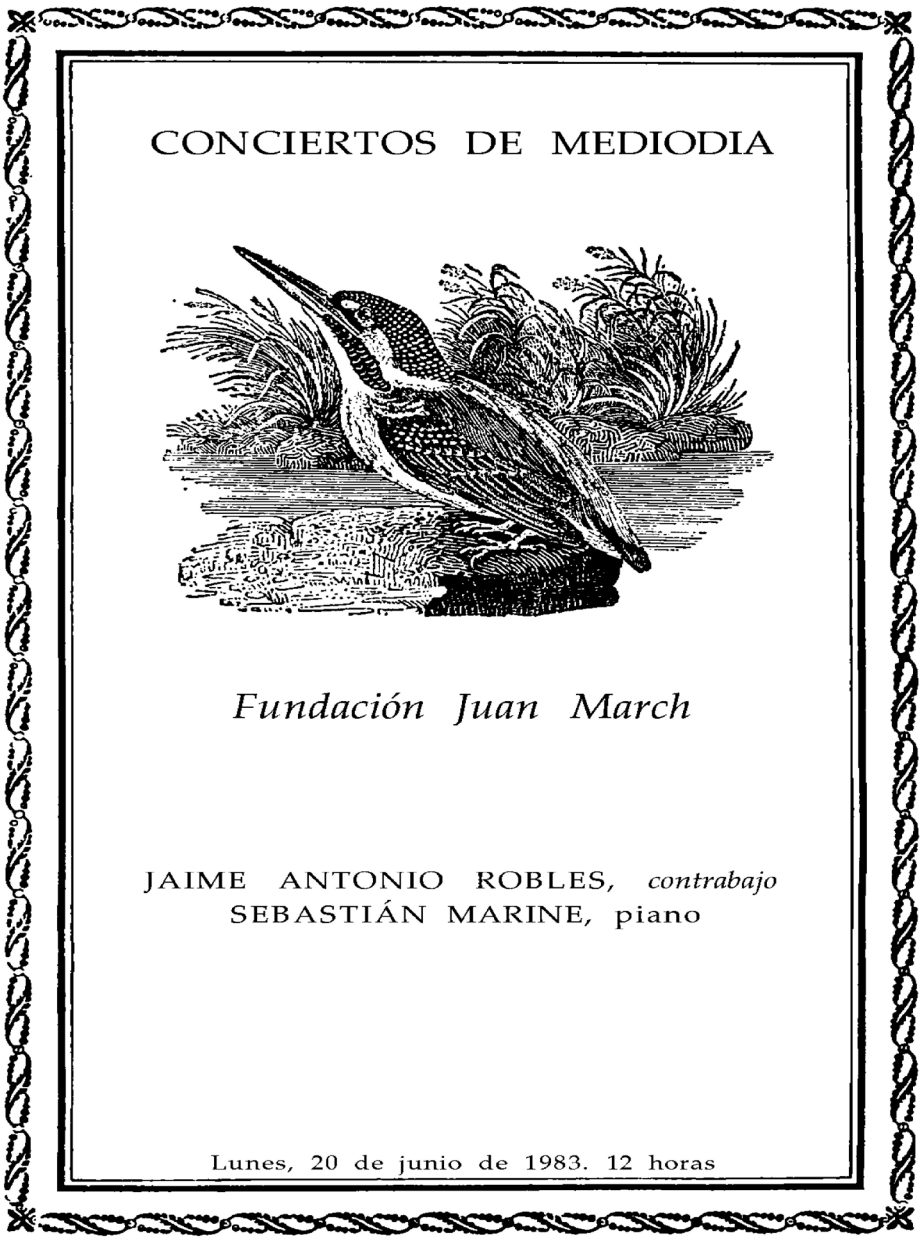


Figure 1. Conciertos de Mediodía: Jaime Antonio Robles, double bass; Sebastián Mariné, piano (June 20, 1983, Madrid). Source: Fundación Juan March. Retrieved August 28, 2026, from https://www.march.es/es/madrid/concierto/recital-contrabajo-piano-4228



Figure 2. Concerts Primavera 2023 — Capella de la Sapiència, Centre Cultural La Nau (May 3, 2023). Source: Universitat de València. Retrieved August 28, 2026, from https://www.uv.es/infoactiv/musica/concertsprimavera20230503.pdf

circle.[13] Casasempere did not give a definite explanation for Blanquer's choice of double bass and piano. He considered two possibilities: the work may have originated from a performer's request, or Blanquer may simply have wanted to explore an unusual instrumental combination. Neither possibility can be confirmed. For this reason, we do not use either possibility as a basis for the musical analysis, which starts from the score itself.

Casasempere also recalled that Blanquer had told him how strongly Félix Rodríguez de la Fuente's television series *El hombre y la tierra* had impressed him.[14] The music for the series was composed by Antón García Abril.[15] The comment is especially interesting in relation to the title *L'ós Hispànic*. The interview, however, does not tell us whether the series influenced the music, the title, or both. Blanquer's interest in verbal images, literary references, and related associations has also been discussed by other researchers [7].

Casasempere described Blanquer's musical language as open and not confined to any fixed aesthetic position. In *L'ós Hispànic*, he pointed especially to the contrast between lyrical passages and music with a strong motoric character. The contrast appears throughout the four movements. He also related the work to Alcoy and to the Valencian tradition of *Moros y Cristianos*.[16] During the interview he used the word *socarró* for a type of local humor based on wit and subtle irony.[17] Sharp accents, rhythmic shifts, sudden dynamic changes, dry cadential gestures, and abrupt endings can be heard in the score in this context.[18] Valencian festive music provides a broader cultural background for this interpretation (Botella Nicolás, 2009).

[13] Gregorio Casasempere Gisbert is a conductor and musicologist from Alcoy, Spain, and a representative of Valencian musical and cultural life. In this study, he serves as an interviewee and contextual expert on Amando Blanquer. His interview and advice, provided on September 8, 2025, were used to clarify the origins and reception of the Minisuite *L'ós Hispànic*. The full interview is reproduced in Appendix A.

[14] Félix Rodríguez de la Fuente was a Spanish naturalist and science communicator, as well as the creator and presenter of the television series *El hombre y la tierra*.

[15] Antón García Abril was a twentieth-century Spanish composer.

[16] *Moros y Cristianos* refers to traditional festivals held in the Valencian Community, especially in the province of Alicante. They include street processions accompanied by wind bands. The repertoire includes Moorish marches, Christian marches, and pasodobles, characterized by march-like rhythms and a prominent role for percussion.

[17] *Molt socarró* is a Valencian expression meaning, literally, "very slyly ironic." It describes a specifically Alcoyan or Valencian form of wit marked by subtle mockery and irony.

[18] Author's interview with Gregorio Casasempere Gisbert, September 8, 2025.

Casasempere also discussed the comparison between Blanquer and Paul Hindemith. He considered it useful only in a broad sense, since both composers worked with a variety of techniques and avoided a single stylistic model. Their timbral and coloristic language, in his view, was quite different. He also noted a difference in reception: Hindemith's works are widely published and recorded, while much of Blanquer's music remains difficult to obtain. At the end of the interview, Casasempere remembered Blanquer as a kind and inspiring teacher. He also believed that much of the composer's musical legacy still remained to be rediscovered.[19]

4. Analysis of L'ós Hispànic

4.1. Structure of the Cycle and Genre Features of the Movements

L'ós Hispànic consists of four character pieces: "Joy," "Passion," "Waiting," and "Somersault." Each movement has a distinct character, and the four titles help organize the contrasts within the cycle. Lyrical passages alternate with motoric writing, tension, and moments of musical play. Similar links between verbal images and musical organization have been observed in other works by Blanquer (Ferrando Morales, 2016). As recalled by Casasempere, Blanquer had been strongly impressed by *El hombre y la tierra*, Félix Rodríguez de la Fuente's television series with music by Antón García Abril. Here, this connection is treated only as contextual background for the title, not as evidence of a direct programmatic source.

The four movements can also be read as a loose sequence of states. "Joy" suggests play and the discovery of the surrounding world. "Passion" introduces conflict, threat, and territorial confrontation. "Waiting" slows the movement and may recall a seasonal pause. "Somersault" brings back physical energy and suggests a move toward independence.[20] The musical contrasts support this reading. The titles move from early activity to conflict, then to waiting and finally to a new state. Taken together, the four movements can be understood as a broad outline of a bear's life cycle, although the score does not present an explicit narrative.

[19] Author's interview with Gregorio Casasempere Gisbert, September 8, 2025.

[20] To develop this interpretive framework, the authors consulted episodes of Félix Rodríguez de la Fuente's television series *El hombre y la tierra* devoted to the Iberian bear. The episodes contain playful passages, lyrical sections, and moments of dramatic tension in Antón García Abril's music. They are considered here only as contextual material for interpreting the titles and contrasts of the cycle, not as evidence of a direct programmatic relationship with Blanquer's work.

The four pieces are also connected by their formal structure. Rondo-like returns, reprises, and variation appear at different points in the cycle. Musical material returns in altered forms, with changes of register, textural density, and dynamics. The movements also differ in their sense of motion. "Joy" is active and playful. "Passion" is more tense and dramatic. "Waiting" creates a slower and more static atmosphere. "Somersault" closes the cycle with renewed movement and energy. The result is a cycle of four independent miniatures connected by recurring formal ideas and contrasting expressive states.

4.2 Structure, Tonal-Modal Organization, and Ensemble Texture: Double Bass and Piano, Polyphonic Techniques, and Dialogue

The first movement, "Joy," is marked *Alla marcia* (♩ = 106–108) and is in 4/4 time. Its form is A–B–A′–Coda. The piano opens the movement alone, with a bass ostinato in the left hand and syncopated chords in the right. The opening is in *A Lydian* and gives the march a light, playful character (see Appendix B[21], Musical *Example 1*).[22]

The double bass enters in bar 3 with the main theme, built from two six-bar phrases. The second phrase is placed one octave higher and changes the rhythmic position of the material. Unlike the piano opening, the double-bass line is based on *D Dorian*. Imitation becomes important from bar 6. Between bars 6 and 8, a motive passes between the double bass and the piano's left hand (see Appendix B, Musical *Example 2*).[23]

Another exchange begins in bar 11. The double bass introduces the material, and the piano answers from the second beat of bar 12. During these bars the piano moves between Dorian and Lydian sonorities (see Appendix B, Musical *Example 3*).[24]

The piano carries the transition in bars 15–18. Grace notes and chromatic writing become more noticeable. *D minor* and *D Lydian* appear in close succession, and the tempo changes to *Meno mosso* and then *A piacere*. By bar 22 *D minor* is clearer. The following bars introduce *E-flat* and *G-sharp*, and bars 24–25 move

[21] All musical examples were prepared by the first author in Sibelius and are based on Blanquer Ponsoda, A. (1990). *L'ós Hispànic: Minisuite per a Contrabaix i Piano*. Piles. Legal deposit: V-1751-1990.

[22] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement I, bars 1–5.

[23] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement I, bars 6–8.

[24] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement I, bars 11–14.

toward *E-flat major*. The passage ends with the double-bass trill marked *forte* in bar 25. *Tempo I* returns in bar 26. The ostinato and the *A Lydian* coloring of the opening also return. The Coda begins in bar 31 and uses the same kind of repeated material. The piano states the motive first, and the double bass follows it in a short *quasi fugato* exchange (see Appendix B, Musical *Example 4*).[25]

The movement finishes *pianississimo*. Most of its polyphonic writing comes from these short imitations between the two instruments. Lydian and Dorian sonorities dominate the movement, with shorter passages in *D minor* and *E-flat major*.

The second movement, "Passion," is marked *Andante* (♪ = 80–84) and is in 2/4 time. Its form is A–A′–Coda. The piano begins with a steady ostinato, while the double bass carries the melodic line. The opening is centered on *D Phrygian*. In section A, bars 1–9, the piano begins with an upbeat, followed by the double bass in bar 3 with a *con passione* cantilena. Chromatic notes appear in the solo part while the piano maintains the regular pulse (see Appendix B, Musical *Example 5*).[26]

As the music develops, the roles of the two instruments remain clearly separated. The piano continues mainly as accompaniment, while the double bass moves gradually into a higher register. In section A′, bars 10–26, the rhythmic organization changes from duple to triple groupings. Grace notes become more noticeable, and the range of the double bass expands. In bar 18, the line reaches a very high *F*, which marks the climax of the section (see Appendix B, Musical *Example 6*).[27]

D remains the principal modal center, although the harmony becomes denser. *E-flat*, the lowered second scale degree, appears together with added tones, while neighbouring-note motion in the piano's left hand reinforces the modal center before the final section. The Coda, bars 27–29, is almost entirely a solo cadenza for the double bass. The piano contributes a single chord. A *molto ritardando* follows, written with progressively longer note values, and the movement ends *fortissimo* (see Appendix B, Musical *Example 7*).[28]

Polyphonic writing has only a limited role in "Passion." For most of the movement, the double bass carries the melody and the piano accompanies it.

[25] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement I, bars 30–32.
[26] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement II, bars 1–9.
[27] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement II, bars 16–19.
[28] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement II, bars 27–29.

