Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

Сычева Наталья Николаевна

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ-ПИАНИСТОВ

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Дабаева Ирина Прокопьевна

Ростов-на-Дону – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. КОМПОЗИТОР-ПИАНИСТ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 14

1.1. Роль композитора-пианиста в истории фортепианного искусства 14

1.2. Динамика деятельности композиторов-пианистов в отечественной музыкальной культуре XIX – начала XX столетия 25

1.3. Творчество композиторов-пианистов в советский и постсоветский периоды 50

ГЛАВА 2. ПРОЦЕССЫ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В СВЕТЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ 69

2.1. Идейные и стилевые константы романтизма 69

2.2. Фантазийность как коренное свойство сочинений композиторов-пианистов 77

2.3. Жанровые взаимодействия в фортепианной миниатюре 90

2.4. Фортепианный этюд в зеркале традиций и новаторства 104

ГЛАВА 3. ЦИТИРОВАНИЕ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ-ПИАНИСТОВ: ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С РОМАНТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ 117

3.1. Сущность цитаты как интертекстуального явления 117

3.2. Романтические цитаты как интонационный исток поэтики современных произведений 124

3.3. Христианские мотивы как проявление национальной памяти 148

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 159

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 163

ПРИЛОЖЕНИЕ 198

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Для отечественной музыкальной культуры последних двух столетий характерно обращение к различным стилевым пластам, среди которых романтические эстетические установки занимают особое место. Ценностные ориентиры, свойственные XIX веку, пронизывают искусство XX и начала XXI столетия, усиливая проявление феномена «романтического всеприсутствия» (А. Михайлов). Он получает развитие за пределами своего исторического периода в творчестве музыкантов, гений которых наиболее ярко воплотился в единстве двух направлений – композиторской деятельности и фортепианного исполнительства. Композиторско-пианистическая практика генетически связана с особым типом музыканта-универсала, зародившимся в культуре XIX века: именно в ней на авансцене появляется *фигура романтического виртуоза*[1], соединившего в себе ипостаси творца музыки и ее интерпретатора (Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер и др.).

В сохранении романтических традиций в композиторской и артистической сферах огромную роль сыграла деятельность композиторов-пианистов, отличающаяся особым воздействием на слушательскую аудиторию. Сочинения для рояля А. Гольденвейзера, А. Александрова, С. Фейнберга, М. Коллонтая, И. Соколова, Н. Мажара, А. Чернова, Д. Мячина изобилуют множественными параллелями и отсылками к романтической фортепианной литературе и тем самым органично вписываются в концертные программы. Эти авторы активно обращаются к жанрам, образно-эмоциональным модусам, интонационным сферам, логике музыкальной композиции, характерным для романтической эпохи. Совокупность традиционного и новаторского составляет их индивидуальный язык и самобытный стиль.

Музыкальная культура XX века отличается не только обилием различных стилей, но и сложнейшей их полифонией. Авангардистские течения отодвинули

[1] Или «композитора-виртуоза» (термин А. Алексеева).

композиторский культ эмоционально-чувственного начала на второй план. Несмотря на это фортепианные сочинения XIX столетия составляли и составляют весомую часть репертуара пианистов. Стремление «дожить недожитое», продлить одухотворяющие моменты в исполнительской деятельности вызывало сильный импульс к договариванию романтической традиции в произведениях концертирующих виртуозов.

Внимание исследователей, изучающих те или иные явления в области академической музыки, как правило, было направлено на изучение экспериментов, существующих в культуре XX столетия. В результате на второй план отодвигалась та область искусства, которая нацелена на сохранение традиционных ценностей. Это, в свою очередь, стало причиной ситуации, связанной с неравномерным освещением истории музыки. Характерная для музыкальной летописи склонность к «новаторствоцентризму», «шедевроцентризму» приводит к отдалению от важной цели музыковедения, заключающейся в необходимости исследования искусства в его целостности с исторической достоверностью. В последние десятилетия в музыковедении не уделялось пристального внимания изучению роли романтической традиции. Интерес к ней значительно поддерживался концертной деятельностью композиторов-пианистов, которые возрождали и транслировали идейные основы, характерные для данной эпохи как в исполнительстве, так и в композиторской практике. Долгое время на периферии научных изысканий находилось изучение наследия целого ряда современных композиторов-пианистов, не только сохранявших, но и активно развивавших в своем творчестве особенности и принципы, свойственные музыке эпохи романтизма.

Очевидная художественная ценность указанного стилевого явления в XX – первых десятилетиях XXI века заставляет обратить на него пристальное внимание в свете продления романтических традиций и определения перспективных путей развития музыкальной культуры. Это определяет актуальность рассмотрения данной проблемы.

Объектом настоящего исследования является композиторское творчество современных отечественных пианистов, а **предметом** – способы претворения в нем романтических традиций.

Цель исследования состоит в раскрытии феномена романтической традиции в творчестве современных отечественных композиторов-пианистов, актуализирующих ее роль и место в музыкальном искусстве наших дней.

В связи с этим возникают основные **задачи**:

1. Рассмотреть деятельность отечественных композиторов-пианистов, продолжающих в своем творчестве романтические традиции, как одно из ярких и перспективных направлений в развитии музыкального искусства XX – начала XXI века.

2. Определить наиболее показательные сочинения, в которых широко претворяются романтические традиции на разных уровнях организации музыкального произведения: эмоционально-образном, жанровом, композиционном.

3. Охарактеризовать пути жанрообразования, демонстрирующие связь с фортепианным искусством романтической эпохи.

4. Обосновать важную роль фантазийности в рассматриваемых произведениях, а также определить особенности претворения жанровых взаимодействий.

5. Рассмотреть процесс обновления жанра этюда, широко представленного в творчестве современных отечественных композиторов-пианистов.

6. Выявить специфику претворения принципа цитирования, играющего значительную роль в формировании оригинальных художественных концепций и заключающегося в выборе фрагментов из сочинений-романтиков, способах их включения в музыкальное произведение.

7. Определить особенности введения в фортепианные сочинения цитат из богослужебно-певческой практики, являющейся важнейшей основой отечественной музыкальной культуры, что продолжает характерный для композиторов-романтиков процесс установления связей с национальными традициями прошлых веков.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые:

1. Выявлена и охарактеризована динамика в деятельности отечественных композиторов-пианистов; определен круг музыкантов, в творчестве которых обнаруживается тесная связь с эстетикой и ценностными ориентирами мастеров XIX столетия.

2. Введен в научный обиход ряд значительных опусов современных авторов, чья музыка ярко демонстрирует связь с романтической традицией на эмоционально-образном, жанровом, композиционном, тематическом, гармоническом, фактурном уровнях организации музыкального материала. Вместе с тем доказано, что проанализированные произведения стилистически полностью принадлежат современной эпохе.

3. На основе анализа фортепианных сочинений композиторов-пианистов определены жанровые приоритеты, выявлена существенная роль жанровых взаимодействий, а также фантазийности как важного качества, свойственного произведениям авторов, развивающих романтические традиции. Рассмотрены наиболее показательные образцы жанра этюда. Охарактеризованы пути его обновления в творчестве современных композиторов-пианистов в рамках фортепианного цикла.

4. Установлено, что одна из форм связи с наследием мастеров эпохи романтизма проявляется в обращении к принципу цитирования, который заключается во введении в собственные опусы фрагментов из сочинений композиторов-романтиков как образцов совершенного искусства, ассоциирующихся с недостижимым идеалом. Выявлены особенности включения в современные фортепианные произведения цитат из литургической практики; они демонстрируют путь приобщения к национальным истокам.

Методологическая основа и методы исследования обусловлены направленностью диссертации на выявление романтической традиции в фортепианных произведениях композиторов-пианистов и выражаются в подходах, выработанных отечественным музыкознанием. Культурно-исторический метод привлекался для определения специфики деятельности композитора-пианиста, сформировавшейся

в западноевропейской культуре и затем адаптированной в отечественной среде. Сравнительно-исторический метод позволил раскрыть соотношение традиционных и новаторских качеств в творчестве современных композиторов-пианистов, а также способствовал выявлению особенностей эволюции жанров, исторически связанных с фортепианной музыкальной литературой XIX столетия. Функциональный метод был направлен на рассмотрение роли цитирования. Теоретико-аналитический метод привлекался для исследования целого ряда современных произведений с целью фиксации черт романтического стиля и его интенсивного развития.

Степень изученности проблемы. Проблема корреляции исполнительской и композиторской деятельности нашла отражение в ряде трудов, среди которых выделяются кандидатские диссертации А. Кандинского-Рыбникова «О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова» (1980) [116], Н. Усенко «Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину» (2005) [254], И. Покровской «Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества» (2007) [186], Н. Рубан «Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры» (2017) [200]. Эта же проблема нашла отражение в ряде монографических исследований, посвященных выдающимся музыкантам: Ф. Листу (Я. Мильштейн) [155; 156], С. Рахманинову (В. Брянцева) [46; 47], А. Скрябину (В. Рубцова, В. Дельсон) [80], М. Балакиреву (Т. Зайцева) [104; 105], А. Рубинштейну (Л. Баренбойм) [28; 29], Н. Метнеру (Е. Долинская, И. Зетель) [89; 112].

Значительную роль в характеристике особенностей взаимодействия концертной деятельности и творчества С. Рахманинова сыграли работы Л. Скафтымовой, являющейся одним из ведущих исследователей его наследия [215; 216; 218]. Особенно ценным представляется труд Е. Долинской [89], в кото-

ром проблеме корреляции этих двух сторон у Н. Метнера отведены отдельные разделы.

В последнее время возрастает внимание к осмыслению деятельности современных композиторов-пианистов. Их творческие портреты запечатлены в следующих научных работах: О. Тутовой о М. Коллонтае [253], Е. Твертиной о А. Наседкине [251], Л. Когтевой о С. Фейнберге [121], Л. Кокоревой о М. Плетневе [122]. Однако на первый план в этих исследованиях выходит изучение особенностей исполнительской, педагогической или просветительской деятельности, а освещение композиторской сферы оказывается на периферии научных изысканий и носит обзорный характер.

К вышеперечисленным источникам, повлиявшим на формирование представлений об эволюции композиторско-пианистической традиции в отечественной культуре, следует добавить работы А. Алексеева [1; 2; 4], Б. Асафьева [21; 22; 23], А. Бандуры [27], Л. Гаккеля [61; 62], А. Цукера [269], О. Чередниченко [274], В. Чинаева [281; 282], Е. Шабшаевич [286], Г. Шонберга [294] и других. К отдельной группе относятся исследования, в которых изучается феномен виртуозности, а также рассматривается специфика фортепианного исполнительства и своеобразие отечественной концертной практики. Эти вопросы освещаются в работах А. Алексеева [1; 2; 4], А. Альшванга [13], Н. Бажанова [25; 26], Т. Берфорда [37], Б. Бородина [40; 41; 42; 43], Л. Гаккеля [61; 62], Е. Дукова [95], Т. Зайцевой [104; 105], Г. Когана [119], Г. Мурадян [163], В. Натансона [169], Л. Сабанеева [209], В. Стасова [238], Е. Шабшаевич [286], Г. Шонберга [294] и другие.

Осмысление особенностей романтической традиции актуализировало обращение к корпусу источников, посвященных исследованию эстетики и музыкального языка данного стилевого направления. Значимыми для разработки заявленной темы стали труды в области литературоведения (В. Белинский [33; 34], Н. Берковский [36], А. Блок [39]), культурологии (И. Баринштейн [30], М. Шеметова [291]), музыковедения (М. Арановский [16; 17], Ю. Габай [60], В. Григорьев [67], А. Демченко [81; 82], К. Зенкин [108; 109; 111], А. Кудряшов

[130; 131], А. Михайлов [158; 159; 160], И. Николаева [174], И. Соллертинский [235], В. Холопова [265], Ю. Холопов [260; 261], О. Шелудякова [290]). Важными оказались источники, рассматривающие неоромантизм в различных видах искусств (И. Васильева [51], Г. Григорьева [68], Г. Еременко [98], В. Луков [143], Е. Чигарева [277], Е. Шевляков [289]).

Избранный ракурс изучения композиторского творчества отечественных пианистов побудил обратиться к теории жанра, а также к трудам, в которых освещается проблема жанровых взаимодействий. Автор, в первую очередь, опирался на труды Г. Дауноравичене [79], А. Коробовой [124–127], М. Лобановой [138], Е. Назайкинского [167], Т. Самвелян [211], О. Соколова [231], А. Сохора [237], В. Цуккермана [272].

Для осмысления имеющихся научных представлений о фантазийных жанрах были освоены источники, посвященные феномену фантазии, в том числе диссертационные исследования Н. Брюханцевой [45], И. Палажченко [182], Ю. Чернявской [276], К. Штрифановой [296]; статьи Т. Кюрегян [133], В. Медушевского [149], В. Цуккермана [272]. На сегодняшний день в отечественном музыкознании проблема развития жанра фантазии в XX – начале XXI столетия не получила должного внимания ученых.

Открытая ассоциативность сочинений композиторов-пианистов, связанная с концепцией «договаривания» романтической традиции через цитирование произведений композиторов XIX века, актуализирует обращение к кругу источников, разрабатывающих теорию стиля и цитирования. В отечественном музыкознании проблема соединения в одном художественном поле своего и чужого материала в виде цитирования и интертекстуальности получила развитие в целом ряде научных работ, в том числе М. Арановского [15], М. Высоцкой [58], Г. Григорьевой [69–71], А. Денисова [83–86], Л. Казанцевой [115], А. Кудряшова [131], С. Лавровой [135], М. Раку [195], Е. Чигаревой [278], А. Шнитке [293]. Особую ценность здесь имеют статьи и монография А. Денисова, в которых наиболее глубоко и систематизированно изучен феномен цитирования.

Выявленный процесс введения песнопений и вербальных текстов из литургической традиции в художественное поле светских инструментальных произведений потребовал обращения к целому пласту научных трудов, посвященных исследованию духовной музыкальной культуры. В качестве наиболее актуальных из них отметим работы Н. Гуляницкой [74; 75], И. Дабаевой [78], Е. Лобзаковой [139; 140], Ю. Паисова [180], Л. Скафтымовой [217], ставшие основой для формирования аналитического аппарата диссертации.

Проблема изучения романтического искусства является актуальной в современном музыкознании. Однако несмотря на обилие существующей научной литературы, а также активного интереса к вопросам, посвященным развитию романтических традиций за пределами исторического романтического стиля, творчество отечественных композиторов-пианистов в данной сфере представляется еще малоизученной областью.

Материалом исследования стали:

– фортепианные сочинения композиторов-пианистов XX – начала XXI столетия, в основе которых лежит оригинальный тематический материал, представленный в романтических жанровых формах;

– свидетельства об особенностях и характере исполнения, содержащиеся в комментариях современников; документы – аудио-, видеозаписи, интернет-трансляции и сайты с записями;

– объемный корпус высказываний композиторов-пианистов, размещенных на их личных сайтах, в СМИ, в том числе в интернет-источниках; интервью музыковедов с композиторами-пианистами.

Теоретическая значимость исследования состоит в изучении одного из важных векторов в развитии отечественной культуры, выраженного пролонгированием романтической традиции в XX – начале XXI столетия на примере ярких образцов творчества композиторов-пианистов; в разработке перспективных направлений теоретического музыкознания, связанных с теорией жанровых взаимодействий, обновлением романтических жанров, проблемой цитирования и ин-

тертекстуальности. Положения и выводы исследования станут основой для дальнейшего изучения наследия отечественных композиторов-пианистов.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью применения материалов в общих и специальных курсах истории отечественной музыки, гармонии и анализа музыкальных форм, а также истории исполнительского искусства для пианистов. Знакомство студентов с данной работой будет способствовать расширению представлений о музыкальной культуре прошлого столетия и настоящего времени, где одним из путей ее развития является обращение к ценностям и идеалам романтической эпохи. Таким образом, результаты станут полезными в педагогической деятельности музыкантов.

Степень достоверности обеспечивается опорой на тщательно изученные источники, в том числе научные труды отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные рассмотрению романтической традиции в европейской музыкальной культуре.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Основные выводы данной работы нашли отражение в докладах автора на 8 всероссийских и международных конференциях в Краснодаре («Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», 2019, 2022), Ростове-на-Дону («Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре», 2019, 2022; «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития», 2023), Саратове («Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV», 2020), Екатеринбурге («Научные чтения в Уральской консерватории», 2022), Санкт-Петербурге («Музыкальная медиевистика в XXI веке», 2023). Ключевые положения работы представлены в 9 научных публикациях объемом 4,8 п. л., в том числе, в трех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В отечественной культуре получил интенсивное развитие феномен композитора-виртуоза. В творческой деятельности целого ряда современных композиторов-пианистов доминирующим является романтическое мироощущение, что нашло отражение в их сочинениях в виде договаривания традиций данной исторической эпохи.

2. Романтическая традиция, претворенная в сочинениях современных композиторов-пианистов, реализуется в исторически устойчивых жанрово-стилевых моделях, логике музыкальной композиции, образно-эмоциональных модусах. Способствующая раскрытию творческой индивидуальности современного автора, традиция предстает на принципиально новом уровне в соответствии с состоянием музыкального искусства в настоящее время.

3. В сочинениях композиторов-пианистов сохраняется константное качество романтического исторического стиля, заключающееся в жанровом взаимодействии. Большую роль играет фантазийность, пронизывающая как близкие, так и неродственные для фантазии жанры.

4. Жанр этюда в большей мере, чем другие, генетически связывает творчество композиторов-пианистов с композиторами-романтиками. Этюд, как и в XIX веке, в современных реалиях претерпевает значительную трансформацию. Наиболее интенсивное развитие данный жанр получает в фортепианном цикле, в котором обнаруживается ряд качеств, связывающих все пьесы в единое целое.

5. Обращение отечественных композиторов-пианистов к различным формам цитирования не только соответствует поискам современных авторов в области обновления музыкального языка, формирования оригинальных художественных концепций, но и демонстрирует преемственность с творчеством романтиков. Она проявляется благодаря введению в авторские опусы фрагментов из сочинений композиторов XIX столетия. Цитирование музыки последних характеризует тенденцию, связанную с договариванием романтической традиции, где цитата трактуется как сфера недостижимого идеала. Цитаты, представленные различными

видами, вводятся в драматургически значимые места, что образует определенные смысловые коннотации.

6. Направленное на сохранение национальной памяти обращение композиторов-пианистов к каноническим текстам и православным песнопениям продолжает важную тенденцию, сформировавшуюся в творчестве музыкантов XIX века. Подобно роли фольклора и знаков из богослужебно-литургической сферы в произведениях композиторов-романтиков включение литургических текстов в музыку современных авторов способствует установлению прочной связи между прошлым и настоящим, укреплению национальных корней творчества.

Структура исследования обусловлена его целями и задачами. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (300 позиций на русском и английском языках), приложения.

ГЛАВА 1.
КОМПОЗИТОР-ПИАНИСТ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Роль композитора-пианиста в истории фортепианного искусства

В современной музыкально-концертной практике выделяется особый тип музыканта, соединяющего в себе композиторское и исполнительско-пианистическое мастерство. Данный творческий сплав сформировался в русле романтического художественного направления. Пересечение целого ряда тенденций в музыкальной культуре того времени привело к популярности подобного рода музыканта. Кульминационным периодом в процессе слияния композиторской и исполнительской ветвей в творчестве музыкантов стали 30–50-е годы XIX века. Сформированные тогда концептуальные и ценностные основы артистической и просветительской деятельности композитора-пианиста оказались актуальными и востребованными за пределами эпохи романтизма. Они сохранились вплоть до настоящего времени в творчестве целого ряда музыкантов, представляя яркое явление в музыкальной культуре.

В музыкальной жизни первой половины XIX столетия выдвигается на первый план фигура *«композитора-виртуоза»*[2], в котором концентрированно воплотились нараставшая оппозиция «формалистическому виртуозничанью» и порождаемые деятельностью стихийные либо осознанные попытки преодоления устоявшихся стереотипов исполнительского искусства.

В научный обиход термин «композитор-виртуоз»[3] был введен А. Алексеевым во второй половине XX столетия в труде «История фортепианного

---

[2] По словам Л. Кириллиной, «архетипом такого творца – одновременно певца, поэта, композитора и виртуоза – являлся, конечно же, Орфей». Характеризуя деятельность подобных музыкантов, исследователь называет их «поэтами звуков» [117, с. 456].

[3] Слово «виртуоз» происходит от латинского «virtus» и итальянского «virtuoso» и означает силу, доблесть, талант. В широком плане это музыкант-исполнитель, в совершенстве владеющий техникой своей профессии.

искусства» [1, с. 114], где исследователем подчеркивается факт появления в XIX столетии подлинного художника нового типа: «Характерной фигурой для того времени... является не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор (этот оттенок существенен, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество)» [1, с. 114]. Этот термин получил активное распространение в целом ряде работ в отечественном музыкознании, среди них отметим исследования А. Алексеева [1, с. 214, 217], Г. Мурадян [163, с. 11], Н. Поповой [188, с. 503], Н. Усенко [254, с. 9, 21, 27, 44, 60, 61, 144], Ю. Чернявской [276, с. 58, 75, 76, 88].

Концепция, изложенная А. Алексеевым, многосторонне осмыслена и развита Н. Усенко в диссертации «Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину» (2005) [254]. Исследователь вводит новый термин «исполнительский заказ», который обосновывает процесс воздействия виртуозности на композиторское творчество. Он складывается из целого комплекса факторов: «преобладающих запросов слушательской аудитории, индивидуальных анатомо-физиологических особенностей пианистического аппарата, артистического темперамента, общих исполнительских принципов, важнейших характеристик композиторского мышления» [254, с. 5].

В «бетховенский» период зарождаются два новых типа музыканта – *виртуоз-композитор* и *композитор-виртуоз*, когда искусство импровизации «еще не исчезает из концертной практики, хотя и утрачивает свое былое значение. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжает оставаться типичным для музыканта того времени, однако интерес к чисто исполнительскому мастерству заметно повышается» [1, с. 114].

У *виртуоза-композитора* в его сочинениях и исполнительской деятельности на первый план выходит артистическое начало, стихийная виртуозность, отодвигающая в сторону композиторскую ипостась. *Композитор-виртуоз*, в свою очередь, нацелен на рефлексию, заложенную в произведении. «Среди виртуозов того времени были серьезные музыканты, ставившие в своей композиторской и

исполнительской деятельности подлинно художественные задачи. Немало встречалось и виртуозов салонного направления, занимавшихся писанием и исполнением блестящих, незначительных по содержанию пьесок со всякого рода эффектными пианистическими трудностями», – отмечает А. Алексеев [1, с. 115].

Закономерно предполагать, что пианист-виртуоз имеет более интенсивную концертную жизнь, нежели композитор-виртуоз. Это обусловлено ценностными ориентирами первого, направленными на гастрольную деятельность, стремление добиться успешной карьеры и, соответственно, обеспечить стабильный материальный достаток за счет непрерывности, «конвейерного» характера исполнительской деятельности. Исходя из этого, концертирующим исполнителем по преимуществу эксплуатируется ограниченный круг виртуозных приемов, так как критериями отбора служат «безотказное» воздействие на аудиторию и высокий уровень стабильности в процессе технического воплощения. Тем не менее, по сравнению с господствующими на концертной арене профессионалами-исполнителями, роль композиторов-виртуозов, реже выступающих на открытых концертах, была достаточно высокой, благодаря одаренности в композиторском творчестве.

К константным качествам репертуарной политики композиторов-виртуозов эпохи романтизма относятся принципы *обновления* концертного репертуара, которые определяют прогрессивный характер подобного рода труда. С одной стороны, они занимались популяризацией личного творчества[4], а с другой – распространением музыки авторов романтической эпохи. Так, по словам современников, игра Ф. Мендельсона отличалась особенной проникновенностью: «Инструмент забывался, воспринималась лишь интерпретация сочинения – Мендельсон играл, правда, только значительную музыку. Это было музыкальное откровение, обращение духа к духу» [цит. по: 1, с. 159].

В эпистолярном наследии композиторов-виртуозов XIX столетия (Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова, А. Скрябина,

[4] Так, Н. М. Усенко, посвятившая главу своего исследования творчеству А. Н. Скрябина, подчеркивает его склонность к «репертуарному самоограничению» на протяжении всей карьеры [254, с. 73].

Н. Метнера и других), а также в монографиях, посвященных исследованию творчества перечисленных авторов, обнаруживается терминологическая вариативность, предполагающая отсутствие четкого разделения терминов «композитор-виртуоз» и «виртуоз-композитор». Значение первого из них становится тождественным термину «композитор-пианист». Все же довольно часто встречаются рассуждения, касающиеся феномена «композитор-виртуоз», в которых подчеркивается его ценность и значимость. Концертная деятельность композитора-виртуоза противопоставляется виртуозничеству в исполнительской практике. Так, Р. Шуман, высказывая мысли об одном сочинении своего современника Э. Реккеля, отмечал следующее: «*Композитор*, как нам кажется, принадлежит к *виртуозам лучшего направления*, т.е. он техническому блеску не приносит в жертву душу инструмента, он сочиняет не только для пальцев, но и для сердца» [цит. по: 102, с. 154; курсив наш. – Н. С.]. В размышлениях об исполнении трио Ф. Мендельсона, ор. 49 d-moll он подчеркивал: «<…> самый счастливый тот, кто слышал его [трио – Н. С.] в исполнении самого автора. Ибо если бывают и более смелые виртуозы, то все же никто не способен передавать творения Мендельсона с той же волшебной свежестью, как он сам» [101, с. 274].

Обобщая обстоятельства, способствующие возникновению феномена композитора-виртуоза в XIX столетии, как правило, отмечаются следующие факторы:

1. Музыка среди других видов искусств выдвигается на первый план[5] и становится «голосом глубочайшей сущности мироздания»[6] [235, с. 99], а также совершенным инструментом, с помощью которого творческая личность постигала бытие. Сам звук трактовался, с одной стороны, как акт космической воли (А. Шопенгауэр), с другой – как откровение личности (Ф. Баадер); по мнению

[5] Так, еще на заре романтизма Л. Бетховен ставил музыку на первое место среди всех наук и религий, считая ее высшим откровением.

[6] Немецкий писатель В. Вакенродер в конце XVIII столетия сформулировал главенствующую роль музыкального искусства в XIX веке: музыка – «это предельное проявление духа, утонченнейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаеннейшие грезы души <…>, она – орган более тонкий, чем речь, быть может, и чем мысли, дух уже не может пользоваться ею как средством, как органом, она – сама предмет, оттого она живет и парит в своей собственной чудесной сфере» [цит. по: 264, с. 6].

Э. Гофмана, Новалиса, Л. Тика мышление, оформленное только в звуковые представления, стояло выше понятийного сознания.

2. Возникновение института публичного концерта, предполагающего сосредоточенное прослушивание произведения [95; 159]. Формируется специфический комплекс церемониалов со своей семантикой и ценностно-нормативной системой. Высокий интерес к таким концертам проявляли дилетанты-любители, нацеленные на получение качественного музыкального образования, а также регулярное музицирование на инструменте.

3. Музыкальное произведение требовало его осмысления и вдумчивого прослушивания, поэтому возникает проблема понимания «музыки как содержательного и смыслового искусства» [159, с. 12]. Музыкант-романтик, в свою очередь, представлял собой «жреца искусства, приобщающего людей к его святому пламени, увлекающего их за собой в волшебный мир поэзии» [1, с. 181].

4. Меняется статус музыканта: от ремесленника к художнику-творцу – демиургу, транслирующему свое мироощущение в творчестве, которое обретает в высшей степени креационистскую функцию [109, с. 24–25].

5. Картина жанровой системы в музыкальной культуре, а следом за ней и в фортепианной сфере, заметно отличается от сложившейся в предыдущие эпохи. Все большую роль приобретает светская музыка, получившая активное развитие в творчестве композиторов-виртуозов.

6. Стремительное совершенствование конструктивных особенностей фортепиано в первые десятилетия XIX столетия привело к высокой популярности этого инструмента, способного, в отличие от его предшественников, к большему спектру отображения громкостно-динамической палитры, таящего в себе потенциал к поиску пианистами-виртуозами новых технических приемов и возможностей. Особая роль отводилась педали, обеспечивающей продление звука. Универсальность и исходящая из этого востребованность фортепиано в то время побудила фабричные предприятия увеличить количество выпускаемых образцов, а также уменьшить их стоимость.

Романтическая модель композитора-пианиста генетически сопряжена с фигурой музыканта-исполнителя – *виртуоза-инструменталиста*, появившегося на исторической авансцене Нового времени в западноевропейской культуре. Уже в первой половине XVIII столетия, по замечанию Е. Дукова, исполнители-виртуозы образовали самую многочисленную группу среди других музыкантов [95, с. 230]. Именно такая художественная личность, в творчестве которой инструментальное исполнительство становится сутью самовыражения, повлияла на процесс формирования новой формы функционирования концерта.

Данная тенденция реализовалась в связи с возникновением в XIX столетии специфического камерного типа исполнительства[7] как антитезы концертному[8]. По мнению исследователей, эта разновидность имела подчиненное значение по отношению ко второй, параллельно господствуя и отстаивая свою самостоятельность и ценность в профессиональной музыкальной среде. Е. Шабшаевич выделяет следующие ее черты: «утонченность интонирования, разнообразие и частая смена приемов звукоизвлечения, небольшой диапазон динамических контрастов, прозрачность фактуры, выпуклая подача артикуляционных, агогических и педализационных нюансов, тяготение к миниатюризму» [286, с. 690]. К одному из важнейших отличительных признаков исследователи относят уровень подготовленности публики к освоению сложных образцов композиторского творчества и восприятию виртуозной игры, подчиненной композиторскому замыслу.

Ситуация, связанная с постепенным разграничением любительского и профессионального музицирования, а также активным развитием последнего, напрямую сопряжена с деятельностью виртуозов, которая в XIX веке привела к трансформации роли главных «действующих лиц» концертной среды – композитора, исполнителя и слушателя.

---

[7] По классификации В. Чинаева «камерный» концерт относится к «интеллектуально-контемплативной» ветви, для которой характерно созерцание чисто звуковыми формами [282, с. 17].

[8] Данная антитеза рассмотрена в статьях А. Сохора [236], Н. Драч [91].

В тот же период переосмысливаются возможности инструмента, который становится интимным «голосом духовного мира художника» [67, с. 24]. Инструментальная музыка была наделена свободой от прикладного назначения (литургической сферы) и от других видов искусств. Вместе с тем, нельзя не учитывать и ключевую черту искусства романтической эпохи – его ориентированность на «всемирную» аудиторию через особое качество музыкальной материи со свойственной для нее универсальной общительностью. «Выразительница чувства, музыка, – согласно замечанию А. Михайлова, – выступает как весьма универсально действующий, безошибочный и непосредственный способ коммуникации» [цит. по: 1, с. 23], которой музыкант-романтик необычайно дорожил. Автономия инструментальной музыки была вызвана осознанием ее эстетической ценности, способностью выразить художественные замыслы композитора, дух свободного творчества.

Импульсом к бурному развитию инструментальной музыки послужило творчество венских классиков, в первую очередь, Бетховена. В исполнительской практике многих музыкантов бетховенского времени начинает преобладать виртуозное начало, которое оказывает существенное влияние на их композиторскую деятельность.

К. Черни в своем труде «Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule» описал шесть основных исполнительских стилей[9], господствовавших в конце XVIII – первой половине XIX столетия, где он обособляет Бетховена и в отдельную группу выделяет композиторов-виртуозов первой половины XIX столетия. Бетховенский исполнительский стиль предвосхищает, по нашему мнению, творчество композиторов-виртуозов эпохи романтизма (шестой исполнительский стиль). В его игре «преобладает характерная и страстная энергия, непременно с

[9] Каждое направление представляет группа композиторов, либо отдельный композитор. К первой относится исполнительский стиль Клементи, ко второй – манера Крамера и Дусика, к третьей – стиль Моцарта, к четвертой – стиль Бетховена, к пятой – «новая бриллиантная школа», основанная Гуммелем, Мейербером, Калькбреннером и Мошелесом. Последний стиль представлен поколением музыкантов, вступивших на концертную арену в конце 20-х годов XIX столетия – Тальберг, Лист, Шопен.

очарованием связного cantabile. <…> Пикантная, бриллиантная манера редко здесь используется. Но тем чаще применяются универсальные эффекты, отчасти связанные с полнозвучным legato, отчасти – с использованием педали» [144, с. 72]. В этой цитате важно отметить несколько позиций, которые сближают игру Бетховена с композиторами-виртуозами. Фраза – «характерная и страстная энергия» – указывает на то, что Бетховен в исполнительстве идет своей дорогой, не пытаясь следовать сложившимся правилам, а также угождать публике. Например, Клементи, Крамер и Дусик в исполнительстве стремились избегать «грубых» эффектов. В данном контексте показательны рассуждения Л. Кириллиной, касающиеся пианизма Бетховена: «Когда за одно и то же фортепиано в одной и той же гостиной садились сначала какой-нибудь салонный виртуоз вроде Штейбельта, а затем “громовержец” Бетховен, сразу становилось ясно, кто есть кто» [117, с. 211]. Фраза – «бриллиантная манера редко здесь используется» [114, с. 72] – указывает на оппозиционное отношение Бетховена к модному в то время «виртуозничеству», которое далеко не всегда отражало суть исполняемого произведения.

Б. Бородин в фундаментальном исследовании, посвященном феномену фортепианной транскрипции, выделяет два термина: «виртуозность» и «виртуозничество». В широком смысле виртуозность предполагает «высочайший уровень исполнительского мастерства в любой творческой сфере, расширяющий границы возможного, обладающий самостоятельной эстетической ценностью и способностью преображать объект своего приложения» [43, с. 27]. В этом отношении виртуозность отличается огромным потенциалом, способным одухотворить и возвысить то или иное произведение. Виртуозничество, в свою очередь, представляет «крайнюю, кризисную степень обособления исполнительской стороны, когда техническая искусность из средства становится единственной целью (исполнительские способности превышают композиторские возможности – Калькбреннер,

Герц, Прюдан, Делер, Дрейшок, Тальберг)»[10] [43, с. 27]. Таким образом, эти два термина справедливо дифференцируют два направления композиторско-исполнительского искусства эпохи романтизма, чутко подмеченные Черни в вышеизложенной классификации.

А. Альшванг дополняет иной трактовкой понимание виртуозности, предлагая следующий вариант рассуждений: «Виртуозность, – по мнению ученого, – лежит не только в игре, но и натуре, в психике. Ее сущность проявляется в том духе свободы, активности, безграничной творческой смелости, которой проникнута... игра» [13, с. 70].

Осмысливая феномен виртуозности внутри коммуникационной системы концертной среды (композитор, исполнитель, слушатель), Н. Бажанов подчеркивает его многоуровневую природу. В связи с этим подходом исследователь выделяет следующие пять форм виртуозности: а) «виртуозность композитора; б) виртуозность композиторского произведения; в) виртуозность исполнителя; г) виртуозность исполнительского вида произведения; д) виртуозность слушателя» [25, с. 92].

На наш взгляд, в исследуемом феномене композитора-пианиста объединяется весь спектр перечисленных форм виртуозности. Так, виртуозность композитора связана с разработкой романтических жанров фортепианной миниатюры и жанров крупной формы, внутри которых заключен творческий дух личности художника. Виртуозность произведения и его исполнительского вида обусловлена оригинальностью замысла и способами его реализации. Виртуозные возможности композитора-пианиста раскрываются в момент исполнения собственных произведений[11] и нацелены на осмысление в режиме реального времени живого и дышащего «тела» художественного произведения. Слушательская виртуозность формируется благодаря репертуару, который отбирает композитор-виртуоз для своих

---

[10] В статье Н. С. Бажанова встречаются созвучные Бородину мысли, касающиеся этих двух терминов. «Отличия виртуозности от виртуозничества такие же, как отличия содержательной и бессодержательной музыки» – заключает автор [25, с. 89].