The third movement, "Waiting," is marked *Allegro* (♩ = 138–142) and follows a free-rondo form: A–B–A′–B′–A″–Coda. *D Phrygian* dominant is the main modal basis for most of bars 1–30. F natural appears in bars 5, 8, and 11 and returns later in the movement. *C-sharp* and *G-sharp* occur together in bars 8 and 24. These notes add chromatic color, while *D* remains the main point of reference. The opening section, bars 1–9, works as a dialogue. The piano begins, and the double bass replies with short *pizzicato* figures. Fermatas separate the replies and leave brief spaces between the two instruments. This creates the sense of waiting suggested by the title (see Appendix B, Musical *Example 8*).[29]

A different texture appears in bars 10–16. The double bass plays a sixteenth-note cantilena marked *molto espressivo*. Under it, the piano sustains a more static sonority and adds *sforzando* accents and tremolo. The bass now carries the melodic line, while *D* continues as the modal reference (see Appendix B, Musical *Example 9*).[30]

The opening material returns in A′, bars 17–25, but the rhythm is altered. B′, bars 26–30, is much thinner. Here a single chord is enough to support the passage before A″ begins. The music becomes harmonically denser in bars 30–36. Bar 31 briefly introduces an *A Phrygian* inflection. In bars 32–33, quartal structures with chromatic additions appear in the double bass, while the piano plays broken cluster-like sonorities. During bars 34–36, the double bass has a major triad on the second scale degree against a minor IV6/4 chord in the piano. Their combination increases the tension before the closing bars (see Appendix B, Musical *Example 10*).[31]

The Coda occupies bars 36–38. The double bass begins *piano*, and the piano answers *forte*. The exchange is brief and direct. Throughout the movement, this type of dialogue is more important than strict canonic writing (see Appendix B, Musical *Example 11*).[32]

The fourth movement, "Somersault," is marked *Ritmico* (♩ = 106–110) and is in 3/4 time. Its form is a chain of variations: A–A′–A″–A‴–A⁗–A⁗′–Coda. A occupies bars 1–13. Bar 14 serves as a transition, followed by A′ in bars 15–24, A″ in bars 25–32, A‴ in bars 33–40, A⁗ in bars 40–50, and A⁗′ in bars 51–57. The Coda covers bars 58–60. The movement begins with two different modal references: the piano uses

[29] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement III.
[30] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement III, bars 10–16.
[31] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement III, bars 30–36.
[32] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement III, bars 36–38.

C Mixolydian, while the double bass is in *G Ionian*. The texture is contrapuntal: entries do not always coincide, and the piano often contains several independent lines. The main theme consists of two components, A and B. The double bass states A in bars 2–4. The piano's right hand then takes B in bars 4–6. The same pattern returns: A appears again in the double bass in bars 6–8, and B is heard in the upper part of the piano in bars 8–11 (see Appendix B, Musical *Example 12*).[33]

Bar 14 leads into variation A′. From the upbeat to bar 17, *E-flat Dorian* becomes the main modal reference. The exchange between the two instruments also becomes more active, with thematic material moving from one part to the other (see Appendix B, Musical *Example 13*).[34]

The modal contrast becomes more pronounced in variation A″, bars 25–32. The double bass uses *G Aeolian*, while the piano is in *D Phrygian* dominant. In bar 36, material from bars 17–19 returns in *F Dorian*. From bar 40, *G minor* appears with a raised seventh. In bars 44–47, component B is heard in the piano's right hand. The double bass answers with the same material in bars 47–50, producing a canonic exchange. This episode is connected with the double-bass passage in bars 29–31 and with material from A″. *C Mixolydian* returns in bar 51 and continues through the last variation.

The Coda begins in bar 58. Ostinato figures and chords dominate the final three bars, ending with *sfffz*. Imitative writing remains present until the close (see Appendix B, Musical *Example 14*).[35]

4.3 Irony as a Stylistic Mode: Markers of Contrast and Playful Reinterpretation

Several passages in *L'ós Hispànic* have an ironic character. Blanquer uses syncopated accents, displaced beats, abrupt dynamic changes, and quick exchanges between the double bass and the piano. In "Joy," the march is treated playfully. Imitative writing and *quasi fugato* appear within a movement that still keeps its march rhythm. The result is lighter and less conventional than a typical march.

In "Waiting," the irony is heard in the short dialogue between the instruments. The piano and double bass answer each other in brief phrases, with fermatas breaking the continuity. The movement then ends with a sudden contrast in the Coda.

[33] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement IV, bars 1–12.
[34] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement IV, bars 14–24.
[35] Blanquer, *L'ós Hispànic*, Movement IV, bars 58–60.

In “Somersault,” the theme returns several times, but each return changes its position in the ensemble. It may pass from piano to double bass, move to another register, or appear in a different modal setting. The listener recognizes the material, but never hears it in exactly the same form. This gives the movement much of its playful and ironic character.

4.4 Performance Challenges: The Importance of Accurate and Functional Fingering in the Double Bass Part

The double-bass part of *L’ós Hispànic* requires careful fingering planning.[36] Chromatic passages, changes of register, and modal shifts often make intonation difficult. Recent research on string intonation emphasizes the interaction of listening, technical control, register, and practical performance strategies (Huovinen & Weng, 2026; Williams, 2025). In our work with the score, we looked for solutions that would ensure secure movement of the left hand without interfering with the musical phrase. Khomenko’s fingering system provides a useful reference for this approach (Khomenko, 1980). His approach to scales and arpeggios is based on recurring patterns that help organize movement across the fingerboard, an idea we apply where the musical material permits. Rakov, however, warned against treating such patterns as fixed rules in actual performance (Rakov, 2004, p. 232). For us, the musical context remains decisive: register, articulation, phrasing, and the relationship with the piano may require different solutions.

In “Joy,” we try to keep left-hand movement economical. The motoric character of the music can easily be disturbed by unnecessary position changes. Shorter shifts also make repeated figures easier to control. “Passion” presents another problem. The *con passione* line moves gradually into the upper register and reaches the high F at the climax. Here the fingering has to support the cantilena. An uncomfortable shift may produce an audible correction or an unwanted glissando.

[36] In conventional notation for a double bass in solo tuning (*A–E–B–F♯*, strings I–IV), the separate double-bass part is written one whole tone lower than concert pitch, while the piano part and the double-bass line in the full score normally preserve the concert-pitch tonal or modal framework. In the Piles edition of *L’ós Hispànic*, this relationship is reversed: the double-bass line in the full score is notated one whole tone lower, whereas the separate double-bass part is written at concert pitch. Given this notational inconsistency, and considering the present-day practice of performing double-bass repertoire in orchestral tuning (*G–D–A–E*), our analysis follows the separate double-bass part and reads it as written for orchestral tuning. Pitch names discussed in the text and the proposed fingering therefore correspond to this reading.

In “Waiting,” several short entries give the player little time to prepare the left hand, especially in *pizzicato*. Later, the ascending arpeggio passage allows for a more systematic fingering solution. We use a fingering pattern related to Khomenko’s system, as shown in Musical *Example 17*. In “Somersault,” thematic figures return in different registers. Where possible, we keep similar fingerings for similar material. When the register or articulation changes, we modify them.

The piano part was also considered when choosing and testing the proposed fingerings, since some solutions that work well when the double-bass part is played alone are less convincing in the ensemble. Examples 15–18 present the first author’s fingering proposals for the four movements, with brief comments on the principal technical decisions.

5. Discussion and Conclusions

The analysis of *L’ós Hispànic* shows its relevance to Spanish chamber music of the second half of the twentieth century and to the present-day double-bass repertoire. Blanquer combines clear formal organization, motoric energy, lyrical episodes, and irony. The four movements are connected by principles of reprise, rondo, and variation. The double bass plays an active role in the ensemble. It presents thematic material, answers the piano, and participates in imitation and counterpoint.

Form and modal organization are also important for performance. Modal changes, polymodal combinations, and complex chords require accurate intonation and carefully planned fingering. Reference notes and logical position changes are particularly useful for maintaining stable intonation, while fingering also affects sound quality and coordination with the piano.

The Minisuite can be used in advanced study and in concert performance. The double-bass part includes the use of the upper register, different types of articulation, dynamic contrasts, and passages that require close coordination with the piano. The polymodal sections are demanding for intonation. Imitative passages require the two players to listen carefully to each other. *L’ós Hispànic* combines musical value with specific performance challenges. Its formal structure helps the performer follow the musical logic of the work. Practical work on the instrument, in turn, helps to understand details of the score. The Minisuite expands the chamber repertoire for double bass and draws attention to a little-known part of Spanish musical heritage.

Appendices

Appendix A. Interview with Gregorio Casasempere Gisbert

Interview conducted by Antuán Arutyunyán Zhabsky on September 8, 2025.

The interview has been edited for length and clarity while preserving the content and meaning of the responses.

Question 1: From your experience as a musician close to Amando Blanquer, what circumstances or motivations may have led him to compose *L'ós Hispànic* for double bass and piano, an unusual combination in his catalog? Did you know anything about the compositional process or its first performances?

Gregorio Casasempere Gisbert: Blanquer composed *L'ós Hispànic* in 1976, after leaving his position as Director of the Conservatorio Superior de Música de Valencia. This allowed him to devote more time to composition, and 1976 was a particularly productive year in his career.

The work was dedicated to the double bassist Jaime Antonio Robles and was premiered in Madrid in 1979 with pianist Luciano González Sarmiento. I do not know the exact reason why Blanquer chose this instrumental combination. It may have resulted from a request by the double bassist or from the composer's own interest in exploring it.

I remember, however, a conversation in which Blanquer spoke about the impression made on him by Félix Rodríguez de la Fuente's television series *El hombre y la tierra*, whose music was composed by Antón García Abril. One of its episodes was entitled "Oso Hispánico." Blanquer knew and appreciated García Abril from their student years in Valencia. Whether its connection with *L'ós Hispànic* was one of influence, coincidence, or simply inspiration is something I cannot determine.

Question 2: Do you consider *L'ós Hispànic*, in its title, structure, and musical language, consistent with Blanquer's usual aesthetic? Which characteristics of his style do you recognize in this work?

Gregorio Casasempere Gisbert: Yes. Blanquer was a curious and independent composer who worked in a very wide range of genres and

instrumental combinations. His catalog includes solo music, chamber music, vocal and choral works, orchestral music, concertos, wind-band music, stage works, and opera.

In each work he sought an appropriate way of communicating his ideas. His musical language was free, open, and eclectic, supported by a strong command of rhythm, harmony, counterpoint, timbre, and form. For this reason, despite the variety of genres and techniques, his music retains a recognizable individual identity.

Question 3: Some harmonic characteristics and the sarcastic character of *L'ós Hispànic* may suggest points of comparison with Paul Hindemith. Do you consider this comparison appropriate?

Gregorio Casasempere Gisbert: There are some broad similarities. Both were twentieth-century composers who worked freely with different musical languages and techniques, including dissonance, polytonality, neoclassical elements, and references to earlier traditions. Both also had important pedagogical interests and wrote theoretical or educational works.

However, I find their approaches to sound, timbre, and color quite different. Hindemith's background was essentially Germanic, whereas Blanquer was formed in Alcoy and Valencia and later studied in Paris and Rome. Blanquer remained, in this sense, a Mediterranean composer.

The sarcastic or humorous element is also important in Blanquer's music. He had what in Alcoy and Valencia is called a *molt socarró* sense of humor, and this quality can be found in a number of his works, including *L'ós Hispànic*.

There is also an important difference in the reception of the two composers. Hindemith's music is extensively published and recorded, whereas a substantial part of Blanquer's output remains unpublished, unrecorded, or difficult to obtain.

Question 4: Can *L'ós Hispànic* have pedagogical and artistic value for students, particularly double bass players?

Gregorio Casasempere Gisbert: Yes. Several of Blanquer's solo and chamber works have characteristics that make them suitable for different levels of musical education, from elementary and professional studies to higher education. Other works require a more advanced or virtuoso level and are appropriate for experienced concert performers.

One of the main difficulties is gaining access to the scores. Another problem is the limited presence of Spanish repertoire in the teaching programs of Spanish conservatories. This contributes to insufficient knowledge of Spanish composers and their musical heritage among students and performers.

Question 5: What personal and professional memories do you have of Amando Blanquer?
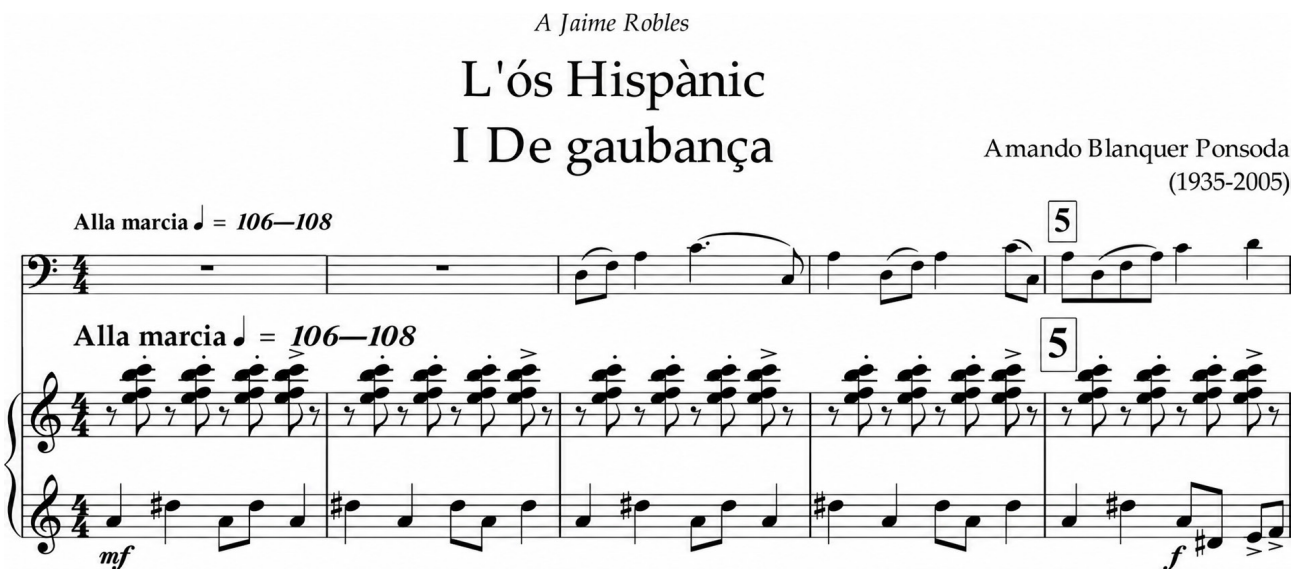
Gregorio Casasempere Gisbert: My relationship with Blanquer began through my family. He was a friend of my father, and my uncle Rafael had been involved in his early musical training. From a young age, I became familiar with his music through performances conducted by my father in Alcoy. In 1975, I began advanced studies in harmony and counterpoint in Valencia under Blanquer's guidance.

As a conductor, I later performed and premiered many of his works with the Corporación Musical Primitiva de Alcoy and the Orquesta Sinfónica Alcoyana. I also participated in recordings of his music between the early 1980s and 2005, and Blanquer was frequently present during the recording sessions.
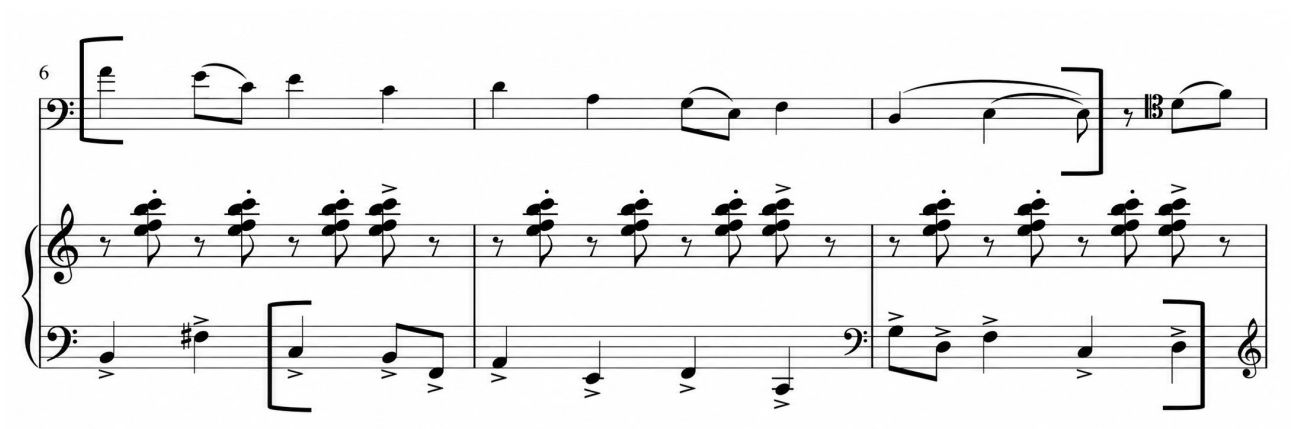
Personally, I remember him as a humble and simple man who devoted his life to music with discipline and integrity. For me he was a guide and a teacher: cordial, stimulating, tolerant, motivating, and sincere. His legacy remains alive, although an important part of it still needs to be discovered and disseminated.

Appendix B. Analytical Musical Examples
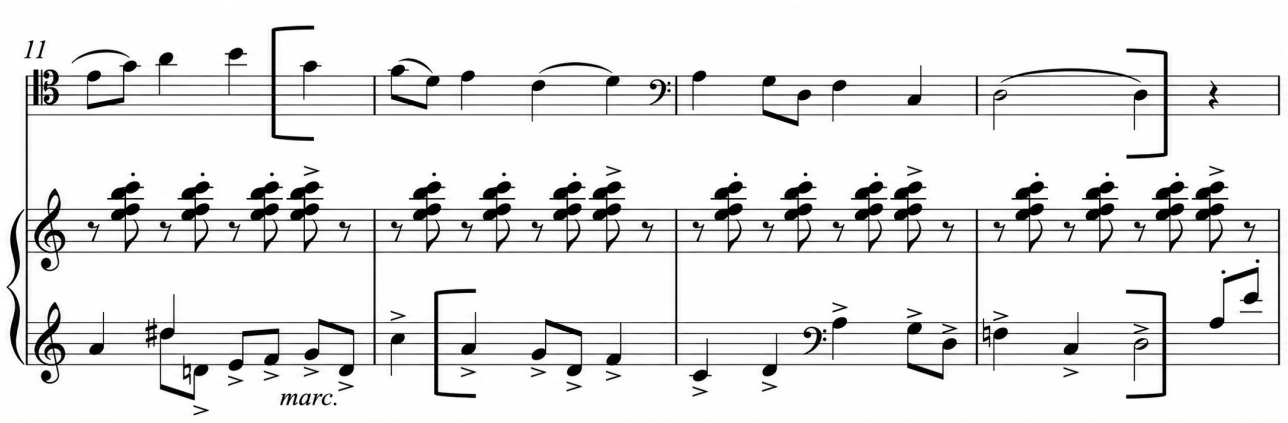
B.1. Movement I – “Joy”
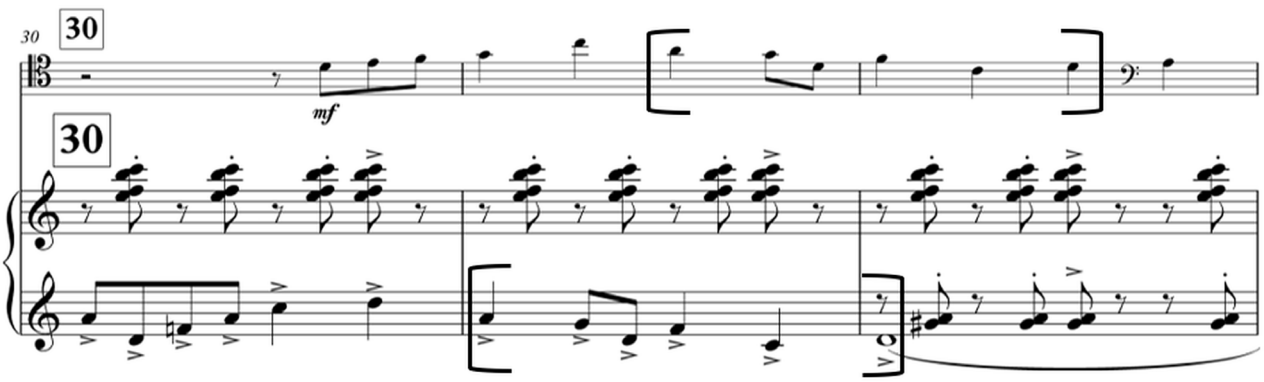


Example 1. Movement I, bars 1–5: piano introduction with *A Lydian* coloring; double bass entry and the opening of the theme



Example 2. Movement I, bars 6–8: local canonic relationship; the piano shifts toward *D Dorian*, and the motive passes between the double bass and the piano’s left hand
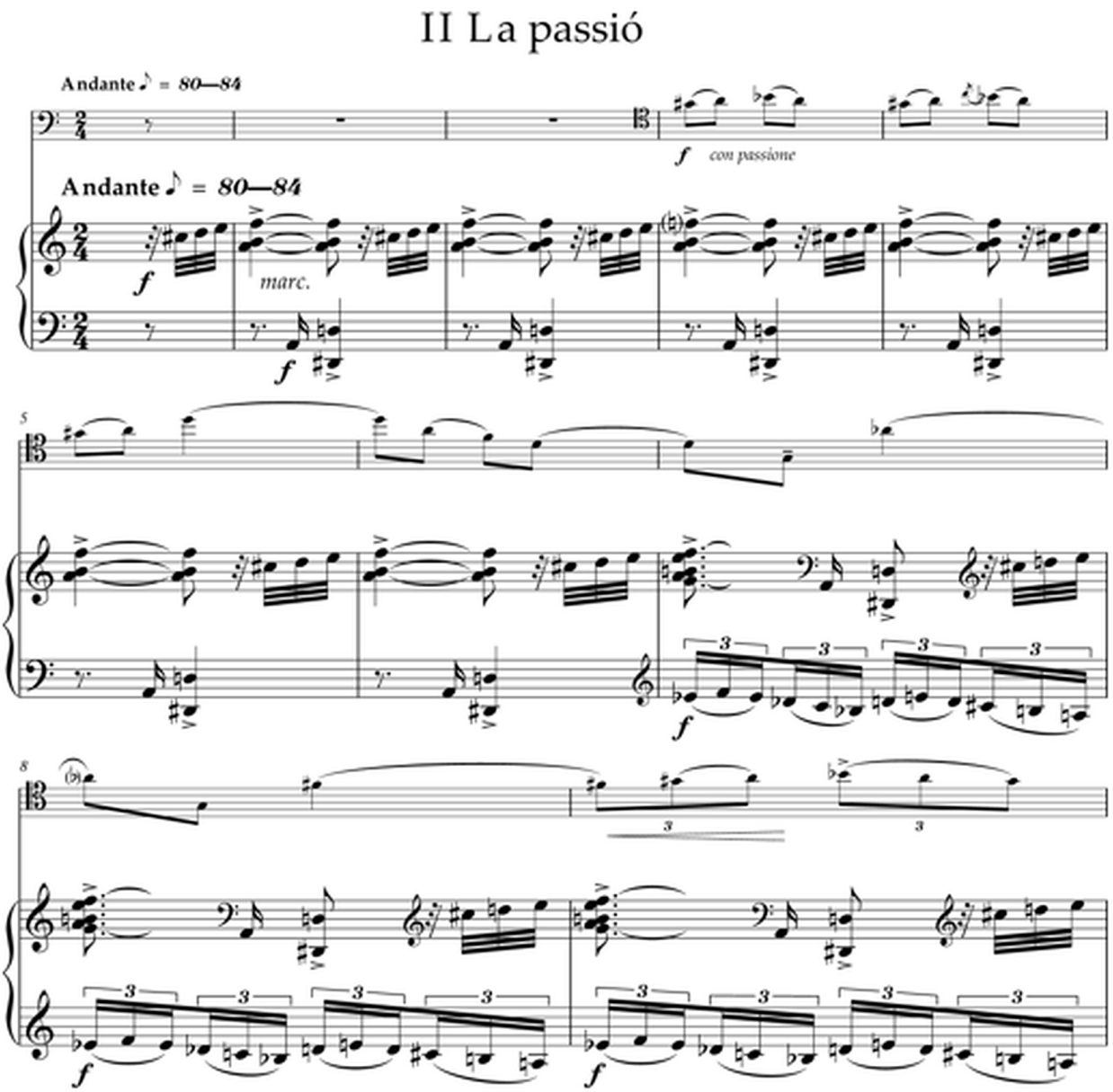


Example 3. Movement I, bars 11–14: canonic relationship with a delayed response in the piano; alternation between *Lydian* color and a *D Dorian* center
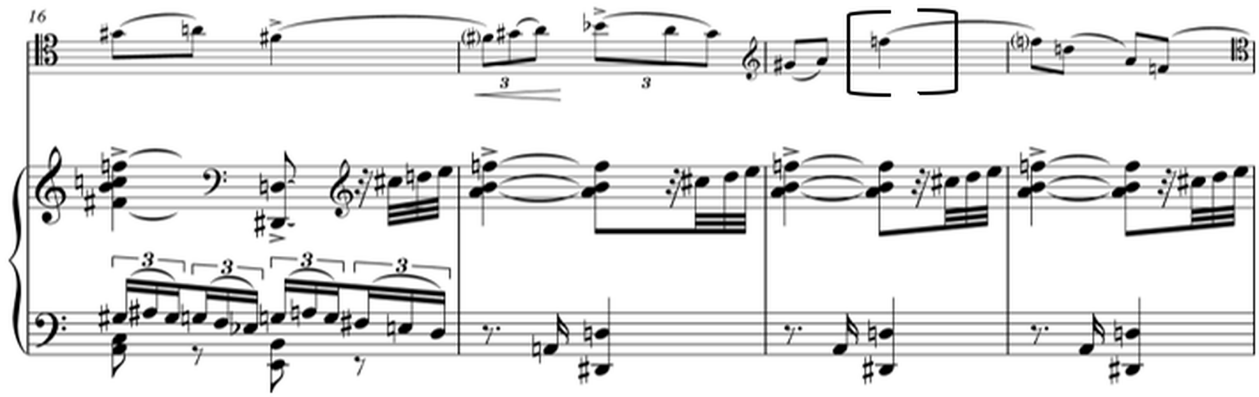