[11] В качестве доминантного виртуозного компонента, заложенного композитором, следует выделить фактурный план.

концертов, тем самым последняя фигура определяет вкусы и будущие интеллектуальные запросы публики. Немаловажной является и подготовленность слушателя к восприятию музыки, реализующаяся в его эмоциональной реакции в процессе постижения замысла произведения. «Слушатель, – по тонкому замечанию С. Фейнберга, – находит в музыке ответ только в меру своих духовных запросов. Самый чистый источник может напоить только жаждущего. Сила музыкального воздействия разделена между исполнителем и слушателем и зависит – в одинаковой степени – от обоих участников творческого акта» [258, с. 164–165].

В русле романтической виртуозной традиции сформировался целый ряд музыкантов – И. Брамс, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман и другие, у которых виртуозность подчинялась высокохудожественным задачам. В творчестве двух главнейших фигур эпохи романтизма – Ф. Шопена и Ф. Листа, поразному реализовались пути взаимообогащения композиторской деятельности и исполнительской практики.

Сформулируем ***доминанты творчества композитора-виртуоза***:

1. Исполнительская деятельность музыкантов подобного типа, наделенная эстетической и катартической функциями, активно влияла на развитие художественного вкуса слушателей, приобщая их к ценным пластам «человеческого духа»[12].

2. Из первого тезиса вытекает новаторская репертуарная политика, которая предполагала обновление традиционных виртуозных программ за счет редко исполняемых высокохудожественных фортепианных сочинений. Главным источником в формировании репертуара композиторов-виртуозов служили авторские сочинения.

3. В композиторском творчестве осуществлялась, с одной стороны, активная разработка, обновление и переосмысление бытовавших в романтическую эпоху жанров, и значительное расширение жанрового «диапазона», с другой.

---

[12] Этому тезису созвучна следующая мысль Р. Шумана: «Проливать свет в глубины человеческого сердца – таково призвание художника!» [102, с. 183].

4. Концертно-виртуозная деятельность композиторов-пианистов придала существенный импульс интенсивному развитию фортепианной техники. Виртуозные сочинения создавались, в первую очередь, с учетом индивидуальных исполнительских особенностей композитора, возможности которого нередко превосходили мастерство пианистов-виртуозов[13]. Творческий темперамент автора вызывал к жизни новые, еще не раскрытые виртуозные перспективы, а созидательная воля в соединении с глубоко продуманным художественным намерением порождала новые приемы, новые качественные изменения исполнительской техники.

5. В композиторской деятельности зародился новый тип творческого процесса. Он был связан с несколькими стадиями создания опуса[14] композитора-виртуоза. В крупном плане следует выделить два этапа: первый – процесс фиксации произведения на бумаге; второй этап – момент исполнения своего сочинения, который трактуется как акт завершения его создания. Следовательно, композиция требует некоторого «допроявления» на сцене[15].

6. Композиторы-виртуозы исполняли не только свою музыку, но и чужую, зачастую идентифицируя собственную авторскую волю с замыслом другого композитора, более того – ими накладывалась ретушь собственного вкуса и мастерства на авторский замысел сочинения другого композитора. «Манифестация императивной соавторской воли – как отмечает В. Чинаев, – как раз и расценивается как главное достоинство исполнителя-виртуоза. Именно своих отражений ищет романтик в “другом” – в произведении, которое он исполняет» [283, с. 59].

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в «век романтизма» сформировался феномен композитора-виртуоза, ставший органичной частью музыкальной культуры XIX века.

---

[13] В этом контексте показательны образцы соревнования между композитором и исполнителем, в котором состязание разрешается в пользу композиторов-виртуозов. Вспомним Бетховена и Штейбельта, Шопена и Калькбреннера, Листа и Тальберга, Скрябина и Гофмана.

[14] Удачное определение «опуса» сформулировал М. Г. Арановский. Опус, в его понимании, «институируется как отдельный акт речи на музыкальном языке, как высказывание, как коммуникат, содержащий некоторое сообщение, предназначенное для декодирования» [14, с. 84].

[15] Эту мысль обнаруживаем, например, в трудах А. Алексеева, Е. Долинской, Т. Зайцевой, С. Фейнберга.

1.2. Динамика деятельности композиторов-пианистов в отечественной музыкальной культуре XIX – начала XX столетия[16]

Переходя к рассмотрению формирования композиторско-виртуозной традиции в отечественной музыкальной культуре, следует учитывать два фактора. С одной стороны, ее зарождение, безусловно, было определено внешним влиянием концертной светской практики, сложившейся в западноевропейской культуре. С другой – становление и развитие происходило благодаря внутренней ситуации, связанной с формированием новой, не характерной для нашей страны ранее концертной традиции. Если в европейской музыкальной культуре главные «действующие лица» артистической среды[17] были наделены новым статусом на рубеже XVIII–XIX веков [118], то в России трансформация данной сферы пролонгировалась практически на целое столетие, и кульминационной точкой этого процесса в современном музыкознании принято считать рубеж XIX–XX столетий[18].

Сложный процесс ассимиляции новой культурной парадигмы был обусловлен следующими факторами:

1. Спецификой ценностных ориентиров и общественных идеалов человека XIX столетия, для которого был характерен соборный тип мышления, определяющий «генетический код» социума с опорой на православную духовную традицию; в связи с этим фортепианное исполнительство изначально не вписывалось в границы этого мировоззренческого Абсолюта[19].

---

[16] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора [241].

[17] Об этом см. материал первого параграфа первой главы.

[18] Исследователи, изучающие историю отечественного исполнительского искусства XIX века [4; 286], подчеркивают факт зарождения и формирования клавирабендной традиции, которая по сравнению с западноевропейской концертной практикой эволюционировала довольно медленно.

[19] В качестве наглядного примера обратимся к статье композитора А.-Ш. Адана (1803–1856), опубликованной в парижском журнале «La France musicale» в 1840 году. После посещения Петербурга он описал свои впечатления о музыкальной жизни столицы, выделив четыре вида музыкального искусства, бытовавшие в этот период, и распределив их по значимости в таком порядке: духовная, театральная, камерная, военная [см. статью: 73, с. 12].

2. Отсутствием благоприятной среды для формирования качественно нового слушателя в области клавирабенда («виртуозного слушателя», по классификации Н. Бажанова), способного воспринимать сочинения адекватно авторскому замыслу.

3. Удаленностью Москвы и Санкт-Петербурга от европейских культурных центров и, в связи с этим, дистанцированностью российских столиц от активной концертной пианистической деятельности.

4. Отсутствием регулярных концертных выступлений. Концертные сезоны двух столиц в первой половине XIX века долго ограничивались периодом Великого поста (кроме Страстной недели). Однако постепенно временные границы этих сезонов расширялись[20].

5. Формированием фундаментального профессионального образования лишь во второй половине XIX столетия.

Однако в это время осуществлялись процессы, благодаря которым в двух отечественных столицах происходила эволюция концертной и образовательной деятельности. К таким факторам исследователи относят:

– редкие, но значимые для будущего концертные выступления композиторов-виртуозов, расширяющие существующий в то время репертуар[21];

– активное музицирование в среде дворян;

– возникновение музыкальных обществ, деятельность которых определила систематический характер концертной жизни двух столиц России.

На фоне привлечения внимания слушателей к серьезной музыке – духовной, театральной, симфонической, ораториальной – инструментальная сфера остава-

---

[20] В развитии концертной жизни первой половины столетия исследователи указывают на следующую закономерность. До 1812 года количество концертов ограничивалось до 2-3 в неделю, а после Отечественной войны обнаруживается всплеск активности в концертной среде и в период Великого поста концерты проходили практически каждый день.

[21] В этом контексте следует выделить концерты с участием знаменитых европейских гастролирующих композиторов-виртуозов – А. Контского (1817-1899) Дж. Фильда (1782-1837), К. Цейнера (1775-1841), Ф. Риса (1784-1838); а также вклад отечественных музыкантов – А. Жилина, Д. Кашина, И. Ласковского и других. Немногочисленные, но значимые во временном континууме концертные события с участием этих артистов повлияли на формирование композиторско-виртуозной традиции в отечественной музыкальной культуре.

лась в тени. По мнению Е. Шабшаевич, «дефицит целенаправленной музыкально-просветительской политики был общей в то время русской бедой» [286, с. 41]. Слушательский интерес вызывали «сборные» концерты с легкой программой, состоящей из популярных оперных арий и виртуозных соло[22].

В целом, русская музыка находилась на периферии мирового музыкального искусства и практически не влияла на ход его развития. Россия нуждалась в реформации культурной жизни, в творцах, способных вывести ее на рубежи лидерства и новаторства в области музыки.

В 30–40-е годы XIX века в России в дворянских домах распространяется фортепиано, становясь привычным инструментом домашнего быта. В это время осуществляются гастроли концертирующих виртуозов (Ф. Лист, С. Тальберг, К. Шуман, А. Герц) с серией концертов.

С середины XIX столетия картина музыкально-общественной жизни столиц меняется, происходит поворот в сторону восприятия концерта как интеллектуального события города. В связи с этим Е. Шабшаевич, опираясь на публикации московских музыкальных критиков, выделила три следующих признака, характеризующих слушателя в данный период:

1. Изменился «исполнительский заказ» публики, который определил существенное обновление репертуара в сторону его качества. В этом контексте исследователь заостряет внимание на выступлениях виртуозов и на проблеме тщательного подбора ими репертуара для концертов.

2. Появляются новые типы концертов, формируются концертные циклы с интеллектуально насыщенной программой, возрастает число клавирабендов.

---

[22] Е. Шабшаевич, описывая специфику московской культурной жизни, ссылается на занимательный фрагмент статьи из петербургской прессы: «В посту каждый день концерт, а иногда и по два на день; но мы, побывав в нескольких концертах, вовсе перестали ездить. Все одни и те же артисты, которых слышишь в театрах и в театральном оркестре, являются в концертах, потом и играют старое, давно всем известное <…>. Артист старается о том единственно, чтобы продать как можно более билетов, а публика посещает концерты только тех артистов, которые умеют привлекать более посетителей. <…> Родные, знакомые покровителей артиста также идут в концерт из милости, и все думают о нарядах, о том, кто будет в концерте, а не о музыке» [цит. по: 286, с. 45].

3. Увеличившееся количество концертов привело к потребности вести хронику событий, следовательно, зарождается музыкальная критика и журналистика, освещающие культурную жизнь двух столиц. Появляется пласт слушателей-ценителей высокого искусства [286, с. 49–50].

По справедливому наблюдению Т. Зайцевой, вторая половина XIX века – время рождения новых кодов в музыкальной культуре России. Во многом это связано с деятельностью ключевых фигур XIX столетия – в том числе общественной инициативой композиторов-виртуозов М. Балакирева и А. Рубинштейна, чья активность была удивительно востребована временем. Появление на авансцене значимых творческих личностей ознаменовало важнейший поворот в развитии музыкальной отечественной культуры[23]. Их просветительская и концертная деятельность определила формирование профессионализма в образовательной и исполнительской сферах, репертуарной концертной политики, а также они явились открывателями непроторенных путей в фортепианном искусстве.

Целесообразно обратиться к наиболее важным фигурам в области композиторско-виртуозного мастерства, охарактеризовать черты общности исполнительских и композиторских стилей, а также определить их место в исполнительской панораме рубежа XIX–XX вв.

Родоначальником композиторско-виртуозной традиции, согласно авторитетному мнению М. Балакирева, является ***И. Ласковский***[24]. Значение этой фигуры в музыкальной культуре подчеркивает публикация М. Балакиревым в 1858 году

---

[23]Долгое время в России в светском музыкальном искусстве ведущее положение занимали жанры, связанные с литературными источниками (музыка к драме, опера, песни и романсы). Данные жанры, определяющие направленность развития инструментальной музыки, были зависимы от оперного и песенного материала (на это указывает распространенность жанров попурри, вариаций на известные темы, парафразы и другие). Однако благодаря активной просветительской композиторско-виртуозной деятельности отечественных музыкантов на авансцене концертной жизни появились и иные инструментальные жанры.

[24]Эту мысль постулирует исследователь балакиревского творчества Т. Зайцева в монографии «Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика». В ее рассуждениях о концертном репертуаре Балакирева отмечена важная деталь, которая характеризует сущность композиторско-виртуозной деятельности И. Ласковского: «*Произведения* же Ласковского, *зафиксировавшие исполнительский стиль автора*, вошли в программы Балакирева навсегда» [105, с. 123; курсив наш – Н. С.].

фортепианных сочинений И. Ласковского в двух томах («Oeuvres complètes pour le piano de Jean Laskovsky»)[25]. «Фортепианная музыка, – как отмечает М. Балакирев, – хотя и была затронута Глинкой, но первым русским фортепианным композитором следует признать <…> Ивана Федоровича Ласковского <…> Пьесы Ласковского представляют богатый материал для пианиста <…> За Ласковским непосредственно следуем мы, то есть я, Лядов, Скрябин, Аренский, Глазунов, Щербачев, Рахманинов, Гречанинов и др.» [цит. по: 269]. Программы концертов Балакирева, выстроенные на основе музыки русских композиторов в хронологическом порядке, открывались сочинениями Ласковского[26].

Балакирев об игре Ласковского оставил следующие высказывания: «Ласковский произвел на меня сильное впечатление *своими произведениями*, которые *он* прекрасно *исполнял*!» [цит. по: 105, с. 122; курсив наш – Н. С.]. Перечислим следующие черты, указанные в статье А. Цукера «Иван Ласковский – забытый русский талант» [269]:

– исполнительская деятельность осуществлялась по большей мере в салонах и музыкальных гостиных;

– композиторско-виртуозная инициатива разворачивалась в период формирования национальных композиторской и исполнительской школ, когда парадоксально переплетались дилетантизм и профессионализм; в этой среде созревало его самобытное творчество;

– пианизму И. Ласковского был присущ ряд качеств, которые обнаруживают параллели с творчеством Дж. Фильда: негативное отношение к искусственной виртуозности, наносившей ущерб содержательности и экспрессивности исполнения; скептическое отношение к намеренному «виртуозничанью» при владении

---

[25]М. Балакирев занимался восстановлением рукописей И. Ласковского после его смерти и на сегодняшний день этот сборник является наиболее полным собранием сочинений И. Ласковского.

[26] Помимо Балакирева фортепианное творчество Ласковского ценили и другие композиторы-виртуозы и концентрирующие пианисты, которые включали его сочинения в свой репертуар (например, Н. Рубинштейн).

импровизаторским даром; надлежащее отношение к составлению концертного репертуара; избегание «легких» для восприятия жанров и другие;

– исполнительство являлось первичной сферой его деятельности, следовательно, Ласковский являлся виртуозом-композитором;

– исполнения Ласковского не изумляли совершенной виртуозностью, однако, в качестве положительных качеств в его игре отмечали красоту и благородство звука, элегантность, безукоризненный вкус и чувство меры, искренность, задушевность [269, с. 76–78].

В развитии отечественной композиторско-виртуозной традиции значительную роль сыграли ***М. Балакирев*** и ***А. Рубинштейн***.

Вторая половина XIX века – это время интенсивного расцвета и творческой зрелости русского фортепианного искусства, которое было тесно связано с европейской фортепианно-исполнительской музыкальной культурой. На это напрямую повлияла творческая деятельность А. Рубинштейна – ярчайшего представителя отечественной музыкальной культуры данного периода. Этап творческого формирования Рубинштейна-исполнителя проходил за границей, значительную часть своей жизни он провел в гастрольных поездках по Европе как пианист-виртуоз, где впитал традиции западноевропейской культуры. Как позже о русской музыке судили, в первую очередь, по творчеству П. Чайковского, до 1880-х годов представление о нашей культуре у европейцев складывалось по многогранной деятельности А. Рубинштейна, который за рубежом был главным ее выразителем и транслятором. На западе и в Америке за ним закрепилась слава странствующего композитора-виртуоза, исполнителя-оратора, ярчайшего просветителя в области клавирной музыки.

Вернувшись из Европы в 1848 году в статусе знаменитого «пианиста-виртуоза», А. Рубинштейн всерьез занялся организацией в России широкого музыкального просвещения и в том числе продвижением идеи постановки музыкального образования на профессиональные рельсы.

Выделим особенности его многогранной деятельности, напрямую повлиявшей на развитие исполнительского искусства в отечественной культуре, а также отметим некоторые характерные черты композиторско-пианистического творчества А. Рубинштейна:

1. В период творческой деятельности в России влияние А. Рубинштейна было колоссальным. Еще в молодости он смог добиться должности «пианиста Высочайшего двора», а также получения самого высокого для всех служащих того времени жалования – 1143 руб. серебром в год. Помимо этого, солист был активно вовлечен в концертные мероприятия как внутри страны, так и за рубежом [об этом см.: 178, с. 58]. Примечательно воспоминание А. Рубинштейна об исполнении перед придворным кругом трио B-dur Л. Бетховена совместно с другими музыкантами. Данный факт свидетельствует о стремлении композитора-пианиста внедрять «серьезное искусство» в ту среду, где привычным считалось исполнение музыки для развлечений и досуга. Л. Баренбойм приводит фрагмент письма Рубинштейна к матери, который демонстрирует его искреннее изумление по поводу успеха бетховенской музыки: «... Я мог это предположить меньше всего, так как это трио не предназначено ни для коронованных особ, ни для расфранченных дам, ни для господ со звездами» [цит. по: 28, с. 100].

2. Обладая особым авторитетом среди музыкантов и имея влияние в обществе, А. Рубинштейн воплотил в жизнь важную цель, заключающуюся во внедрении в отечественную культуру европейской (немецкой) модели воспитания профессиональных музыкантов. Он первым в России серьезно поднял вопрос о необходимости подготовки значительного количества музыкальных педагогов, композиторов, исполнителей, способных поднять уровень музыкальной культуры по всей стране.

3. А. Рубинштейн закрепил за собой право считаться одним из основоположников системы музыкальных конкурсов, ставших популярными в XX веке и в наше время. Огромная заслуга Рубинштейна заключалась в организации первого

международного конкурса композиторов и пианистов в Петербурге, в котором лауреатам полагалась премия от его основателя.

4. Еще одной творческой сферой, к которой обращался А. Рубинштейн, стала литературно-публицистическая. В статьях «Русские композиторы», «О музыке в России»[27], в книге «Музыка и ее представители» («Разговор о музыке»)[28] он рассуждал о положении дел в отечественной музыкальной культуре того времени. Данную линию среди композиторов-пианистов в XX веке продолжат Н. Метнер в «трактате» (Т. Левая) «Муза и Мода», С. Фейнберг в книге «Судьба музыкальной формы».

5. Композиторская деятельность А. Рубинштейна значительно повлияла на процессы, происходившие в концертно-просветительской сфере. Во-первых, все чаще стали проводиться клавирабенды с его фортепианной музыкой, либо произведениями классиков или романтиков. Во-вторых, росту популярности фигуры Рубинштейна как крупнейшего пианиста-виртуоза в России и за рубежом способствовали предпринятые им серии исторических концертов[29], в которых слушатели знакомились с шедеврами клавирной музыки, начиная от французских верджина-

---

[27] В статье подверглось критике любительское музицирование среди дворян, определяющих судьбу русской музыкальной культуры. По мнению Рубинштейна, в его время существовал значительный перевес в сторону музыкантов-любителей, вкусовые предпочтения которых губительно влияли на развитие музыкального искусства. Автор стремился изменить эту ситуацию посредством воспитания профессионально подготовленных музыкальных деятелей.

[28] К данной области следует отнести и эпистолярный труд «Короб мыслей» Рубинштейна [201; о нем см.: 77], в котором помимо размышлений о композиторском творчестве художника, исполнительстве, автором были затронуты многие актуальные вопросы того времени: взаимодействие искусства и социума; философии, эстетики, человека как типологического и психологического феномена, политики и власти, быта и нравов, религии.

[29] Исторический концерт является специфической формой пропаганды музыкального наследия прошлого. Подобный тип концерта получил яркое претворение во второй четверти XIX века. А. Рубинштейн не являлся его основоположником и вероятно перенял опыт западноевропейских коллег. Одним из первых, кто стал воплощать такую форму концерта в реальность – был Ф. Фетис, который проводил подобные концерты с лекциями в Париже (1832) и Брюсселе (1837). Позже исторические концерты организовывали И. Мошелес, Э. Пауэр, Ш.-В. Алькан. В отечественной музыкальной культуре исторические концерты получили претворение не только в сфере фортепианного исполнительства, но и в области духовной хоровой (С. Смоленский), симфонической (С. Василенко), а также музыки разных жанров (М. Ф. Гнесин) [об этом см.: 132, с. 42–43].

листов и заканчивая сочинениями российских композиторов-пианистов, его современников [об этом см.: 21, с. 38].

Цикл исторических концертов, представляющих собой, по словам Л. Баренбойма, «геркулесов подвиг» [29, 265], был проведен Рубинштейном в 1882-1883 (Америка), 1885-1886 и 1888-1889 годах в целом ряде городов[30]. В серии концертов предполагалось исполнение по меньшей мере 877 сочинений 57 западноевропейских композиторов.

Интересно отметить «повелительно-диктаторское» отношение Рубинштейна-исполнителя к слушателям его концертов. Чтобы избежать необоснованных и случайных аплодисментов публики, он помещал между произведениями модуляционно-связующие импровизационные переходы[31], либо исполнял без перерыва всю концертную программу, которая в среднем длилась 3-3,5 часа. Подобная выносливость поражала профессиональных музыкантов-современников.

6. Просветительская направленность нашла отражение не только в исполнительской деятельности Рубинштейна, но и в его преподавательской работе. Так, в консерватории им были организованы лекции по истории фортепианной литературы. Серия петербургских лекций в 1887-1888 года, согласно указанию А. Алексеева, содержала 1302 пьесы 79 авторов [1, с. 254]. В том числе были исполнены два тома прелюдий и фуг И. С. Баха, все клавирные сонаты Л. Бетховена, практически все основные произведения Р. Шумана, Ф. Шопена. Л. Баренбойм отмечает, что на лекциях 1888-1889 годов Рубинштейн сыграл 877 сочинений 57 композиторов [29, с. 336].

7. Историческое значение пианистического искусства Рубинштейна сказалось на результатах его просветительской деятельности, развивавшей музыкальную слушательскую культуру публики России, Западной Европы и Соединенных Штатов Америки. Рубинштейновские концертные программы нового типа отличались насыщенностью и, минуя салонно-виртуозные пьесы развлекательного ха-

---

[30] В том числе в России в Петербурге, Москве; за рубежом в Вене, Берлине, Лейпциге, Дрездене, Брюсселе, Праге, Париже, Лондоне, Нью-Йорке.

[31] Подобная практика отмечается исследователями в исполнениях Ф. Бузони.

рактера, включали сочинения, вошедшие в результате в золотой репертуарный фонд пианистов-исполнителей. Успех сложных концертных программ был достигнут благодаря артистическому и личному обаянию Рубинштейна[32], «моральному магнетизму» по выражению самого автора.

8. Игра А. Рубинштейна отличалась целым рядом особенностей. Среди наиболее важных исследователями выделяются следующие: новаторский характер педализации[33] в виде ее дления на протяжении нескольких аккордов, техника полупедали или педального тремоло, тонкое применение беспедальной звучности в нехарактерных для этого музыкальных участках, использование педали для достижения более рельефного интонирования мелодии, употребление левой педали во время forte для создания красочной звучности [об этом см.: 29, с. 294]. Другая черта его исполнительства заключается в изменчивой природе артистического мышления [29, с. 25, 34], проявившегося в «заострении темповой и динамической стороны исполнения <…>, его любви к преувеличениям» [283, с. 62]. В качестве иных особенностей выделяют соавторство с автором произведения, импровизационность, неожиданные находки, вносимые в интерпретируемое сочинение по ходу его игры. Это напрямую исходит из композиторской сущности Рубинштейна: он на сцене словно «досочинял» исполняемый опус. В ряду важнейших качеств манеры его игры также отмечается фресковость в противовес филигранной отработки мельчайших деталей музыкального текста.

9. Композитор-пианист Рубинштейн относился к тем исполнителям, которые стремились точно следовать указаниям авторского текста; он нередко выражал отрицательное отношение к любым формам вмешательства. Эта позиция побудила его отказаться от редакторской работы издания классической музыки,

---

[32] В его артистическом облике выделяют органичное соотношение внешнего (артистического образа) и внутреннего (характер музыкального произведения) планов, что проявилось в пластичной выразительности, энергичности его мимики и движений, резонирующих со свойствами исполняемого произведения.

[33] См.: А. Н. Буховцев. Объяснительный текст к исполнению братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. – М., 1896; А. Н. Буховцев. Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из Исторических концертов А. Г. Рубинштейна (под ред. С. И. Танеева). – М., 1886 и др.

предложенной Б. Зенфом [184] во избежание тиражирования индивидуальных трактовок в интерпретации музыки композиторов-классиков. Тем не менее, самое правильное и точное исполнение, по мнению композитора-пианиста, не может обойтись без субъективного восприятия[34]. Последнее нашло непосредственное отражение в самой концертной практике Рубинштейна, в которой он, как пианист, стремился к свободе творческого самовыражения, высвечивая «в исполнительском процессе персональное, над-историческое “я”» [283, с. 66]. Уже само декодирование текста предполагало его интерпретацию. Думается, что критерием верного следования авторскому замыслу может быть восприятие исполняемого произведения в его целостности с характерной для нее внутренне завершенной структурой. Такое объективно существующее противоречие между тщательным следованием авторскому тексту и свободой самовыражения образует неразрывное диалектическое целое и сущность творческой натуры А. Рубинштейна как композитора-пианиста.

10. Рубинштейн, активно пропагандировавший на сцене в качестве пианиста свое композиторское наследие, еще при жизни был причислен к рангу «царя пианистов». Однако такая популярность Рубинштейна-исполнителя не совпадала с личными представлениями музыканта. Он прежде всего считал себя композитором, с болью и горечью замечая, что именно в авторском исполнении его опусы получали всеобщее признание. Следует отметить такую важную черту в творчестве Рубинштейна как планомерное, систематическое занятие композицией на протяжении всей творческой деятельности параллельно с плотными гастролями, что отличает специфику его творческого процесса от большинства композиторов-пианистов, вынужденных на каких-то этапах творчества ставить на паузу ту или иную сферу деятельности.

А. Рубинштейн стал первым композитором в России, чьи сочинения для солирующего фортепиано, воплощающие масштабные художественные идеи, полу-

[34] Об этом см.: [205, с. 52–53].

чили широчайшее распространение в музыкальном искусстве, в них нашли воплощение масштабные художественные идеи.

Творчество ***М. Балакирева*** соединяет в равной степени композиторское и исполнительско-виртуозное направления деятельности. В данном исследовании в основе характеристики его композиторско-виртуозной деятельности находятся положения и тезисы, представленные в научных трудах Т. Зайцевой.

Публичную карьеру[35] Балакирев начал в девятнадцать лет в Петербурге 12 февраля 1856 с концерта в университете, на котором в одном вечере исполнил свой фортепианный концерт fis-moll, op. 1 наряду с сочинениями композиторов, пребывающих на Олимпе славы – Моцарта, Бетховена, Вебера. На балакиревском дебюте присутствовал А. Серов, написавший отзыв о прошедшем концерте, в котором отметил виртуозную и композиторскую сферы деятельности в его музыкальном даровании. Первое появление юноши на петербургской сцене со своим виртуозным сочинением превратило привычный концерт-развлечение в концерт-событие и стало своеобразной «вершиной источника», символизирующей начало блистательной артистической карьеры. Указанный довольно смелый жест определил новаторскую направленность творческого пути Балакирева, в котором концертные программы его выступлений в дальнейшем сочетали шедевры западноевропейской и отечественной фортепианной литературы с его собственными сочинениями.

Программа этого концерта определила также и отношение Балакирева к исполнительству, в котором он не проявлял интереса к легкой, развлекательной музыке и нарочитому виртуозничеству. Композитор-пианист относил виртуозов к категории «самого антимузыкального народа», ставивших на первое место материальное благо, а не служение истинному искусству.

Исполнительский стиль Балакирева близок листовскому, поскольку он оказался одним из создателей русского пианистического стиля al fresco, для которого

---

[35] М. Балакирев обучался у виднейшего композитора-виртуоза, ученика Дж. Фильда – А. Дюбюка, деятельность которого в России значительно повлияла на развитие рассматриваемой традиции.

характерна трактовка фортепиано как звучащего оркестра, а также идея трансцендентности, концепция выхода за пределы возможного. Данный стиль обнаруживается и в композиторском творчестве Балакирева, безусловно, исходящем из его исполнительской манеры. Наиболее ярко он проявился в жанре фантазии, но встречается и в других жанрах, например, в сонате, концерте, каприччио. Для этого стиля характерна монументальность, масштабность, тяготение к графической рельефности виртуозных пассажей, «фресковость» концертно-виртуозного изложения, для которого необходим широкий размах композиторской мысли[36].

В композиторско-виртуозной деятельности Балакирева исследователями отмечаются следующие доминантные черты:

1. Исполнительскому стилю Балакирева присваиваются черты «графичности». Так, Б. Асафьев, присутствуя на одном из концертов Балакирева в конце творческой карьеры, указывал на аналогии его игры с гравюрами Дюрера и Гойи: «Как облик совершеннейших гравюр, хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч» [24, с. 32].

2. Трагедийное восприятие действительности, характерное для позднего периода его творчества, вызывает аналогии с типичным для романтического искусства байроническим типом сознания, которое, несомненно, наложило отпечаток на его композиторско-виртуозную деятельность. Асафьев, вспоминая о балакиревской игре в начале XX столетия, отмечал следующее: «<…> так глубоко врезывалось в сознание все в Балакиреве – тон речи, жесты, движения, взгляд, манера глядеть ноты, не говоря уже о форме суждений – резко отчеканенных. Во всем – гордость, а за нею глубокая внутренняя горечь отравленного сердца» [там же, с. 32].

---

[36] Так, издатель Ю. Циммерман сетовал на виртуозную перенасыщенность сочинений Балакирева и на то, что их могут освоить лишь первоклассные виртуозы, поэтому он просил композитора написать хотя бы «несколько общедоступных сочинений» [154, с. 455–456]. Подобный курьезный случай постиг и А. Скрябина в 1906 году, когда Ю. Циммерман обратился с аналогичной просьбой: «писать общедоступные мелодические вальсы, которые (Циммерман. – Н. С.) будет с удовольствием печатать <...>» [27, с. 188].

3. Отталкиваясь от суждений А. Алексеева, Б. Асафьева, М. Ипполитова-Иванова, А. Улыбышева и К. Чернова, Т. Зайцева приходит к выводу о специфике технического аппарата М. Балакирева, который опирался на достижения в области пианизма целого ряда композиторов-виртуозов (Ф. Листа, А. Рубинштейна, И. Гуммеля, А. фон Гензельта[37]) и находил свой путь в поиске новых исполнительских средств. К таким, в том числе, относят особенность применения педали, а точнее, практически ее отсутствие в балакиревской игре[38], «стаккатное легато», дистанцированность от излишеств романтического rubato, выраженное в приверженности к строго чеканному, железному ритму и другие.

4. Творческое кредо Балакирева заключалось в просветительской идее реформирования концертной среды и планомерной работы над музыкальным восприятием слушателями чистой инструментальной музыки[39]; в этом Балакирев видел образ идеальной аудитории (Ю. Лотман) [142, с. 211]. В свои выступления он включал шедевры фортепианной литературы прошлого и настоящего, тем самым приобщал публику к сокровищнице клавирной музыки.

5. Поиски в формировании новаторского исполнительского искусства изначально происходили в среде салонного музицирования[40], где концертная деятельность Балакирева напоминала «филармонию в миниатюре». Впоследствии этот опыт Балакирева помог в создании Бесплатной музыкальной и Новой русской школы («Могучей кучки»).

6. Исполнительский тезаурус Балакирева отличался значительной широтой. Его концертные программы включали клавирные сочинения Л. Бетховена,

---

[37] О влиянии Гензельта на творчество М. Балакирева см. в диссертационном исследовании Е. Шабшаевич [286, с. 271].

[38] По меткому замечанию Б. Асафьева, педализация у М. Балакирева была «скупой, но в самой своей скупости обладавшей выразительностью, то есть, в меру и к месту» [24, с. 34].

[39] Также показательно и воспоминание ученицы Балакирева, М. Волконской: «Балакирев священнодействовал на концертах, и молчаливо требовал, чтобы священнодействовали и все присутствующие. Никто из опоздавших не впускался в гостиную, никто не мог выйти из нее. Лакеи не смели открыть двери. Словом, это был настоящий концерт, а не светское “увеселение”, когда всем “вежливо” разрешается перешептываться, пересмеиваться, заниматься flirt’ом и пр.» [цит. по: 105, с. 82].

[40] Т. Зайцева указывает на особую значимость салонов братьев Виельгорских, М. Глинки, А. Львова, В. Одоевского и А. Улыбышева, в которых выступал М. Балакирев.

Ф. Мендельсона, Ф. Листа, А. Рубинштейна, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Этот обширный репертуар, безусловно, повлиял на композиторское мастерство М. Балакирева, в том числе, на появление трансцендентной Восточной фантазии «Исламей» ор. 18.

7. Как и каждый композитор-виртуоз он тяготел к преобразованию – редактированию опусов других композиторов. Так, его редакторская рука протянулась к произведениям Ласковского при подготовке к публикации полного собрания сочинений. Исследователи отмечают редакторскую работу Балакирева над произведениями Глинки. Его оперные номера подвергались транскрипторским преобразованиям композитора-виртуоза.

К кульминационной фазе развития композиторско-виртуозной традиции относятся три фигуры: ***С. Рахманинов***, ***А. Скрябин*** и ***Н. Метнер***. Их творческая самобытность формировалась в период расцвета фортепианного исполнительского искусства, который пришелся на рубеж XIX-XX столетий. Опираясь на исследования, посвященные изучению бинарной коррелятивной деятельности перечисленных творцов, выделим главнейшие специфические черты, определяющие уникальность их творческого метода.

В истории музыкальной культуры фигура С. Рахманинова представляет собой беспрецедентный феномен. Его многогранная деятельность, по мнению многих исследователей, подытоживает эволюцию композиторского и исполнительского мастерства всей романтической эпохи.

Перечислим некоторые черты, относящиеся к доминантным в ***композиторско-виртуозной деятельности С. Рахманинова***.

1. Один из ведущих специалистов в области изучения наследия С. Рахманинова, Л. Скафтымова, отмечала важнейшую сущность его творчества, заключающуюся во взаимосвязи исполнительской и композиторской деятельностей. Рахманиновский артистизм, по мнению исследователя, составляет виртуозная стихия в сочетании с такими понятиями, как «мужественность, демократичность, близость к ораторскому волеизъявлению, волевая неукротимость, порой

суровость», которые «породили фантастическую масштабность рахманиновских творений концертного жанра, а также мощный жизнеутверждающий пафос его фортепианной игры» [218, с. 119]. Сравнивая творческие методы Ф. Листа, Ф. Шопена и С. Рахманинова, связанные с корреляцией композиторского и исполнительского начала, Н. Усенко приходит к выводу о том, что у Рахманинова эти две стороны находятся не просто в равновесии, но и тяготеют к синтезу [254, с. 41].

2. С самого начала исполнительской карьеры С. Рахманинов прославился, как «артист-диктатор», «самодержец» на сцене, который, подобно М. Балакиреву, защищал, в первую очередь, интересы высшего искусства и творческого полета и в связи с этим стремился, в некоторой степени, к дистанцированности от запросов публики. Такой подход, несомненно, был обусловлен «магическим», «заклинательным» влиянием рахманиновской игры на публику[41]. Однако исследователи отмечают также и другую тенденцию, связанную с формированием диалога между композитором и слушателем (как это делал Ф. Лист, который обладал двумя диалектически неразрывными качествами – «элитарностью» и «демократизмом»)[42] [254, с. 44].

3. С. Рахманинов на протяжении жизненного пути неоднократно возвращался к уже завершенным собственным произведениям, создавая многочисленные редакции. Подобная особенность творческого процесса свойственна композиторам-пианистам – стремление к переосмыслению, «пересочинению» своих опусов, напрямую связанное с исполнительски-«аранжировочной» романтической практикой. Помимо редакторских правок Рахманиновым собственных произведений, известны случаи «ретуши» музыкального текста сочинений других

---

[41] Как отмечает Н. Усенко, Рахманинов в один из периодов исполнительской карьеры был вынужден ограничить свой репертуар популярными образцами музыкальной мировой классики, и, несмотря на это, «великий пианист сумел “открыть их заново”, достигнув непревзойденных высот в трактовке романтической фортепианной музыки – сочинений Шопена, Листа, Чайковского» [254, с. 38].

[42] Демократичность исполнительского метода С. Рахманинова проявлялась в направленности его деятельности на широкую публику. Это отразилось на стратегически продуманном репертуаре, сочетавшем популярное и малоизвестное.

композиторов. Например, в исполняемой им Сонате b-moll Ф. Шопена он вносил фактурные изменения в текст опуса[43].

4. В музыковедении отмечается характерная для творчества С. Рахманинова тенденция, связанная с многочисленными обращениями к музыке композиторов-романтиков через жанр транскрипции, вариаций. Процесс «досочинения» отразился и в созданных композитором каденций. На существование рахманиновской каденции ко второй Венгерской рапсодии Ф. Листа указывает Л. Скафтымова, отмечая ее высокую художественную ценность: «Каденция Рахманинова отличается от своих аналогов. Это не просто фантазия на заимствованные темы. Она представляет собой оригинальное произведение, в котором ярко проявились как его композиторский стиль, так и пианистический» [215, с. 116]. Исследователь проводит параллели между фортепианной музыкой С. Рахманинова раннего периода творчества и сочиненной каденцией, а также выявляет в ней излюбленный прием композитора – соединение в вертикальной проекции двух тем.

5. Современники, а также исследователи исполнительского творчества С. Рахманинова указывают на феноменальную технику, представляющую недосягаемое совершенство. Так, Г. Шонберг отмечал, что Рахманинов «...обладал колоссальной техникой – одной из самых совершенных в истории пианизма... Профессионалы преклонялись перед его способностью с видимой легкостью делать почти невозможные вещи. <…> Точность и ловкость, с которой он проносился по самым трудным пассажам, заставляли его коллег замирать от зависти и восхищения»; в то же время «высочайший виртуоз <...> никогда не опускался до простой демонстрации <...> виртуозности» [294, с. 344–345, 346][44].

6. Исследователи подчеркивают свойственную музыке С. Рахманинова тесную взаимосвязь с национальными корнями. Сочинения композитора наполнены особой интонационностью и образностью. Согласно авторитетному мнению

---

[43] Данную редакцию шопеновской сонаты Рахманинов исполнял с 1930 года.

[44] В этом контексте необходимо напомнить о главных анатомо-физиологических признаках – внушительно огромная рука, охватывающая на клавиатуре интервал дуодецимы, мощность удара в сочетании с поразительной эластичностью.

Л. Скафтымовой определенные элементы национального сознания, такие как колокольность и знаменный распев получают значительное претворение в его творчестве [об этом см.: 216, с. 66]. Мелодический дар, наполняющий музыку С. Рахманинова, а также свойственное для его исполнительской деятельности «пение на фортепиано» напрямую исходят из специфики эволюции отечественной музыкальной культуры, в центре которой стояло вокально-хоровое исполнительство. В. Брянцева, исследовавшая творчество С. Рахманинова, указывала на взаимосвязь его дарования в области мелодического мышления в композиторской и исполнительской деятельности: «Рахманинов был <...> гениальным “певцом на фортепиано”. Природа его пианизма была глубоко вокальной и выразительно-декламационной, всегда убеждающе-общительной <...> Такие же качества отличали и сердцевину всего музыкального стиля композитора – его чудесную мелодику. Глубокое убеждение Рахманинова в том, что “мелодия – это музыка, главная основа музыки”, родилось в полном согласии с его собственной творческой практикой <...>» [47, с. 6–7].

7. Для композиторской и исполнительской деятельности С. Рахманинова характерна архитектоничность мышления, отразившаяся в работе над соразмерностью, пропорциональностью в сочиняемом или исполняемом музыкальном произведении [об этом см.: 294, с. 343–344]. Этот существенный признак проявляется, в том числе, в рахманиновских «кульминационных точках», обнаруживающихся в двух сферах творчества.

8. В рахманиновской игре исследователи обнаруживают принцип полифонизации звуковой ткани, исходящий из предварительной скрупулезной работы пианиста [см.: 63, с. 11]. В. Брянцева, рассуждая о роли полифонического начала в композиторском творчестве, усматривает стремление к «шопеновской контрастно-полифонической индивидуализации всех слоев фортепианной фактуры, и к богатому скрытой полифонией фигурационному стилю и имитационному многоголосию Баха. Одновременно “прорастают” оригинальные контрастно-

имитационные подголоски, что отражает синтез приемов русской народной и профессиональной музыки» [46, с. 338].

9. Одним из характерных признаков рахманиновских композиций является, по мнению К. Зенкина, принцип жанровых трансформаций, от которых С. Рахманинов, по справедливому замечанию исследователя, «<…> переходит к подобной трансформации мельчайших интонаций <…>» а также к «импровизационно мгновенному переосмыслению» [111, с. 408].

Переходя к рассмотрению особенностей композиторско-виртуозной деятельности А. Скрябина, приведем меткое сравнение полярных скрябинского и рахманиновского исполнительских стилей, предложенное Г. Коганом: «Скрябин провозглашал верховенство воли художника, его “хочу”; Рахманинов ничего не провозглашал, он просто осуществлял свое “хочу”, подчиняя ему зал» [119, с. 434–435].

Интерес к исполнительской деятельности А. Скрябина появился у публики, начиная с его концертного дебюта в зале Благородного собрания 21 ноября 1888 года. Так, музыкальный критик Н. Кашкин, присутствовавший на том концерте, написал отзыв, подчеркивая высокое мастерство подлинного молодого виртуоза [256, с. 66]. Последовавшие затем концерты с виртуозной программой также имели ошеломительный успех [см.: 27, с. 31; 80, с. 47]. В многочисленных рецензиях, посвященных скрябинской игре в зрелые годы, содержатся впечатления и суждения современников относительно композиторско-виртуозной деятельности А. Скрябина: «Артист, совсем молодой человек, нас поразил и как *виртуоз*, и как *композитор*»; «оригинальный *композитор* и первоклассный *виртуоз*» (Швейцария, 1906); «легкая, виртуозная техника... Стиль игры Скрябина дает ключ к пониманию его произведений» (Германия, 1911) [цит. по: 254, с. 78; курсив наш, Н. С.]. В целом, исследователи констатируют триумфальный успех, сопровождавший композитора-виртуоза не только в городах России, но и в США, и Западной Европе.

Выделим некоторые главнейшие черты коррелятивной композиторско-виртуозной деятельности А. Скрябина, отмеченные в отечественных исследованиях:

1. На протяжении всей профессиональной карьеры Скрябин-пианист следовал принципу «репертуарного самоограничения» [254, с. 80–81]. В концертной практике он был нацелен на игру собственных сочинений.

2. Следующая особенность исполнительского стиля вытекает из репертуарной политики А. Скрябина, для которой характерна «диалогичность» композиторской эстетики и исполнительства. Динамичный характер параллельной эволюции двух творческих начал подчеркивает А. Алексеев, формулируя вывод о «перерастании романтической манеры исполнения шопеновского типа в новую манеру, которую можно было бы назвать полетно-экстатической»[45] [2, с. 197–198]. Иначе рассматривают эту диалогичность, например, А. Бандура и С. Федякин, которые, в первую очередь, акцентируют главенствующую роль исполнительского стиля, непосредственно влияющего на композиторскую эволюцию [см.: 27, с. 268; 256, с. 420]. В целом, учитывая психологию слушательского восприятия, в составлении последовательности исполняемых произведений А. Скрябин исходил из двух принципов: крещендирования и контрастирования, которые соединяют полярные образные планы – высшую утонченность и высшую грандиозность.

3. Исполнительская ипостась напрямую воздействовала на пристрастия А. Скрябина в композиторской деятельности, связанные с центральным положением в его наследии фортепианного творчества. В этом контексте показательны рассуждения А. Николаевой: «Несомненно, живое общение с фортепиано вносило коррективы в оформление звучащей ткани. <…> Можно предполагать, что Скрябин мыслил не только фортепианно, то есть направляя свою фантазию в русло

[45] О манере игры А. Скрябины своей девятой сонаты Г. Коган писал следующее: «<...> звуки как-то порхали, взлетали какими-то гирляндами. Девятая соната излучала нерояльные вовсе тембры, не ассоциировавшиеся ни с каким вообще знакомым музыкальным инструментом <...>» [120, с. 165].

возможностей инструмента, но и ощущая интуитивно свои собственные возможности как пианиста» [173, с. 187].

4. В коммуникативном аспекте между слушателями, представителями музыкальной критики, издателями и А. Скрябиным обнаруживаются, с одной стороны, некоторые сходства с реакцией С. Рахманинова на «исполнительский заказ» в его артистической деятельности. Н. Усенко указывает на позицию «рыцарственного служения возвышенно-утопической идее Мистерии» в зрелый и поздний периоды его творчества: «Вопреки очевидной враждебности консервативных критиков и коллег по профессии, протестам неподготовленной аудитории, глухой “оппозиции” нотоиздателей, порождавшей ощутимые финансовые затруднения, Скрябин не желал идти на уступки эстетическим запросам “музыкальных обывателей”» [254, с. 85]. С другой стороны, исследователи подчеркивают в исполнительской практике А. Скрябина стремление к компромиссам в связи с выдвигаемыми слушательскими запросами, которые зачастую противоречили задуманному «композиционному» замыслу авторского клавирабенда.

5. Исследователи творчества А. Скрябина солидарны в характеристике природной специфики скрябинского пианизма, для которого характерны «камерность», «интимность», «лиризм», «салонность»[46]. Эти качества напрямую связывают с исполнительскими особенностями Ф. Шопена [см.: 23, с. 247–248]. Однако существует и иная трактовка его пианизма, отличная от традиционной, которая представлена выше. Поскольку артистическая деятельность А. Н. Скрябина разворачивалась зачастую в больших концертных залах[47], композитором-виртуозом использовались так называемые «компенсаторные» приемы, представляющие собой целенаправленную разработку исполнительских качеств, которые обладали «гипнотическим» воздействием на публику. На это указывает современник Скрябина, пианистка М. Мацулевич [см: 27, с. 276]. Данная работа определяла специ-

[46] Эти исполнительские качества исследователи связывают с личностными качествами А. Н. Скрябина, такими как ранимость, деликатность, уступчивость.

[47] Такая концертная среда соответствовала главным постулатам его философии – «иду сказать им, что они сильны и могучи».

фику скрябинского «звукотворчества», благодаря которому происходило «пересочинение» произведений на сцене.

Феномен ***композиторско-виртуозной деятельности Н. Метнера*** рассматривается в монографиях И. Зетеля (1981), Е. Долинской (2013), в диссертационном исследовании Е. Предвечновой (2018). Ценными также представляются сохранившиеся воспоминания современников о концертной практике Метнера: П. Васильева, А. Гольденвейзера, Д. Житомирского, Г. Нейгауза, А. Сабурова, В. Сафонова.

А. Сабуров[48], будучи частым слушателем метнеровских концертов, записывал свои впечатления и мысли. Так, во время выступлений Н. Метнера, по замечанию Сабурова, «наступало абсолютное единство артиста с публикой в эстетическом деянии и созерцании. Исполнение, будучи человеческой, общепонятной речью, раскрывало что-то бесконечно новое, живое, неожиданное, как неожиданно всякое большое явление искусства, как бы ни готовился человек к его восприятию. <…> *эстрада* всегда, с самого начала, была для него необходимым *завершающим моментом творческого процесса*. <…> Заставить зазвучать созданную композицию, дать ей жизнь в восприятии людей – значило завершить самый творческий процесс, потому, между прочим, искусство пианиста было для Метнера неотъемлемо от искусства композитора» [210, с. 67–68; курсив наш – Н. С.]. Другой слушатель концертных выступлений, Д. Житомирский, указывал на то, что исполнительский стиль Н. Метнера характеризует «благородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия» [100, с. 286]. Учитель-наставник В. Сафонов еще в ученические годы отмечал, что за исполнительское дарование Н. Метнера «следовало бы присудить Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали» [153, с. 7].

Перечислим доминанты творческой деятельности композитора-пианиста Н. Метнера, выделенные отечественными музыковедами:

---

[48] Племянник Н. К. Метнера.

1. Исполнительская деятельность Н. Метнера не была плотной и насыщенной, благодаря чему он вел тщательную предконцертную подготовку. Так, его ученик П. Васильев отмечал следующее: «Месяца за два до выступления вся жизнь его обретала как бы иной строй, что позволяло ему властно, без осечки управлять своим вдохновением. Он жил музыкой, которую ему предстояло исполнять, и все житейское было подчинено предстоявшему выступлению» [50, с. 80]. Е. Долинская подчеркивает, что Н. Метнер вкладывал в свои выступления особый смысл и «играл даже старые пьесы как в первый раз» [89, с. 228].

2. Творческий процесс Н. Метнера обнаруживает типичную для композиторов-виртуозов двухфазность, при которой исполнение своих сочинений на эстраде знаменовало акт завершения их создания. В этом контексте справедливы суждения Л. Казанцевой: «Объединение авторства и исполнительства в творчестве одного человека может показаться источником счастливейшей гармонии двух пластов музыкального содержания, ибо кто, как не автор, глубже всех проник в собственный опус, способен донести до слушателя свои же идеи» [114, с. 51].

3. Исполнительский стиль Н. Метнера отличался строгой реалистичностью выражения, отсутствием манерности и бравирования виртуозными эффектами: «Он считал, что только живое, трепетное дыхание музыки рождает и диктует необходимые технические приемы. Отсюда и его резко отрицательное отношение ко всему внешнему в музыке» [288, с. 107].

4. Е. Долинская, А. Гольденвейзер, Д. Житомирский и Е. Предвечнова указывают на «врожденную» зрелость двух творческих ипостасей Н. Метнера[49].

5. Исследователи отмечают в композиторском стиле Н. Метнера музыкальные корни, уходящие в немецкую композиторскую традицию. Они, по мнению Е. Предвечновой, обнаруживаются в «полифоничности музыкальной ткани, гра-

[49] «Первые сочинения, – по мнению Е. Б. Долинской, – как и ранние фортепианные трактовки, были не робкой пробой своих сил, а мощной демонстрацией их наличия [89, с. 230]. «В творческом даровании Метнера, – отмечал А. Б. Гольденвейзер, – была редкая особенность: он проявил свое композиторское мастерство и зрелость уже в самых первых произведениях» [65, с. 58]. Д. Б. Житомирский указывал на отсутствие этапности в творческом пути Н. К. Метнера.

фичности фактуры, цикличности музыкальных форм, интеллектуальной насыщенности его интерпретаций» [189, с. 46]. К творчеству Л. Бетховена Н. Метнер питал особенный трепет, который отразился в исполнительской трактовке его сочинений. А. Шацкес писал: «Для Николая Карловича исполнение произведений Бетховена было священнодействием. Огромная внутренняя сила, подлинный пафос, лаконичность и значительность мысли, возвышенно-героическое в произведениях Бетховена было сродни ему. Исполняя произведения Бетховена, Николай Карлович как бы обретал простор для своих мыслей, чувства и фантазии» [288, с. 108]. По мнению П. И. Васильева, «<…> цикл сонат Бетховена для Метнера был как бы “евангелием от музыки”» [50, с. 7].

6. Для метнеровского исполнительского стиля характерна камерность, повествовательность, сосредоточенная углубленность, чуждая эмоциональным преувеличениям, интеллектуально-философская рефлексия, смысловая многозначность.

7. В составлении Н. Метнером концертных программ Л. Казанцева указывала на два способа их выстраивания: тематический, основанный по типу сценария сонатно-симфонического цикла, а также калейдоскопический, составленный по принципу стилевого контраста сюитного цикла. В его концертной практике еще имелись программы, созданные по историческому принципу с исполнением музыки определенной эпохи. Совместно с произведениями других композиторов звучали сочинения Н. Метнера в исполнении автора.

8. Метнер-исполнитель придавал огромное значение точному соблюдению авторских указаний при воплощении фортепианного текста. «Красота – всегда точность» – замечал композитор-виртуоз [153, с. 78]. Например, в своем композиторском творчестве Н. Метнер использовал так называемые «звукорежиссерские пометы», в частности, запятые или паузы, что придавало особый смысл внутреннему дыханию фортепианной ткани.

Подводя итоги, следует отметить, что рассматриваемый романтический феномен «композитор-пианист», зародившийся в Западной Европе, прочно укоре-

нился в отечественной музыкальной культуре в творчестве целого ряда композиторов. В данном разделе были рассмотрены два начальных этапа в эволюции композиторско-пианистического творчества в России, первый из которых связан с процессом зарождения (первая половина XIX века), а второй (вторая половина XIX столетия – рубеж XIX-XX веков) – обозначил расцвет подобного рода деятельности.

Центральной фигурой первого этапа является И. Ласковский. В период господства дилетантско-любительского музицирования в сфере инструментального исполнительства его композиторско-виртуозная деятельность выделялась из общего контекста и, безусловно, повлияла на дальнейшую эволюцию этой художественной ветви.

Ярчайшими представителями второго этапа в развитии отечественной композиторско-виртуозной традиции являлись М. Балакирев и А. Рубинштейн. Результаты их активной публичной деятельности на протяжении полувека, преобразовавшие концертную область русской культуры, напрямую повлияли на стремительное развитие клавирабендной традиции, а также подготовили кульминационную стадию композиторско-виртуозной сферы.

Рубеж XIX-XX столетий – это время, ознаменованное динамичным преобразованием общественной жизни в двух российских столицах. Расширение концертной сферы, регулярная и последовательная работа музыкальных кружков, обществ и высших образовательных учреждений на протяжении второй половины XIX столетия, переход от дилетантско-любительского уровня к расцвету профессиональной деятельности музыкантов-профессионалов, регулярный характер проводимых клавирабендов в Москве и Петербурге, появление знатоков и ценителей клавирной музыки и взыскательной публики с широким слушательским «тезаурусом» знаменуют кульминационный этап композиторско-виртуозной отечественной традиции, представленный тремя корифеями: С. Рахманиновым, А. Скрябиным и Н. Метнером.

1.3. Творчество композиторов-пианистов в советский и постсоветский периоды

Своеобразие музыкальной культуры Новейшего времени заключается в нелинейности развертывания музыкальных стилей и направлений. Грани разных исторических эпох естественно смыкались, образуя многослойную картину художественной жизни. Феномен стилевой объемности эпохи в музыковедении закрепился целым рядом понятий: «стилевой плюрализм», «множественность течений»[50] (Р. Тарускин), «полифоничность» художественной культуры (Т. Левая), «стилевая стереофония». В этой многомерной палитре романтические традиции и идеалы составили неотъемлемую часть «общего стилистического океана» музыкальной культуры последнего столетия. Несмотря на то, что эстетико-культурное пространство Новейшего времени было пронизано идеей отрицания романтических ценностей, в творчестве целого ряда композиторов этого периода сохранялись прочные связи с традициями XIX века. Нельзя не согласиться с авторитетным мнением А. Михайлова, который отмечал «феномен всеприсутствия романтической музыки»[51], а также его «неистребимость» и «бессмертность» в процессе эволюции музыкальной культуры.

Обращаясь в композиторском творчестве к актуальным темам – выражению в музыкальном искусстве «внутреннего мира души человека, сокровенной жизни его сердца» [34, с. 173], композиторы-пианисты продолжали транслировать романтическую традицию в своей концертно-исполнительской практике. К таким творцам относится целый ряд музыкантов: А. Гольденвейзер (1875-1961), А. Александров (1888-1982), С. Фейнберг (1890-1962), Н. Голованов (1891-1953), А. Касьянов (1891-1982), С. Аксюк (1901-1994), Б. Гольц (1913-1942), Т. Смирнова (1940-2018), А. Наседкин (1942-2014), В. Рябов (род. 1950),

---

[50] «”Множественность течений“: конец тысячелетия» – так называется 36-я глава учебника Р. Тарускина и К. Гиббса [300].

[51] Подобная трактовка романтизма как вневременного явления корнями уходит в литературоведение. М. С. Друскин в статье «К полемике о романтизме» исследует научные представления о романтизме в этой области и ссылается на ряд имен зарубежных ученых, среди которых М. Журьян, М. Дойчбайн [92, с. 166–167].

М. Коллонтай (род. 1952), М. Петухов (род. 1954) И. Г. Соколов (род. 1960), Н. Мажара (род. 1977), А. Хевелев (род. 1979), Е. Стародубцев (род. 1981), А. Комиссаров (род. 1981), А. Чернов (род. 1982), А. Курбатов (род. 1983), Д. Мячин (род. 1984), А. Харитонов (род. 1984), О. Бердникова (род. 1988), И. Н. Соколов (род. 1988), М. Ковалев (род. 1990), Д. Трифонов (род. 1991), О. Иванова (род. 1995), И. Шмарыгин (род. 1995), В. Малинин (род. 2001) и другие.

В отечественном музыкознании сложился определенный взгляд, согласно которому эволюционный путь романтической эпохи был прерван трагическими коллизиями XX столетия, в результате чего главенство чувственного начала сменилось на господство рациональности, точного расчета в искусстве. В XX веке сформировалась тенденция, направленная на избегание романтизма. Она предполагала два пути – конструирование новых техник композиции либо обращение к более ранним стилевым пластам. Несмотря на это романтическая линия не прерывалась и развивалась в контрапункте с новыми направлениями, неизбежно заняв на какое-то время роль «вытесненной культуры», «культуры второго плана», «теневого пласта»[52], «невидимой “тезы”» (К. Зенкин) в отечественной культуре. Многими композиторами, в том числе и композиторами-пианистами двигало желание сохранить утраченное равновесие, преодолевая сопротивление внешней среды.

При рассмотрении вопроса экстраполяции романтических установок и идеалов в культуру XX – первой четверти XXI столетия необходимо отметить проблему, связанную со спецификой осмысления процесса эволюции академической музыки. Пристальное внимание исследователей к экспериментам в области музыкального искусства отодвигало на второй план ту область музыкального искусства, которая была нацелена на сохранение традиционных ценностей. Это, в свою очередь, неизбежно привело к ситуации неравномерного освещения истории му-

[52] Такова судьба и многих отечественных композиторов-пианистов XIX и XX столетий и их фортепианной музыки, которая оставалась долгое время на периферии исследовательского внимания. Так, деятельность и творчество ярчайшей фигуры отечественного романтизма А. Рубинштейна продолжительное время не получала должного осмысления и находилось в тени. Эта ситуация прослеживается и с целым рядом композиторов-пианистов советского периода, внесших значительный вклад в развитие отечественной культуры (в том числе А. Гольденвейзер, С. Фейнберг).

зыки, из-за чего была нарушена целостность взгляда на панораму музыкальной культуры. Характерная для общеевропейской музыкальной летописи склонность к «новаторствоцентризму», приводит, по мнению А. Цукера, к ситуации, когда «забвению предается целая армия менее знаменитых современников», и далее исследователь замечает, что такое положение несправедливо, оно обедняет представления о развитии музыкальной культуры, и заключает: «Если взять советский период развития отечественной музыки, то мы обнаружим в нем сплошные черные дыры» [271, с. 225]. В открывающей учебное пособие «Теория современной композиции» главе – «Музыкальная хронология XX века», ее автор, А. Соколов, указал на соблазн высветить определенные факты, исходя из собственных убеждений исследователей: «Выводя что-то на первый план, а что-то оставляя на периферии внимания, мы демонстрируем собственную мировоззренческую позицию, имея возможность с равной степенью доказательности представить, к примеру, культуру XX века и как мир порядка, взаимообусловленности, и как мир разорванных связей, хаоса» [223, с. 14].

В последние десятилетия музыкальное искусство прошлого столетия рассматривается более целостно, и исследовательский взор все чаще направляется в сторону осмысления самых различных стилевых направлений и в том числе – проявления романтизма в XX веке, о чем свидетельствует возрастающее количество научных работ, посвященных данной теме[53].

Выделенные нами фигуры композиторов-пианистов правомерно отнести к направлениям «постромантизм» и «неоромантизм»[54], находящимся в непосредственной близости по отношению друг к другу во временном континууме[55].

---

[53] В частности, об этой тенденции в музыкознании пишет Е. Чигарева [277, с. 268].

[54] Неоромантизм как художественное явление в литературе стало предметом научных изысканий целого ряда исследований, в том числе в монографии В. Лукова «Французский неоромантизм» (2009), кандидатской диссертации И. Васильевой «Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века» (2011). В музыкальном искусстве данное направление ждет своего комплексного и всестороннего научного осмысления.

[55] Постромантизм – явление, по большей мере, первой половины и середины XX столетия, а проявление неоромантизма было отмечено исследователями, начиная с 70-х годов и по настоящее время. Однако нужно констатировать условность такого временного разграничения направлений.

«Неоромантизм», как отмечает Е. Чигарева – это *определенное направление*[56] и, в широком значении, – *тип мышления*. Данное направление получило претворение в отечественной музыкальной культуре в связи с возвращением «к исконной красоте, к лирической сущности музыки», что отразилось в объединении «композиторов самых разных стилей и направлений» [277, с. 269].

Сущность постромантизма и неоромантизма, а также смысловое различие этих направлений было убедительно обозначено А. С. Соколовым. Постромантизм в контексте XX столетия представляет собой «“шлейф” века XIX, это своего рода post scriptum, “дописывание только что завершенного письма”» [223, с. 15]. В качестве доминантного признака исследователь отмечает «*сознательное дистанцирование от* свойственных данному историческому моменту *новаций в области музыкального языка*» [там же; курсив наш – Н. С.]. Однако этот фактор становится чуть ли не диаметрально противоположным самой сущности романтической эстетики. Ведь индивидуализм и пафос нового, столь характерный для музыкальной культуры XIX столетия, сменился нацеленностью на служение традиции, что привело к вытеснению эстетического принципа новизны на второй план.

Постромантизм стал реакцией на новшества и моду, привнесенные в культуру XX века. Музыканты, чье творчество относилось к постромантизму, имели прочную убежденность в том, что развитие академической музыки происходит в неверном направлении. К представителям этого направления следует отнести творчество композиторов-пианистов советского периода – А. Александрова, А. Гольденвейзера и С. Фейнберга. Они творили вопреки существующим в их время тенденциям, направленным на энтропию романтических заветов и идеалов, а также разрушение классицистского фундамента романтизма.

Актуален вопрос о широте проявления романтической традиции в музыкальных процессах XX столетия. Наиболее ярко она получила претворение в фор-

---

[56] Исследователь отсылает к работе Н. Власовой, в которой отмечается существование неоромантизма как определенного направления в Германии. Об этом см.: Власова, Н. О. О двух видах аллюзий в музыкальном языке композиторов «Новой простоты» / Музыкальная культура в Федеративной республике Германия (Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland). – Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. – С. 123–128.

тепианном искусстве советского периода (1922-1991), что было обусловлено несколькими факторами. Во-первых, на это напрямую повлияла изолированность отечественной культуры от европейской, ее «герметичность». В ней происходили процессы, обособленные от общего вектора мировой художественной жизни. Данное явление было отмечено Б. Бородиным условным термином «советское пианистическое пространство»[57] [42, с. 44]. Во-вторых, советское фортепианное искусство в основе своей формировало неразрывно связанные три сферы: фортепианное композиторское творчество, сохраняющее культурную память XIX столетия, исполнительство и педагогику. Последняя оказывала влияние на направленность развития композиторской мысли и романтической модели исполнительства. Преемственный характер творчества музыкантов определяли консервативность и инерционность отечественной музыкальной системы образования, осуществляемой на трех уровнях (школа, училище, вуз). В-третьих, еще во второй половине XIX столетия в отечественной культуре благодаря просветительской деятельности братьев Рубинштейн появилась особая публика с высокими запросами к серьезному репертуару.

Перейдем к рассмотрению особенностей неоромантизма. Термин «неоромантизм» возник по инерции вслед за целым рядом терминов, близких по своей сути – «неоренессанс», «необарокко», «неоклассицизм», а в литературоведении – «неореализм», «неоавангардизм» и многие другие, которые подразумевают «диалог эпох», либо стилевых направлений. Если по отношению к «необарокко» и «неоклассицизму» эта логика правомерна, то в «неоромантизме» она нарушается в связи с ситуацией, обусловленной непрерывностью романтизма. Стили барокко и классицизм воспринимались как хронологически обособленные и завершенные, и в контексте XX века апеллирование к ним связано с идеей диалога с эпохой «прошлого». Романтизм ассоциировался в ряде случаев не с «прошлым», а с «настоящим» в представлении тех композиторов, которые к нему обращались.

---

[57] В смысловом плане он близок иным широко употребляемым понятиям: «советское фортепианное искусство», «советская фортепианная школа» и другие.

В неоромантизме, в отличии от постромантизма, заложен иной характер взаимодействия с современностью. В нем ярко воплотился феномен «договаривания традиции» (А. Соколов)[58]. Отличительным признаком стала его синтетическая природа: в русском неоромантизме отсутствовала разделительная линия между новаторскими поисками композиторов-современников и данным стилевым направлением. Яркими представителями неоромантизма среди композиторов-пианистов рубежа XX–XXI столетия стали М. Коллонтай, И. Соколов, А. Чернов. Необходимо подчеркнуть, что далеко не все сочинения этих композиторов следует относить к этому стилевому направлению[59].

Отмеченный идейный курс постромантизма и неоромантизма в сторону идеалов XIX века обусловлен единым намерением, связанным с эстетическим и этическим протестом против дегуманизации личности в современной культуре. Следуя по пути, проложенному С. Рахманиновым, А. Скрябиным, Н. Метнером[60], композиторы-пианисты отрицали своим творчеством концепцию «заката» романтических идеалов, предрекаемую музыкальной культуре многими их современниками.

Следует отметить тенденцию, связанную, с одной стороны, с избеганием самими композиторами отнесения собственных сочинений к постромантизму и неоромантизму, что обусловлено стремлением защитить свое творчество от таких негативных ярлыков со стороны оппонентов, как «эпигонство», «ретроградство», «консерватизм». Существующий острый антагонизм между традицией и новаторством побудил композиторов, видевших перспективы в развитии романтических

---

[58] Данная идея отчасти близка концепции «неоканонизма», характерной для культуры XX века, согласно которой в музыкальном искусстве осуществляется обращение к канонам определенного исторического периода и возрождение характерной для него системы норм. В связи с этим музыка XX столетия неизбежно сталкивается с проблемой вторичности, и устремления авангарда создать новый канон в музыке являлись в этом плане утопическим идеалом [275, с. 59].

[59] Неоромантические проявления в различной концентрации отмечаются в следующих главах настоящего диссертационного исследования в отдельный творческий период, либо в отдельных опусах.

[60] К примеру, Л. Гаккель по отношению к творчеству С. Рахманинова, М. Регера, А. Скрябина отмечает тенденцию «последнего цветения» романтического стиля [62, с. 6].

идеалов, относить собственное творчество к метамодернизму (А. Чернов), новой простоте, естественному музицированию (И. Соколов).

С другой стороны, данная ситуация зачастую обусловлена неоднородностью композиторского наследия пианистов, допускающих обращение к различным стилевым тенденциям, характерным для их времени и, соответственно, уклонение от ошибочно одностороннего толкования своего творчества. В этом плане необходимо подчеркнуть проявление романтической традиции в различных «масштабах» – на протяжении *всего творческого пути* (А. Гольденвейзер, М. Ковалев, А. Наседкин, Т. Смирнова, С. Фейнберг, А. Чернов), в некоторых случаях с неизбежными отклонениями в иные стилевые направления или их смешения в отдельных произведениях; в определенные периоды творческой деятельности (А. Курбатов, В. Рябов, И. Соколов); в отдельных сочинениях (М. Аркадьев, М. Коллонтай, А. Комиссаров, Е. Стародубцев).

Деятельность ***Михаила Георгиевича Коллонтая***[61] отличается своей многогранностью, проявившейся в различных сферах творчества: он является композитором, пианистом, дирижером, педагогом, ведущим концертных программ. В определенный период своей жизни М. Коллонтай активно вел насыщенную общественно-просветительскую деятельность: участвовал в организации целого ряда концертов-лекций, радио и телепередач, писал многочисленные статьи и рецензии на концерты под псевдонимом «музыкант» в научных журналах и газетах. В 90-х годах был инициатором организации фестиваля[62] «Наследие», целью которого стало исполнение рукописей незаслуженно забытых сочинений[63].

Нельзя не отметить пианистическое дарование М. Коллонтая. До поступления в Московскую консерваторию в класс В. Горностаевой он уже имел опреде-

---

[61] Творчество М. Коллонтая стало объектом научных изысканий в диссертационных исследованиях Т. Новиковой и О. Тутовой [175; 253].

[62] Называли этот фестиваль «музыкальными собраниями».

[63] Деятельность М. Коллонтая не ограничивается лишь перечисленными направлениями. Помимо них проводилась скрупулезная работа над редакцией фортепианных сочинений М. Глинки, постановкой оперы «Саламбо» А. Даргомыжского, он осуществил работу над редакцией и инструментовкой оперы «Каменный гость» этого же композитора; занимался популяризацией композиторского творчества М. Балакирева; участвовал в фольклорных экспедициях, и многое другое.

ленную известность среди профессиональных музыкантов: еще в музыкальном училище им был сыгран весь первый том «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, что не могло не вызывать восхищения перед юным дарованием. На выпускном экзамене в консерватории М. Коллонтай исполнил два тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, Сонату ор. 106 «Hammerklavier» Л. Бетховена, а также Концерт для фортепиано с оркестром № 3 С. Прокофьева.

В 1981 году он выступил на Всесоюзном конкурсе исполнителей в Ташкенте, и победа в нем автоматически предоставила возможность участия в международном конкурсе им. П. И. Чайковского 1982 года, на котором М. Коллонтай был удостоен звания дипломанта. Это вызвало горячие дискуссии среди коллег[64], поскольку его игра на конкурсе, по мнению многих музыкантов-профессионалов, была достойна более высокой оценки.

До середины 80-х годов М. Коллонтай вел интенсивную исполнительскую деятельность. В этот период он прославился как ярчайший виртуоз и интерпретатор сочинений разных стилей, в том числе музыки композиторов-романтиков, а также своих современников. Выступления М. Коллонтая-пианиста становились значительным событием в музыкальной жизни и вызывали общественный резонанс.

Особой широтой отличается его концертный репертуар, сформированный исходя из индивидуальных предпочтений. Так, к заслугам исполнителя относят популяризацию забытых или редко звучащих сочинений М. Балакирева, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского. В период его пианистической карьеры им были представлены все фортепианные произведения Ю. Буцко.