Example 4. Movement I, bars 31–32: opening of the Coda in *D Dorian*; *quasi-fugato* imitation, with the double bass entering after the piano's statement of the motive

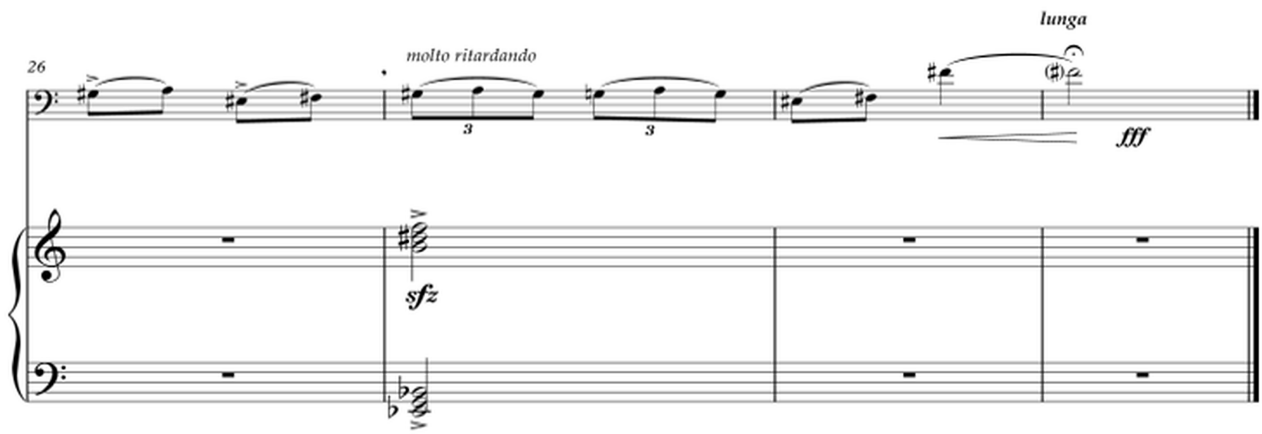
B.2. Movement II – “Passion”



Example 5. Movement II, bars 1–9: piano introduction and the first statement of the theme in the double-bass part; illustration of the melody-and-accompaniment model and the initial modal support
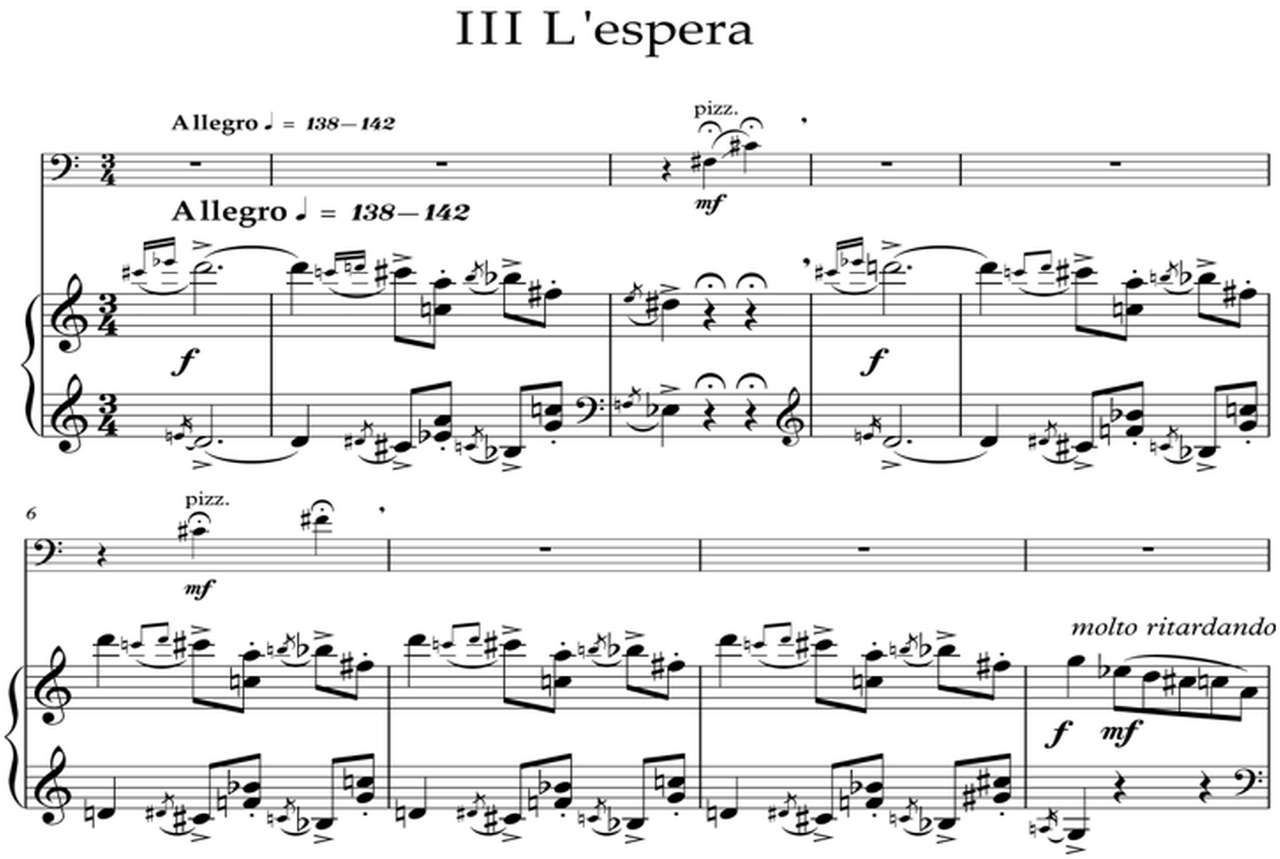


Example 6. Movement II, bars 16–19: expansion of the double-bass register, culminating in the very high *F* reached in bar 18
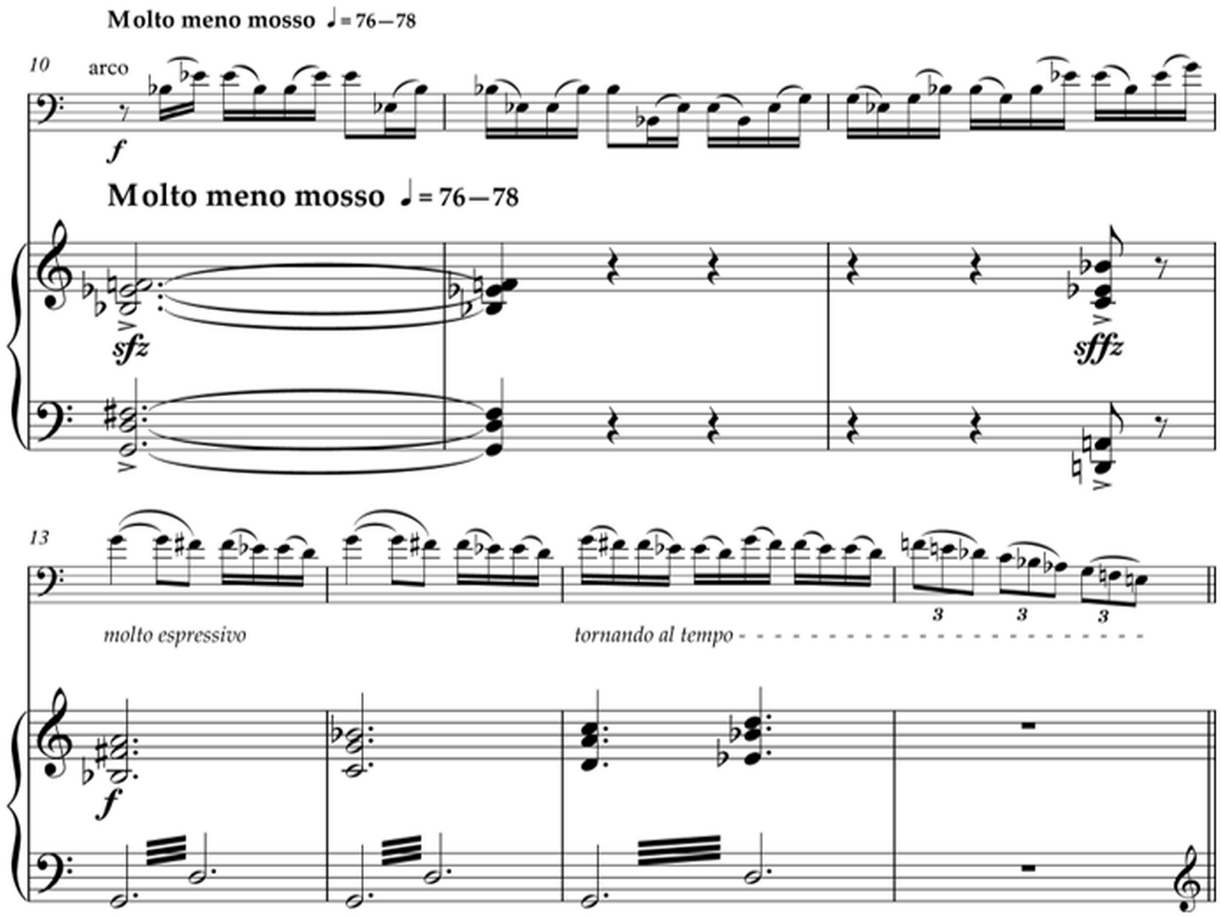


Example 7. Movement II, coda, bars 27–29: double-bass cadenza; written-out ritardando; final fortissimo
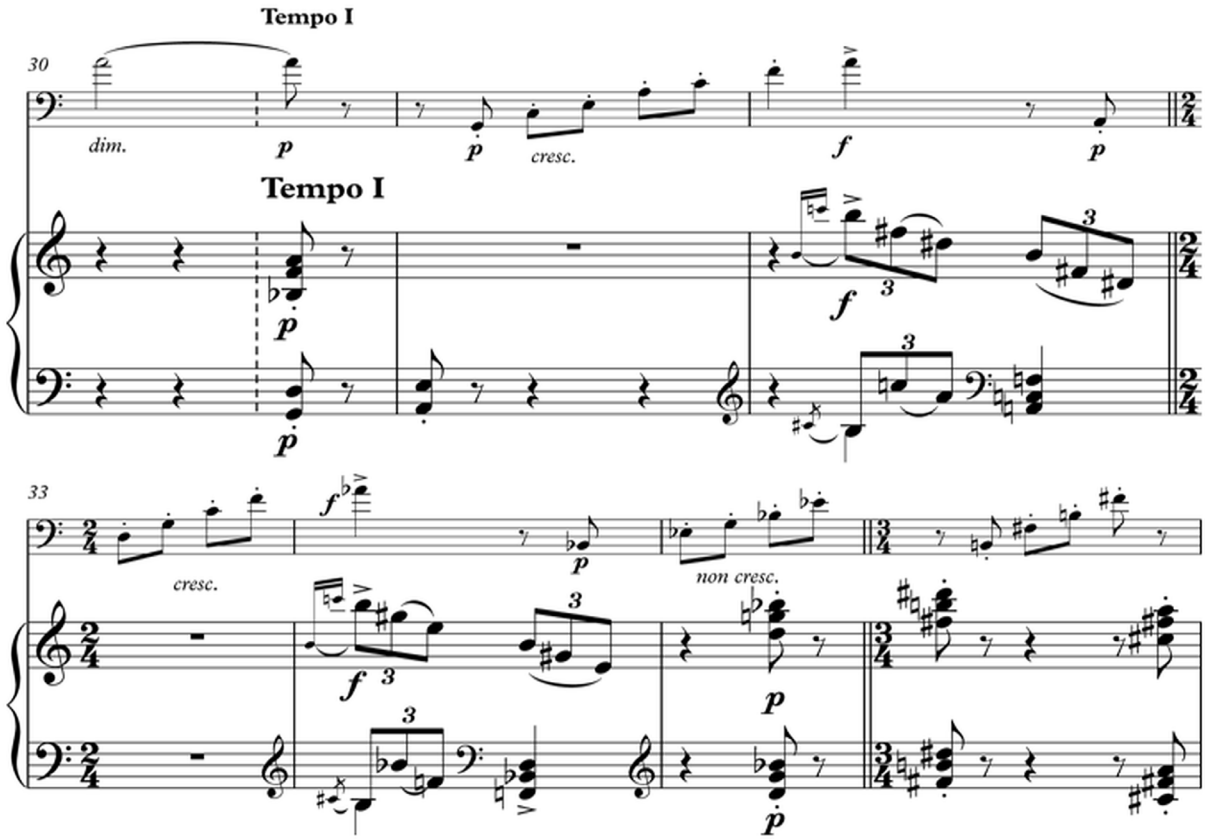
B.3. Movement III – “Waiting”
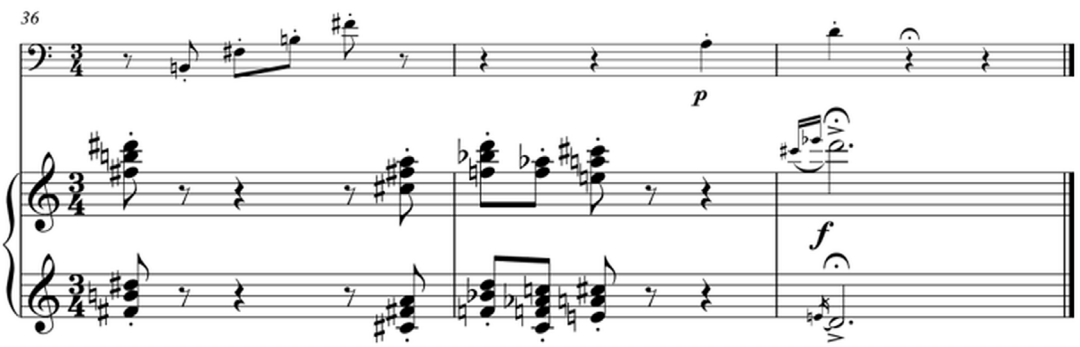