Следует отдельно отметить «композиторский» подход к составлению М. Коллонтаем оригинальных концертных программ своих выступлений, где зву-

---

[64] Укажем на авторитетное мнение Л. Гаккеля, который отмечал в игре М. Коллонтая на этом конкурсе следующее: «<…> В “Думке” Чайковского, Балладе f-moll Шопена, “Картинках с выставки” Мусоргского, в концертах Бетховена и Чайковского он был строг, истов, этичен – разумеем верность отечественной духовной традиции, глубокое уважение к духовному преданию, окружающему классическую музыку, благодетельную несвободу перед лицом не только музыкальных гениев, но и публики с ее непререкаемым моральным авторитетом, публики как социальной, культурной ценности» [цит. по: 253, с. 105–106].

чащие сочинения выстраивались в единое логическое повествование. К примеру, в концерте, проведенном в Малом зале консерватории 10 марта 1984 года, им были исполнены Соната «Hammerklavier», ор. 106 Л. Бетховена совместно с Сонатой в четырех фрагментах Ю. Буцко. Другой пример новаторского «проектирования» программы – исполнение в концертном сезоне 1998–1999 г. в один вечер сонат В. А. Моцарта совместно с циклом вариаций М. Глинки[65].

Концертные выступления М. Коллонтай время от времени сопровождал вступительным словом, в котором обосновывал концепцию составленной музыкальной программы, а также связь между исполняемыми произведениями. Словесные преамбулы к концертам создавали особую атмосферу в зале, настраивающей слушателей на вдумчивое и сосредоточенное прослушивание.

Другой чертой его концертов является монументальность, особый интерес к крупным музыкальным полотнам. Так, в 1992 году в Малом зале консерватории М. Коллонтай представил цикл из четырех концертов: 3 января он исполнил все прелюдии и фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, 9 января – Сонату «Hammerklavier» ор. 106 Бетховена и Сонату Ю. Буцко; 15 января – «Картинки с выставки» М. Мусоргского, четыре пьесы из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» и Сонату h-moll Ф. Листа, 19 января – второй том «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Результат музыкального конкурса им. П. И. Чаковского отчасти повлиял на решение М. Коллонтая оставить в будущем исполнительскую карьеру, освободив время для композиции. Со второй половины 80-х годов он отодвигает на второй план пианистическую деятельность и принимает решение посвятить себя композиции и педагогике. Несмотря на это, М. Коллонтай продолжал выступать с интересными программами, но количество его концертных выступлений сократилось.

Можно утверждать, что исполнительское прошлое оказало существенное влияние на дальнейшую деятельность М. Коллонтая-композитора. Он не переставал практиковаться и держать себя в «форме», отмечая: «Что же касается “соеди-

[65] Данный концерт также включал исполнение романсов М. Глинки М. Коллонтаем совместно с А. Аблабердыевой.

нения” композиции и исполнительства, то проблемы теперь, естественно, нет никакой. Были проблемы, когда я разрывался между тем и другим, что, конечно, очень тяжело. Практически, чисто технически это несоединимо. Вести полноценную исполнительскую деятельность – значит, быть поглощенным ею, “пожранным” без остатка, как показывает опыт. Вспомните Рахманинова, а нынче – Плетнева, который также учился на двух факультетах, но его столь рано захлестнула исполнительская стихия» [99, с. 17].

Композиция – главная сфера деятельности М. Коллонтая, в которой ему, согласно мнению И. Степановой, удалось освободиться из оков «интеллектуальных головоломок», характерных для творчества современных композиторов [239, с. 24]. Духовная направленность музыки М. Коллонтая характерна для всего его творчества и определилась рано. Обращение к библейским сюжетам и мотивам, внедрение в музыкальную ткань элементов древнерусских, византийских песнопений, а также аллюзий на них, специфическое преломление в его фортепианном творчестве литургических напевов – эти особенности определяют сущность идиостиля композитора и характеризуют особенность его творчества, заключающуюся в акцентировании в своих сочинениях национальной специфики отечественной культуры.

На сегодняшний день перу М. Коллонтая принадлежит более семидесяти сочинений, созданных практически во всех жанрах академической музыки. Большое внимание он уделяет сочинениям для фортепиано. Его исполнительский масштаб оказал огромное воздействие на создание сочинений концертного размаха, наполненных виртуозными трудностями. Им написаны два концерта для фортепиано с оркестром (Первый концерт «Белый», op. 13; Второй концерт, op. 45); многочисленные циклы: «Семь романтических баллад» op. 2bis, «Четыре летние деревенские картинки» op. 4, «Пролегомены» op. 21a, «Счастливые граждане Царства Небесного...» op. 29, «Семь библейских эпиграфов» op. 40, Этюды op. 55, Moments musicaux, op. 63 и другие.

Иван Глебович Соколов относится к особой ветви музыкантов, гений которых реализуется во многих сферах творческий активности. По справедливому замечанию В. Холоповой, его многогранная деятельность, отличающаяся широтой проявления таланта, вызывает аналогии с творцами эпохи Возрождения: он композитор, пианист[66], общественный деятель, блестящий музыковед, педагог, лектор, знаток поэзии и литературы[67].

Несмотря на такую широту изысканий, центральной, доминантной линией в его творчестве стала *композиторско-пианистическая деятельность*, предстающая в виде неразрывного целого в процессе творческого самовыражения. И. Соколов отмечал: «исполнительство помогает находить импульсы для композиции, а композиция помогает в исполнительстве, хотя внутренне я мыслю себя композитором»[68]. Исполнительство напрямую отразилось на творческих поисках Соколова-композитора. Одну из магистральных линий в его репертуаре составляют сочинения романтиков, оказывающие особое воздействие и вызывающие отклик в сердцах слушательской аудитории. «Мне вообще кажется, – полагает И. Соколов, – что романтизм живет и в XX веке. Я нахожу его практически в любом современном сочинении, которое играю. Конечно, параллельно с музыкой XX века, включая сочинения Булеза, Штокхаузена, я много играл и Шопена» [259, с. 58]. Выделенная «диалогичность» исполнительства и композиции, безусловно, служит маркером романтической традиции. Как отмечалось, именно в XIX столетии на авансцене появляется творец особого рода, сочетающий в себе два этих творческих направления.

---

[66] И. Г. Соколов окончил Московскую консерваторию по двум специальностям (1983): композиция (Н. Сидельников), фортепиано (Л. Наумов).

[67] Зачастую эти грани творческой деятельности тесно взаимодействуют друг с другом: исполнения сопровождаются предварительными музыковедческими комментариями, аналитическими преамбулами; лекторское просветительство Соколова неотделимо от исполнительско-пианистической деятельности, где повествование пронизано проницательными и порою неожиданными музыкальными аналогиями, озвученными на инструменте.

[68] Из беседы Н. Ручкиной, автора диссертации о творчестве И. Соколова [цит. по: 206, 3].

Ощущая необходимость возвращения в XXI веке к романтическим идеалам и идеям после господства «концептуального» вектора в композиции[69], И. Соколов создает ряд сочинений в русле романтических традиций: «Мысли о Рахманинове» (1992), Соната для виолончели и фортепиано (2002), Соната для скрипки и фортепиано (2005), Соната для альта и фортепиано (2006), Поэма (2014), Соната для кларнета и фортепиано (2020), Концерт для фортепиано с оркестром (2021). В этот ряд входит фортепианный цикл «Евангельские картины»[70] (завершен в 2012 году; российская премьера состоялась в 2014 году)[71], в котором обнаруживается множество параллелей с музыкой эпохи романтизма.

Следует особо отметить активную просветительскую деятельность И. Соколова, которая по своим целям вызывает аналогии с позицией А. Рубинштейна и его историческими концертами. В настоящее время значительное внимание он уделяет педагогике в стенах Московской консерватории, где читает курс «Теория музыкального содержания». Собранные за многие годы материалы лекций в результате стали предметом общего достояния: И. Соколов осуществил грандиозный просветительский онлайн-проект «От Баха до наших дней», связанный с глубоким погружением в историю академической музыки[72]. В этом проекте значительная часть лекций посвящена рассуждениям о творчестве компо-

---

[69] Период 1980-1990-х годов отмечен активным обращением Соколова к композиционной технике криптофония, а также к возможностям и средствам инструментального театра, перформанса. К концу 1990-х годов композитор отходит от «концептуального вектора» и отмечает следующее: «У меня было такое чувство, что нельзя питаться одними пряностями, чем был фактически для меня этот экспериментальный стиль» [93, с. 219].

[70] Этот цикл детально рассматривается во втором параграфе третьей главы настоящего диссертационного исследования.

[71] Фортепианному циклу «Евангельские картины» предшествовало множество сочинений, образно и содержательно его подготавливающих. К ним относится ряд *духовных хоров* («Богородице Дево, радуйся», 1999; «Херувимская», «Святый Боже», «Два запричастна» 2002), *светских произведений с духовным содержанием* («Звук в житии» для виолончели соло, 1993), где особая роль отведена жанру романса («Святче Божий» на сл. В. Хлебникова, «И веруя» на сл. Г. Айги, «Молитва» на сл. Е. Баратынского, 1997; «Ангел» на сл. М. Лермонтова, 2002; «Библия» на слова В. Брюсова, 2006-2017). После создания «Евангельских картин» композитор вновь написал фортепианный цикл из пятнадцати пьес для фортепиано по картинам Дитмара Боннема (2016), в которых повторил опыт синтеза музыки и живописи.

[72] URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLOM7OLn3AZxt6qVd1MMtisnn8H8aZ3wDG. (Дата обращения: 20.01.2024). На сегодняшний день на сайте выложено 263 лекции из 300.

зиторов-романтиков. Повествование И. Соколова сопровождается его игрой музыкальных фрагментов на фортепиано. Знание огромного пласта музыкальных композиций, в том числе и романтической эпохи, напрямую отражается на смысловой доступности лекций, которые рассчитаны не только на музыкантов-профессионалов, но и широкий круг любителей. Таким образом, И. Соколовым был создан особый формат дистанционного взаимодействия с публикой, благодаря которому слушатели могут в любой момент обратиться к постижению тайн сокровищ академической музыки.

Деятельность современного отечественного композитора-пианиста ***Алексея Евгеньевич Чернова***[73] – яркая, своеобразная и пока еще неисследованная страница современной отечественной культуры. Он стал известен широкой публике как пианист[74], лауреат XIV Международного конкурса им. П. И. Чайковского, проходившего летом 2011 года. Участие способствовало росту исполнительской карьеры, однако, Чернов всегда ощущал себя, прежде всего, композитором, желающим исполнять собственные сочинения на сцене.

А. Чернов является автором более сорока музыкальных произведений, в которых обнаруживается тенденция к межстилевому диалогу, преимущественно с наследием романтической эпохи. Значительную часть его творчества составляют разнообразные жанры фортепианной музыки (от миниатюр до крупных форм, например, сонаты), ансамбли (в том числе «Маленький романтический квинтет E-dur для струнных и фортепиано» ор. 3, Струнный квинтет ор. 10) и симфонические произведения (Симфония «В трех посвящениях», Концерт для фортепиано с оркестром).

---

[73] Помимо композиторского и исполнительского творчества А. Е. Чернов осуществляет интенсивную педагогическую и общественную деятельность. Особенности творческой сферы А. Чернова получили отражение в многочисленных интервью [7-12], своеобразие его композиторского стиля было отмечено в нескольких статьях [см.: 240; 243; 245; 246].

[74] Окончил Московскую консерваторию с отличием в 2005 году в возрасте 23 лет, продолжил обучение в аспирантуре до 2008 года в классе профессора Н.В. Трулль. После окончания аспирантуры поступил в Лондонский музыкальный колледж (с 2008 по 2011 годы), где обучался под руководством Ванессы Латарш.

Творчество А. Чернова вызывает аналогии с наследием Ф. Шопена и А. Скрябина, сочинявших преимущественно для рояля. В фортепианных пьесах он обращается к жанрам, получившим значительное распространение в эпоху романтизма (мазурка, фантазия, прелюдия, вальс, багатель, элегия, этюд и другие), музыкальный язык большинства его произведений ориентирован на позднеромантическую гармонию, хроматическую тональность. Особую роль в творчестве композитора играют фантазийные жанры, представленные как самостоятельными развернутыми одночастными произведениями, так и жанровыми микстами в виде одночастной фортепианной пьесы или цикла: Элегия-экспромт (2001), Фантазия в трех мазурках ор. 5 (2001), Фантазия в семи эскизах ор. 6 (2003), Фантазия-сюита (2004), Фантазия-настроение (2004), Фантазия-интермеццо (2004), «Маленькая экспрессионистическая фантазия» (2004), Фантазия-багатель-воспоминание (2008), Девять этюдов-фантазий ор. 11 (2006-2013).

А. Е. Чернов имеет обширный разностилевой репертуар, который включает произведения эпохи барокко, классицизма, европейских романтиков, русских композиторов XIX века, а также рубежа XIX-XX столетий, французских импрессионистов, советских композиторов, сочинения последних десятилетий. Программы его выступлений отличаются оригинальностью, в них следует отметить влияние композиторского творческого начала в выборе исполняемых сочинений и их следовании друг за другом. Нередко основу концертных программ составляет исторический принцип: демонстрация эволюционного пути того или иного жанра или направления в музыке вплоть до настоящего времени. В качестве примера отметим содержание концерта «Вальсы разных эпох», входящего в абонемент Московской филармонии, а также с которым А. Чернов много лет гастролирует в России и за рубежом. В него входят сочинения И. Брамса, Э. Грига, К. Дебюсси, Ф. Листа, А. Лядова, Н. Мясковского. С. Прокофьева, В. Ребикова, В. Сильвестрова, А. Скрябина, П. Хиндемита, П. Чайковского. А. Чернова, К. Ширяева, Ф. Шопена, Д. Шостаковича. Другим примером является программа жанрово-тематического плана под названием «Концерт-этюд», где исполняются Этюды-картины ор. 39

С. Рахманинова совместно с девятью Этюдами-фантазиями ор. 11 А. Чернова. Интерес представляет также и объединение в одном концерте багателей Л. Бетховена и В. Сильвестрова. Отметим также программу, включающую миниатюры русских композиторов: М. Глинки, А. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Лядова, В. Ребикова, Н. Черепнина, А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, Н. Мясковского, Г. Попова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Ю. Буцко, А. Чернова.

Многогранная деятельность А. Чернова, безусловно, представляет яркое явление в современной музыкальной культуре. Он является художественным руководителем Всероссийского музыкального проекта «Взгляд в настоящее», объединяющего два знаковых фестиваля: СТАМ-фестиваль[75] (фестиваль Современной тональной академической музыки) и «Диалоги двух столиц», проходящих в Санкт-Петербурге и в Москве. Данные фестивали акцентируют связь с эпохой романтизма. В этом плане показательны названия следующих концертов: «От Метнера в XXI век», «Рахманинов, Мясковский, Караманов, Сильвестров», «Рахманинов и музыка нашего времени».

СТАМ-фестиваль был основан в 2007 году силами дилетантов-любителей, его художественным руководителем на протяжении семи лет являлся Ю. Кудряшов[76]. Вскоре идею заметили и поддержали профессиональные музыканты – А. Курбатов, А. Чернов, К. Ширяев, которым оказались близки взгляды Ю. Кудряшова; они подключились к организационному процессу, а также к популяризации идейных основ данного проекта.

СТАМ-фестиваль[77], наряду с такими грандиозными культурными проектами как ассоциация «Русская традиция» (Санкт-Петербург, 2001), Творческое объ-

---

[75] СТАМ – Современная тональная академическая музыка.

[76] Окончил отделение теории музыки в Московском областном музыкальном колледже имени С. С. Прокофьева (2001-2006 гг.). Завершив обучение, Ю. Кудряшов принял решение сменить профессиональный путь, сохранив теплое и трепетное отношение к академической современной музыкальной культуре.

[77] Организаторы СТАМ-фестиваля написали текст манифеста. Авторство принадлежит Ю. Кудряшову, А. Чернову, К. Ширяеву. Полный текст манифеста см. в книге: Кудряшов, Ю. СТАМ-книга. – [б. м.] : Издательские решения, 2021. – С. 53–55.

единение МОСТ[78] (2006), способствовал популяризации достижений музыкального искусства прошлого. Взгляды организаторов этих творческих объединений на состояние современной культуры, а также перспективы ее дальнейшего развития нашли отражение в многочисленных текстовых манифестах)[79].

Деятельность СТАМ-фестиваля продолжается уже больше десяти лет. Центральным событием данного мероприятия стал конкурс композиторов, исход которого напрямую зависел не только от жюри, но и от голосования публики, в результате чего организаторы стремились установить тесное взаимодействие между композиторами и слушателями. Конкурс обрамлялся серией концертов, включавших музыку композиторов-лауреатов, а также современных композиторов. Помимо этого, в рамках фестиваля в последние годы в стенах Московской консерватории проводились мастер-классы и лекции.

Центральной задачей СТАМ-фестиваля стала поддержка молодых авторов, продолжающих традиции отечественной композиторской школы. Констатируя «трагическую изолированность» современной музыки от слушательной аудитории, организаторы определили главное направление своей деятельности как наведение «мостов» между композиторами и слушателями. Выход из сложившегося кризиса в области современного музыкального искусства, по их мнению, заключен в активной поддержке музыкантов. В качестве других целей организаторами фестиваля отмечалось следующее: поиск концертных залов, необходимых для представления музыки молодых композиторов; формирование целевой аудитории, интересующейся современной отечественной музыкальной культурой; создание уникального формата фестиваля, способного заинтересовать ценителей современного искусства; привлечение внимания исполнителей, музыкальных журналистов и критиков, средств массовой информации, организаций, занимаю-

---

[78] Музыкальное объединение «Современная традиция».

[79] АСМ-2 (Москва, 1990), «Звуковые пути» (Санкт-Петербург, 1993), ТПО «Композитор» (Москва, 1994), Композиторский круг «Мелос» (Санкт-Петербург, 1999), Группа СоМа (Москва, 2005), «Объединенные композиторы» (Москва, 2006-2010), Группа «Пластика Звука» (Москва, 2007), МолОт (Москва, 2009) и другие. Об этом см. статью Е. С. Мусаелян [164].

щихся поддержкой и распространением академической музыки, а также неравнодушных и влиятельных любителей академической музыки; создание благоприятной почвы для появления новых талантливых композиторов, популяризация этой творческой профессии.

В развитии фестиваля отчетливо выделяются два этапа: 2007-2012, 2017 – по настоящее время. Такая временная периодизация обусловлена сменой художественных руководителей проекта. Ю. Кудряшов, возглавивший фестиваль в период с 2007 до 2012 года, осознавал особую перспективность замыслов фестиваля, но понимал, что для их полной реализации ему не хватало творческих связей, знакомств и необходимого уровня влияния в музыкальной сфере. После четырехлетнего фестивального молчания руководящую роль взял на себя А. Чернов, который принимал активное участие в мероприятиях фестиваля с 2008 года (II СТАМ) в роли композитора-конкурсанта, пианиста и члена оргкомитета. Второй период в деятельности фестиваля отмечен его подъемом на качественно новый уровень.

А. Чернов, художественный руководитель проекта, подчеркивает необходимость возвращения эмоциональной наполненности в музыку и указывает на следующую особенность, характерную для музыкальной культуры нашего времени: «сейчас довольно сложный период в истории академической музыки, когда она немного превращается в музей, и очень важно появление *личностей*, ярких индивидуальностей, с новым подходом» [7, с. 12; курсив наш – Н. С.].

Конкурс привлек внимание целого ряда молодых музыкантов, продолжающих в своей деятельности идеи композиторов-романтиков. За период проведения СТАМ-фестиваля с 2017 по 2021 годы наиболее часто победителями становились композиторы-пианисты, творчество которых вызывало значительный отклик среди слушателей данного конкурса. В следующей таблице включены все лауреаты за рассматриваемый период, курсивом выделены имена композиторов-пианистов (Таблица 1).

Таблица 1

Лауреаты конкурса композиторов в рамках СТАМ-фестиваля в период с 2017 по 2021 год

	Золото	**Серебро**	**Бронза**
VII СТАМ-фестиваль (2017)	*И. Шмарыгин (Москва)*	О. Фадул (Бразилия) *А. Кудрявцев (Беларусь)*	*И. Н. Соколов (Москва)*
VIII СТАМ-фестиваль (2018) Московская программа	*А. Попков (Москва)*	Л.-М. Кошевая (Санкт-Петербург) *А. Петров (Москва)*	*О. Бердникова (Санкт-Петербург)*
VIII СТАМ-фестиваль (2018) Уфимская программа	*М. Хайруллина (Казань)*	*И. Шмарыгин (Москва)*	И. Камал (Казань)
IX СТАМ-фестиваль (2019) Московская программа	*А. Шатковская (Москва)*	*А. Хевелев (Ростов-на-Дону)*	Л.-М. Кошевая (Санкт-Петербург) *О. Бердникова (Санкт-Петербург)*
IX СТАМ-фестиваль (2019) Петербургская программа	*А. Кудрявцев (Беларусь)*	А. Кузьмина (Санкт-Петербург)	*В. Волошин (Крым)*
X СТАМ-онлайн (июль, 2020)	*И. Шмарыгин (Москва)*	*А. Хевелев (Ростов-на-Дону)*	П. Назайкинская (США) А. Кузьмина (Санкт-Петербург)
X СТАМ-онлайн (декабрь, 2020)	*А. Харитонов (США)*	*О. Бердникова (Санкт-Петербург)*	А. Рубцов (Москва)
XI СТАМ-онлайн (2021)	С. Левин (Тверь)	*Э. Кипрский (Санкт-Петербург)*	*О. Иванова (Москва)*

Активное исполнение сочинений лауреатов конкурса не только в Москве, но и в Санкт-Петербурге, Уфе, наукограде Дубна в рамках более широких исполнительских и просветительских проектов – «Взгляд в настоящее», «Диалог двух столиц», «Петербургская осень», решает проблему популяризации современной музыки молодых авторов. В 2018-2020 годах для целого ряда конкурсантов, получивших спец-приз от руководства музея имени Н. Г. Рубинштейна, были организованы авторские концерты: А. Кудрявцева (24 февраля 2018 года), И. Шмарыгина (16 июня 2018 года), А. Рубцова (10 октября 2019 года), О. Ивановой (23 февраля 2019 года), Л. Кошевой (17 марта 2019 года), О. Фадула (28 сентября 2019 года), А. Попкова (19 января 2020 года), А. Хевелева (25 января 2020 года), А. Шатковской (26 января 2020 года). Безусловно, в будущих планах фестиваля присутствует идея расширения географии и проведения подобных кон-

курсов композиторов в других городах России с целью поддержки ярких в творческом отношении музыкантов.

В настоящее время М. Коллонтай, И. Соколов, А. Чернов продолжают свою многогранную деятельность, внося существенный вклад в развитие современной отечественной культуры.

Отметим, что рассмотренными в данной главе фигурами не исчерпывается композиторская-пианистическая ветвь в отечественной культуре, следовательно, проблема корреляции двух творческих начал в деятельности музыканта требует дальнейшего скрупулезного изучения и расширения фамильного ряда.

ГЛАВА 2.
ПРОЦЕССЫ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В СВЕТЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

2.1. Идейные и стилевые константы романтизма[80]

Нескончаемость романтизма проявляется и как нескончаемость мысли о нем: в его познании каждая эпоха обнаруживает и свое лицо.
К. В. Зенкин[81]

Современные ученые, занимающиеся осмыслением романтического музыкального феномена XIX столетия, подчеркивают неисчерпаемый, в то же время загадочный и противоречивый характер предмета исследования[82]. Так, А. Михайлов акцентирует внимание на удивительном парадоксе в характеристике сущности романтизма: «XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас оборачивается одним из самых загадочных веков новейшей истории... Надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным и все менее и менее знакомым» [160, с. 854–855][83].

---

[80] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора [242].

[81] Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [111, с. 13].

[82] «Романтическая музыка, – отмечает В. Васина-Гроссман, – сохранила до наших дней, пожалуй, большую силу воздействия, чем романтическая поэзия, литература, живопись. Уже одно это обстоятельство обязывает к глубокому научному анализу специфики именно музыкального романтизма» [52, с. 5].

[83] Наиболее показательно этот парадокс проявляется в сфере деятельности современных исполнителей-интерпретаторов. Музыка романтической эпохи играет центральную роль в их репертуаре. Благодаря исполнителям сочинения того времени обретают более объемное и многомерное звучание в новом культурном пространстве [об этом см.: 131].

Идея «всеприсутствия романтизма» отмечалась многими исследователями[84]. Они обнаруживали ростки романтического *мировоззрения* в разных пропорциях и соотношениях в других эпохах, в том числе и до XIX столетия[85]. Некоторые черты романтической эстетики как бы «мерцали» в существовавшие ранее эпохи в окружающей их иной художественной реальности. Романтизм является не только стилем, но и «представляет собой целостное развернутое *мировоззрение*», – подчеркивает И. Соллертинский [235, с. 91; курсив наш. – Н. С.]. По определению Н. Николаевой, романтизм становится специфичным способом художественного мышления, в котором происходит выражение «определенного приподнято-эмоционального тонуса, связанного с жаждой прекрасного» [174, с. 22]. А. Цукер в статье «Романтизм и музыкальное искусство» выводит понятие «*панромантизм*» [270, с. 6], а также раскрывает специфику бытования романтического мироощущения не только в «веке жизни» (М. Фуко), но и неравномерное распределение этого явления в других эпохах, определяя тем самым его глобальное историческое значение. Согласно мнению А. Демченко, «<…> романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием Homo sapiens и с зарождением искусства. <…> романтический менталитет остается необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития» [81, с. 20]. Таким образом, романтическое мировоззрение не ограничилось историческими рамками XIX века, некоторые признаки этого явления существовали в предыдущих эпохах, и в то же время, они прочно проросли в XX и начале XXI столетия.

---

[84] Эта мысль была подмечена литературным критиком В. Белинским. «Романтизм, – отмечает исследователь, – принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства и поэзии – в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм <…> В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек – романтик» [34, с. 173]. Литературовед И. Замотин сущность романтизма определяет, как «идеалистическое *мировоззрение*, порыв к бесконечному» [цит. по: 60*,* с. 7; курсив наш. – Н. С.]. «Понятие романтизма, – писал А. А. Блок, – никогда не сходит с нашего языка; оно продолжает беспокоить нас, оно вызывает в нас представление о чем-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное отношение» [39, с. 359].

[85] Например, И. Бэлза разрабатывал концепцию господства романтических идеалов в эпоху Возрождения в творчестве Данте Алигьери. См.: [48].

Сложности при изучении музыкального романтизма возникают в том числе из-за накопившегося колоссального шлейфа смысловых значений данного понятия. Так, К. Зенкин констатировал следующую закономерность: «Естественное для любой науки желание дать определение, исчерпывающую формулу явления в данном случае противоречит самой природе романтизма. В этом сказывается и недостаточная гибкость мышления, все еще слишком зачарованного методами “точного” – математического и естественнонаучного – знания» [108, с. 9–10].

Не претендуя на объемное и исчерпывающее освещение всех смысловых перипетий, связанных с понятием «романтизм», ограничимся рассмотрением некоторых особенностей, присущих романтическому *историческому стилю*, необходимых для данной работы. Как отмечает Е. Назайкинский, сущность любого музыкального стиля определяет какое-либо специфическое качество сочинений, что «проявляется в *совокупности* всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в *целостную систему* вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [167, с. 20; курсив наш – Н. С.].

Какие своеобразные эстетические, образные и композиционные качества позволяют отнести фортепианные сочинения композиторов-пианистов, творящих в XX – первой четверти XXI века, к романтической традиции? Выделим главные черты романтического стиля.

Стилевой доминантой эпохи становится *лирическое* мирочувствование[86]. Поворот антропоцентрической концепции Нового времени в сторону субъективизма породил художника-творца иного типа – Homo affectum («человек чувствующий»). Стремление композиторов запечатлеть в музыкальном искусстве «жизнь» человеческого чувства и эмоций[87] привело к целой серии новаций, среди которых отметим следующие: новое понимание творческого процесса композитора и музыкального опуса как откровения и в то же время коммуниката; специфи-

---

[86] Лирика в данном контексте понимается нами широко: как способность восприятия мира через непосредственное чувствование, как открытая, страстная, увлеченная речь о том, что волнует.

[87] «Прекрасное, – писал Ф. Шлегель, – это, скорее, *духовное значение* предметов, <...> это нечто, проистекающее из любящей души созерцающего» [292, с. 161].

ческие черты романтической поэтики (гармония, техника композиции), жанровые преобразования, господство лирического начала в эмоциональном мире музыки.

Система бинарных оппозиций, сформировавшаяся в XIX столетии, образует сущность парадигмы романтического мироощущения – антиномия объективного и субъективного, чувственного и рационального начал, разорванность идеального и действительности, дихотомия духовного и материального.

Одним из главнейших компонентов рассматриваемого стиля и его ярчайшим репрезентантом явилась *мелодия*. Исследователи единодушно констатируют ее господство в сочинениях XIX века, отмечая высокую роль мелодического мышления, в чем заключается, по авторитетному мнению О. Шелудяковой, феноменологическая сущность романтического стиля: «Никогда еще мелодия (в ее тематической функции) не достигла такого безграничного развития, поистине затопляя *все стадии развития* <…> Мелодия обрела своего рода экстерриториальность, могла появляться в любом месте формы (Малер), а форма могла превращаться в политематическую, подтверждая условность границ своих нормативных разделов» [290, с. 4].

Отметим три особенности мелодики в позднеромантическом стиле, указанные в диссертационном исследовании О. Шелудяковой и обнаруженные в творчестве целого ряда композиторов-пианистов. В качестве доминантных черт ученый выделяет фактор *пространственного увеличения мелодии*. Именно в романтическую эпоху зарождается особое понятие «бесконечная мелодия», которая была способна охватить своим длением все разделы произведения. Второй важнейшей чертой является процесс взаимодействия целостных мелодических высказываний, что порождает феномен *мелодической архитектоники*. И, наконец, третьей особенностью стало прорастание мелоса во всю музыкальную ткань, что отразилось на возникновении понятия *панмелодизм* [290, с. 6]. В романтическую эпоху мелодия, как явление, приобрела значение слова, автопортрета, исповеди. Этот факт формирует коренное свойство мелодики, отождествляющей ее с *монологическим* высказыванием героя. Способная запечатлеть рефлексию человеческого сознания,

его размышления, эмоциональные реакции, мелодия явилась главным инструментом авторского высказывания, ярко репрезентуя индивидуальное начало.

Средства *романтической гармонии* играют колоссальную роль в идентификации рассматриваемого музыкального стиля. Причина обращения современных композиторов-пианистов к ее закономерностям кроется в безграничных возможностях созданного композиторами-романтиками значительного объема идиом, средств, выразительных элементов и гармонических техник. Выделим главнейшие общестилевые особенности романтической гармонической системы, характерные и для музыки современных композиторов-пианистов.

Гармоническая система эпохи романтизма наиболее обстоятельно охарактеризована в трудах Ю. Холопова. Ученый выделяет отдельные области, связанные с ладом, тональностью, функциональными связями, структурой аккорда.

Специфическим свойством романтической гармонический системы стало *новое ощущение аккорда*, а также составляющих его тонов. Эта тенденция проявилась в многообразии аккордовой вертикали, повышенной роли мелодических звуков в составе обычных структур, использовании аккордов с побочными тонами, особой роли *альтерации* и возникшем позднее явлении *постальтерации*[88].

Процесс существенной модификации тонально-функциональной системы привел к появлению *расширенной тональности*, возникшей благодаря смешению одноименной и параллельной тональных систем. Расширенный мажоро-минор характеризуют медиантовые соотношения функций, широкое распространение получили далекие функциональные связи с тоникой (полутоновые и тоновые атакты – A, ∀, тритонанта – ⊥, однотерцовые аккорды и другие), усиливается роль хроматических субсистем.

Романтической гармонии была свойственна тенденция к децентрализации лада, что в свою очередь проявилось в раскрепощении диссонанса от приготовления и разрешения, а также культивировании неустоя. Существенно переосмысленная композиторами система традиционных функциональных тяготений обра-

[88] Постальтерация наиболее ярко проявляется в гармонической системе А. Скрябина в зрелый и поздний периоды его композиторского творчества.

зует коренной принцип романтического гармонического стиля – *функциональную инверсию*. Характерные для нее гармонические приемы направлены на выражение в музыкальных произведениях тонких психологических нюансов: отсутствие тяготений аккордов доминантовой группы в устой; систематическая опора на доминанту, способствующая особой трактовке диссонанса как устоя, что в результате привело к *эмансипации диссонанса* в позднем романтизме; новая логика в гармонических последованиях, суть которой заключается в окончаниях музыкальных фраз на диссонансе, а также другие. Опора на диссонанс, оказавшаяся возможной для композиторов-романтиков, определила путь к интенсивной разработке специфических гармонических явлений, характерных для XIX столетия.

В XIX веке композиторами-романтиками были изобретены новые искусственные лады («симметричные» по классификации Ю. Холопова)[89].

Среди других важных средств отметим колористические функции, линеарную функциональность (с копированием структуры аккорда-модели в восходящем или нисходящем линеарном ряде аккордов-репликат), обращение к техникам перегармонизации, разработки аккорда, позволяющей композиторам продлевать звучание тех или иных аккордов.

Все многообразие сопряжений средств романтической гармонии отразилось в разработанной Ю. Холоповым *теории состояний тональности*.

Следует отметить, что перечисленные свойства романтической гармонии характерны для фортепианных сочинений определенного круга композиторов-пианистов, творивших в XX – начале XXI столетия. Однако отмеченные выше особенности гармонии соединяются в анализируемых произведениях с тенденциями, показательными для современного музыкального языка.

Обратимся к рассмотрению *жанровой системы романтической музыки* и вкратце охарактеризуем ее в синхроническом аспекте. По ценному замечанию А. Коробовой, жанр «<…> отличается *исторически подвижной* координацией

[89] Согласно определению Б. Яворского – «лады ограниченной транспозиции», Л. Мазель называл их «циклическими, кристаллическими», И. Способин определял их как «терцово-хроматические».

общих черт содержания, построения и прагматики, основанной на доминирующем признаке» (курсив наш – Н. С.) [126, с. 5]. Эпоха романтизма ознаменовала кардинальную смену общеэстетических установок, которые напрямую повлияли на картину жанровой эволюции этого времени.

В комплексе жанровых признаков доминанта перемещается с конструктивного на семантический уровень. Сквозь призму субъективного восприятия творца-демиурга жанровые каноны, старательно выстроенные в классицистскую эпоху, были значительно переосмыслены. Для описываемого периода характерна тенденция к индивидуализации жанров и форм («романтическая эвристика»). «Романтики, – по мнению К. Зенкина, – в целом унаследовав жанровую систему классиков, сильно ее индивидуализировали. Авторская индивидуальность стоит теперь над жанром; как следствие – размываются структурные жанровые признаки» [107, с. 4]. Многообразие и оригинальность жанровых форм в XIX столетии связано с эстетикой романтизма, для которого характерно стремление к выражению личных эмоций и настроений, преодоление стереотипов, характерных для эпохи классицизма.

В XIX столетии разворачивается процесс, связанный с интенсивным поиском композиторами-романтиками «собственного жанра», возникают «жанровые образы авторов» (термин Д. Лихачева), что является стилеобразующим признаком эпохи. Например, музыкознанию известны жанровые предпочтения Ф. Мендельсона (песни без слов), Ф. Листа (симфонические поэмы), Ф. Шопена (баллады, скерцо), Р. Шумана (циклы миниатюр), Ф. Шуберта (музыкальные моменты). Указанные жанры в творчестве перечисленных композиторов занимают особое место: они выступают в качестве центральных жанровых форм на уровне авторского стиля, и в то же время являются яркими компонентами культурного прорыва на художественно-системном уровне.

Актуальность изучения фортепианных сочинений композиторов-пианистов сквозь призму *жанровых взаимодействий* обоснован несколькими причинами. Во-первых, полижанровость в отечественном музыковедении относят к важней-

шему композиционному принципу XIX столетия, формирующему особые пути претворения музыкальных замыслов композиторов-романтиков, и, следовательно, репрезентирующему стиль эпохи[90]. Использование выразительных средств различных жанров в одном произведении оказывается универсальным инструментом, открывающим перспективы наиболее рельефного отражения индивидуальных концепций. Еще в XIX веке в творчестве композиторов-романтиков музыкальная палитра пополнилась притоком множества бытовых жанров – танцев, маршей, песен, хоралов. Жанровое «цитирование» оказалось художественно-необходимым приемом для Шопена, Брамса, Мусоргского, Рахманинова. Во-вторых, полижанровость становится существенной составляющей музыки XX столетия[91]. Она является принципиально важным инструментом в разработке инструментальных жанров.

Наиболее обобщенное смысловое наполнение несут термины «полижанровость» и «жанровое взаимодействие»[92], использующиеся по отношению к любому типу жанровых интеграций[93]. По определению Т. Самвелян, полижанровость – это «особая форма жанрового множества, возникающая в результате *преднамеренного* использования[94] в рамках одного и того же музыкального произведения существующих свойств двух и более музыкальных жанров, каждый из которых сохраняет свою типизированную жанром семантику» (курсив наш – Н. С.) [211, с. 30]. В этом плане жанры в художественном пространстве, согласно мнению

---

[90] Именно музыкальный романтизм подарил миру такие явления, как песня-романс, вокальный цикл, симфоническая картина, баллада и поэма.

[91] Жанровая интеграция становится одним из наиболее перспективных принципов выработки новых жанровых форм в современной музыке в области синтетических музыкальных (опера, оратория, симфония, балет, кантата, поэма), внемузыкальных жанров (литературные, театральные, кинематографические, живописно-декоративные).

[92] В нашем представлении термины «полижанровость» и «жанровые взаимодействия» имеют одно и то же значение, поэтому в данной работе они используются как синонимы.

[93] В отечественном музыкознании бытуют такие термины и понятия как «взаимопроникновение», «смешение», «синтез», «ассимиляция», «экстраполяция», «гибридизация», «диффузия» и другие.

[94] Данный критерий представляется для нашей работы наиболее перспективным. Под ним будем подразумевать «сознательно используемый композитором метод, прием, необходимый для воплощения специфического замысла с помощью сочетания двух или нескольких жанров с их типизированным содержанием» [211, с. 7–8].

В. Холоповой, становятся «лексемами» музыкального языка[95]. Жанр («жанровая лексема», «жанровый архетип») как знак интегрируется в музыкальный словарь[96], которым активно пользуются композиторы-пианисты и что в результате обеспечивает произведениям смысловую «досягаемость»[97].

Подводя итоги, следует отметить, что перечисленные в данном параграфе аспекты образуют совокупность свойств, характерных для романтического стиля. К ним относятся: господство лирического начала в эмоциональном мире музыки, значительная роль мелодии, опора на закономерности романтической гармонии, обращение к определенному кругу романтических жанров, а также их преобразование; широкое применение принципа жанровых взаимодействий. Все эти признаки в концентрированном виде обнаруживаются в творчестве целого ряда авторов за пределами романтического века, получая интенсивное развитие.

2.2. Фантазийность как коренное свойство сочинений композиторов-пианистов[98]

Фантазия[99] – привлекательная загадка по своей вечной истории жизни в музыкальной культуре различных эпох – стала предметом глубокого анализа в отечественной и зарубежной научной мысли[100].

---

[95] Согласно мнения В. Холоповой музыкальный жанр это «ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью», в то же время и «устойчиво повторяющийся тип музыки, закрепляющийся в общественном сознании, приобретающий весьма точные *лексические свойства*» (курсив наш – Н. С.) [264, с. 211].

[96] О трактовке жанра, как канона, писала В. Холопова в труде «Музыка как вид искусства» [264, с. 16].

[97] Однако следует заметить, что жанры, как правило, могут и отходить от первоначального смыслового наполнения или «семантического инварианта жанра» (термин М. Арановского).

[98] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора [247].

[99] Значение слова «фантазия» имеет целый спектр смыслов. Генезисом слова учеными принято считать древнегреческое «φαντασία», в переводе означающее представление, воображение [53, с. 1305], в дословном переводе – «то, что делает видимым» (в «Метаморфозах» Овидий связывал фантазию со сном, а бог сна носил имя Фантаз). Оно произошло от глагола, имеющего следующее значение – «делать видимым, открывать», а также от существительного «свет» (φάος), озаряющего пытливые умы фантазией.

В диссертационном исследовании Н. Брюханцевой предложено два определения, в которых содержится современный взгляд на феномен фантазии. Первое подразумевает «психическую деятельность воображения, создающую нечто несуществующее, но приемлемое для выражения идеалов, эмоционального состояния человека» [45, с. 35]. Иная формулировка: «Фантазия – это индивидуальная психо-духовная способность человеческого мышления создавать что-либо новое. Фантазия является феноменом, эталоном уровня и качества развития личности» [там же, с. 68]. Не случайно в последнее столетие признана значимость развитой фантазии более всего в сфере искусств, а также в творческих профессиях.

Жанр фантазии является чуть ли не самым загадочным и противоречивым среди других жанров в музыкальной культуре. За время своего существования он обрел целый спектр смысловых определений и значений. Одним из основополагающих критериев в существующих формулировках, на наш взгляд, является неразрывное единство жанра с *личностью* музыканта. Так, в определении Л. де Милана (1535–1536), зафиксированном в словаре Гроува, отмечается, что сочинение композитора рождается «исключительно из фантазии и мастерства *автора*, который его создал» (курсив наш, – Н. С.) [298, с. 544]. Немецкий композитор и теоретик М. Преториус в третьем томе «Suntagma musicum» в характеристике жанра фантазии делает акцент на способности наиболее естественного самовыражения автора: в ней «можно в выгодном свете показать свое искусство и мастерство, так как все допустимое в музыке, в соединениях с диссонансами и т. д. может быть применено без особых опасений»[101]. В. Цуккерман определяет фантазию следующим образом: «фантазия должна демонстрировать богатство творческого воображения *композитора*» (курсив наш – Н. С.) [272, с. 114–115]. Близким определению В. Цуккермана является формулировка В. Медушевского: «Фантазия, струение умосозерцательного чувства, в котором – здесь и сейчас – разверты-

[100] А. Шопенгауэр считал, что фантазия является существенным элементом гениальности. Благодаря ей у гения появляется возможность замечать в окружающей действительности не просто истинную сущность вещей, она позволяет узреть намного больше деталей, из которых ему удается, по мнению философа, «сотворить идеальный образец, эталон» [295, с. 166].

[101] Цит. по: [162, с. 168].

вается духовная жизнь *человека*» (курсив наш – Н. С.) [149, с. 47]. В диссертационном исследовании И. Палажченко, посвященном жанру фантазии XVII – XVIII веков, указываются важнейшие качества: «фантазия становится <…> наиболее скрытым, “интимным голосом“ в полифоническом духовном мире *художника*. Этот жанр концентрирует в себе многообразные возможности воплощения рефлектирующей стороны *человеческого сознания* (курсив наш – Н. С.) [182, с. 36]. Фантазия, как феномен, неотделима от сознания индивидуума, личности, поэтому рождение жанра именно в XVI веке[102] – времени расцвета и далее главенства антропоцентрического сознания и вместе с ним композиторского творчества – является еще одним подтверждением данного тезиса.

Рассматриваемый жанр напрямую связан с самовыражением композиторского «Я», и ради достижения этой цели допускает определенную свободу творческого высказывания, реализованную в импровизационной природе музыкального изложения, композиционной гибкости, в преодолении исторически сложившихся жанровых стереотипов[103]. Пристальный интерес он вызывал у композиторов также благодаря возможности продемонстрировать виртуозное исполнительское мастерство на инструменте. Все эти качества относят фантазию к импровизационному жанровому роду и импровизационность выступает как константное родовое качество[104].

Романтизм становится эпицентром интенсивного развития и преобразования жанра фантазии с обилием ее жанровых форм. Кроме того, фантазийность, как композиционный и художественный принцип, пронизывает близкие и неродственные для фантазии романтические жанры [об этом см.: 149, с. 44–45].

---

[102] Однако в музыкальной практике и ранее встречались предвестники жанра фантазии. Например, в конце XV века в лютневом музицировании появляется сочинение «lle fantasies de Joskin» (1480) Жоскена Депре.

[103] Данная проблема была подробно рассмотрена на материале фантазийных сочинений Р. Шумана в диссертационном исследовании Ю. Чернявской [276].

[104] Это качество отмечается в исследовании К. В. Штрифановой [296] на примере лютневой фантазии XVI столетия, в которой виртуозные и импровизационные качества жанра были порождены ситуацией сольного индивидуального высказывания композитора.

В отечественной музыкальной культуре фантазийные жанры получают расцвет в творчестве трех композиторов-пианистов: *Н. Метнера* – Соната (Fantasie quasi una Sonata) fis-moll, восемь картин-настроений, ор. 1, Соната-элегия, ор. 11, Соната-сказка, ор. 25, Соната-баллада, ор. 27, Сказки, Новеллы и др.; *С. Рахманинова* – Пьесы-фантазии ор. 3; «Фантазия (картины)», первая сюита для двух фортепиано в 4 руки. ор. 5, шесть музыкальных моментов ор. 16 и др.; *А. Скрябина* – Экспромты ор. 10, 12, 14, Фантазия ор. 28, Соната-фантазия, ор. 18, Поэма-ноктюрн, ор. 61 и др. Тяга к изобретению новых жанровых форм как нельзя более точно отвечала стремлению композиторов-виртуозов к воплощению необузданной, ищущей новизны фантазии.

В XX – начале XXI столетия обнаруживается общность жанровых форм в русле поисков Н. Метнера, С. Рахманинова и А. Скрябина в творчестве: *М. Плетнева* – Фантазия для двух фортепиано с оркестром «Helvetica»; *В. Рябова* – Фантазия c-moll (памяти М. Юдиной), ор. 21, шесть багателей для фортепиано, ор. 46 (1991); *А. Гольденвейзера* – Сказка для фортепиано ор. 39, Соната-фантазия для фортепиано ор. 37; *А. Станчинского* – Соната-поэма (Соната-фантазия) es-moll; двенадцать эскизов для фортепиано, ор. 1; *И. Соколова* – «24 акварели» для фортепиано; *А. Черепнина* – десять багателей для фортепиано, ор. 5; *М. Петухова* – «Лукреция Борджиа», соната-фантазия по В. Гюго для фагота и фортепиано (1971); *М. Аркадьева* – фортепианный цикл Элегий; *И. Соколова* – Поэма (2014), «Эскизы», 26 пьес для фортепиано (2018); *И. Шмарыгина* – Рапсодии, Экспромты; *А. Чернова* – Элегия-экспромт (2001), Фантазия в трех мазурках ор. 5 (2001), Фантазия в семи эскизах ор. 6 (2003), Фантазия-сюита (2004), Фантазия-настроение (2004), Фантазия-интермеццо (2004), «Маленькая экспрессионистическая фантазия» (2004), Фантазия-багатель-воспоминание (2008), Девять этюдов-фантазий ор. 11 (2006–2013), Пять эскизов-фантазий ор. 17 (2020).

Избегание или нарушение сложившихся канонов композиторами-пианистами в своем творчестве приводит к новому явлению в фортепианной музыке, которое связано с жанровой индивидуализацией. Так, в романтическую эпоху рождается целый ряд новых импровизационных жанров, которые генетически

родственны фантазии: рапсодия, парафраза, музыкальный момент, экспромт, каприс и многие другие[105]. Неуклонное стремление к выражению мельчайших деталей субъективного мироощущения, из которого исходит свобода изложения музыкального материала, поднимает актуальность этого жанра до небывалых высот.

В целом, исследователями выделяется два направления развития жанра фантазии в романтическую эпоху. Для первого характерна ориентация на чужой тематизм, а также стремление к его своеобразному переосмыслению (к нему относятся многочисленные «фантазии на тему»)[106]. Для второго же присуща направленность к созданию самостоятельного тематизма, а также тяготение к синтезу с «серьезными» жанрами (генезисом данного направления являются две сонаты из ор. 27 «Sonata quasi una fantasia» Бетховена)[107].

Выделим некоторые особенности романтической фантазии:

1. Романтической фантазии свойственно разнообразие инструментальных воплощений: для солирующего инструмента (у Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Брамса, Р. Вагнера, М. Балакирева, А. Глазунова, раннего А. Скрябина и др.); для камерного ансамбля (Ф. Шуберт, Р. Шуман и другие); солирующего инструмента с оркестром (Р. Шуман, Ф. Шопен, К. Дебюсси, П. Чайковский); симфонического оркестра (М. Глинка, П. Чайковский, А. Глазунов).

2. Фантазия обретает программность (Фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта, Фантазия «Последняя роза лета» Ф. Мендельсона, Симфоническая фантазия «Бу-

---

[105] Каждый исторический период имел свой круг импровизационных жанров, в который входила в том числе и фантазия. Так, в эпоху Ренессанса такими являлись: тьенто (от исп. tentar – нащупывать, испытывать, пробовать), волюнтари (импровизация органиста после службы), каприччио (итал. capriccio – каприз, прихоть), канцона (итал. canzone – песня), преамбула, прелюдия и другие. В эпоху барокко к импровизационным жанрам относились токката, каприччио, прелюдия, инвенция (симфония), ричеркар, фуга, соната. В контексте стилевой классификации А. Кирхера, С. Броссара и И. Маттезона перечисленные барочные жанры относятся к «фантазийному» стилю.

[106] Эта жанровая область не рассматривается в данной диссертации.

[107] Подобная тенденция наблюдается и в творчестве К. Ф. Э. Баха. Помимо фантазий свободно-импровизационного плана, отмечаются также другие фантазии, в которых обнаруживается процесс ассимиляции стиля и формы современных фантазии жанров (вариации, токкаты, сонаты, инвенции и другие).

ря» П. Чайковского, Фантазия для симфонического оркестра «Море» А. Глазунова и другие).

3. Для нее характерно обилие жанровых взаимодействий. К примеру, в Фантазии f-moll Ф. Шопена, согласно мнению Л. Мазеля, сочетаются черты концерта, баллады, скерцо и полонеза. Более того, у романтиков закрепилась тенденция фиксации жанровых микстов в подзаголовках, представляющих собой двойные, комбинированные названия: например, Фантазия-экспромт ор. 66 Ф. Шопена, Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского и другие.

4. В рамках фантазии интенсивной разработке подвергается музыкальная форма. Распространение получают так называемые смешанные, индивидуальные (В. Холопова) или свободные (Т. Кюрегян), а также контрастно-составные формы. По справедливому замечанию К. Зенкина, романтическая музыка «должна была обнаружить такие формы, в которых весь музыкальный, временной процесс оказывается охваченным одним лирическим состоянием, помещается внутрь его» [111, с. 11].

5. Обращает на себя внимание вариантность заголовков романтической фантазии, которые могут указывать на слияние двух жанров в одном произведении (например, фантазия-экспромт, фантазия-соната, вальс-фантазия, увертюра-фантазия), уточнять (элегическая фантазия, героическая фантазия, русская фантазия, полуфантазия), либо иметь наиболее индивидуализированные наименования (Фантазия (картины), первая сюита для двух фортепиано в 4 руки, ор. 5 С. Рахманинова).

В творчестве композиторов-пианистов XX столетия, продолжающих романтическое традиции, – А. Гольденвейзера, Ф. Акименко, А. Александрова, С. Фейнберга, А. Касьянова, Д. Благова, В. Рябова, А. Чернова – обнаруживается ориентация на сложившиеся романтические жанрово-структурные черты фантазии. В то же время, обращение к фантазийным заголовкам в фортепианном творчестве определяет стремление этих композиторов к отражению «атмосферы ро-

мантичности» [272, с. 115], когда наименование сочинения обозначает принадлежность к общей идее романтической эпохи.

В фортепианной музыке композиторов-пианистов XX – начала XXI столетия в основном встречаются три фантазийных жанровых направления:

а) одночастные *Пьесы-фантазии* или просто Фантазия – Фантазия gis-moll (1905) op. 26 Ф. Акименко; Фантазия № 1 (1917) op. 5 и Фантазия № 2 (1919) op. 9 С. Фейнберга; Фантазия c-moll (1998) памяти М. Юдиной В. Рябова; Фантазия C-dur (2000) op. 1, Фантазия op. 2 d-moll «Древнерусская» (посвящение В. Павлиновой, 2000), Фантазия As-dur (2001), op. 4 А. Чернова;

в) *моноцикл*, объединяющий ряд лирических фантазий-миниатюр – Фантазия в трех мазурках для фортепиано op. 5 (посвящение Н. В. Трулль, 2001), Фантазия в 7 эскизах для фортепиано (2003) op. 6, Фортепианный цикл «Четыре маленькие фантазии, написанные в 2004 году» (Фантазия-сюита, Фантазия-настроение, Фантазия-интермеццо, Маленькая экспрессионистическая фантазия) А. Чернова;

б) Различные варианты жанровых микстов. В качестве примера отметим *Фантазию-сонату* – Соната-фантазия b-moll (1959), op. 37 А. Гольденвейзера, Фантазия (quasi sonata) Des-dur № 5 А. Касьянова, Соната-фантазия (1951) op. 81 А. Александрова, Соната-фантазия op. 60 Ф. Акименко.

Перейдем к рассмотрению романтических черт в жанре фантазии на примере музыки современного композитора-пианиста А. Чернова. В раннем периоде его композиторского творчества отчетливо складывается «жанровый образ автора» (термин Д. Лихачева), в котором обнаруживается тяготение к фантазийным сочинениям. Среди его произведений – более шестидесяти фортепианных фантазий, представленных разнообразными жанровыми формами, от одночастных миниатюр до пьес, объединенных в фортепианные циклы[108]. В этих фантазийных сочинениях осуществился процесс кристаллизации композиторского мастерства.

[108] Жанр фантазии встречается и в камерно-инструментальном творчестве композитора с программным заголовком – Фантазия «Дыхание» op. 15 (2019) для флейты и фортепиано.

Особое внимание к жанру фантазии вызывает прямые аналогии между творчеством А. Чернова и Р. Шумана. Это проявляется в повышенном интересе к фантазии как пьесе[109], интенсивной эволюции данного жанра на протяжении композиторской деятельности, а также возникновении множества жанровых микстов: в творчестве Р. Шумана в этом плане можно отметить следующие произведения – «Венский карнавал. Фантазии-картины» ор. 26, «Сказки-фантазии» ор. 132; в творчестве А. Чернова встречаются такие жанровые миксты, как Этюд-фантазия, Фантазия-багатель, Фантазия-мазурка, Фантазия-интермеццо, Фантазия-сюита, Фантазия-эскиз.

Фантазия в семи эскизах ор. 6 (2003) представляет собой семь частей-эскизов, объединенных в цикл. Жанр эскиза существует примерно с середины XIX века и встречался преимущественно в фортепианной музыке (одно из исключений – три симфонических эскиза «Море» К. Дебюсси)[110]. «Эскиз» в названии данного цикла можно рассматривать даже не столько как отдельный жанр, сколько как обозначение, указывающее на свободу развития тематического материала. Подобная трактовка в целом встречалась в творчестве композиторов-романтиков, на что обращает внимание К. Зенкин, где жанр, по мнению исследователя, «из детерминанты превращается в средство, в некий “индекс” смысла» [110, с. 11–12].

Для того, чтобы определить, в чем может выражаться эскизность в Фантазии А. Чернова, обратимся к анализу сочинения. Семь небольших пьес следуют друг за другом в едином тематическом, гармоническом, темповом и фактурном развитии.

В рассматриваемом сочинении выделяются следующие способы скрепления цикла в единую композицию:

1. *Монотематизм*. Фантазию открывает звучание тематического центра композиции – лейтмотива *cis – d – a*. В нем выделяются два интонационных ком-

---

[109] Р. Шуман считается основоположником жанра пьесы-фантазии, см. ор. 12, ор. 88, ор. 111.

[110] Особенно много эскизов создал М. Глиэр (1875–1956) – Пять эскизов ор. 17 (1904), Два эскиза ор. 40 (1909), 12 эскизов ор. 47 (1909), Три эскиза ор. 56 (1911). Все сочинения написаны для фортепиано, реже для фортепиано в четыре руки. Как правило, это компактные пьесы среднего уровня сложности.

плекса: восходящая малая секунда, имитирующая гармонический предъем и хореическая нисходящая чистая кварта с пунктирным ритмом. Стоит обратить внимание и на первые два такта Фантазии в целом: медленный темп *Andante (quasi Adagio)*, «чистый» C-dur, средний регистр, неспешность и размеренность гармонических смен (Приложение, Пример 1). Данные такты станут своего рода точкой отсчета для всего сочинения: этот фрагмент послужит началом последующих эскизов, кроме «Espressivo». На основе лейтмотива выстроена форма всей Фантазии: из него вырастает мелодический голос, он проникает в аккомпанемент, образуя наполненную имитациями музыкальную ткань (Приложение, Примеры 2–7). С пятой части «Romantic» подключается мотивное развитие: лейтмотив делится на субмотивы, подвергающиеся интенсивному развитию, в результате чего характер лейтмотива меняется до неузнаваемости. Так, часть «Espressivo» начинается, как и первые части Фантазии, с восходящего секундового мотива, но в этот раз – в нижнем регистре в октавном унисоне, с разделением мотива паузами. Квартовый мотив трансформируется в тритон и впоследствии приобретает значение центрального элемента в данной части. Таким образом, А. Чернов выстраивает своеобразный контрапункт двух интонационных комплексов, где малая секунда остается в мелодическом голосе, а квартовый ход – в аккомпанементе. Точное повторение первых четырех тактов первой пьесы в завершающей части «Coda» создает тематическую арку. Дополнительному цементированию цикла способствует внедрение тритона в гармоническую структуру собственно коды – последние такты произведения.

2. Гармония. С этой точки зрения очевидно выделение *C-dur* как основного тонального центра Фантазии. А. Чернов использует ладовые контрасты для разделения пьес. Так, в «Dolcissimo» первый такт является своего рода вступлением, который предваряет последующий *h-moll*, вносящий существенный контраст благодаря подключению минора (в предыдущих пьесах композитор использует в основном мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд). В пьесе «В духе Буцко» происходят последующие ладовые метаморфозы, приводящие к ладу с уменьшен-

ной квинтой на тоне *gis*. Логика гармонического развития основана на движении в диезную сторону: h-moll был уже подготовлен «рахманиновской кульминацией» в *D-dur* во второй пьесе (тт. 8-10). Результатом этого развития становится выделение центрального элемента (ЦЭ) в виде g-cis. Таким образом, выстраивается прямая линия движения от «чистого» мажорного лада с чистой квинтой в его основе к полной противоположности – ладу с основой в виде тритона.

3. Форма. Для форм отдельных пьес характерна краткость, опора на простые компактные структуры, которые постепенно разрастаются вплоть до свободных построений (пятая и шестая части). Форму фантазии в целом можно определить как цикл пьес с чертами вариаций на неизменную мелодию, что роднит данное сочинение с «Симфоническими этюдами» Шумана.

4. Фактура, диапазон. На протяжении всего цикла постепенно осуществляется расширение диапазона: от первой части в среднем регистре и второй с подключением имитаций и широкой полнозвучной аккордики в духе Рахманинова, через четвертую под названием «В духе Буцко» с характерным для нее наслоением регистров, далее путь лежит к пятой «романтической» пьесе с концертной фактурой и широкими пассажами от контроктавы до второй октавы, и шестой «Espressivo» с прямой отсылкой к сочинениям Скрябина. Таким образом, яркие регистровые контрасты в «Espressivo» являются результатом и кульминацией развития. О фактурной драматургии А. Чернов напоминает и в коде сочинения, сопоставляя буквальное повторение материала первой части и проведение лейтмотива на фоне органного пункта в большой и контроктаве.

5. Подзаголовки. В последовательности заголовков Фантазии сложно выделить смысловую направленность, они играют важную роль, указывая на главенствующий образ в той или иной пьесе. Так, «Dolcissimo» и «Espressivo» настраивают слушателя на определенное настроение, отраженное в пьесе, а «В духе Буцко» и «Romantic» являются своего рода композиторскими «подсказками» к стилистике (Таблица 2).

Таблица 2

Программные наименования в фантазиях, темповые указания и тональности

	Подзаголовок	**Темп**	**Тональность**
1		Andante (quasi Adagio)	C
2		Andante	C
3	Dolcissimo	Andante	h
4	В духе Буцко	Adagio	gis
5	Romantic	Con brio	gis
6	Espressivo	Espressivo, rubato	→ выделение ЦЭ g-cis
7	Coda	Adagio	C Кода – g-cis

Семь пьес, как следует из вышеприведенного анализа, демонстрируют связь Фантазии с музыкой романтической эпохи. Для них характерна импровизационность и свобода развития материала, в некоторых случаях акцент ставится исключительно на кратком экспонировании тематического материала в духе зарисовки. В этом отношении особо выделяются вторая, третья и крайние части Фантазии.

Следует отметить, что начиная с четвертой пьесы – «В духе Буцко» – происходит постепенное увеличение масштаба формы, насыщение мотивно-тематическим развитием, усложнение фортепианной фактуры.

При исполнении или анализе данной Фантазии закономерен вопрос, можно ли считать части Фантазии отдельными частями или даже самостоятельными пьесами, предполагающими или, как минимум, не препятствующими их игру по отдельности?

С одной стороны, пьесы четко разграничены между собой: присутствует нумерация, отдельные заголовки для центральных номеров, в некоторых эскизах можно отметить и вполне законченную классическую форму. Более того, даже кажущаяся внешне свобода построения таких номеров, как, например, четвертый, не является свободой в полном смысле этого слова: в форме присутствуют традиционные методы развития тематического (разделение лейтмотива на две интонационные группы), гармонического (постепенное усложнение гармонии, расщепление тонов) и фактурного (расширение диапазона, подключение массивных дублировок и контрапунктических приемов) материала.

С другой стороны, очевидно намерение автора создать цикл из семи частей. Корректнее было бы обозначить Фантазию как единую композицию, в которой внешне отдельные номера вызывают аналогию с разделами свободных форм. На это указывают такие свойства, как сквозное монотематическое развитие и организация вышеуказанных приемов в единую систему с ярко выраженным началом (первая пьеса), гармоническим и тематическим движением к кульминации (пятая и шестая пьесы и особенно их объединение сквозным развитием) и резюмирующим заключением-кодой (седьмая часть «Coda»). Более того, такой незаметный авторский штрих как отсутствие обозначения метра в начале каждой пьесы кроме первой содействует слиянию пьес в неразрывный цикл: указанный в начале метр можно воспринимать как отправную точку для отсчета последующих темповых изменений. Неудивительно, что сам автор исполняет все части Фантазии без пауз при отсутствии в нотном тексте обозначения *attacca*. Идея фантазии как единой формы подтверждается и словами композитора, опубликованными на его официальном веб-сайте: «<…> фантазия <…> скрепляется единым интонационным материалом и драматургическим развитием, кульминацией которого является шестой эскиз из семи, выдержанный в экспрессионистском ключе и носящий подзаголовок “Esperssivo”»[111].

В авторском комментарии привлекает внимание характеристика цикла, который «не является коллажем стилей»[112]. Отдельные пьесы Фантазии, действительно, не представляют собой стилизации, они не написаны по какой-либо заранее заданной модели. В драматургии цикла отсутствует применение техники коллажа, который предполагает целенаправленное сопоставление отличных друг от друга стилей. Тем не менее, в Фантазии явно обнаруживаются связи с различными эпохами, а также со стилями отдельных композиторов и даже с определенными пьесами. И, разумеется, обращение к наследию композиторов романтической эпохи в данном произведении явно становится доминантным.

---

[111] Фантазия в 7 эскизах, op. 6. – URL: http://alexeychernov.com/?p=137 (дата обращения: 11.02.2022).

[112] Там же.

Обращение А. Чернова к жанру фантазии отсылает к творчеству Р. Шумана и его многочисленным фантазиям для фортепиано. Несомненно, применение принципа монотематического развития как организующей основы нотной ткани роднит Фантазию с сочинениями Ф. Листа, особенно с его симфоническими поэмами. В нотном тексте очевидны отсылки к колокольности С. Рахманинова (вторая пьеса, кульминация D-dur), «длиннотности» [94, с. 51] и растяжению музыкального времени Ю. Буцко (четвертая пьеса «В стиле Буцко»), к виртуозному концертному пианизму (пятая пьеса «Romantic») и особенно к стилистике фортепианных пьес А. Скрябина[113].

В рассмотренной Фантазии А. Чернова образуются параллели с иными композиторскими стилями посредством свободного цитирования или аллюзий на композиционные приемы. Таким образом, создана прямая аналогия с поэмой «К пламени» Скрябина в шестой пьесе «Espressivo» – в обеих композициях для формы характерна свобода с динамичной направленностью к финальным тактам. Образы разрастающегося огня и языков пламени главенствуют и в фортепианной фактуре, которая в обеих пьесах становится инструментом не только иллюстрации собственно огня, но и особой исполнительской экспрессии постепенно усложняющейся материи фортепианного текста. Музыкальная ткань сочинения Чернова вызывает аналогии с фактурными особенностями фортепианных сочинений Скрябина. Помимо этого, обнаруживаются аллюзии на гармоническую систему данного композитора во второй части пьесы (диссонантные аккорды со структурой 4.6 звучат на тритоновом басу), вызывающие ассоциации с горящим пламенем.

Отметим, что фантазийность в исследуемых фортепианных сочинениях отечественных композиторов-пианистов представлена широко. Актуальность обращения к данной жанровой сфере обусловлена той свободой и гибкостью, которые заложены в сущности этого жанра; они оказываются необходимым и востре-

---

[113] Подобные аналогии с творчеством Скрябина не случайны. Концертная деятельность А. Чернова обнаруживает тенденцию к скрябоцентризму. В 2022 году отмечалось 150-летие со дня рождения композитора. Эта юбилейная дата сподвигла Чернова, а также других отечественных пианистов (Петра Лаула, Евгения Евграфова) к исполнению всех сочинений композитора на концертных площадках двух столиц.

бованным качеством в творческом процессе композитора-пианиста. Рассмотренный цикл фантазий А. Чернова ярко демонстрирует прочную связь с романтической традицией, проявляющейся на различных уровнях: жанровом, содержательном, интонационном, гармоническом, структурном. Проведенный анализ подтверждает востребованность романтических идей и их «живое» претворение в фортепианном творчестве современных композиторов-пианистов.

2.3. Жанровые взаимодействия в фортепианной миниатюре[114]

В XX столетии сформировалась музыкальная теория жанра, в которой сложился комплексный подход к объекту исследования, освещающий различные взгляды на жанр, его природу и сущность. Проблемы жанрового взаимодействия находятся в центре научной полемики и занимают одно из ведущих мест в отечественном музыкознании второй половины XX века. В целом, научную литературу, посвященную этому направлению, можно разделить на две категории:

– труды в области общей теории жанра, в которых частично возникают тезисы о полижанровости (А. Альшванг, М. Арановский, Б. Асафьев[115], А. Коробова, Е. Назайкинский, С. Скребков, В. Цуккерман); так, первая попытка осмыслить проблему жанровых взаимодействий была сделана А. Сохором через понятия «жанровое содержание» и «жанровый стиль»;

– специальные работы, в которых целенаправленно рассматривается феномен полижанровости (Г. Дауноравичене, М. Лобанова, Т. Самвелян, О. Соколов).

Важнейшими для данной работы представляются понятия, введенные в научный обиход О. Соколовым. В пособии «К проблеме типологии музыкальных жанров» исследователь вводит понятия *«экстраполяция»*, *«смешение»* (или «скрещения») и *«ассимиляция»*. Под экстраполяцией он подразумевает «перенесение

---

[114] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора [246].

[115] Т. Самвелян указывает на важное значение работы Б. Асафьева «Русская музыка XIX в. и начала XX в.» Л., 1979, которая повлияла на формирование и разработку современного научного взгляда на проблему жанрового взаимодействия.

жанра в новые условия бытования или в новый контекст с целью изменения его функции»[116] [231, с. 43], и выделяет следующие ее разновидности: простая, корректирующая[117], устойчивая, экстраполяция-претворение, экстраполяция-транскрипция[118].

Важное и специфическое значение в фортепианной музыке обретает устойчивая экстраполяция[119]. Ярчайшим примером в творчестве композиторов-пианистов романтической эпохи и в XX – начале XXI столетия является проникновение бытовых жанров (песенных, танцевальных) в концертную музыку. Посредством высокой частотности распространения бытовых жанров в новом для них контексте они становятся концертными, однако, с сохранением первоначальных семантических признаков, в чем проявляется принцип памяти жанра (термин Е. Назайкинского). Здесь и далее в работе нами будет трактоваться это понятие сквозь призму проблемы жанровых взаимодействий. Устойчивая экстраполяция – это обитание жанра в повторяющейся художественной ситуации, при которой он приобретает новую функцию или жизненное предназначение[120]. В качестве примера можно привести жанр *колыбельной*, помещенный в крайние разделы «Романтического эпизода» № 6 (E-dur, op. 88) А. Александрова (1962); к отражению

---

[116] В отечественном музыкознании существует близкое по значению – «миграция жанра» (понятие А. Сохора), однако, между ним и понятием, введенным О. Соколовым, есть некоторое отличие. Миграция жанра предполагает сохранение сущности жанра при изменении его функции (из бытового в концертный), в то время как экстраполяцию характеризует превращение исходного жанра в иное жанровое образование.

[117] Сущностью корректирующей экстраполяции, по мнению автора, является прояснение истинной природы жанра в момент исполнения. В качестве примера О. Соколов приводит оперу Ф. Пуленка «Голос человеческий», исполняемую чаще всего в концертных условиях [231, с. 43].

[118] Данный вид жанрового взаимодействия рассматривать в диссертационном исследовании не планируется. Это понятие предполагает не жанр в привычном понимании, а «действие над жанром» [231, с. 45]. Суть его заключается не только в существенном изменении музыкальной структуры исходного жанра, но и в переходе в жанр другого рода или семейства (ярким примером может служить «Кармен» Бизе-Щедрина, где оперный жанр трансформируется в балетный).

[119] О. Соколов трактует данное понятие следующим образом: если какой-либо жанр в истории музыкальной культуры имеет закрепившийся переход из одного условия бытования в другое, то в целом можно считать данную ситуацию для данного жанра типичной.

[120] Например, из обиходного переходит в преподносимый (термины Х. Бесселера), из функционального в автономный (термины К. Дальхауза), из первичного во вторичный (термины В. Цуккермана).

жанра колыбельной обращается композитор-пианист И. Н. Соколов в десятой пьесе фортепианного цикла «Двадцать четыре акварели» (2012); жанр *ноктюрна* в центральном разделе пьесы «Утешение» № 1 (D-dur, op. 17) С. Борткевича (1914); жанр *вальса* в Этюде-фантазии op. 11 А. Чернова.

Другим наиболее часто встречающимся видом жанрового взаимодействия в творчестве композиторов-пианистов является «экстраполяция-претворение». Данное понятие О. Соколов вводит в связи с воссозданием одного жанра в контексте другого, где первый представляет его новый вариант, а также приобретает некие новые качества по сравнению с исходным жанром-моделью. Хрестоматийным образцом среди романтических произведений является траурный марш в Сонате b-moll op. 35 Ф. Шопена. В качестве примера приведем также творчество А. Чернова, где жанры акафиста, знаменного распева, строчного многоголосия помещаются в контекст импровизационного концертного жанра фантазии, в результате чего они наделяются новыми чертами и приобретают новую функцию. Аналогичная ситуация обнаруживается в «Романтическом эпизоде» № 8 (F-dur, op. 88) А. Александрова (1962) с внедрением жанра частушки в фортепианную пьесу.