Example 8. Movement III, bars 1–9: call-and-response between piano and double bass



Example 9. Movement III, section B, bars 10–16: contrasting episode; unfolding of the double-bass cantilena
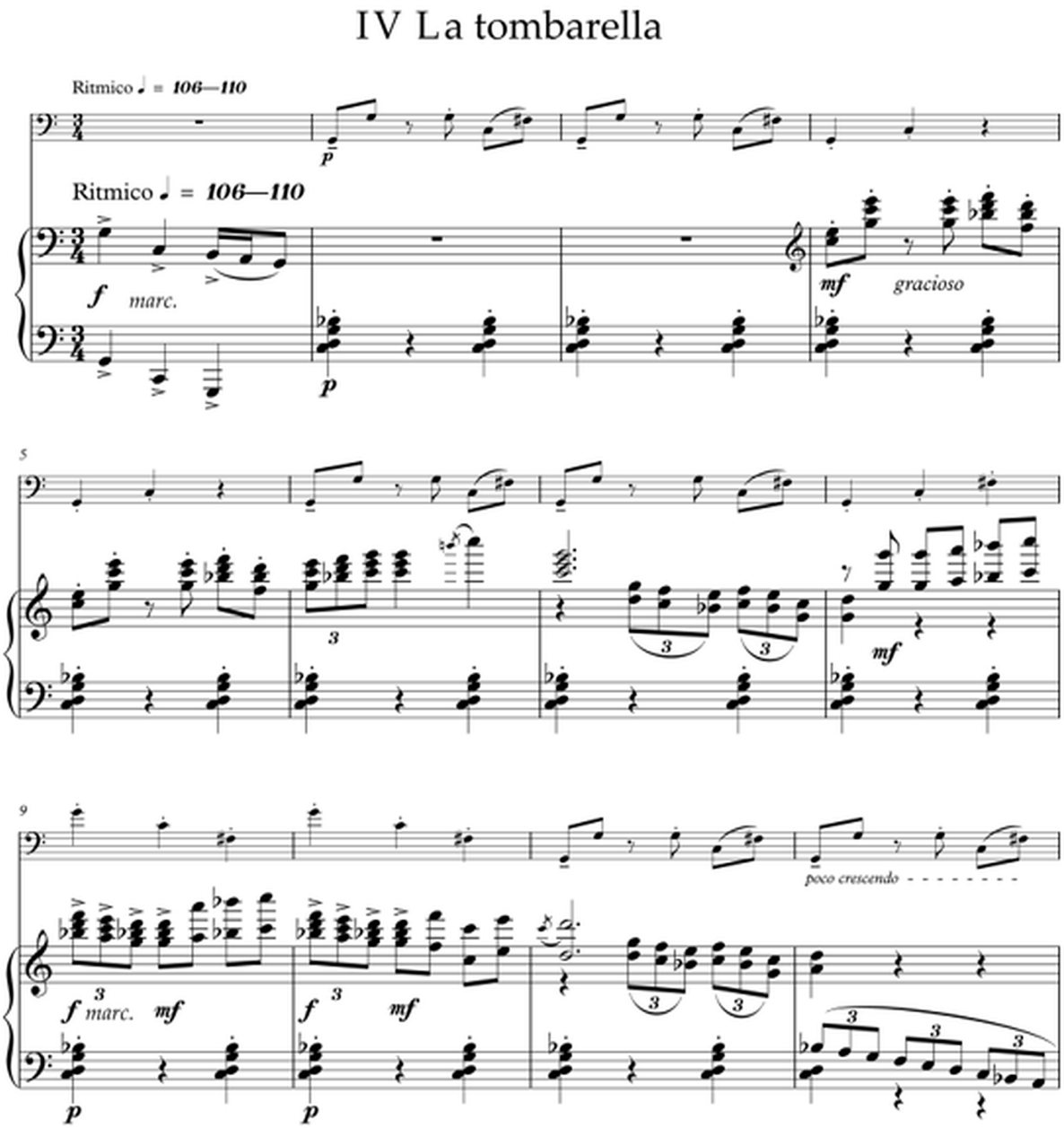


Example 10. Movement III, bars 30–36: reprise dialogue between the instruments; shifting modal supports and intensified vertical sonorities within a *D*-centered field
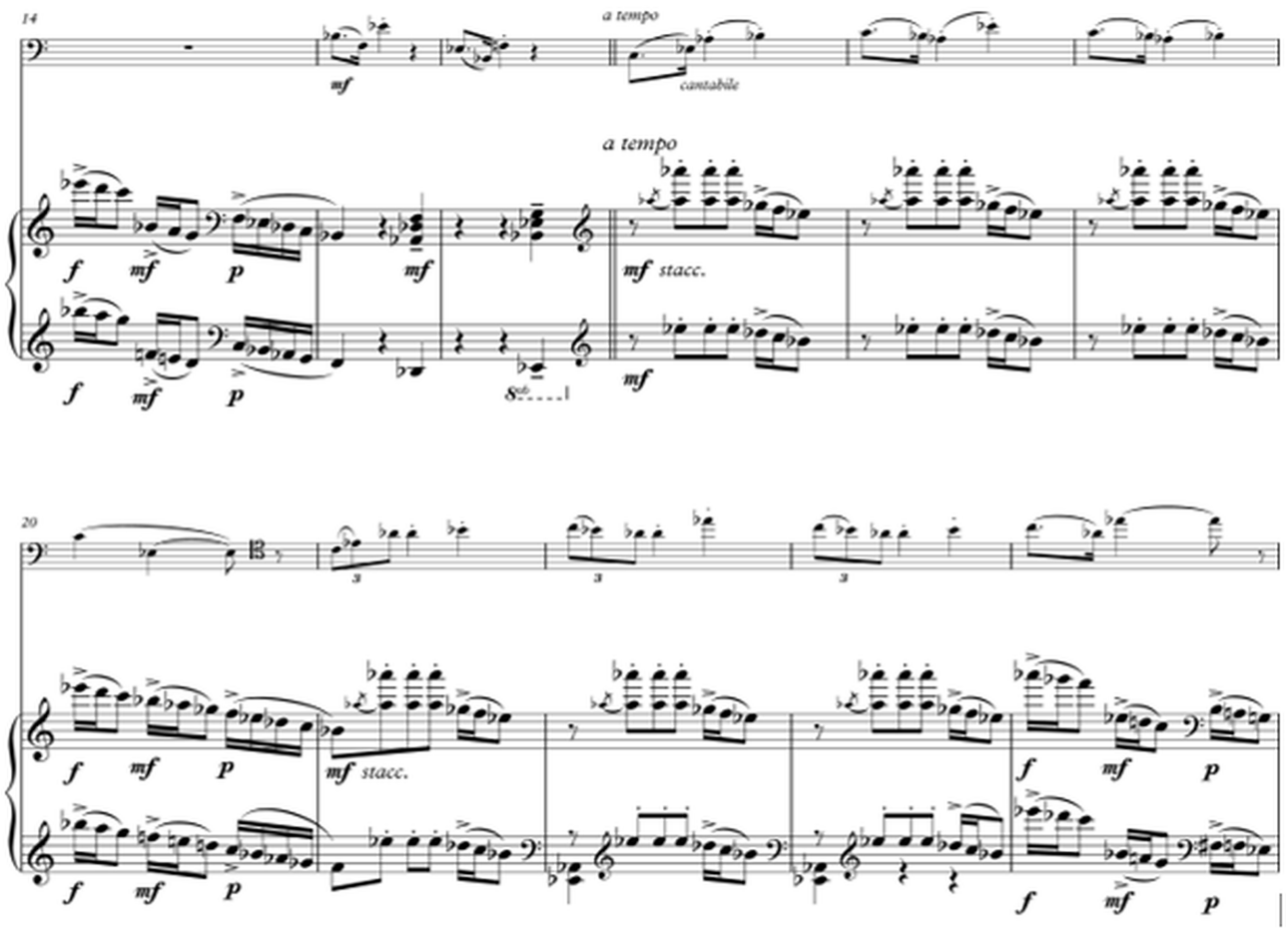


Example 11. Movement III, bars 36–38: coda; sharp dynamic contrast, with the double bass at *piano* and the piano at *forte*; a clearly articulated cadential ending
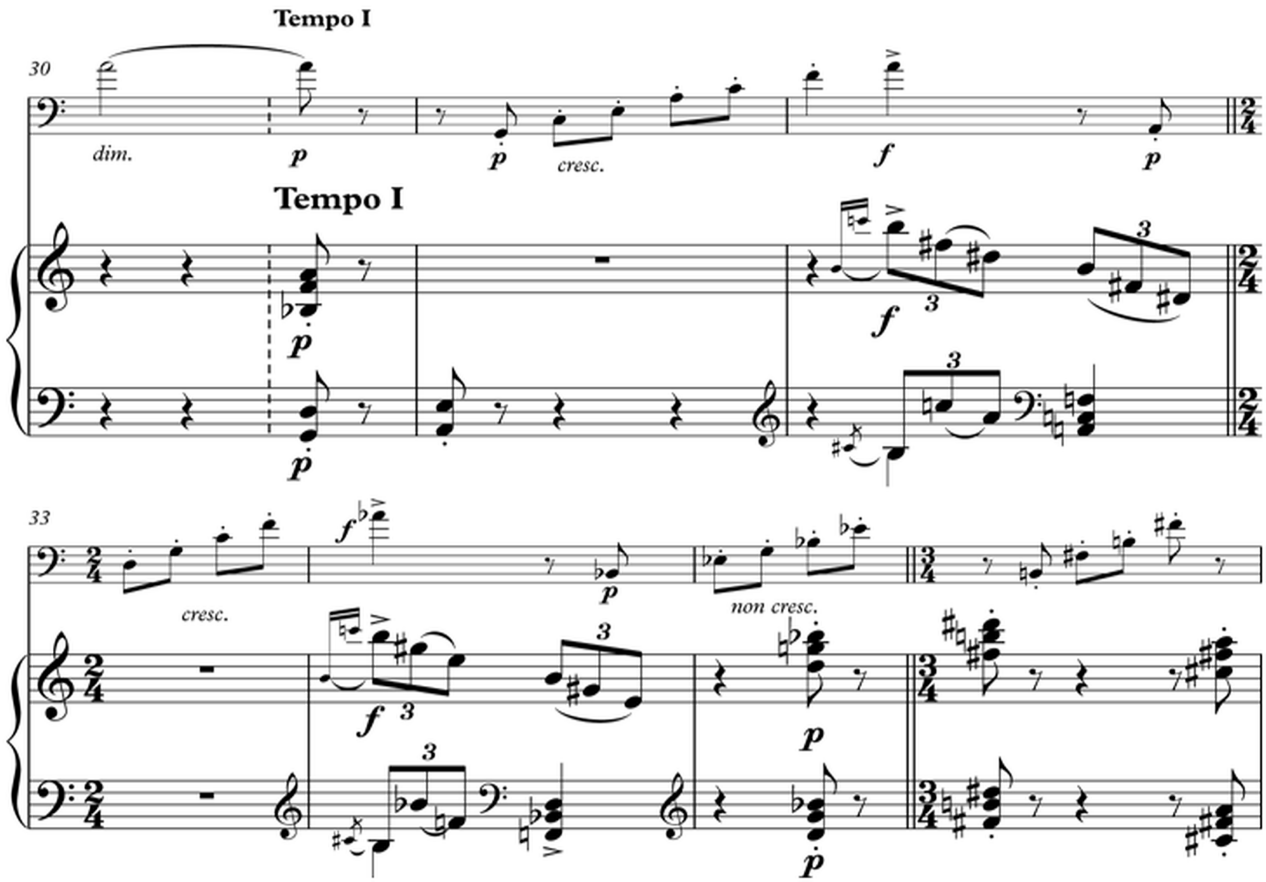
B.4. Movement IV – “Somersault”



Example 12. Movement IV, section A, bars 1–12: exposition of the theme and the initial textural and modal configuration; polymodal layering at the opening



Example 13. Movement IV, bars 14–24: variation A′; transformation of the thematic material and a denser texture reflecting a redistribution of functions between double bass and piano