Под «жанровым смешением» О. Соколов понимает сочетание в одном произведении в равной степени признаков нескольких жанров. Например, в Фантазии op. 1 А. Чернова происходит смешение двух жанров импровизационной природы – прелюдии и фантазии. В Экспромте № 3 «Дождь», 2014, И. Шмарыгина осуществляется смешение экспромта и этюда.

И, наконец, «ассимиляцией» автор считает инкрустирование в один жанр элементов другого жанрового стиля. В качестве примера отметим жанровый модус элегии, помещенный в центр Фантазии op. 1 А. Чернова.

Иную классификацию форм жанрового взаимодействия предлагает Т. Самвелян в диссертационном исследовании «Полижанровость в фортепианных сочинениях Шопена». К ним относятся: жанровая полифония, жанровая изобрази-

тельность; жанровое цитирование[121]; жанровая модуляция; жанровая мутация; жанровая интерпретация [211, с. 28].

Для рассмотрения проблемы жанрового взаимодействия оказывается чрезвычайно актуальным введенный А. Альшвангом в научный обиход термин «обобщение через жанр»[122]. Содержание отражаемого (или отображенного) жанра в этой ситуации может иметь, по мнению А. Коробовой, легкое несоответствие, либо полную противоположность[123]. В этой ситуации исследователь предлагает задействовать два понятия: «изображение через жанр» и «искажение через жанр»[124].

Рассмотрим претворение принципа жанрового взаимодействия на примере творчества А. Александрова и А. Чернова.

Фортепианный цикл Романтические эпизоды[125] ор. 88 (1962) ***А. Александрова*** составляют десять пьес различного масштаба. Наиболее рельефно полижанровость как композиционный метод проявляется в четвертой, шестой, восьмой и десятой пьесах цикла. Поскольку масштаб «Эпизодов» различен и форма, в которой они написаны, варьируется от лаконичных песенных до развернутых (сложной трехчастной или составной формы), то в каждом частном случае можно

---

[121] Для него характерна неожиданность сопоставления, наглядность контраста, применение принципа вторжения. В качестве примера приведем фортепианный цикл «Двадцать четыре акварели» И. Соколова, где в завершении третьей пьесы композитор вводит цитату жанра менуэта.

[122] Данный термин предполагает «выразительное применение жанра, обладающего свойством выражать в “опосредованном” виде эмоции, мысли и объективную правду», жанр обогащается вторым значением, которое не содержалось в самом жанре первоначально [124, с. 20].

[123] Т. Самвелян предлагает рассматривать жанр с позиции степени преобразования его основополагающих черт – радикально / не радикально преобразованный.

[124] Ярким образом служит пьеса М. Аркадьева «Eine kleine Zaubermusic» ор. 3 (1958), где осуществляется взаимодействие жанра марша и оперной арии в вертикальной проекции. Данный пример примечателен тем, что к концу пьесы признаки этих жанров нивелируются и в результате музыкальное развертывание в романтическом ключе перетекает в остро диссонантную механистическую композицию.

[125] Цикл пьес с аналогичным названием обнаруживается в творчестве немецко-австрийского пианиста и композитора эпохи романтизма Р. Вильмерса (1821–1878) – «Романтические эпизоды», ор 118. В фортепианной литературе встречаются различные вариаННты в наименованиях циклов, близкие рассматриваемому сочинению А. Александрова, укажем некоторые: «Эпизоды» (Присказки) (1919–20) А. Черепнина, «Лирические эпизоды» ор. 59 (1915) польского пианиста и композитора И. Фридмана (1882–1948), «Эпизоды» ор. 115 (1910) М. Регера (1873-1916), «Французская полька “Эпизод”», ор. 296 И. Штрауса (сына).

провести параллели с различными романтическими миниатюрами: четвертый эпизод по масштабам аналогичен прелюдиям в Ф. Шопена (например, прелюдии e-moll, op. 28); шестой – музыкальным моментам или экспромтам Ф. Шуберта; десятый представляет собой развернутую пьесу и в фактурном, ритмическом, ладогармоническом отношениях напоминает этюды-картины С. Рахманинова.

Стоить упомянуть о важнейшей особенности романтической эстетики в области непрограммной миниатюры. Зачастую в стремлении добиться некоторой ясности в определении жанрового наклонения той или иной пьесы («исходного» или «отражающего» жанра), возникают предсказуемые сложности, поскольку при наименовании своих сочинений композиторы-романтики нередко избегали жанрово-конкретных определений. К. Зенкин на примере творчества Ф. Шуберта подмечает важнейшую тенденцию, характерную для фортепианной миниатюры XIX столетия в целом, – *неповторимость,* предполагающую потребность композиторов к созиданию (изобретению) несходных с существующими в то время жанровыми моделями, что, в свою очередь, исходит из тяготения к воплощению индивидуальных замыслов [111, с. 50].

Пьесы данного цикла отличаются структурной завершенностью и архитектонической стройностью. Шестой эпизод – Adagio, cantabile, cis-moll – посвящен памяти супруги – Н. Александровой[126]. В данной пьесе, написанной в сложной трехчастной форме с трио и кодой, в роли отражаемых («добавочных») жанров выступает колыбельная в крайних разделах формы, а в сердцевине цикла обнаруживается сплав вокальных жанровых стилей романса и народной песни. Полижанровая картина сочинения складывается посредством сопоставления (модуляции) в горизонтальной проекции данных жанровых начал.

Жанр колыбельной репрезентуют следующие музыкальные средства: мерно покачивающаяся, подобно маятнику, узкообъемная попевка, возвышающаяся в верхнем регистре, а также ненавязчиво звенящая гармоническая фигурация, ими-

[126] Биография А. Александрова [Электронный ресурс] : сайт. – URL: https://aleksandrov.music.mos.ru/upload/medialibrary/ace/biografiya-anatoliy-nikolaevich-aleksandrov.pdf (дата обращения: 22.06.2022). – С. 15.

тирующая переливы маленьких колокольчиков и, в целом, отражающая образ хрустальный, хрупкий. В первом разделе варьирование рассматриваемого жанрового начала осуществляется путем смещения центра оси узкообъемной попевки вниз каждые два такта, вслед за чем весь фактурный рельеф плавно ускользает в нижний регистр (Приложение, Пример 8).

Жанровая трансформация колыбельной происходит в репризе, где расположена кульминация пьесы, в результате чего колыбельная наделяется новыми чертами: она излагается в гимнически приподнятом духе.

Центральная часть композиции отличается своей направленостью на поэтически-психологизированную сферу. В ее власти находится лирическая тема широкого дыхания, «божественными длиннотами» напоминающая бесконечные мелодии С. Рахманинова. Возникают жанровые ассоциации с романсом Н. Римского-Корсакова «На холмах Грузии», ор. 3; в Эпизоде А. Александрова улавливается сходный мелодический контур с интонационным комплексом романса, а также его образным строем (Приложение, Примеры 9–10). В романсе Н. Римский-Корсаков рисует идиллический образ. Исповедальный тон становится главным смыслообразующим нервом романса, этот же настрой обнаруживается и в центральном разделе Эпизода. Осмыслению содержания пьесы способствует отмеченный композитором заголовок в рукописи – «Вечер, которого больше не будет».

Музыка восьмого Эпизода – Allegretto giocoso, F-dur – соединяет в себе жанровые начала скерцо, частушки, дуэтной арии. В результате эта пьеса наделяется оригинальными чертами (Приложение, Пример 11).

Рассмотрим иной яркий образец жанрового взаимодействия на примере фортепианных фантазий ***А. Чернова***. Как известно, жанр фантазии происходит от импровизации, для которой, как отмечает Т. Кюрегян, характерно «преобладание стихийной *игры* над обдуманным композиционным планом» (курсив наш – Н. С.) [133, с. 767]. В этой творческой игре и закрепляются важнейшие компоненты композиторского стиля, выраженные в использовании иностилевых и «личных»

компонентов, так как они «в своем чередовании и составляют развертывание стилистики в композиционном времени»[127]; главнейшими инструментами таковой игры выступают жанры и их взаимодействия. Этот композиционный принцип рельефно и самобытно претворен в двух фантазиях А. Чернова[128]. В них органично сочетаются признаки хоровой богослужебной традиции (акафист, знаменный распев, строчное многоголосие) и инструментальных жанров, широко представленных в творчестве композиторов-романтиков (фантазия, элегия, романтическая соната, черты прелюдийности[129]), образуя в результате целостный художественный организм.

В **Фантазии ор. 1** жанры акафиста, элегии, сонаты, прелюдии взаимодействуют в горизонтальной плоскости. Они расположены в следующем порядке (Таблица 3)

Таблица 3

Порядок следования жанров внутри Фантазии ор. 1. А. Чернова

Разделы	**A**	**B**	**C**	**D**	**C**	**B**	**A**
Жанр	Акафист	Черты прелюдийности	Черты прелюдийности	Элегия	Черты прелюдийности	Черты прелюдийности	Акафист
Тональность	C-dur	D-dur	D-dur	h-moll	D-dur	D-dur	C-dur

В концентрическом строении Фантазии, в целом, обнаруживается движение к сердцевине – центральному эпизоду сочинения, где помещены два жанра – элегия и прелюдия. Образный строй этих разделов вызывает аналогии с ноктюрнами, вальсами, мазурками Ф. Шопена, а также с прелюдиями, поэмами А. Скрябина. Кроме того, в контекст элегии композитор встраивает цитату-фрагмент «Сонаты-

[127] Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке [167, 209].

[128] К рассматриваемым далее фантазиям Чернова непосредственно относятся следующие типы взаимодействия – устойчивая экстраполяция, экстраполяция-претворение, смешение и ассимиляция.

[129] Уточним, используемое понятие указывает на наличие некоторых стабильных признаков жанра прелюдии. В исследовании Т. Твердовской [250] предложено понятие «прелюдийная инвариантность», которая реализуется в фортепианной, отчасти импровизационной природе музыкального материала, где исполнительский опыт композитора-пианиста получает свое воплощение.

Воспоминания» Н. Метнера a-moll, op. 38 из цикла «Забытые мотивы», в результате чего возникает интертекстуальное явление – цитата фрагмента из жанра романтической сонаты (Рисунок 1).

Рисунок 1. Ряд жанров, встречающихся в фантазии ор. 1 А. Чернова

Романтическую жанровую триаду обрамляет аллюзия на богослужебный жанр акафист, в который, на наш взгляд, проникают импровизационность и фантазийность. Принцип симметрии обеспечивает «сцепляемость» разнородных жанров на формообразующем уровне.

Стабильные литургические компоненты жанра акафиста переосмысливаются композитором в контексте авторского концертного жанра фантазии и наделяются новыми качествами (Приложение, Пример 12).

Среди этих качеств отметим следующие: обращение к средствам модальной гармонии вместо характерного для современного богослужения использования обиходных песнопений, представленных в ладу тонального типа; гибкость, подвижность нижних голосов; нетрадиционная трактовка хоровой вертикали, которой свойственен мобильный характер включения и выключения «голосов». И самое главное, в результирующей вертикали рождается гармоническая вертикаль – аккорд со структурой 5.5.5 (трехзвенный квартаккорд), который выполняет сквоз-

ную роль лейтаккорда в анализируемой Фантазии, а также встречается во всех представленных жанровых образованиях.

Его строение, на наш взгляд, словно вырастает из системы древнерусских обиходных ладов, выражающих своеобразие русской модальной системы, которая не совпадает ни с греческой, ни с западной латинской. Звукоряд обиходного лада, как известно, строится по трихордам, то есть начало каждой трехзвучной мелодической ячейки (или «согласия») отстоит на кварту от начала предыдущей (Приложение, Пример 13).

Композитор, с одной стороны, в произведении установил прочную связь с традициями древнерусского богослужебного пения благодаря использованию техники жанровой аллюзии, а также своеобразному преломлению особенностей старинных обиходных ладов. С другой стороны, Чернов в первом разделе музыкальной формы утвердил главенство протоинтонации (лейтаккорда) – зародыша всей музыкальной концепции. Данный аккорд становится основой гармонической вертикали всех богослужебных и романтических жанровых образований в Фантазии, а также придает логическую целостность полижанровому произведению (Приложение, Пример 14).

Таким образом, укоренившись в контекст концертного жанра, акафист подвергся значительным изменениям посредством миграции в него не свойственных ему черт жанров фантазии и прелюдии. В результате этого процесса акафист обретает индивидуальность, свободу изложения, а также обогащается новым мобильным качеством – намеренной незавершенностью, недосказанностью, эскизностью формы, так свойственной жанру прелюдии.

Расположение «жанрового модуса»[130] элегии в сердцевине Фантазии (раздел С) определяет его ведущую роль в концепции сочинения[131] (Приложение, Пример 15).

---

[130] Е. Назайкинский определил значение слова «модус» в следующей формулировке: «модус есть целостное, конкретное по содержанию <…>, художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [165, с. 194].

Элегия обладает ярко выраженной сентиментальной семантикой, а также она пронизана *ностальгией* по давно ушедшему времени[132]. По словам Я. Ярмака, в трудах ряда философов и ученых (С. Кейси, С. Кроувелл, М. Хайдеггер) ностальгия трактуется как «попытка восстановить утраченную целостность, единство человека и мира» [297, с. 239]. Обращаясь к этому жанру, композитор словно стремится воссоздать потерянную связь с коренными традициями, прошлым и настоящим. Творчество для Чернова является средством восстановления этого утраченного единства, а музыкальная культура понимается им как инструмент подъема человеческого духа к небесной красоте. В этом синтезе романтических жанров и богослужебного пения рождается уникальное концептуальное сочинение.

Элегическую экспрессию усиливает включенная композитором цитата из «Сонаты-Воспоминания» Н. Метнера (Приложение, Пример 16a–16b).

Процитированный материал обладает мощной энергией «Сонаты-Воспоминания» Н. Метнера, которая, по словам Я. Ярмака, является самым ностальгичным сочинением в его творчестве [297, с. 239]. В сонате, по его мнению, происходит «музыкальное отображение психологического процесса ностальгического припоминания-рефлексии идеального-утраченного, где принципиально важен конечный результат своеобразной интеграции ностальгического утраченного в реальной жизни» [там же, с. 239]. Данная цитата-аллюзия, с одной стороны, совпадает с семантическими свойствами жанра элегии в Фантазии А. Чернова, а с другой – укрепляет и увеличивает значимость этого центрального фрагмента в общей концепции сочинения.

---

[131] В связи с размещением главного жанрового компонента Фантазии возникают аналогии с сочинениями К. Дебюсси, в которых основной тематический материал располагается в среднем разделе формы. Об этом см. статью Э. Денисова [87].

[132] Выражение модуса сентиментальности в музыке получило новый виток развития и стало актуальным в музыкальной культуре метамодернизма. Н. Хрущева в статье «Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке» [267] отмечает повышенный интерес к модусу сентиментальности целого ряда композиторов; среди них Дэвид Лэнг («Sweet air»), Симеон тен Хольт («Canto Ostinato»), направление «новой сентиментальности» отмечает в творчестве В. Мартынова.

Таким образом, жанры, составляющие основу Фантазии, являются важнейшим инструментом, углубляющим содержательную сторону произведения. Жанровые стили акафиста, прелюдии, элегии подчиняются идейному замыслу Фантазии, что в итоге проявляется в принципе «обобщения через жанр»[133]. Методом их отбора и комбинирования композитор формирует уникальный индивидуальный замысел произведения, выраженный в концепции синтеза веры и личности-творца.

По-иному проявляются жанровые взаимодействия в **Фантазии ор. 2 «Древнерусская»**, которая является смысловым продолжением Фантазии ор. 1.

Основу жанровой системы второй фантазии составляют, в первую очередь, жанры *вокальной* природы – цитата жанра знаменного распева и аллюзия на жанр строчного древнерусского многоголосия. *Инструментальность*, как полярная жанровая стихия, оказывает воздействие на архитектонику целого, а также создает непредсказуемость развития мысли. В целом, в процессе перехода одного жанра в другой, обнаруживается определенная логика (Таблица 4).

Таблица 4

Порядок следования жанровых сфер в Фантазии ор. 2. А. Чернова

Разделы	**A**	**B**	**C**	**A1**	**B1**	**C**	**D**
Жанр	Вокально-хоровой	Вокально-инструментальный	Вокально-хоровой	Вокально-хоровой	Вокально-инструментальный	Вокально-хоровой	Инструментальный
Ладовый центр	d-a	in d	in d	d-a	in d	in d	in d

Если в первой фантазии арочный принцип композиции устанавливает гармонию и соразмерность целого, то во второй фантазии усматривается сквозная форма с последовательным движением к заключительному инструментальному разделу – **D** – с его импровизационной текучестью и непредсказуемостью развития мысли. Фантазия обладает двумя кульминациями, расположенными в разделах **C**, где излагается цитата знаменного распева. Движение к первой кульминации приводит к истоку – разделу **A**; во второй волне происходит жанровая моду-

[133] Термин А. Альшванга.

ляция в чисто инструментальную сферу. В этом контексте фантазия предстает как жанр-процесс, где проявляется жанровое движение от вокально-хорового начала к чисто инструментальному.

Укажем особенности жанровых взаимодействий в ***Фантазии «Древнерусской»***. В разделе **А** воссоздается звуковой образ древнерусского строчного многоголосия. Музыкальная фактура ассоциируется с троестрочием, символизирующим сакральную идею троичности. Троестрочие представлено не сразу, и этот пример демонстрирует его постепенное становление (Приложение, Пример 17).

В целом, данный раздел погружает в особое пребывание духовной сосредоточенности, рисует глубинный образ раннего состояния христианской души, а местоположение в фантазии выявленной аллюзии указывает на особую ее роль в концепции сочинении, свидетельствующей о стремлении к укорененности исконно русских культурных традиций.

Молитвенная континуальность, свойственная строчному многоголосию, «прорастает» в следующий раздел – **В**, где синтезируются вокально-хоровое и инструментальное жанровые начала. К вокально-хоровому относятся мотивы, которые подготавливают цитату знаменного распева в следующем разделе. Инструментальная сфера представлена литургическим компонентом – колокольностью. Посредством синтеза двух жанровых сфер достигается ощущение дления, углубления молебного состояния, свойственного литургическим жанрам. Возникают аналогии с постепенно проступающими словами священного текста молитвы.

В центре раздела **С** – цитата жанра знаменного распева. Пребывание распева в величаво-приподнятом духе (ремарка автора: «*Maestoso*», «*marcato*») и в динамике *f* транслирует состояние духовного подъема (Приложение, Пример 18).

В рукописном варианте Фантазии Чернов подтекстовал музыкальную цитату, тем самым расставил опорные точки в понимании своего замысла. Основу текста составляет фрагмент из литургического гимна «Единородный Сыне», взятый из третьей четверти формы стиха, точки золотого сечения: «распныйся же Христе Боже, смертию смерть поправый». Цитата олицетворяет концентрированное вы-

ражение религиозного начала, а также замещает целый текст, из которого она была заимствована. Аскетично-суровый посыл текста порождает сосредоточенное состояние духа, глубокой мольбы и покаяния.

В Фантазии, в целом, прослеживается жанровая модуляция, основанная на постепенном переходе от жанров певческой литургической традиции к романтической прелюдии. Молитвенное состояние духа сменяется эмоциональной рефлексией, наполненной выражением человеческого экспрессивного состояния. Континуальный характер трех разделов сменяется заключительным разделом – **D**, отличающимся дискретностью изложения. Характерной чертой заключительной части является особое влияние на всю музыкальную ткань интонемы страдания, жалобы, мятущегося состояния души. Обилие ламентаций в вариантно повторяемых интонационных комплексах олицетворяет состояние кающейся души.

Данные фантазии, на наш взгляд, объединяются в один фортепианный цикл благодаря общности содержательного наполнения, а также господства в них принципа жанрового взаимодействия, в котором обнаруживается идентичность подхода к материалу. Жанровой основой выступают богослужебные и романтические жанры (акафист, знаменный распев, строчное многоголосие; фантазия, элегия, прелюдия, романтическая соната). Однако в них по-разному расставлены акценты. Доминантой первой фантазии является ностальгический модус, транслируемый через особенности расположения жанров в сочинении. Так, в сердцевину первого опуса композитор помещает жанр элегии с его идеей стремления к восстановлению утраченной целостности личности, единства человека и мира. Гармония достигается концентрическим строением Фантазии, а также арочными связями крайних разделов, в которые помещен жанр акафиста. Красной нитью проходят через творения композитора размышления о личности, находящейся в условиях постоянно меняющейся действительности. Для Чернова главной твердыней в формировании целостной личности является вера в Божественно прекрасное, воплощаемое в духовности человека. Личность же, в свою очередь, самоценна, так как несет в себе отпечаток абсолютной личности Творца. Исходя из вышеизложенного, гармоническая личность в понима-

нии Чернова складывается из восстановления связи между человеком и Богом, а также немыслимости их дискретного существования. Эта концепция раскрывается во второй Фантазии. Таким образом, в самых первых опусах композитора заложены смысловые доминанты его творчества.

Особенности взаимодействия литургических и романтических жанров внутри фантазии соответствуют главной особенности этого жанра – *свободе высказывания*. По замечанию Т. Кюрегян, «фантазия представляет собой необычную комбинацию обычных для данной эпохи “слагаемых” (структурных, содержательных)» [133, с. 767]. В этом контексте, например, ***синтез жанров*** акафиста и элегии, слияние инерционного и свободного, традиционности и стихийности в одном произведении представляется возможным благодаря таким свойственным Фантазии качествам, как импровизационность, господство игрового начала, спонтанность изложения. В этой свободе и зарождается композиторский стиль А. Чернова в самом начале творческого пути, где уже наметились главные константы индивидуального авторского почерка.

В параграфе была рассмотрена проблема жанровых взаимодействий. Анализ существующих научных работ, посвященных данному вопросу, показал, что в настоящее время эта область находится в активной разработке и многие положения оказываются дискуссионными. Изучение круга источников позволило нам выделить актуальный для настоящей работы понятийно-терминологический аппарат, способствующий наиболее точной фиксации исследуемого явления.

В выявленном корпусе фортепианных сочинений отечественных композиторов с ярким претворением романтической традиции была обнаружена тенденция, связанная с введением в произведения признаков иных жанров. Появляющийся в драматургически важных участках формы жанр становится проводником определенного смысла и, вплетаясь в авторское повествование, оказывает значительное влияние на содержание произведения. Установление мигрирующих жанровых комплексов внутри рассматриваемых сочинений является одной из важнейших за-

дач в анализе сочинений композиторов-пианистов, способствующая раскрытию концептуального замысла произведения.

2.4. Фортепианный этюд в зеркале традиций и новаторства[134]

В современной исполнительской культуре жанры, в которых ярко выражено виртуозное начало, пользуются популярностью. Их условно можно разделить на две группы. Первая из них включает виртуозные сочинения, основанные на разработке *чужого* материала[135] (парафразы, транскрипции, фантазии и др.), где происходит наложение ретуши собственного мастерства, вкуса и моды на авторский стиль другого композитора. К другой группе относятся сочинения, нацеленные на развитие *своего* тематического материала. В последней группе выделяется жанр концертного ***этюда***, широко вошедший в практику романтического искусства как жанр, концентрирующий в себе различные грани исполнительского мастерства. В целом, в творчестве романтиков этюд подвергся множественным внутрижанровым метаморфозам, в результате чего он приобрел статус виртуозной концертной пьесы, обладающей определенным образным содержанием, преодолев целый ряд проблем, в том числе монотонность изложения и сугубо прикладное дидактическое предназначение. В нем композитор-пианист запечатлевал безупречное владение техникой в контексте конкретного художественного замысла.

Закономерен вопрос, в чем актуальность жанра этюда в наше время и в связи с чем возникает потребность в создании фортепианных виртуозных сочинений композиторами-пианистами? В концертной филармонической деятельности пианист сталкивается со специфическими особенностями репертуарной политики, нацеленной на исполнение проверенных шедевров, входящих в золотой фонд

---

[134] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора [240].

[135] Важно отметить, что многие гастролирующие пианисты в целях демонстрации блестящей виртуозности создают музыку в жанре транскрипции и парафразы – М. Амелин, А. Володось (П. Чайковский – А. Володось. «Колыбельная песня в бурю», ор. 54 № 10), Д. Мацуев, М. Плетнев (П. Чайковский – М. Плетнев. «Спящая красавица», концертная сюита для фортепиано, 1978).

классической музыки. Весомую часть звучащих сочинений в концертных залах составляют опусы композиторов-романтиков, образуя актуальный пласт современной культуры. Несмотря на это в филармонических программах существует «свободная зона», находящаяся в самом конце выступления, где репертуарные законы не имеют власти, что дает возможность пианистам расширять сферу исполняемых произведений, включая в «бисы» собственные сочинения.

У концертирующих пианистов постепенно формируется своя целевая аудитория, регулярно посещающая их выступления. В связи с этим исполнители помимо традиционного репертуара создают уникальные концертные программы, заинтересовывая слушателей своим композиторским творчеством. В конечном счете композиторы-пианисты выступают и просветителями, расширяющими привычный репертуар, исполняя редко звучащие произведения, а также добавляя в основную программу собственные сочинения. Данный аспект создает прецедент вынесения музыки таких авторов за рамки фестивальных или конкурсных форматов, где зачастую современное сочинение составляет обязательную часть программы.

На протяжении последнего столетия в творческой деятельности отечественных композиторов-пианистов сохраняется тенденция, связанная с ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты романтической эпохи. Жанр этюда, получивший интенсивное развитие в XIX веке в деятельности пианистов-виртуозов, сохраняет свое значение и за пределами романтического исторического стиля в творчестве А. Александрова (Три этюда, ор. 31), М. Коллонтая (Этюды ор. 55), В. Рябова (Четыре хроматических этюда, ор. 45), С. Фейнберга (Сюита из четырех пьес в форме этюда, ор. 11), А. Харитонова (Шесть этюдов, ор. 44), А. Чернова (Девять этюдов-фантазий, ор. 11) и других. В творчестве этих композиторов этюды, как и в романтическую эпоху, объединяются в цикл либо сборник пьес. Этот жанр трактуется ими как:

– образец чистой («абсолютной») инструментальной музыки;

– пьеса, имеющая литературную или сюжетную программу.

Рассмотрим эти направления в творчестве двух отечественных композиторов – Михаила Георгиевича Коллонтая и Алексея Евгеньевича Чернова.

Современный отечественный композитор-пианист ***М. Коллонтай***[136] обратился к жанру этюда в зрелом периоде творчества, являясь уже к тому времени автором значительного количества сочинений в самых различных жанрах[137]. В цикле ор. 55 (2006-2007) этюд трактуется как концептуальное программное сочинение. В нем композитор воплотил сюжеты, уходящие в глубину европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. М. Коллонтай обращается к новозаветным сюжетам, связанным с крестным путем Иисуса Христа на земле. В каждом этюде отображены различные моменты из жизни Спасителя, его пребывания в одиночестве[138], вдали от людей.

В конце каждого этюда композитор поместил краткие тексты-послесловия, которые в сжатом виде передают сюжетную фабулу пьес, а также репрезентируют сферу романтической программности (Таблица 5).

Таблица 5

Программа этюдов из цикла ор. 55 М. Коллонтая

Номер этюда	**Программа этюда**
«Один, Ты молился на вершине горы» (Гвидо Газелле)	
1. Presto sussurando	«Песок и камни. Зябкий ночной ветерок вокруг ступней. Не поклонюсь тебе. Устал и уже жажду. Бодрствуй, Душа»
2. Allegro ben ritmico e molto energico	«Бегу, а люди теснят Меня. Но будьте же совершенны, как Отец ваш совершенен»
3. Allegretto meditativo ed un poco giocoso	«Светает. Тишина. Капли падают с весел с легким звоном. Я никуда не спешу»
4. Allegro esaltato	«Потому что он казнен, и вот Мое время наступило. Как ветрено на этой вершине»
5. Nervoso e misterioso. Presto. Marcatissimo	«И хлеб, и печеная рыба, и Мое Тело, и Мое погребение, все это для вас, хвастающих Меня, чтобы Я стал царем и кормил вас здесь и сейчас»

[136] Композиторское творчество М. Коллонтая на сегодняшний день является мало изученным. Тем не менее, существует целый ряд статей и интервью, посвященных творчеству данного музыканта. Среди них отметим работы И. Степановой [239], В. Цыпина [99], диссертационные исследования Т. Новиковой [175] и Е. Тутовой [253].

[137] Симфонии, концерта, оперы, хоровых и вокальных сочинений, камерных, клавирных произведений.

[138] В связи с этим первоначально у композитора возникла идея дать циклу программное заглавие «Один», тем самым закрепив в нем внутреннюю образно-содержательную взаимосвязь пьес. Однако впоследствии М. Коллонтай отказался от этой идеи.

Номер этюда	Программа этюда
6. Tempo indefinito e sfuggire, all' in circa	«Это Я, не бойтесь»
7. Con dolore	«Слышу его горький плач»
8. Trionfante ed esaltato	–

Ключом к пониманию цикла служит текстовый эпиграф «Один, Ты молился на вершине горы», заимствованный М. Коллонтаем из начальной строки стихотворения «Ты молился на вершине горы» голландского лирика, поэта, католического священника XIX века Гвидо Гезелле (1830–1899):

Один, ты молился на вершине горы,
и … Иисус, нет никого вокруг,
куда могу взойти горной тропой, –
чтобы застать тебя там одного;

мир гонится за мной,
куда бы я ни шел,
где б ни был,
и куда б не кинул взгляд;

и вот, нет никого несчастнее меня;
лишь я,
нуждаясь, не могу исторгнуть вопль;
голодая, не могу просить;
страдая, не могу сказать,
как жестока боль!

О, научи несчастного глупца,
молиться как, открой![139]

[139] Перевод с английского Ю. Тележко.

Художественные комментарии композитора к музыкальным пьесам, эпиграф в виде прямой поэтической цитаты, послесловия к каждой пьесе – эти словесные спутники придают новые качества жанру этюда в творчестве М. Коллонтая.

Заложенные в пьесах образы воплощаются посредством стихийного импровизационного развертывания музыкального материала в драматическом ключе, и каждый этюд транслирует острые переживания героя в связи с происходящим.

Концепция цикла основана на драматургическом движении от мрака к свету. Опуская подробное описание сюжетной канвы каждого этюда, отметим отличительные черты данного цикла. В целом, восемь этюдов условно можно поделить на три группы.

1. В первой группе трагический образ Иисуса запечатлен на лоне природы. Так, в *начальном этюде* происходит повествование о Христе в пустыне Иудейской. Этот образ перекликается с картиной И. Крамского, о чем упоминает сам автор в письме к И. Чуковской. В этюде композитором углублена мрачная, драматическая образная сфера, где в музыке запечатлен диалог Христа и злого искусителя: «я себе представил эту непроглядную ночь, одиночество, этот щекочущий ветерок <…> осторожные прикосновения невидимого врага и отвратительные вопросы, которые он задает»[140] – отмечает композитор. Ожесточенный напор негативных воздействий, выраженных через грозовые накаты в фортепианной фактуре с ее почти судорожным ритмом, вызывает аналогии с трагической реакцией героя на неумолимо обрушивающиеся на землю бедствия (Приложение, Пример 19).

Четвертый этюд возвращает к горной локации, но в этот раз присутствие Христа на вершине горы предопределили трагические события, связанные с Иоанном Предтечей (Приложение, Пример 20). В *третьем и шестом этюдах* получила развитие сфера звуковой «марины», где природная стихия отразила внутреннее состояние личности. Так, в *третьем этюде* происходит отображение пейзажной картины – водной стихии и на ее фоне умиротворенное состояние Христа,

---

[140] Из письма М. Коллонтая к И. Чуковской. – URL: https://onedrive.live.com/?authkey=%21ADVXwOmKV3Iuc%5FY&cid=F201F95459ACC653&id=F201F95459ACC653%213227&parId=F201F95459ACC653%21814&o=OneUp (дата обращения: 25.05.2023).

абстрагировавшегося от людских и мирских проблем (Приложение, Пример 21). *Шестой этюд* связан с диалогом Христа и апостолов, оказавшихся в ночную бурю в открытом Тивериадском море (Приложение, Пример 22).

2. Во второй группе этюдов раскрываются внутренние переживания Христа. К примеру, технические «неудобства» и сложность *второго этюда* композитор связывает со сложной земной жизнью Иисуса, которому не было покоя (Приложение, Пример 23). В *пятом этюде* запечатлены размышления о деяниях Христа, побуждавших людей желать его земного царствования ради достижения их торжества и возвышения в дольнем мире (Приложение, Пример 24). В *седьмом этюде* запечатлена картина в тюрьме, где Иисус сидит в одиночестве и вслушивается в звуки падения капелек в подвале, а также плача Петра за стеной (Приложение, Пример 25).

3. К третьей группе относится единственный – *восьмой этюд*, в котором воплощен образ Воскресения Христа (Приложение, Пример 26).

Рассуждая о преемственности данного цикла с наследием композиторов-романтиков, следует отметить его связь с трансцендентными этюдами Ф. Листа. Во-первых, она происходит на основании трактовки этого жанра как программного сочинения. Во-вторых, этюды М. Коллонтая относятся к фортепианным сочинениям повышенной виртуозной сложности[141], и седьмой этюд, по оценке самого композитора, является практически неисполнимым. В связи с этим автор предлагает два варианта его игры:

– на электронном рояле с памятью в виде предварительной записи повторяющихся нот, а затем его дальнейшее исполнение с помощью наложения;

– исполнение облегченного варианта, помещенного в приложении к изданию[142].

---

[141] Transcendere переводится как «переступать», переходить некий существующий барьер.

[142] Запись данного цикла осуществили И. Чуковская (2009) и Н. Приварская (2014-2015). В последнем исполнении седьмой этюд записан в четыре слоя наложением друг на друга.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что в жанре этюда в творчестве М. Коллонтая репрезентированы традиции композиторов-пианистов XIX века, которые отразились в двух аспектах – виртуозности и программности музыки цикла.

Композитор-пианист ***А. Чернов*** к жанру этюда обратился в 2006 году, создав цикл, состоящий из ***Девяти этюдов-фантазий, ор. 11***, в котором подытожены творческие поиски в области клавирных сочинений раннего периода.

Следуя традициям композиторов-романтиков, Чернов развивает жанр этюда, обогащая его новыми звуковыми красками инструмента, используя при этом неисчерпаемые возможности туше, педализации в сочетании с оригинальными фактурными решениями. Тенденция к выражению мельчайших движений души, рефлексий художника-творца за роялем определяет особое качество творчества, где сама «фортепианность» – по словам К. В. Зенкина – это «прямое следствие романтического мироощущения», которое приводит композитора-пианиста к «тембровой универсальности» [111, с. 9].

Закономерно, что интерес именно к такому жанровому импровизационному миксту как «этюд-фантазия» или «фантазия-этюд» встречается преимущественно в творчестве пианистов-виртуозов XIX – XX столетий[143]: А. Бертини (Франция, 1798-1876) – «Большая фантазия-этюд для фортепиано», ор. 46, посвящена К. Плейелю (пианисту-виртуозу); Н. Щербачева (Россия, 1853-1922) – Фантазии-этюды для фортепиано, ор. 26; Ф. Блуменфельда (Россия, 1863-1931) – Этюд-фантазия, ор. 48, посвящен Н. Метнеру, Два этюда-фантазии, ор. 25 (1898), посвящены И. Гофману; К. Эйгеса (Россия, 1875-1950) – Шесть этюдов-фантазий для фортепиано (1925), ор. 23; А. Роули (Великобритания, 1892-1958) – Фантазии-этюды[144], ор. 13; В. Горовица (Россия – США, 1903-1989) – Этюд-фантазия «Les Vagues», ор. 4; композитора Дж. Корильяно (США, 1938) – Этюд-фантазия (played without pause), посвящен пианисту Дж. Токко. Многочисленные примеры под-

[143] Заметим, большинство композиторов, создавших Этюды-фантазии или Фантазии-этюды, посвящали свои опусы другим пианистам-виртуозам. Далее будут указаны эти посвящения.

[144] Этот опус содержит следующие программные заголовки: «Falling snow» – Падающий снег, «Mistress prudence» – Госпожа благоразумие, «Morris dance» – Танец Мориса, «Caprice», «Fantasy waltz», «Hornpipe» – танец «Хорнпайп».

утверждают мысль о том, что потребность в подобном сплаве двух импровизационных жанров возникает, по большей мере, у пианистов-виртуозов, посвятивших часть жизни композиторскому творчеству.

Вдохновляющим источником и моделью при создании цикла этюдов-фантазий А. Чернова послужили девять этюдов-картин ор. 39 (1917) С. Рахманинова[145]. Эти циклы объединяют многие параметры, связанные с количеством пьес, закономерностями в архитектонике целого, образными и содержательными параллелями, музыкальным языком некоторых этюдов-фантазий и этюдов-картин, формообразующими факторами. Рассмотрим два опуса более детально.

В Девяти этюдах-картинах сосредоточены характерные для творчества Рахманинова образные эпические, драматические, трагические и лирические сферы, которые распределены в цикле в следующем порядке (Таблица 6).

Таблица 6

Образные сферы в этюдах-картинах ор. 39 С. В. Рахманинова

Этюд-картина c-moll	**Этюд-картина a-moll**	**Этюд-картина fis-moll**	**Этюд-картина h-moll**	**Этюд-картина es-moll**	**Этюд-картина a-moll**	**Этюд-картина c-moll**	**Этюд-картина d-moll**	**Этюд-картина D-dur**
Героико-драматический	Пейзажный, эпико-драматический	Лирико-героический	Лирико-эпический	Героико-эпический	Эпико-драматический	Трагико-драматический	Пейзажный, эпический	Патетико-героический
	«Море и чайки»		«Сцена на ярмарке»		«Красная шапочка и волк»			«Восточный марш»

Исследователи творчества С. Рахманинова обнаруживают в ор. 39 черты цикличности [46], а также признаки полноправного цикла [20]. В. Брянцева выделяет в нем четыре подцикла, объединенных принципом контраста, где четвертый совместно с пятым этюдом-картиной образуют «сердцевину» произведения, а также его «образно-художественную вершину» [46, с. 486].

[145] 20 апреля 2013 состоялся концерт с авторской программой А. Чернова, где были исполнены эти два опуса.

Иное толкование сочинения Рахманинова было предложено М. Арановским [20]. Устанавливая целую последовательность интонационных, образных и тональных связей между этюдами, ученый приходит к заключению о стройном цикле с чертами концентричности, объединенном рядом смысловых связей и, таким образом, имеющим арочную архитектонику целого. Так, первый, пятый и финальный этюды образуют, по мнению исследователя, героико-драматический каркас. Соседние к самым крайним этюдам – a-moll (2) и d moll (8) – смягчают их своим картинным повествованием и представляют вторую арку. Третьей аркой, скрепляющей цикл, являются этюды h-moll (4) и a-moll (6), близкие друг другу, в том числе, благодаря наличию программы. Таким образом, рахманиновское сочинение имеет ярко выраженные черты концентричности.

В качестве особенностей в архитектонике цикла этюдов-фантазий Е. Чернова выделим наличие двух каркасов-модусов.

Второй, третий, шестой, седьмой и девятый этюды-фантазии образуют ***первую драматическую образную линию*** сквозного типа, которая, в свою очередь, делится на две группы:

– пьесы с доминированием концертно-виртуозного начала по типу шопеновских этюдов. Так, основой второго является вьющаяся фигурация, его фактурный план напоминает одиннадцатый этюд Шопена, ор. 25 (Приложение, Пример 27). Другие параллели связаны с седьмым этюдом: полетный рисунок октавной фигурации, а также опорный тон и ладовое минорное наклонение вызывают аналогии с двенадцатым шопеновским этюдом, ор. 25 (Приложение, Пример 28). В целом, возникает следующая образная и ладовая преемственность (Рисунок 5).

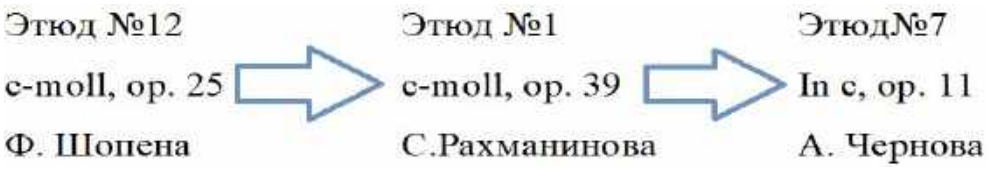


Рисунок 2. Схема образной и ладовой преемственности

– этюды с аккордовой фактурной, а также главенством ритма, подчеркивающим звучность аккордов[146]. К ним относятся третий, шестой и девятый этюды-фантазии (Приложение, Пример 29–31). Еще одним отличительным признаком первых двух из названных этюдов (третьего и шестого) является ярко выраженная жанровая основа вальса, претерпевающая интенсивное ритмическое, образное, а также интонационно-жанровое обновление, в результате чего он обогащается новой экспрессивной эмоциональной сферой[147].

Вторая сквозная линия в цикле представлена ***лирическими*** этюдами-фантазиями – первым, четвертым, пятым, восьмым, в которых отражена лирическая эмоционально-психологическая сфера. Первый и четвертый этюды-фантазии выдержаны в ноктюрновом тоне с типичным для этого жанра гармоническим сопровождением в широком диапазоне, с его подчиненной ролью по отношению к основной мелодии-теме в верхнем регистре. Помимо лейтжанровых связей (повторим, лейтжанрами в этом опусе являются вальс – № 3 и № 6, и ноктюрн – № 1 и № 4) цикл наделен и лейт-интонационными связями. Так, два этюда-фантазии скрепляет нисходящий мотив в интервальном диапазоне увеличенной октавы, внутри которой помещены ламентозная хореическая нисходящая секундовая интонация с дальнейшим скачком на септиму вниз (Приложение, Пример 32). В четвертом же этюде-фантазии этот мотив приобретает устремленное движение вверх и обретает романтическое стихийное изложение. На наш взгляд, семантика этого интонационного оборота в данном случае приближена к романсовой сексте (Приложение, Пример 33).

Другим скрепляющим фактором указанных двух частей цикла является развитие колокольной сферы в средних разделах, которая может вызвать ассоциацию с духовно-религиозным началом в этюдах-фантазиях. Заметим, колокольность как «знак» литургической традиции, а также «внеличный пульс мира, с которым сли-

---

[146] Заметим, подобная сила и воздействие ритма на общий тонус развития произведения обнаруживается в двух прелюдиях d-moll и g-moll op. 23, а также в Этюде-картине es-moll op. 39 С. Рахманинова.

[147] Такую же линию развития обнаруживаем в жанре мазурки в фортепианном цикле «Фантазии в трех мазурках», op. 5 А. Чернова.

вается пульс души, как этос чувства» [111, с. 389], сближает стилистику циклов С. Рахманинова[148] и А. Чернова.

В рассматриваемом сочинении А. Чернова отмечен целый комплекс микроциклов. В целом, восемь из девяти этюдов-фантазий сопряжены в два концентрических круга с сердцевинами, где шестой и седьмой расположены в зеркальном отражении по отношению к третьему и второму. Финальная часть цикла является завершающим звеном в развитии драматической сквозной линии. Крайние этюды – первый и четвертый, пятый и восьмой – служат лирическими опорными точками цикла. В то же время в основе строения концентрических кругов лежит бинарный принцип соединения драматических и лирических модусов.

Резюмируя вышеизложенное можно отметить, что два цикла С. Рахманинова и А. Чернова обнаруживают целый ряд общих признаков, среди них:

– концентрический тип композиции с устремленностью к финалу;

– наличие лирической сердцевины;

– развитие и переплетение трех драматургических линий в цикле Рахманинова (лирической, драматической, эпической) и двух психологических модусов у Чернова (лирического и драматического), что придает рассмотренным опусам цельность и стройность;

– парная группировка этюдов по принципу контраста;

– существование лейтмотивов («лейтимпульсов»)[149], пронизывающих фортепианный цикл. Помимо этого в Этюдах-фантазиях Чернова обнаруживаются лейтжанры – ноктюрн, вальс.

Подытоживая рассмотрение жанра этюда, отметим, что в приведенных примерах из творчества двух современных композиторов-пианистов – М. Коллонтая и А. Чернова – нашла отражение тенденция, связанная с продолжением романтических традиций за пределами данного исторического стиля. Два рассмотренных опуса этюдов ярко продемонстрировали пути развития этого виртуозного жанра в

---

[148] Напомним, колокольность наиболее явно проявляется в третьем, в кульминации седьмого и девятого этюдов-картин Рахманинова.

[149] В этюдах-картинах Рахманинова В. Брянцева в качестве лейтимпульсов указывает на маршевые ритмы [46, с. 486].

виде программных и чисто инструментальных пьес, входящих в цикл. В сочинении М. Коллонтая получила воплощение христианская тематика, характерная для современной музыкальной культуры. В этом плане этюд, минуя свое прямое предназначение в виде инструктивного упражнения, оказывается жанром, способным, помимо демонстрации виртуозных качеств, реализовать актуальные темы, сюжеты, образы. В цикле этюдов А. Чернова осуществлен своеобразный «диалог» с фортепианным наследием С. Рахманинова. В данном параграфе выявлено сходство в архитектонике циклов, развитии аналогичных образно-драматургических линий, наличии разветвленной лейтмотивной системы. Господство в исследованных двух сочинениях М. Коллонтая и А. Чернова индивидуально-субъективной сферы, психологической нюансировки, стремление к постижению глубин человеческой души, активное применение техники «артикуляции аккорда»[150] – все эти факторы определяют романтический универсум композиторов-пианистов в жанре этюда.

В данной главе был рассмотрен целый ряд сочинений современных композиторов-пианистов, демонстрирующих тесную связь с музыкальной культурой романтизма. Фантазийная стихия проникает в их фортепианные жанры, усиливая индивидуальность и неповторимость произведения. Особую роль играет принцип полижанровости, формирующий оригинальный замысел опуса.

В творчестве композиторов-пианистов яркое претворение получило виртуозное начало, рельефно отразившееся в жанре этюда. Он зачастую создавался как составная часть моноцикла, в пределах которого обретал оригинальную программу и вслед за ней – специфическое содержание. Иной путь реализации романтической модели этюда связан с созданием чисто инструментальных пьес. Их смысловое содержание определялось музыкальными средствами, такими как разветвленная лейтмотивная система, а также сквозное развитие образно-драматургических линий. Рассмотренные образцы циклов этюдов продемонстри-

---

[150] Термин Ю. Н. Холопова. Определение: «Совокупность способов фактурной обработки аккордов (его звуков)» [260, с. 225].

ровали связь с национальными корнями, а также с романтической музыкальной культурой.

ГЛАВА 3.
ЦИТИРОВАНИЕ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ-ПИАНИСТОВ: ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С РОМАНТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ

3.1. Сущность цитаты как интертекстуального явления

Обращение к музыкальным традициям различных исторических эпох – характерная черта творчества композиторов Новейшего времени. Это дает возможность обозначить важную тенденцию, связанную с проявлением определенных полюсов стилевого притяжения. В произведениях ряда композиторов-пианистов обнаруживается повышенный интерес к музыкальному наследию романтической эпохи, что обусловлено непреходящей ценностью данной культуры на протяжении двух последних веков.

Феномен открытой ассоциативности с музыкальным искусством XIX столетия в композиторско-пианистической деятельности возникает как реакция на тенденцию в XX веке, связанную с ситуацией вытеснения культуры романтизма, расцениваемой как «прерывание эволюции» художественной жизни. Обращение к данному определенному стилевому срезу музыкальной культуры приводит к «диалогическим отношениям»[151], с особой остротой вскрывающим проблему связи времен – прошлого и настоящего.

Диалогичность, ставшая ярким проявлением процесса договаривания романтической традиции в творчестве композиторов-пианистов, означает взаимодействие смыслов, которые могут быть претворены в каком-либо художественном тексте, и предполагает способность устанавливать коммуникацию с наследием прошлого, а также «апелляцию» композитора к ассоциативным возможностям слушателя.

В творчестве современных композиторов-пианистов обращение к музыке прошлого реализуется в виде отсылок к стилистике определенных сочинений

---

[151] Термин М. Бахтина [об этом см.: 32, с. 281–307].

композиторов-романтиков внутри художественного целого путем инкрустации отдельных интонационных оборотов, гармонических и ритмических формул, фактурных рисунков, характерных для мастеров эпохи романтизма.

Основу данной главы составляет рассмотрение принципа цитирования, благодаря которому происходит наслаивание смысла на смысл: во взаимодействие вступают индивидуальное и общее, внутреннее и внешнее, ярко проявляется «диалогический способ искания истины» [115, с. 26].

Проблема цитирования входит в научную область, относящуюся к изучению полистилистики[152] (термин А. Шнитке), которую осмысливали многие отечественные исследователи: М. Арановский, А. Денисов, Л. Казанцева, А. Кудряшов, С. Лаврова, В. Медушевский, В. Холопова, Е. Чигарева и другие. Полистилистика предполагает обращение к «общеизвестному» материалу, наполненному культурно-историческими ассоциациями. Согласно определению Е. Чигаревой полистилистикой является «*композиционная техника*, в основе которой лежит соединение в одном произведении двух или более стилевых моделей (чаще выраженных персонифицировано, в виде *тем-цитат* или *квазицитат*, реже – рассредоточенных в музыкальной ткани), – в контрастном или *взаимодополняющем соотношении*» [278, с. 431; курсив наш – Н. С.].

Тонкие, рассредоточенные ассоциативные параллели между музыкой композиторов-пианистов и наследием романтизма обусловлены особым ощущением «связи времен», что происходит через соприкосновение цитатного (аллюзивного) и авторского материала в процессе реализации индивидуализированного замысла. Сознательное культивирование в творчестве эмоциональной выразительности, стихии открытого чувства, ярко выраженного мелодического начала, широкое применение классико-романтических идиом приводит к сглаживанию контраста

---

[152] Впервые феномен появления «инородного» материала в музыкальном поле был осмыслен А. Шнитке. В 1971 году композитор выступил на Международном музыкальном конгрессе в Москве, где обосновал новый термин «полистилистика» по отношению к музыкальному творчеству.

между заимствованным и своим материалом посредством соединения в одном произведении родственных, однородных стилевых пластов.

Цитирование, получившее широкое претворение в современных произведениях, стало неотъемлемой частью концептуального поля сочинений. Проблемы, связанные с цитированием, нашли разнообразное освещение в научной литературе[153]. В данном исследовании мы опираемся на трактовку термина «цитата» [154] А. Денисова, который предполагает его узкую и широкую интерпретацию. В узком смысле значение «цитаты» совпадает с лингвистическим толкованием данного явления: «воспроизведение в тексте фрагмента другого текста, дифференцируемое как воплощение сферы иного смысла» [85, с. 17]. В широком плане под цитатой может подразумеваться отображение фрагмента иного текста, в новом художественном контексте, оказывающегося «предметом обсуждения, при котором авторская позиция и чужая мысль сплетаются, подчас образуя неразделимое целое» [там же, с. 17]. Понимание цитаты в широком смысле касается и вопросов маркированности границ, способа введения цитаты в музыкальное произведение. Зачастую такого рода цитата сливается с материалом сочинения современного композитора и ее границы выделить можно лишь условно.

А. Денисов предлагает следующие критерии систематизации цитат:

1. Материал цитаты. Заимствование первоисточника – в полном/неполном фактурном объеме.

2. Масштабы цитирования – отдельный мотив или гармонический оборот/«макроцитаты» [85, с. 22].

3. Виды цитат – точная/неточная, цитата/автоцитата, интратекстуальная/интертекстуальная, оппозитивная/неоппозитивная.

---

[153] См. работы М. Арановского [15]; А. Денисова [85]; Л. Крыловой [129], С. Лавровой [135].

[154] Слово «цитата» произрастает от латинского «citatum» и обозначает включение выдержки из того или иного текста. При внесении в «свой» текст «чужого», с одной стороны, возникает дифференциация авторского текста и заимствованного; с другой – этот «чужой» элемент приживается в том или ином сочинении и в результате становится «своим».

4. Приемы трансформации цитируемого материала – метроритмические, звуковысотные, фактурные, тембровые, синтаксические (например, «цитата-вычленение», «раздробленная цитата» [там же, с. 30]).

5. Функции цитаты – общие (репрезентативная и обобщающая), специальные.

6. Семантика цитаты

а) Репрезентация музыкальной семантики:

– конкретного произведения;

– стиля автора первоисточника цитаты;

– стиля эпохи в целом.

б) Репрезентация немузыкальной семантики:

– смысла словесного текста цитаты: при цитировании вербальный текст может быть, а может и опускаться в моменте цитирования;

– ситуации функционирования первоисточника;

– культуры соответствующей эпохи в целом.

7. Варианты взаимодействия цитаты и контекста – нейтральное, динамическое, доминирующее.

8. Индивидуальность автора, по мнению ученого, выражается в выборе материала цитаты, контексте, в который она помещается, видоизменении композитором цитаты, если оно есть, плотности и частоте использования цитат в контексте одного произведения (одна, несколько или цитирование как композиционный принцип построения всего сочинения); семантике избранной цитаты.

Намеренно заимствованный фрагмент из романтической музыки оказывается универсальным инструментом в осуществлении притяжения ценностно важного и значимого материала в контекст художественного поля сочинения. Такое использование цитирования на уровне техники композиции встречается, например, в «Маленьком романтическом квинтете» для струнных и фортепиано E-dur, op. 3 А. Чернова. Градация применения данного приема в этом произведении прости-

рается от *точной цитаты*, взятой как бы в кавычки, *аллюзий*[155] и *квазицитат*[156], до применения *метацитаты*[157] (или макроцитаты), а также *цитирования стиля* Р. Вагнера, С. Рахманинова, А. Скрябина. В выделенных типах цитат обнаруживается строгая иерархия, в том числе прочные драматургические связи, которые рассматриваются в следующем параграфе данной главы.

Другой вид взаимодействия «своего» и «чужого» реализуется в рамках *вариаций на стиль.* Таких примеров в творчестве композиторов-пианистов оказывается довольно много. Отметим некоторые из них, в которых обнаруживается связь со стилем композиторов XIX века. В цикле пьес ор. 110 (1979) А. Александрова[158] в первой из них, под названием «Зыбкий образ», заметна вариация на стиль А. Скрябина, в Этюде – на стиль С. Рахманинова, в Сказке – Н. Метнера[159]. В сочинении Т. Смирновой «Суздальские картинки», ор. 14 – вариация на стиль М. Мусоргского; в «Венке сонетов», ор. 84 – Ф. Шопена, «Романтические послания» ор. 91 – вариации на стиль А. Дворжака, С. Рахманинова[160]. В «Фантазии в семи эскизах» ор. 6 А. Чернова в пьесе «Espressivo» выявлена вариация на стиль А. Скрябина. В первой из трех Новелетт для фортепиано (2013-2017) И. Шмарыгина – вариация на стиль Н. Метнера, во второй – М. Равеля, в третьей – С. Рахманинова. В «Камерной сюите для виолончели и фортепиано из сочинений Шопена» (1968) А. Касьянова, состоящей из трех пьес – экспромта, ноктюрна и мазурки, – обнаруживаются отсылки к экспромту As-dur Ф. Шопена в первой пьесе, а в остальных двух частях проявляются черты шопеновских миниатюр, однако, без конкретных признаков определенных опусов.

---

[155] «Аллюзия, – по мнению Е. Чигаревой, – балансирует на грани точной текстовой цитаты с имитацией цитаты (квазицитаты), она интересна своей “неуловимостью”, многогранностью, глубиной стилевых аналогий» [278, с. 445].

[156] Псевдоцитат, согласно мнению А. Шнитке.

[157] Под адаптацией, по определению А. Шнитке, подразумевается свободное развитие чужого материала в своей манере [293, с. 143].

[158] Эпиграф к циклу: «Душа моя – Элизиум теней».

[159] В Прелюдии А. Александров осуществляет вариацию на стиль С. Фейнберга, а в Эпилоге помещает собственный музыкальный автопортрет.

[160] О фортепианных циклах Т. Смирновой, наполненных отсылками к творчеству композиторов-романтиков, см. в статье О. Синельниковой «Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой [214, с. 141].

Иной путь творческой адаптации «чужого материала» осуществляется в *транскрипции*. Расцвет данного жанра пришелся на XIX столетие, интерес к нему не прерывался на протяжении XX – начала XXI века. В качестве примеров приведем транскрипции современных композиторов-пианистов: М. Плетнева (П. Чайковский – М. Плетнев. «Спящая красавица», концертная сюита для фортепиано, 1978), А. Володося (П. Чайковский – А. Володось. «Колыбельная песня в бурю», ор. 54 № 10).

Проблема цитирования нашла отражение в исследованиях, посвященных вопросам интертекстуальности[161], под которой А. Денисов понимает «использование в данном тексте элемента (одного или нескольких), уже существующего в другом тексте (или их группе). В результате возникает ссылка на другой текст, автор адресует слушателя к созданной ранее смысловой сфере» [84, с. 62].

Авторское произведение, наполненное ассоциативными связями с музыкой романтизма, вовлекается в открытый процесс формирования смыслов текста, что, в свою очередь, определяется тремя этапами. Первый из них связан с наличием таких текстов, которые оказывают значительное воздействие на авторский текст и его письмо. В отношении композиторов-пианистов закономерно предположить, что особое влияние на их творчество оказывают сочинения из собственного исполнительского репертуара. Автор создает новое произведение на основе личного опыта восприятия предшествующих текстов.

Второй этап связан с включением в музыкальное произведение преднамеренных или непреднамеренных интертекстуальных связей в виде аллюзий или точных цитат[162], поэтому после завершения произведения самим автором возможно обнаружение в своем тексте тех или иных отсылок к другим сочинениям.

---

[161] Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 году Ю. Кристевой, которая отталкивалась от идей М. Бахтина. Под ним исследователь подразумевал наличие особого рода связей между различными текстами; эти связи предполагают заметные или неприметные отсылки к другим текстам. Проблемой интертекста занимались многие исследователи. Отметим тех авторов, чьи работы представляют актуальность для настоящего исследования: М. Арановский, М. Высоцкая, Г. Григорьева, А. Денисов, Л. Казанцева, М. Раку.

[162] Подобная ситуация сложилась в фортепианном цикле «Евангельские картины» И. Соколова. После завершения фортепианного цикла композитором было указано существование непреднамеренной точной цитаты из прелюдии № 4 e-moll, ор. 28 Ф. Шопена.

В этом плане интертекстуальность в условиях композиторско-пианистического творчества представляет проявление бессознательного мышления.

Третий этап включает осмысление данного произведения слушателями. У воспринимающей стороны образуются свои ассоциативные связи с музыкальным материалом тех или иных сочинений. Каждый слушатель имеет личный «ассоциативный фонд» (М. Раку), поэтому он вступает в «сотворчество» с автором произведения. Эти связи образуют дополнительные коннотации, расширяющие образную перспективу произведения.

Резюмируя вышеизложенное, следует отметить, что взаимодействие творчества композиторов-пианистов с культурой романтизма происходит на основе специфической природы современного художественного мышления – *открытой ассоциативности* с культурой прошлого, которая связана со следующими факторами: исполнительской практикой, предполагающей доминирование в репертуаре произведений композиторов-романтиков; особым отношением к традиции (исполнительской и композиторской) как живому источнику новых идейных замыслов в своем творчестве; технологической революцией в области записи в XX столетии, которая привела к общедоступности огромного музыкального пласта музыки эпохи романтизма для слушательской аудитории.

3.2. Романтические цитаты как интонационный исток поэтики современных произведений[163]

> <…> для романтиков человеческая индивидуальность предстала как бесконечная, неисчерпаемо глубокая вселенная, во многих отношениях более значительная, чем весь внешний мир.
>
> К. В. Зенкин[164]

Переходя к рассмотрению применения принципа цитирования в музыке отечественных композиторов-пианистов, отметим, что среди целого круга сочинений нами были выделены наиболее показательные, демонстрирующие неуклонную тягу к романтическому миру грез и его образным планам. В исследуемом в этом параграфе творчестве двух современных композиторов – И. Соколова и А. Чернова – обнаруживается тенденция к межстилевому диалогу, преимущественно с наследием романтической эпохи. Диалог осуществлялся через принцип цитирования с высокой концентрацией в фортепианных сочинениях романтических цитат, обращение к которым требует научного осмысления. Своеобразный сплав «своего» и «чужого» в результате образует индивидуальный авторский язык и самобытный авторский стиль.

Творчество А. Чернова отличается неуклонным стремлением к продолжению романтической традиции на протяжении композиторской карьеры, поэтому можно выделить характерную для его музыки тенденцию, связанную с систематическим цитированием целого корпуса романтических сочинений. В качестве источников цитирования отметим следующие: Р. Вагнер. Опера «Парсифаль», сцена Кундри и Парсифаля из II акта; Ф. Лист. Соната h-moll; Г. Малер. Симфония № 9 D-dur, I часть; Н. Метнер. Соната-воспоминание из цикла «Забытые мотивы», op. 38; Н. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже»; А. Скрябин. «Листок из альбома», op. 45; А. Скрябин. Мазурка № 3 e-moll,

---

[163] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора: [244; 245].

[164] [111, с. 9].

ор. 25; Ф. Шопен. Ноктюрн As-dur (Lento), ор. 32 и многие другие. В творчестве И. Соколова, напротив, лишь в определенный композиторский период (на рубеже XX–XXI столетий) обнаруживается уход от концептуализма к романтическим истокам в ряде сочинений, к которому относится фортепианный цикл «Евангельские картины» (2012), отличающийся изобилием романтических цитат.

«Маленький романтический квинтет» для струнного ансамбля (две скрипки, альт, виолончель) и фортепиано ор. 3 А. Чернов писал в течение двух лет (2000-2001). Это сочинение он посвятил своей супруге – Елене Черновой. Сразу после завершения написания квинтета состоялась его премьера в Рахманиновском зале Московской консерватории (октябрь 2001)[165]. О замысле своего сочинения А. Чернов отмечал следующее: «На рубеже веков мне вдруг стало любопытно, а что будет если в это время написать абсолютно романтическое произведение, причем не как какую-то стилизацию, <…> а просто, написать так, как будто романтизм никуда и не уходил. Конечно, совсем без отсылок не получилось, там есть много Рахманинова, Вагнера, Скрябина, раннего Шенберга. В итоге получилось такое “молодое” восторженное и страстное романтическое сочинение» [6].

В этом произведении различного рода цитаты и аллюзии приобретают особое значение и в контексте сочинения несут огромную смысловую нагрузку.

На наш взгляд, целесообразно было бы представить список первоисточников – произведений композиторов-романтиков, послуживших основой для цитирования, а также указать сведения об их расположении в квинтете[166] (Таблица 7).

Таблица 7

Список цитируемого материала и его расположение в квинтете А. Е. Чернова

Квинтет А. Е. Чернова	Цитируемый материал
R: А.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; главная партия экспозиции	**D:** С. Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18; основная тема II части
R: А. Чернов. «Маленький роман-тический квинтет», ор. 3; кода	**D:** С. Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18; II часть; тема коды

[165] Квинтет исполнили: А. Турдыев – скрипка, Т. Визавитина – скрипка, Л. Серов – альт, В. Каденко – виолончель, Е. Стародубцев – фортепиано.

[166] В данном списке символы обозначения цитат заимствованы из справочника А. В. Денисова [85, с. 26], где **D** – обозначает текст-донор, а **R** – текст-реципиент.

Квинтет А. Е. Чернова	Цитируемый материал
R: А.Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; тт. 39-40	**D:** А. Шенберг. Струнный Секстет «Просветленная ночь», op. 4
R: А.Е. Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; тт. 10-12	**D:** Р. Вагнер. Опера «Тристан и Изольда»; цитата лейтмотива короля Марка из 3 сцены II акта
R: А.Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; тт. 129-130, 136-137, 141-142	**D:** Р. Вагнер. Опера «Тристан и Изольда»; кульминация сцены с любовным напитком, 5 сцена I акта с Тристаном и Изольдой
R: А. Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; тт. 1-3	**D:** Р. Вагнер. Опера «Парсифаль»; сцена Кундри и Парсифаля из II акта (лейтаккорд + лейтмотив совращения Кундри)
R: А. Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; разработка, ц. 8, тт.1-2	**D:** А. Скрябин. Симфония № 3 «Божественная поэма»; цитата фрагмента из разработки I части (ремарка Скрябина «écroulement formidable» – «грозный обвал»)
R: А. Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; побочная партия экспозиции, ц. 4, т. 54	**D:** А. Скрябин. Симфония № 3 «Божественная поэма»; фрагмент темы главной партии из финала, «Божественная игра»
R: А. Чернов. «Маленький романтический квинтет», op. 3; разработка, т.76 (ремарка Чернова «Quasi tromboni»)	**D:** Г. Малер. Симфония № 10, I часть; т. 73

Все рассматриваемые цитаты в квинтете объединяет их *намеренное* заимствование[167] композитором. Другим объединяющим фактором является интратекстуальная[168] (термин А. Денисова) природа цитат [85, с. 25].

В конечном счете, избранные главнейшие музыкальные полотна романтической эпохи в квинтете служат «не просто фрагментом иного текста, но и своего рода предметом обсуждения, при котором авторская позиция и чужая мысль сплетаются, подчас образуя неразделимое целое» [там же, с. 17]. Неопозитивный характер избранных цитат рождает уникальное по замыслу и содержанию музыкальное сочинение.

Все перечисленные цитаты сближает целый ряд разнохарактерных черт:

– избранные композитором фрагменты имеют интратекстуальную природу;

– источником материала цитат служат авторские тексты;

---

[167] Понятие «заимствование» используется нами, как синоним термину «цитата».

[168] Под интратекстуальностью понимается такой тип цитирования, который предполагает заимствование редко цитируемого материала.

– все цитаты предстают как особые символы, являющиеся своего рода персонифицированными характеристиками личностей композиторов, авторов произведений-доноров;

– цитаты составляют смыслообразующую основу произведения;

– они наделены специальными функциями в квинтете, отражающими стрежневую идею сочинения;

– семантические особенности обнаруживают согласованный характер с музыкальной материей квинтета;

– все цитаты в квинтете тем или иным образом подвержены преобразованиям, но не радикальным[169].

Цитаты, таким образом, подчиняемые собственной творческой воле, словно укрепляют авторское «Я» в контексте произведения, выражают личное мировосприятие композитора, а также самобытность автора.

Поскольку смысловая активность цитаты определяется конкретным контекстом произведения, а именно ее местоположением на определенном участке формы, важно учитывать особенности архитектоники сочинения. Квинтет написан в форме рондо-сонаты (Рисунок 3).

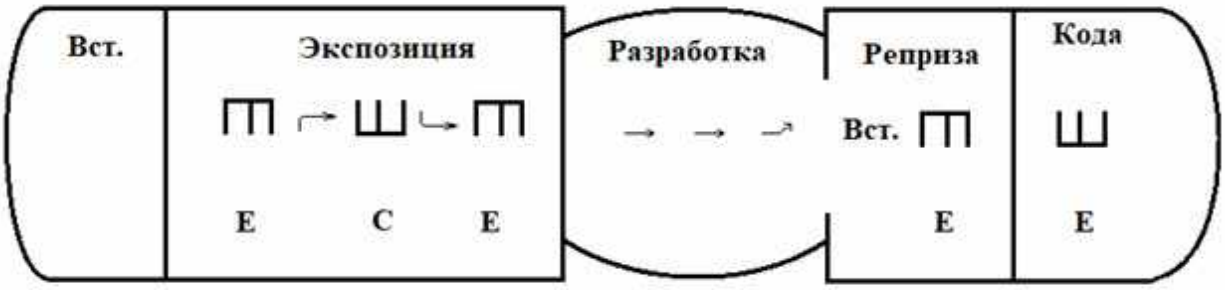


Рисунок 3. Схема формы «Маленького романтического квинтета» ор. 3 А. Е. Чернов

[169] Отметим, что такой вид адаптации цитаты в авторском тексте является наиболее распространенным в творчестве других композиторов. Однако в творчестве Чернова встречается редкое *точное* цитирование, без видоизменения исходного музыкального текста, например, цитата знаменного распева в Фантазии ор. 2.

В другой схеме обозначим местоположение вышеуказанных цитат в форме (Рисунок 4).

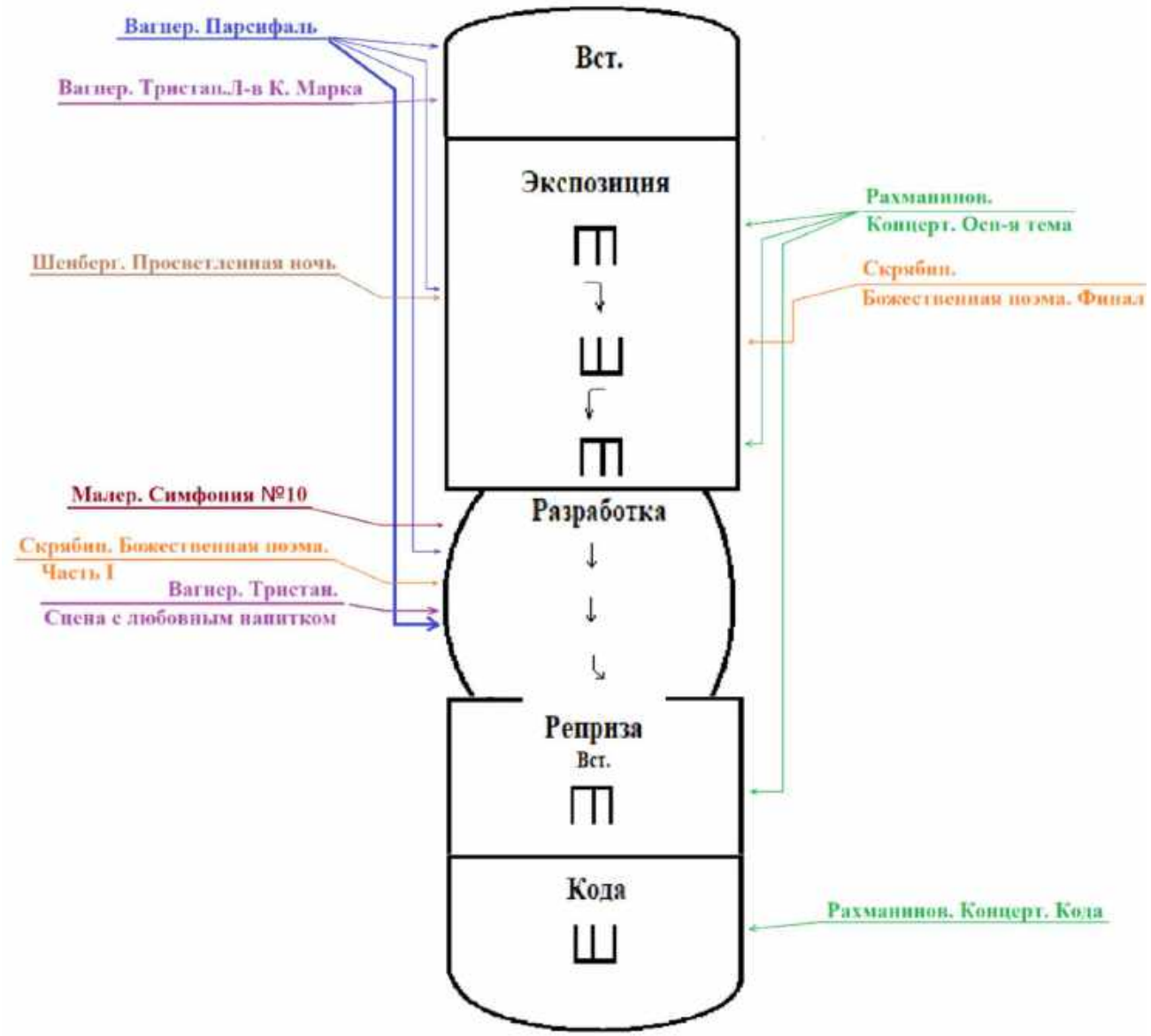


Рисунок 4. Местоположение цитат в рассматриваемом сочинении

Названные выше цитаты имеют *общие* функции в драматургии квинтета. Во-первых, для всех рассматриваемых цитат характерен одновременно **репрезентативный** и **обобщающий** характер [85, с. 33], поскольку они являются носителями смысла как другого музыкального текста в целом, так и его отдельного фрагмента.