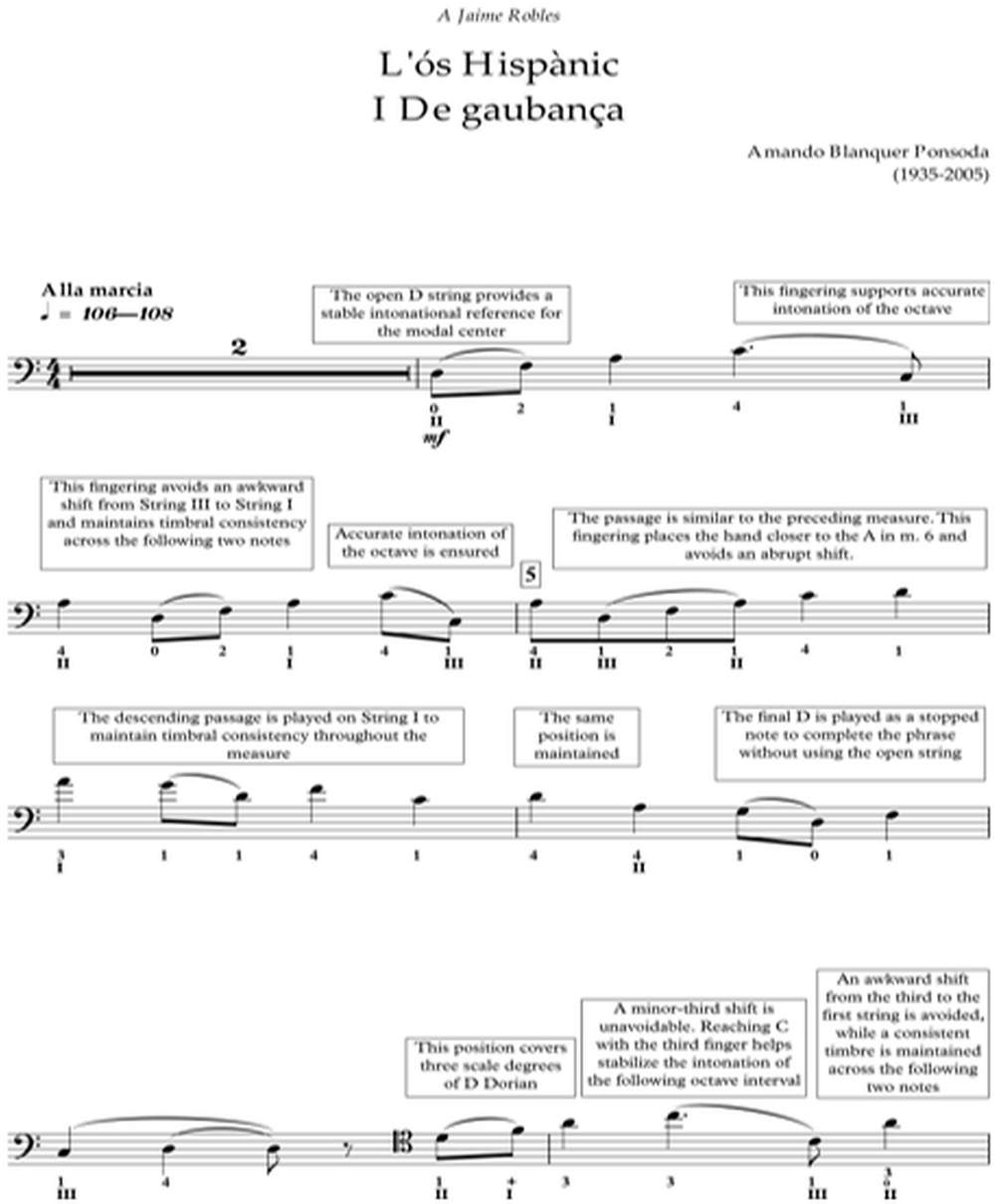


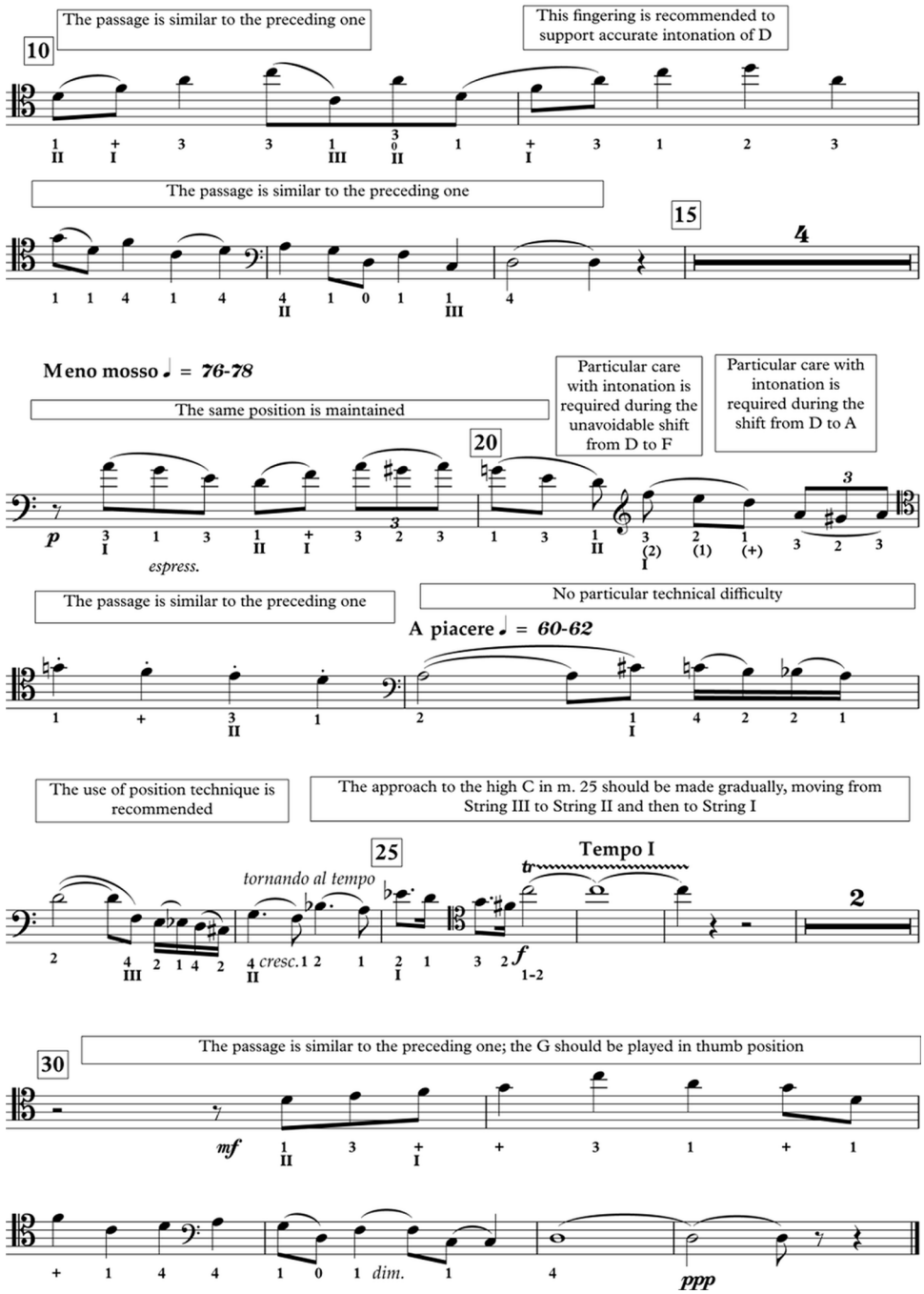
Example 14. Movement IV, coda, bars 58–60: concentration of ostinato figures and chords; imitative writing and final dynamic emphasis (*sfffz*)

Appendix C. Fingering and Performance Examples

C.1. Movement I – "Joy"

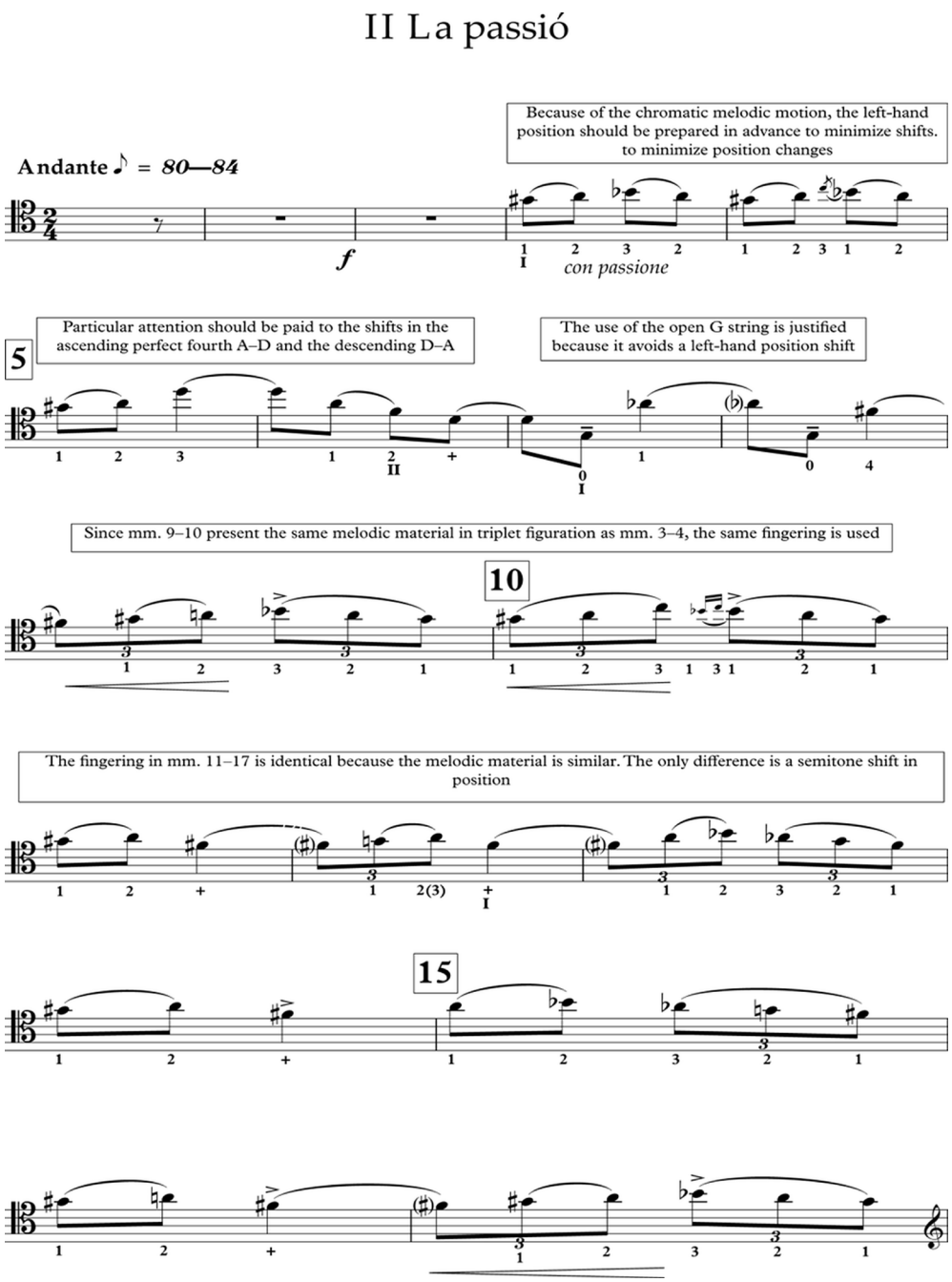
Fingering notation: 1–4 = left-hand fingers; 0 = open string; + = thumb; Roman numerals I–IV = strings I–IV.

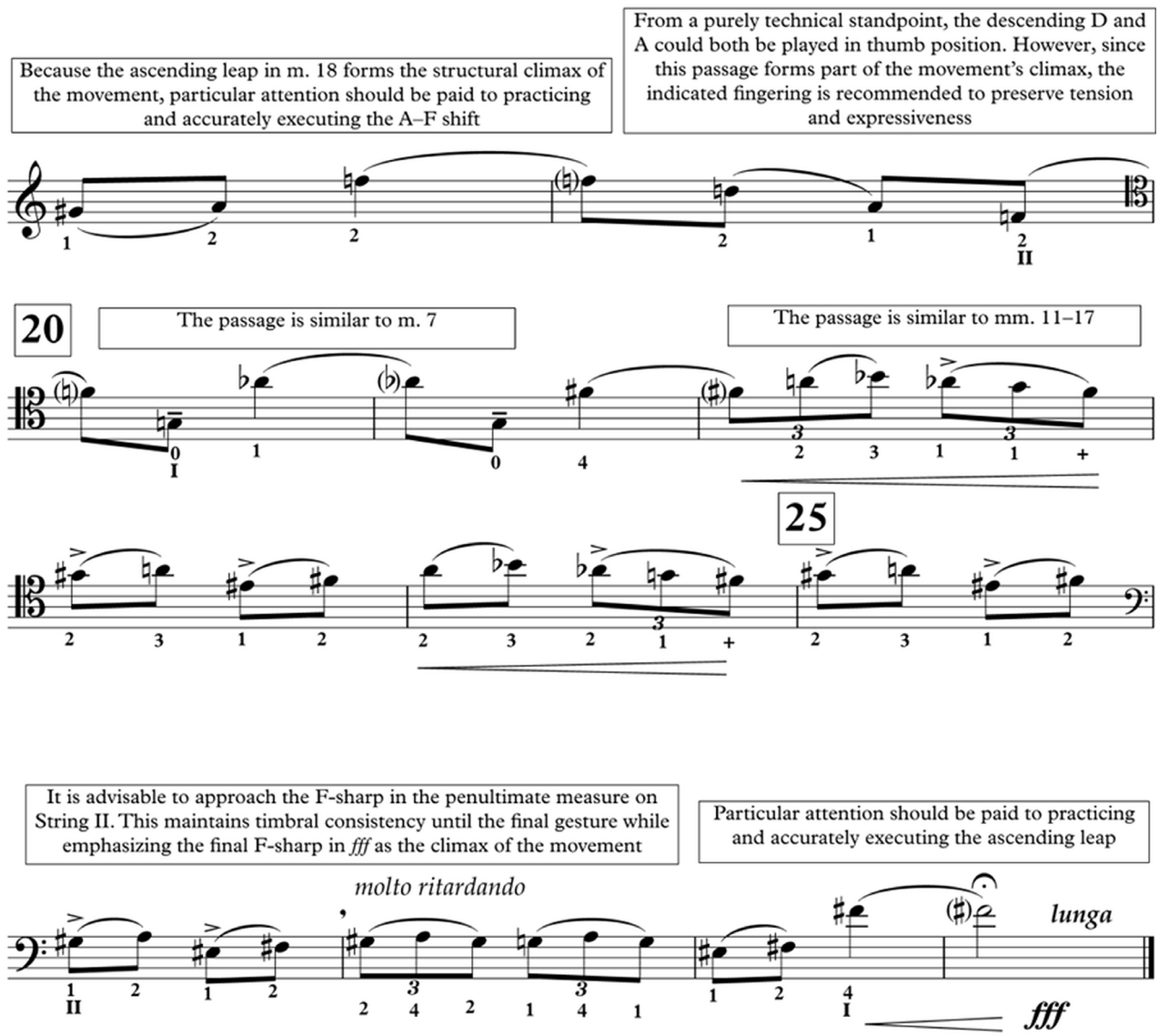




Example 15. Movement I: double-bass part; fingering and commentary by the first author

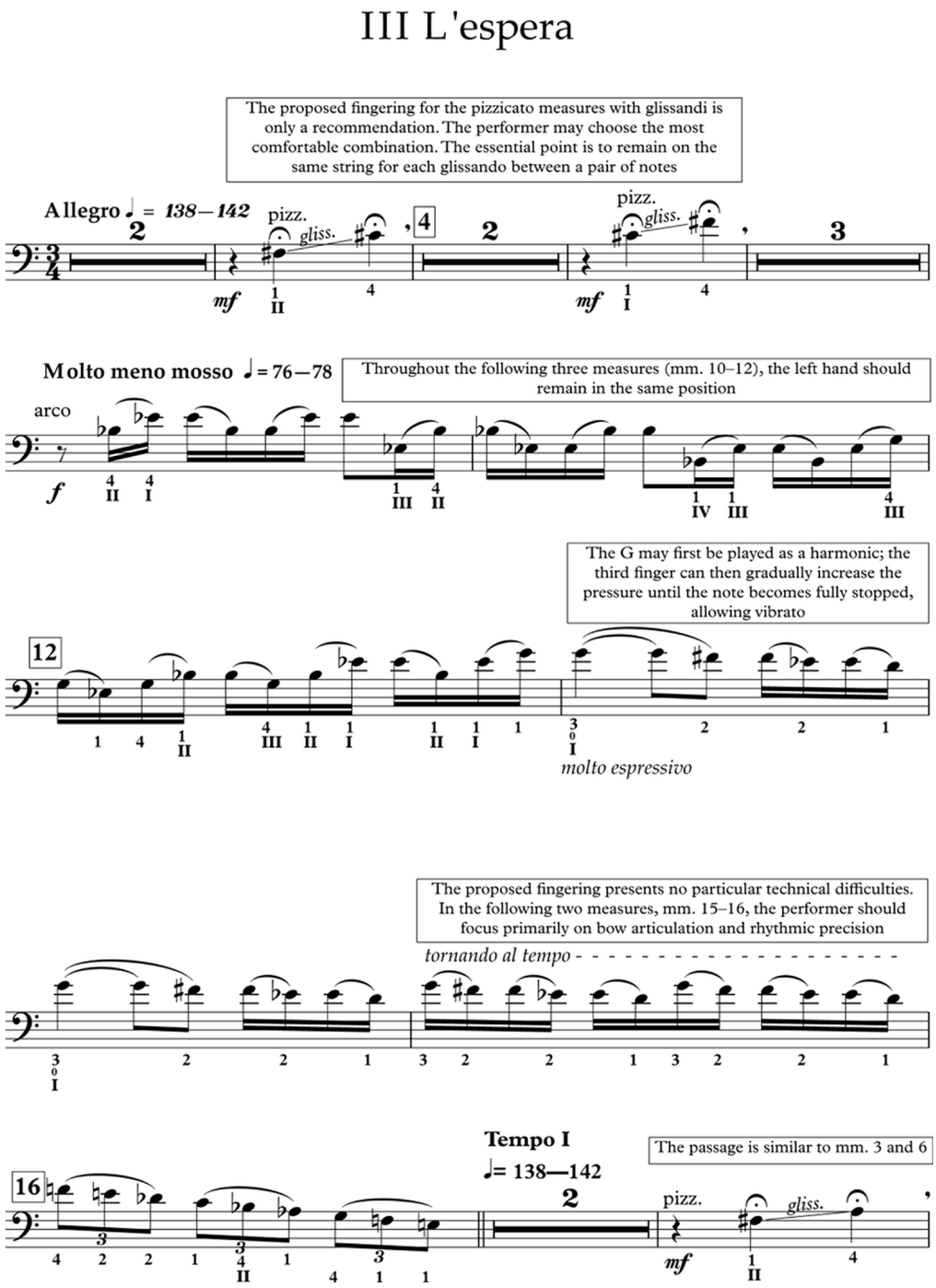
C.2. Movement II – “Passion”

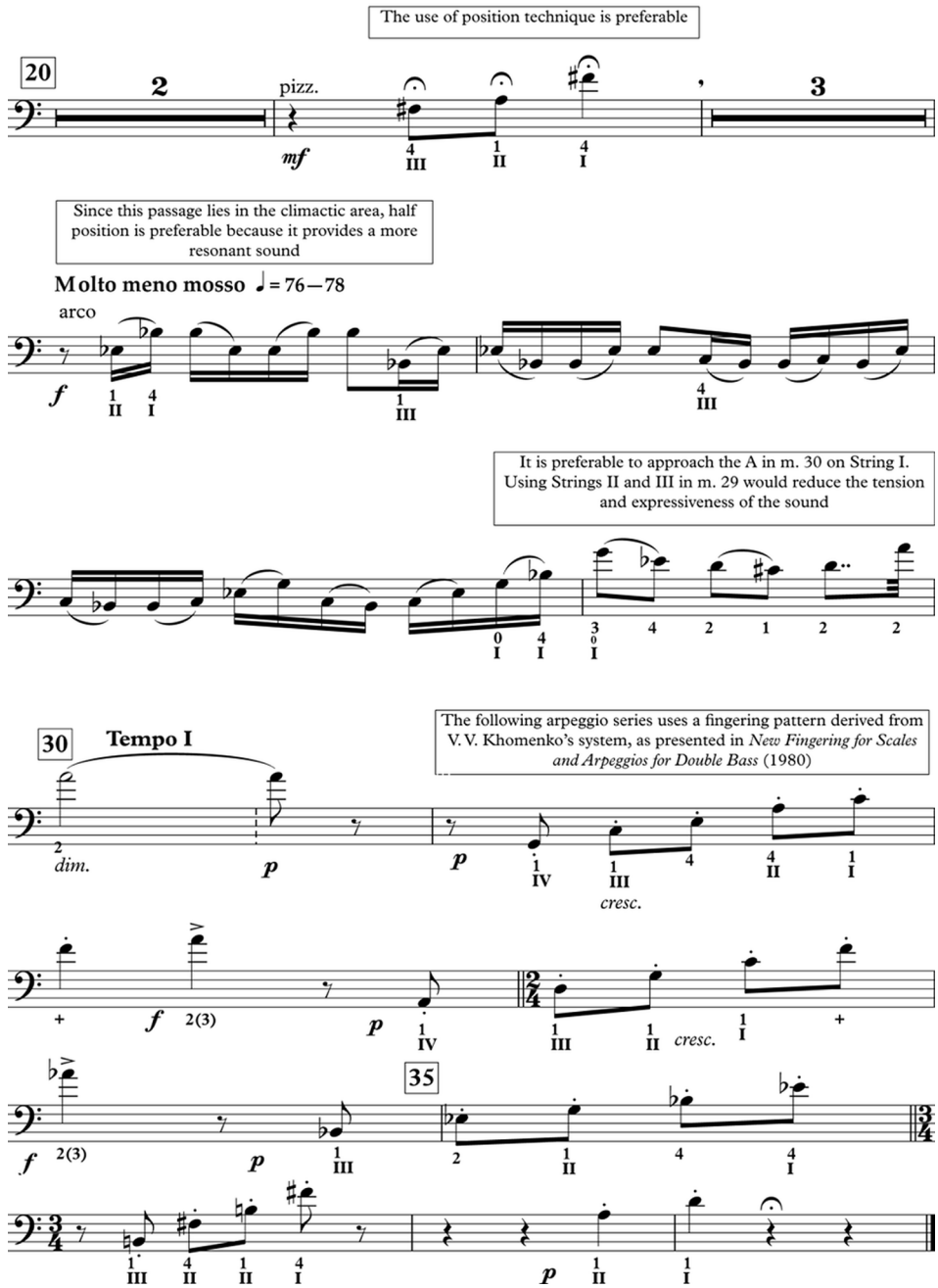




Example 16. Movement II: double-bass part; fingering and commentary by the first author.
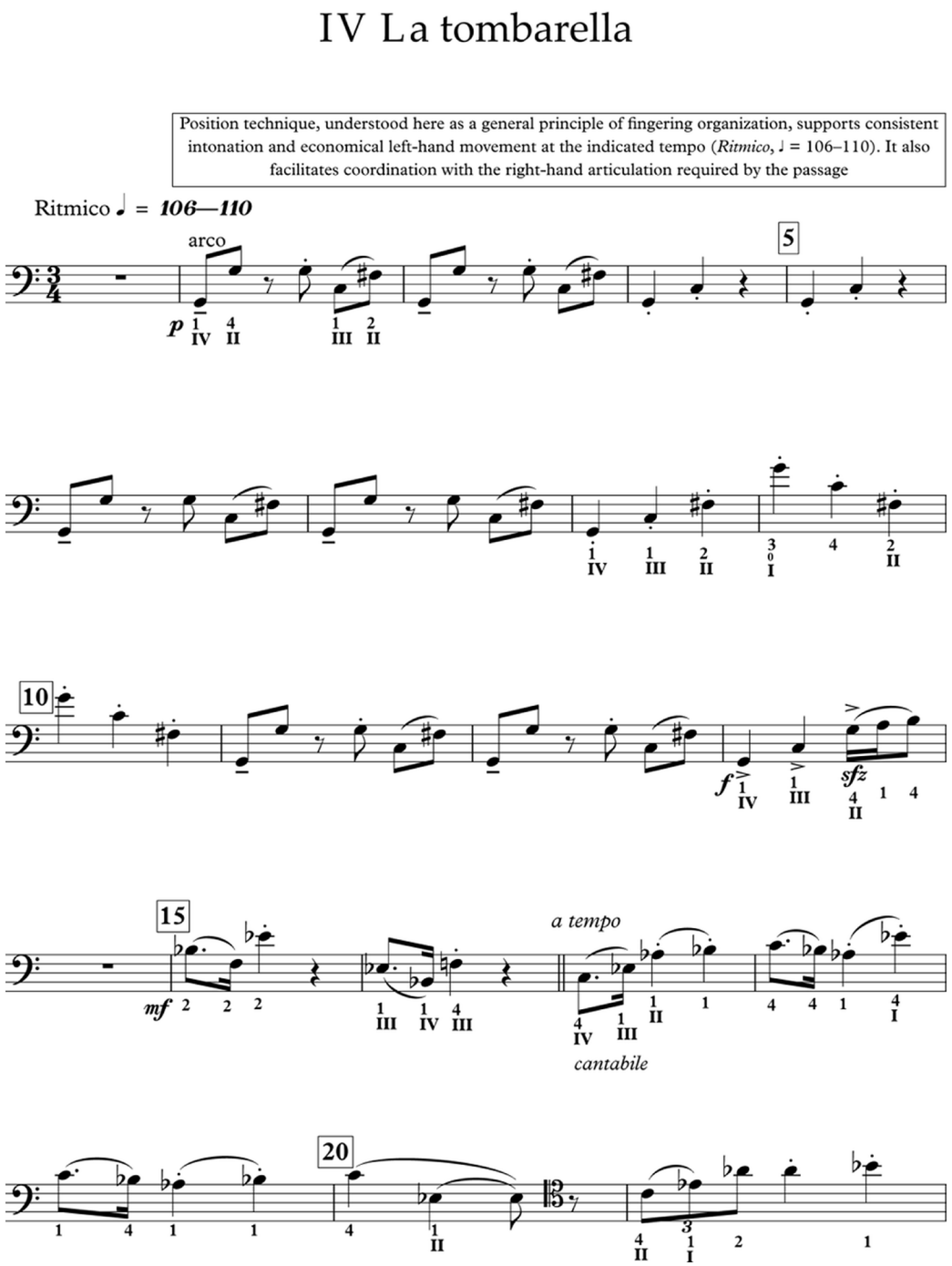
C.3. Movement III – “Waiting”
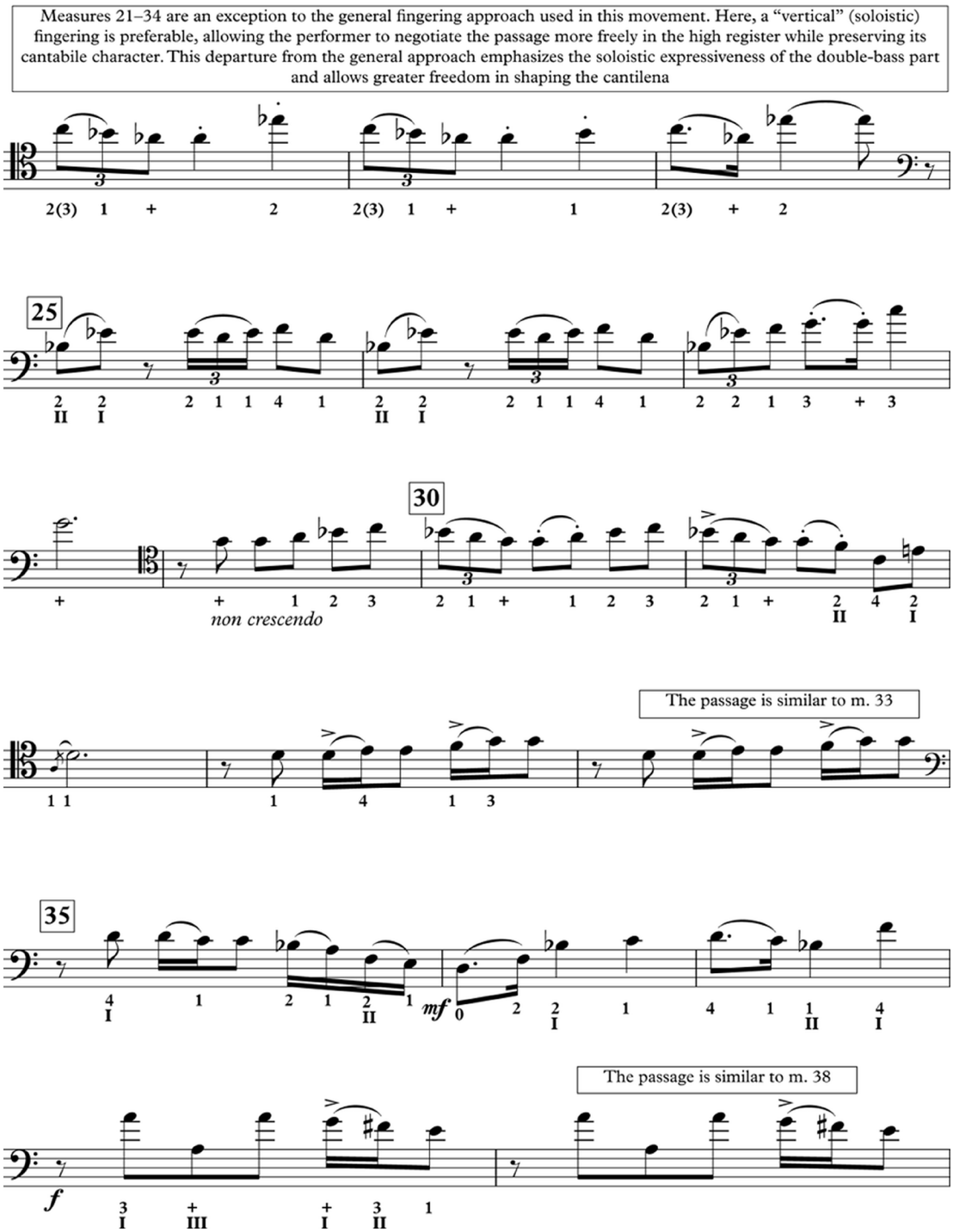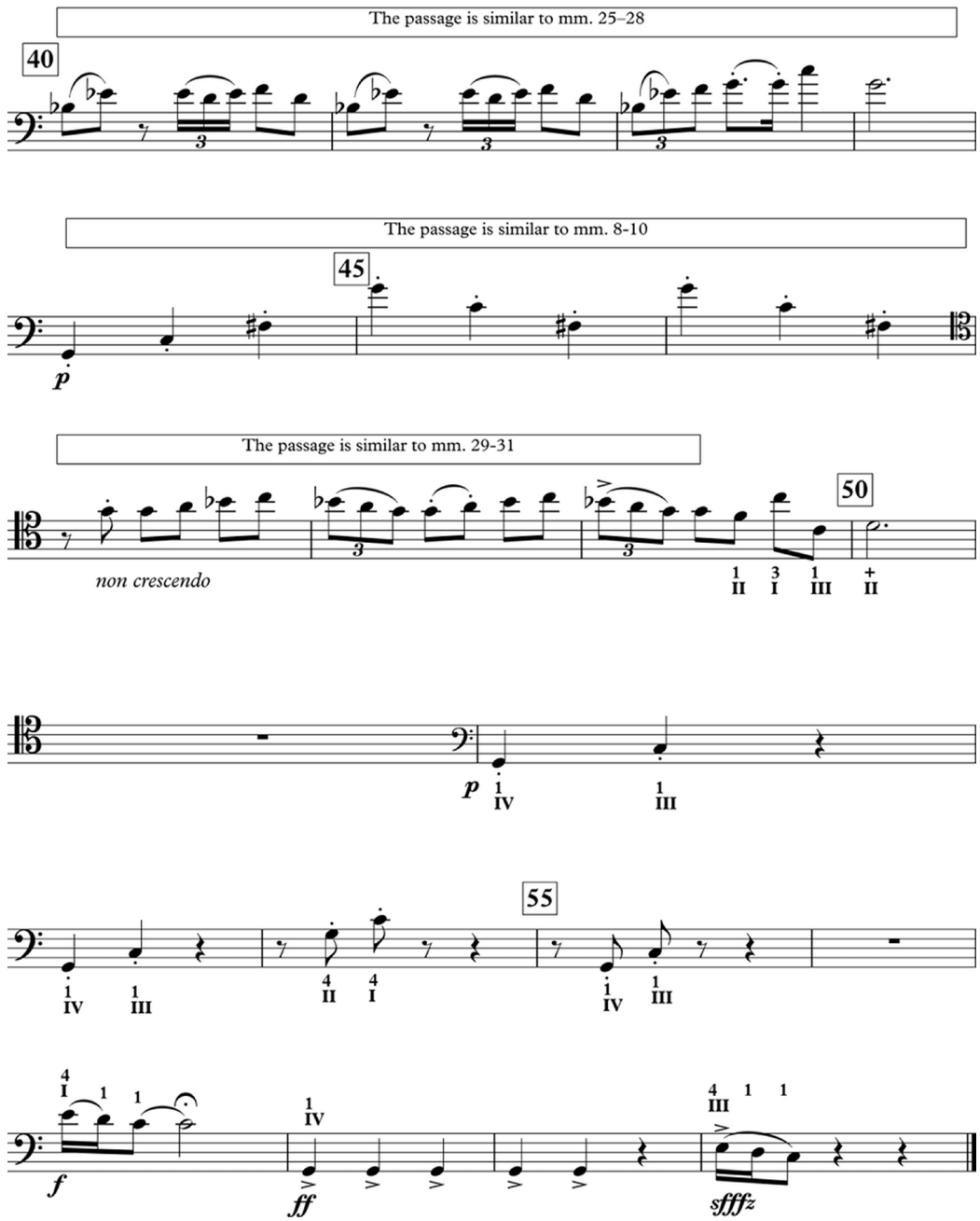




Example 17. Movement III: double-bass part; fingering and commentary by the first author

C.4. Movement IV – “Somersault”




Measures 21–34 are an exception to the general fingering approach used in this movement. Here, a “vertical” (soloistic) fingering is preferable, allowing the performer to negotiate the passage more freely in the high register while preserving its cantabile character. This departure from the general approach emphasizes the soloistic expressiveness of the double-bass part and allows greater freedom in shaping the cantilena
25
30
non crescendo
The passage is similar to m. 33
35
mf
The passage is similar to m. 38
f



Example 18. Movement IV: double-bass part; fingering and commentary by the first author

References

1. Blanes Nadal, M. (2006). *Amando Blanquer: Vida y obra: Una aproximación a su repertorio pianístico*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

2. Botella Nicolás, A. M. (2009). Características estilísticas y musicales de *Aleluya*: Primera marcha cristiana de la historia de la música de moros y cristianos. *Archivo de Arte Valenciano, XC,* 249–258.

3. Botella Nicolás, A. M. (2013). Amando Blanquer Ponsoda y su aportación al concurso de composición de Música Festera de Alcoy. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 8*(2), 91–111.

4. Casanova Jordán, S. (2023). Instituto Valenciano de Musicología y Folklore: Tres proyectos que no vieron la luz. *Culturas. Revista de Gestión Cultural, 10*(1), 36–48. https://doi.org/10.4995/cs.2023.19846

5. Contreras Zubillaga, I. (2023). New music and democratic imaginary in post-Francoist Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies, 24*(2), 253–265. https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2213684

6. Cuenca Rodríguez, M. E., Pastor Prada, R., Martínez-Rodríguez, M., & Pérez-Eizaguirre, M. (2025). Presencia, metodologías y prácticas en la enseñanza de música contemporánea en los conservatorios de música españoles. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM, 22*, 85–110. https://doi.org/10.5209/reciem.92674

7. Ferrando Morales, À. L. (2016). Elements literaris en la música del compositor Amand Blanquer (1935–2005). In E. Cutillas Orgilés (Ed.), *La diversidad en la investigación humanística. V Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (Alicante, 26–27 de marzo de 2015)* (pp. 47–54). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante.
https://rua.ua.es/entities/publication/1e8b05bb-b46b-4ba9-ab67-783551545a98

8. García Torán, A., Monreal-Guerrero, I. M., Carabias-Galindo, D., & Berrón Ruiz, E. (2023). El trabajo de la música contemporánea en los conservatorios profesionales y superiores de música de España. *Resonancias: Revista de Investigación Musical, 27*(52), 203–233. https://doi.org/10.7764/res.2023.52.10

9. Garvayo Medina, J. C. (2024). A través del espejo: “Trío” (2001) para violín, chelo y piano de Jesús Torres (1965). *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 31,* 87–108.

10. Huovinen, E., & Weng, S.-Y. I. (2026). String teachers on the challenges of intonation: A report from Sweden. *String Research Journal, 16*(1), 5–25. https://doi.org/10.1177/19484992241266528

11. Khomenko, V. V. (1980). *Novaya applikatura gamm i arpedzhio dlya kontrabasa* [New fingering for scales and arpeggios for double bass] (2nd rev. and expanded ed.). Muzyka. (In Russ.).

12. Leong, D. (2020). *Performing knowledge: Twentieth-century music in analysis and performance*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780190653545.001.0001

13. Rakov, L. V. (2004). *Istoriya kontrabasovogo iskusstva* [History of double bass art]. Izdatel'skii Dom "Kompozitor". (In Russ.).

14. Rink, J. (2023). From analysis to 'performer's analysis'. In *Music in Profile: Twelve Performance Studies* (pp. 129–158). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780197565391.003.0007

15. Ruvira Sánchez de León, J. (1987). *Compositores contemporáneos valencianos*. Institució Alfons el Magnànim–Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

16. Strietelmeier, A. (2020). Alterations in violinists' practice behaviors in response to differing technical demands in the material. *String Research Journal, 10*(1), 13–31. https://doi.org/10.1177/1948499220924419

17. Williams, A. C. (2025). *Making cents: Intonation considerations applied to the Concerto for Double Bass and Orchestra (1905) by Serge Koussevitzky* [Doctoral dissertation, University of North Texas]. https://doi.org/10.12794/metadc2443096

Сведения об авторах:

Арутюнян Жабский А. — магистр, преподаватель (контрабас), музыкант-исследователь, аспирант (программа PhD), Католический университет Сан-Антонио де Мурсия (UCAM).

Асорин Делехидо Х. М. — PhD, доцент (программа PhD), Католический университет Сан-Антонио де Мурсия (UCAM).

Information about the authors:

Antuán Arutyunyán Zhabsky — MA, double bass instructor and musician-researcher, PhD student in Social Sciences at Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM).

José Manuel Azorín Delegido — PhD, Associate Professor in the PhD Programme at Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM).

Статья поступила в редакцию 27.05.2026;
одобрена после рецензирования 19.08.2026;
принята к публикации 02.09.2026.

The article was submitted 27.05.2026;
approved after reviewing 19.08.2026;
accepted for publication 02.09.2026.