Во-вторых, цитаты в сочинении наделены *специальными* функциями, благодаря которым расставляются композиционные акценты:

1) функцию эпиграфа, а также сквозного символа-образа выполняет цитата фрагмента из оперы Р. Вагнера «Парсифаль»;

2) в роли основных тем квинтета выступают две цитаты – главной партией является цитата фрагмента основной темы II части фортепианного концерта № 2 С. Рахманинова, а побочной партией – аллюзия на основную тему финала Симфонии № 3 «Божественной поэмы» А. Скрябина;

3) резюмирующую, обобщающую функцию имеет цитата фрагмента коды II части фортепианного концерта № 2 С. Рахманинова, а также аллюзия на основную тему финала Симфонии № 3 «Божественной поэмы» А. Скрябина;

4) процитированный фрагмент из первой части Симфонии № 3 «Божественной поэмы» Скрябина выполняет драматургическую функцию прерывания, остановки развития музыкальной мысли в разработке.

Отдельно стоит выделить лейтмотив любовного напитка из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, служащий главным импульсом в активном развитии цитаты-эпиграфа в разработке.

Обнаруженные цитаты можно рассмотреть с точки зрения их узнаваемости. В этом отношении шкала выявления заимствованного фрагмента колеблется от легко различаемых до трудно уловимых. Полярными примерами могут служить, в первом случае, макроцитата фрагмента из концерта для фортепиано с оркестром № 2 c-moll С. Рахманинова, во втором же, – микроцитата – заимствование консонирующего аккорда – C-G-e – из десятой симфонии Малера. Очевидно, что при прослушивании довольно затруднительно отнесение последнего примера к области заимствования из конкретного текста, однако сам композитора выделяет данный аккорд в ранг цитаты, тем самым подчеркивая ее важное значение лично для автора.

Научно привлекательным является рассмотрение роли цитируемого материала в драматургии целого, а также выявление его семантики.

Итак, несмотря на общие особенности цитат в квинтете, их можно дифференцировать на две группы, отличающиеся полярными эмоционально-образными характеристиками. К первой относятся цитаты с ярко выраженным аффектиро-

ванным состоянием. В них присутствует совокупность следующих эмоциональных модусов: взволнованность, энергичность, томительность, страстность, восторженность с долей драматичности. На противоположном образном полюсе находятся лирические, возвышенные, созерцательные, меланхолические, томительные, сентиментальные эмоциональные сферы[170]. Наличие столь контрастных модусов-состояний в одном сочинении служит, своего рода, данью романтизму с его господством чувственного миросозерцания, а также диалектикой романтической мятущейся души. Возникают некоторые сходства с полярными образными модусами Скрябина – «высшей грандиозностью» и «высшей утонченностью». В квинтете эти эмоциональные состояния выражают сущность мироощущения автора, а своеобразие художественного мира данного сочинения подчеркивается выбором и новизной цитируемого материала.

Обобщим вышеизложенные наблюдения (Таблица 8).

Таблица 8

Претворение двух модусов-состояний в цитируемом музыкальном материале в «Маленьком романтическом квинтете» ор. 3 А. Е. Чернова

Экспрессивный модус	Лирический модус
Р. Вагнер. Опера «Парсифаль». Аллюзия на лейтмотив из сцены Кундри и Парсифаля	С. Рахманинов. Аллюзия на основную тему II части из Концерта № 2
Р. Вагнер. Опера «Тристан и Изольда». Аллюзия на лейтмотив короля Марка	С. Рахманинов. Макроцитата из коды II части из Концерта № 2
Р. Вагнер. Опера «Тристан и Изольда». Аллюзия на лейтмотив любовного напитка	А. Шенберг. Микроцитата фрагмента из секстета «Просветленная ночь»
А. Н. Скрябин. Аллюзия на фрагмент из разработки I части «Божественной поэмы»	А. Скрябин. Аллюзия на фрагмент из Симфонии № 3 «Божественная поэма»; фрагмент темы главной партии из финала «Божественная игра»
Г. Малер. Микроцитата аккорда из I части Симфонии № 10	

Сонатная форма, обладающая композиционным совершенством, является высшей среди существующих инструментальных форм. В ней индивидуальная мысль облекается в уникальную структуру, включающую логические стадии развития. По словам Ю. Холопова, сонатной формой является та, которая имеет *не*

[170] В характеристике полярных эмоциональных состояний цитат мы опираемся на монографию В. Холоповой «Музыкальные эмоции» [265, с. 17].

только внешние сложившиеся атрибуты, такие как: трехуровневая форма (экспозиция, разработка, реприза), две диалектически разные и в то же время родственные темы, тональное соподчинение, и многие другие параметры; «главный признак сонатной формы – разработка, не только в специальной и специфической для нее средней части-разработке, но в виде сквозного становления, идущего через все разделы композиции» [261, с. 241]. В квинтете А. Чернова в качестве главного материала, активно развивающегося на протяжении всего произведения, являются цитаты. В связи с этим приведем тезис А. Денисова о роли цитат в музыкальном развитии индивидуальной мысли композитора: «<…> при использовании чужого материала как тематической основы сочинения первоисточник выступает в качестве импульса, дающего автору повод для собственного высказывания, но использующего внешнюю чужую оболочку. Она переосмысливается, входит в состав нового сочинения, становится частью его интонационной ткани как несущий каркас здания» [85, с. 19]. В свете вышеизложенного можно констатировать ведущую роль цитат как материальной и идейной основы для их дальнейшего развития на протяжении всей сонатной формы квинтета.

Охарактеризуем содержательную сторону каждой из цитат и их роль в концепции сочинения и архитектонике сонатной формы. Открывается квинтет аллюзией на кульминационный фрагмент сцены Кундри и Парсифаля из II акта, момент восклицания Парсифалем имени Амфортеса (Приложение, Примеры 34a–34b). Композитором был сохранен ряд репрезентирующих особенностей исходного фрагмента: накаленный до предела эмоциональный тонус мелодического нисхождения, вызывающий аналогии с типичным мелодическим ходом «с вершины источника» П. Чайковского[171], динамика *ff* и темп Agitato. Общность этих фрагментов проявляется также и в аккордике – экспрессию текста-донора подчеркивает нонаккорд со структурой 3.3.3.4. Однако в квинтете он оказывается переосмыслен композитором и заменяется на септаккорд со структурой 3.3.4.

[171] Например, в «Патетической» симфонии композитора в самом начале финальной части.

Аллюзивный материал вносит в чисто инструментальное произведение внемузыкальный контекст. Заметим, заимствованный фрагмент выполняет роль лейтмотива в сцене Кундри и Парсифаля, встречаясь на протяжении сцены около 60 раз, впитывает в себя эмоционально взвинченные реплики двух персонажей и подвергается активной интонационной трансформации. Этот лейтмотив сопровождает в большинстве случаев драматически накаленные слова и фразы, такие как «проклятье», «исчадье зла», «скорбь», «превозмог я один», «так дразнишь меня», «гнев», «горе мне» и другие, которые вербально выражают спектр отрицательных состояний героев и, таким образом, репрезентируют контекст «Парсифаля» Р. Вагнера.

Описанный выше эмоциональный модус пролонгируется на весь вступительный раздел квинтета, а также пронизывает экспозиционный и разработочный разделы, проникая в них и получая активную разработку. Таким образом, данная аллюзия и ее семантика оказывают воздействие на окружающий авторский материал[172].

В квинтете существует общность некоторых цитат и аллюзий друг с другом. На наш взгляд, рассматриваемая аллюзия имеет прямую связь с аллюзией на фрагмент из разработки I части (ремарка композитора «écroulement formidable» – «грозный обвал») «Божественной поэмы» А. Скрябина, которая проявляет себя в квинтете не на тематическом, а драматургическом уровне (Приложение, Примеры 35a–35b).

Внешне они довольно различны: объединяет их лишь лавинообразное скользящее нисхождение всех партий. В разработке этим фрагментам предопределена функция кульминационного надлома. В квинтете происходит временное торможение развития лирических тем экспозиции и продление резко диссонирующей гармонии. Усиливает вышеуказанные особенности музыкальной ткани ди-

[172] В одном из интервью А. Чернова встречаются мысли композитора, которые касаются его особого отношения к «Парсифалю» Вагнера: «я люблю музыку “Парсифаля”, особенно эпизоды, которые наименее идейны. Второе действие, где происходит встреча Парсифаля и Кундри, – мое любимое. Многие интонации и гармонические и полифонические приемы оттуда даже довольно сильно повлияли на формирование моего собственного композиторского почерка» [7, с. 16].

намика *fff* у струнных и *ffff* в партии рояля, а также ремарка автора, относящаяся ко всем струнным – «почти не музыкальный звук». Таким образом, данные аллюзии являются, в своем роде, трансформированным материалом начальных тактов квинтета.

Вернемся к вступительному разделу сочинения. Повторимся: эмоциональная экспрессия, заложенная в самой первой аллюзии (фрагмент из «Парсифаля»), пролонгируется на весь дальнейший раздел. Авторский музыкальный текст обнаруживает интонационное и фактурное родство с некоторыми эпизодами из сцены Кундри и Парсифаля (Приложение, Примеры 36a–36b).

Тристановские ламентозные мотивы томления, пронизывающие вступительный раздел, подготавливают и предвосхищают появление аллюзивного материала из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. В качестве заимствования выступает лейтмотив короля Марка (Приложение, Примеры 37a–37b).

В целом, интонации «романтического века» в рассмотренных аллюзиях нейтрально взаимодействуют с авторским текстом композитора, образуя «моностилистическую» (термин Г. Григорьевой) музыкальную ткань. В ряд экспрессивных тем входит и цитата лейтмотива любовного напитка из пятой сцены I акта оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера[173] (Приложение, Примеры 38a–38b). В квинтете она появляется в самом напряженном разделе разработки, где осуществляется интенсивное развитие аллюзии-эпиграфа. В разработке эти два тематических материала подвергаются интонационной деформации. Трижды повторенный в малотерцовом восходящем движении лейтмотив из «Тристана» внезапно обрывается вторжением аллюзии из Парсифаля, в конечном счете, вытесняющей своим интенсивным имитационным развитием лейтмотив любовного напитка и приводящей к генеральной кульминации квинтета, который построен на знакомом лавинообразном нисхождении. Таким образом, в квинтете возникает разработка одной из основных тем квинтета – аллюзии-эпиграфа, материал которой в трансформированном виде располагается в важнейших драматургических местах сонатной формы: аллюзия-эпиграф – первая кульминация – генеральная кульми-

[173] Ремарка А. Чернова «бешено и нервно».

нация на границе разработки и репризы. Такой тип композиции характерен для симфоний Д. Шостаковича, где тема-эпиграф выполняет роль главного действующего лица, очевидца и комментатора происходящего (например, см. Пятую и Восьмую симфонии композитора). Однако в квинтете этот аллюзивный материал находится в диалектической связи с основными темами экспозиции.

Прежде чем рассмотреть основные темы экспозиции, подчеркнем важную роль микроцитаты в начале разработки. Композитор заимствует лишь один аккорд, представленный в партиях тромбонов в первой части десятой симфонии Г. Малера. Ремарка Чернова «quasi tromboni» над рассматриваемым аккордом в партитуре квинтета указывает на цитирование только данного аккорда без остальных фактурных наслоений (Приложение, Примеры 39a–39b).

На наш взгляд, семантику этого аккорда формируют три момента: закрепившееся в композиторской практике понимание консонирующего до мажорного трезвучия, а также лада C-dur как некоего чистого и благодатного (например, в Прелюдии № 1 из первого тома ХТК И. С. Баха); концепция десятой симфонии и контекст, в который помещается этот аккорд в сочинении Малера; наконец, контекст квинтета Чернова. По словам И. А. Барсовой, данная симфония «остается неуловимой, обреченной на неразгаданность скрытых в ней тенденций. Последней симфонической концепции Малера суждена вечная неприкаянность, вечные поиски сущности, еще не обретенной и уже утраченной навсегда» [31, с. 430]. Возможно, композитору было важно процитировать фрагмент из незаконченной рукописи великого романтика, являющийся символом вечности и неисчерпаемости романтических идей.

В целом, обычное, на первый взгляд, трезвучие предстает как некое таинство, символ непостижимости бытия. В то же время, его нахождение в начале разработки определяет общее движение от света к мраку (напряженному развитию вагнеровского тематизма) и затем от мрака к свету (посткульминационному разделу – светлой репризе).

Наконец, рассмотрим особенности двух главных тем экспозиции.

Основу главной и побочной партий составляют аллюзии на произведения из наследия композиторов-пианистов – Рахманинова и Скрябина. Между этими те-

мами отсутствует значительный контраст, они воплощают тончайшие психологические душевные рефлексии. Таким образом, диалектика сонатности в этом произведения выражается в соотношении вступительного раздела и экспозиции, а также экспозиции и разработки, где материал вступления получает активное развитие[174].

Интонационным источником главной партии квинтета служит аллюзия на основную тему второй части из второго фортепианного концерта Рахманинова (Приложение, Пример 40).

Композитор сохраняет мелодическую фигурацию в левой руке фортепианной партии, а также тональный план песенной формы основной темы (E – fis – cis – E). Однако материал рахманиновского концерта подвергается авторскому комментированию, в результате чего становится объектом развития. Чернов переосмысливает его, задействуя тембральные, метроритмические и ладоинтонационные ресурсы (наслоение переосмысленной тристановской интонации томления). В целом, возникает ощущение состояния благодарного смирения перед величием и гармоничностью мироздания.

Другой тип лирического высказывания заложен в теме побочной партии, основу которой составляет аллюзивный материал главной партии из финальной части «Божественной поэмы» А. Скрябина. Она, как и предыдущая тема, вовлекается в активные образные, ладоинтонационные, фактурные, тембровые преобразования. Между двумя экспозиционными темами обнаруживается общность в их фортепианном изложении, словно содержащую генетическую память исполнительского дарования Рахманинова и Скрябина (Приложение, Примеры 41a–41b).

Композитор осуществляет своеобразную образную «модуляцию» внутри изложения темы побочной партии из скрябинского тематизма, символизирующего волевое самоутверждение, в образ душевного мира романтика-одиночки, пере-

---

[174] Заметим, сонатная диалектика проявляется и на ладотональном уровне, где диссонантная романтическая тональность противопоставляется функциональной тональности (расширенному мажоро-минорному ладу). Последний же ладовый тип сопровождает основные темы экспозиции (главная и побочная партии), являясь пульсирующими островками романтической гармонии.

полненного ностальгическими настроениями, в то же время стремящегося достичь гармонии, а также приблизиться к познанию природы свободного творчества. Для этой темы характерна дробность изложения, секвенционное развитие, недосказанность. Интересно драматургическое сходство строения экспозиции квинтета с Фантазией ор. 1 А. Чернова, заключающееся в расположении «ностальгического» тематизма в сердцевине композиции, находящегося в модусной оппозиции с гармоничными крайними разделами (напомним, данный квинтет написан в форме рондо-сонаты, и поэтому тема главной партии обрамляет меланхолическую побочную).

Тема побочной партии имеет сквозное развитие. Отдельные фрагменты данной темы встречаются в разработке, однако, обретает она целостный вид в коде. В этом заключительном разделе квинтета обнаруживается контрапунктическое наложение аллюзии на скрябинскую тему (побочной партии квинтета) и цитаты из коды второй части концерта для фортепиано с оркестром № 2 c-moll С. Рахманинова. Единовременное звучание двух лирических тем в эмоционально приподнятом духе в самом конце сочинения служит своеобразной «одой романтизму» (Приложение, Пример 42).

В связи с рассмотрением принципа цитирования в квинтете А. Чернова, можно сделать вывод, что выявленные в сочинении цитаты взяты композитором из значимых сочинений романтической эпохи, ярко репрезентирующих музыкальную культуру прошлого с его ценностными ориентирами и идейными замыслами. Особое значение в формировании А. Е. Чернова как музыканта-профессионала сыграло влияние творчества круга композиторов, к которым осуществилась отсылка в квинтете. В том числе к ним относятся две значительные фигуры, относящиеся к композиторско-пианистической традиции отечественной музыкальной культуры – С. Рахманинов и А. Скрябин. Композитор поместил цитаты, взятые из их произведений, в пространство основных тем квинтета (материал из сочинения С. Рахманинова в главной парии, музыка А. Скрябина в побочной парии). А. Чернов считал С. Рахманинова величайшим пианистом всех времен и

отмечал собственное стремление к воплощению в своей деятельности такого синтеза двух творческих начал – композиторского и исполнительского мастерства, каким он был у С. Рахманинова. К творчеству А. Скрябина А. Чернов-пианист обращается на протяжении всей своей артистической карьеры. В концертном сезоне (2022-2023), в котором отмечалось 150-летие со дня рождения великого композитора-пианиста, Черновым был осуществлен давний план – исполнение всех фортепианных сочинений композитора-романтика.

Выявленные заимствования, органично вошедшие в интонационный строй музыкальной ткани квинтета, играют ключевую роль в драматургии музыкального произведения. Цитаты, являющиеся яркими маркерами, репрезентантами романтического стиля, органично соединяются со стилистикой музыкального произведения с отсутствием контрастов, что подтверждает близость «своего» и «чужого» материала.

Итак, в основе концепции квинтета находится идея ***«per aspera ad astra» – «через тернии к звездам»***. Об этом свидетельствуют избранные в качестве художественных доминант два полярных художественных образа, реализуемые в авторски преломленных цитатах, фрагментах-аллюзиях из сочинений композиторов-романтиков. Цель существования двух диалектических чувственных образов и их взаимодействия в квинтете, показ через аллюзии образ мятущейся человеческой души, состоит в идее вечного поиска гармонии и истины в искусстве. И такой гармонией является наведение мостов между прошлым и настоящим, при котором автор вступает в диалог со стилями и мастерами романтической эпохи.

Перейдем к рассмотрению другого сочинения современного отечественного композитора-пианиста – фортепианного цикла **«Евангельские картины»** И. Соколова.

Фортепианному циклу «Евангельские картины» предшествовало множество сочинений И. Соколова, образно и содержательно его подготавливающих. К таким относится ряд *духовных хоров* («Богородице Дево, радуйся», 1999; «Херувимская», «Святый Боже», «Два запричастна», 2002), *светских произведений с духовным содержанием* («Звук в житии» для виолончели соло, 1993), где особая роль

отведена жанру романса («Святче Божий» на сл. В. Хлебникова, «И веруя» на сл. Г. Айги, «Молитва» на сл. Е. Баратынского, 1997; «Ангел» на сл. М. Лермонтова, 2002; «Библия» на слова В. Брюсова, 2006-2017). После создания «Евангельских картин» композитор вновь написал фортепианный цикл из пятнадцати пьес для фортепиано по картинам Дитмара Боннема (2016), в которых повторил опыт синтеза музыки и живописи.

Цикл «Евангельские картины» И. Соколова на сегодняшний день существует в трех редакциях: *первая редакция* представляет собой фортепианный цикл, состоящий из тридцати трех пьес (31 прелюдия, Речитатив и Эпилог). Каждую прелюдию предваряет эпиграф с цитатой из Евангелия[175]. *Вторую редакцию* образует синтез музыки И. Соколова и визуального ряда из живописных полотен К. Сутягина[176] [229]. Она оснащена авторскими пояснениями И. Соколова к музыке фортепианного цикла, раскрывающими таинства творческого процесса композитора. *Третья редакция* представляет собой масштабный мультимедийный проект, получивший название «Земля и небо»[177] [226]. Он включает в себя музыку фортепианного цикла, живопись К. В. Сутягина, а также целый ряд других сопут-

---

[175] На сегодняшний день изучению фортепианного цикла «Евангельские картины» посвящено две статьи – Е. Золотухиной (2020) и Ю. Кошелевой (2021), основной акцент в которых сделан на воплощении духовной символики в музыкальной материи сочинения.

[176] Традиция синтеза музыки и живописи в фортепианном цикле исходит из «Картинок с выставки» М. Мусоргского (а в западноевропейской музыке – Эстампов К. Дебюсси), позже к аналогичному синтезу в своем творчестве обращались отечественные композиторы-пианисты XX столетия, в том числе Т. Смирнова в фортепианном цикле Пять пьес для фортепиано «Суздальские картинки», ор. 14; С. Аксюк в фортепианном цикле «Русские картины», состоящем из 24 прелюдий.

[177] https://zemlyainebo.ru/, осуществлен в 2017 году. Попутно заметим, что обращение к подобному замыслу воплощения в музыкальном сочинении двух измерений – горнего и дольнего, отображенных в заголовке с аналогичным сопоставлением названию цикла И. Соколова, можно встретить в творчестве композиторов-романтиков. В творческих замыслах Н. Римского-Корсакова была опера-мистерия «Небо и Земля», которая не получила своего воплощения. М. Штейнберг, ученик Римского-Корсакова, на основе фрагментов и эскизов оперы-мистерии своего учителя создал драматическую поэму для шестнадцати голосов и симфонического оркестра «Небо и Земля», 1916. До того, как Римский-Корсаков приступил к замыслу своего произведения (в 1905–1906 годах), вышло в свет сочинение Р. Глиэра – одноактная оратория «Земля и небо» на стихи Дж. Байрона (1901). Позже к этому сюжету «Земля и Небо» обратились Н. Рославец (опера-кантата, 1912) и М. Штейнберг (драматическая поэма, 1916).

ствующих компонентов (видео-интервью двух творцов, видеоряды с музыкой и живописью, авторские пояснения И. Соколова к прелюдиям).

Рассмотрим первую редакцию фортепианного цикла (2012), музыку которого можно отнести к направлению «новый традиционализм» [59, с. 381] в современной музыкальной культуре. Данная тенденция характеризуется опорой на демократический музыкальный язык и принципы классико-романтической тональной системы («Я попытался найти для себя то, что называю “родным языком” искусства музыки» – И. Соколов [93, с. 219]). В подобных сочинениях главенствует чувственная выразительность, ярко выражена жанровая основа. В одном из интервью самим композитором было отмечено тяготение к такому типу письма: «В процессе сочинения моего фортепианного цикла “31 прелюдия, Речитатив и Эпилог. Евангельские картины” я задавался вопросом: “А как я сочиняю?”. И понял, что нельзя сознательно стремиться к новизне: все новое появляется случайно, именно поэтому оно новое. Ибо человек, который сознательно стремится сделать новое, будет оперировать умом, а ум состоит из знакомых, уже существующих в этом мире формул. Я убедился в этом, сочиняя это и другие произведения; старался как можно меньше “придумывать”» [284, с. 254].

Для «Евангельских картин», безусловно, продолжающих романтическую линию моноцикла прелюдий (Ф. Шопена, А. Скрябина, Ц. Кюи), характерно обращение к особому типу музицирования, который, по мнению Соколова, не скован логически выстроенной композиционной системой и полностью подчиняется свободному и стихийно-импровизационному *инструментальному началу* («чисто музыкальному стилю» И. Соколов). Чередование прелюдий в цикле аналогично циклу прелюдий ор. 64 Ц. Кюи: логика следования основана на движении по большим и малым терциям в восходящем направлении. В середине цикла И. Соколов помещает шесть пар энгармонических тональностей (Рисунок 5).

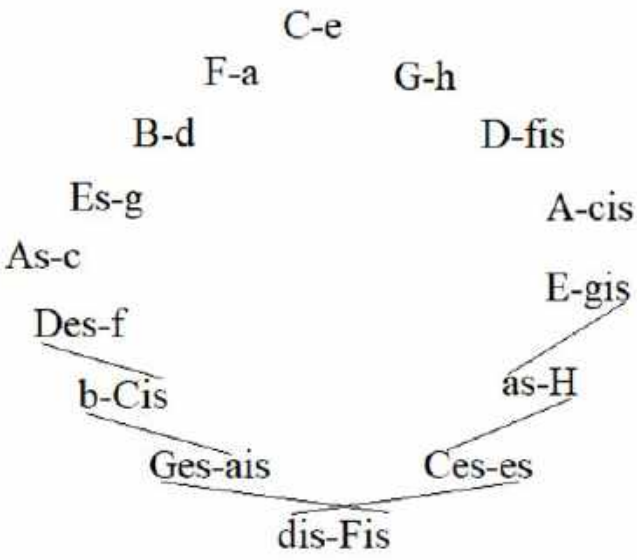


Рисунок 5. Тональный план фортепианного цикла «Евангельские картины» И. Г. Соколова

Музыка прелюдий оказывается близка стилистике фортепианных сочинений романтиков, что проявляется во многих аспектах, в том числе в обращении к цитатам, квазицитатам, аллюзиям, придающим циклу свойства диалогической открытости (Таблица 9).

Таблица 9

Список выявленных цитат фортепианном цикле «Евангельские картины» И. Г. Соколова

Текст-реципиент	**Тональность**	**Текст-донор**	**Тональность Лад**
Прелюдия № 2	e-moll	Ф. Шопен. 24 прелюдии, op. 28. Прелюдия № 4	e-moll
Прелюдия № 4	h-moll	С. В. Рахманинов. Романс «О, не грусти!», op. 14, № 8	f-moll
Прелюдия № 4	h-moll	С. В. Рахманинов. Романс «О нет, молю, не уходи», op. 4, № 1	d-moll
Прелюдия № 8	cis-moll	П. И. Чайковский. Времена года, op. 37, «Октябрь»	g-moll
Прелюдия № 8	cis-moll	С. В. Рахманинов. Этюд-картина a-moll (Lento assai), op. 39	cis-moll
Прелюдия № 10	gis-moll	И. С. Бах. Партита для клавира № 2, BWV 826. Sinfonia; Дж. Верди. Реквием, «Lacrymosa»	c-moll b-moll
Прелюдия № 11	as-moll (As-dur)	К. Дебюсси. Бергамасская сюита. Прелюдия	F-dur

Текст-реципиент	Тональность	Текст-донор	Тональность Лад
Прелюдия № 11	as-moll (As-dur)	С. В. Рахманинов. Прелюдия № 12, ор. 32	gis-moll
Прелюдия № 13	Ces-dur	Р. Шуман. Бабочки, ор. 2. Вступление	D-dur
Прелюдия № 13	Ces-dur	С. В. Рахманинов. Прелюдия № 4, ор. 23	d-moll
Прелюдия № 15	dis-moll	Ф. Лист. Большие этюды по Паганини. Этюд № 3 «La campanella»	gis-moll
Прелюдия № 19	b-moll	Ф. Лист. «Поэтические и религиозные гармонии». Пьеса № 5, «Pater Noster»	C-dur
Прелюдия № 22	f-moll	А. Н. Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 20. Первая часть	fis-moll
Прелюдия № 23	As-dur	Ф. Лист. Ноктюрн «Грезы любви» («O Lieb»), № 3, As-dur	As-dur
Прелюдия № 28	d-moll	С. В. Рахманинов. Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 9	d-moll
Прелюдия № 28	d-moll	А. Н. Скрябин. Прелюдия № 8, ор. 11	fis-moll
Прелюдия № 29	F-dur	С. В. Рахманинов. Этюд-картина a-moll (Lento assai), ор. 39	a-moll

Основную часть интертекстуальных параллелей представляют аллюзии, цитаты и квазицитаты непреднамеренного характера. На одну такую цитату, возникшую в музыкальной ткани случайно, естественным образом, указал сам композитор после создания цикла (цитата фрагмента Прелюдии e-moll ор. 28 Ф. Шопена).

Осмысление найденных соответствий в музыке цикла, безусловно, относится к области гипотез и предположений, касающихся намерений композитора, соотношения продуманного и случайного в его творческом процессе. Тем не менее, выделенные аналогии с другими сочинениями и отмеченный принцип цитирования[178] в «Евангельских картинах», на наш взгляд, исходят из творческого метода композитора, что требует отдельного научного рассмотрения.

О своем творческом процессе И. Соколов отзывается следующим образом: «<…> всю мою жизнь сам поиск творческого пути отнимал 95% творческих сил.

[178] Принцип цитирования в данном цикле отмечается и в других исследованиях. О наличии в Евангельском цикле двух образцов аллюзий на музыку С. Рахманинова пишет Ю. Кошелева в статье «Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла “Евангельские картины” Ивана Соколова». В ней отмечаются аналогии с музыкой Прелюдии № 12, ор. 32, а также с Прелюдией № 4, ор. 23 [128, с. 116].

То есть, вопрос о том, – как сочинять <…>. А потом в какой-то момент я понял, что подобную тягу к рефлексии обязательно нужно уравновесить чем-то совершенно другим. Например, абсолютной спонтанностью, непредсказуемостью и свободой» [259, с. 61]. В другом интервью И. Соколов тонко отметил суть своего композиторского творчества: «Еще очень важное ощущение. Не всегда композитор сочиняет музыку, иногда музыка сочиняет композитора <…> и в этом смысле моя фортепианная деятельность мне очень помогает охватить историю» [93, с. 212]. Композитор упоминал об особенностях процесса сочинения, который происходит непосредственно за инструментом: «В конце концов, мне захотелось такой музыки, которая была бы не в русле идей, а просто глубоко входила бы в саму естественную стихию музицирования» [там же, с. 216]. Таким образом, можно предположить, что в стихии естественного музицирования и полета творческой фантазии И. Соколова в момент создания собственных сочинений возникают «подобно мерцанию» музыкальные фрагменты из музыки композиторов различных эпох. В данном контексте пианизм Соколова оказывается некоторой «сетью», улавливающей те или иные музыкальные фрагменты из сокровищницы фортепианной литературы. Это обосновывает непосредственное и отчасти спонтанное появление большинства цитат в разных разделах форм прелюдий.

В широком плане интертекстуальные связи и параллели в «Евангельских картинах» с музыкальным материалом различных эпох проявляются на двух уровнях:

1. Интонационно-тематическом (текстологическом):

а) цитата (И. С. Бах, Ф. Шопен);

б) аллюзия (И. С. Бах, С. Рахманинов, Ф. Шопен);

в) ассимиляция интонационных оборотов и музыкальных знаков сочинений композиторов (С. В. Рахманинов) в музыкальную ткань прелюдий.

2. Композиционном – сплав композиционных моделей фортепианных циклов О. Мессиана, П. Хиндемита, Ф. Шопена и А. Скрябина, Ц. Кюи, М. Мусоргского, К. Дебюсси.

Однако если ограничить поле рассмотрения интертекстуальности и остановиться на проблеме ассимиляции музыкальной лексики, характерной для романтической эпохи, то она проявляется на трех уровнях: текстологическом сходстве с конкретными произведениями (цитаты, аллюзии, quasi-цитаты), родстве со стилистикой сочинений композиторов-романтиков, а также с общими музыкально-стилевыми элементами, характерными для музыки романтизма в целом. Рассмотрим эти уровни с приведением музыкальных примеров:

а) цитирование фрагментов фортепианной музыки композиторов-романтиков[179] – Ф. Шопен, Прелюдия e-moll, op. 28 (Приложение, Примеры 43a, 43b), представляет собой единственный случай применения «чистой» цитаты в цикле;

б) аллюзии на музыкальные фрагменты музыкальных произведений композиторов-романтиков – П. Чайковский, «Октябрь» из «Времен года», op. 37 (Приложение, Примеры 44a, 44b); С. Рахманинов, Этюд-картина a-moll (Lento assai), op. 39 (Приложение, Примеры 45a, 45b); С. Рахманинов[180], Прелюдия № 4, op. 23, Ф. Лист. Ноктюрн «O Lieb», As-dur (Приложение, Примеры 46a, 46b); С. Рахманинов. Романс «О нет, молю, не уходи», op. 4, № 1 (Приложение, Примеры 47a, 47c); С. В. Рахманинов. Романс «О, не грусти!», op. 14, № 8 (Приложение, Примеры 47b, 47c);

в) миграция интонационных комплексов (термин Л. Шаймухаметовой) в музыкальную ткань цикла из произведений композиторов-романтиков – *печали, отчаяния* (Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, op. 9 С. Рахманинова (Приложение, Примеры 48a, 48b), *элегической меланхолии* (Первая часть концерта для фортепиано с оркестром, op. 20 А. Скрябина (Приложение, Примеры 49a, 49b). К этому же уровню следует отнести воспроизведение стереотипных интонационных сфер, относящихся к общим формулам (топосам) роман-

---

[179] В диссертации Н. Ручкиной в Виолончельной сонате И. Соколова отмечаются следующие цитаты из музыки композиторов-романтиков [206, с. 100]: Экспромт № 1 op. 90 Ф. Шуберта; тема Синей птицы и принцессы Флорины из третьего действия «Спящей красавицы» П. Чайковского, «Марш оловянных солдатиков» из «Детского альбома» П. Чайковского.

[180] См. в статье Ю. Кошелевой [128, с. 116].

тического стиля – кантилены, романса, песни (см. Прелюдии № 21, 27). Некоторые прелюдии (№ 23, 25) вызывают аналогии с песнями Ф. Листа на уровне интонационных и образных соответствий; в прелюдии № 21 И. Соколов отмечает сходство музыкального материала с мажорными интермеццо И. Брамса [224, с. 35]. Однако создается впечатление, что в прелюдиях композитор сознательно избегал цитирования и таких мелодических ходов, которые могли бы быть отождествлены с каким-либо конкретным фрагментом сочинения композитора-романтика, и в целом их можно отнести к общеупотребимым музыкально-стилевым элементам.

г) quasi-цитаты со свободным воспроизведением, «романтизацией» материала наподобие музыкальной парафразы – Хорал «De profundis» (Приложение, Пример 50); либо изменения с сохранением семантики музыкального материала – И. С. Бах. Партита для клавира № 2, BWV 826. Sinfonia, Дж. Верди. Реквием, «Lacrymosa» (Приложение, Примеры 51a, 51b, 51c);

д) quasi-цитирование музыкальных знаков стиля композиторов-романтиков – *колокольности* – Ф. Лист. Большие этюды по Паганини. Этюд № 3 «La campanella» (Приложение, Примеры 52a, 52b); С. Рахманинов, Прелюдия № 12, op. 32 (Приложение, Примеры 53a, 53b).

Обратимся к более подробному рассмотрению некоторых образцов преднамеренного и непреднамеренного проявления интертекстуальности.

В мелодической теме первой прелюдии (C-dur, эпиграф – «Величит душа Моя Господа», от Луки, 1:46) цикла композитором заложена завуалированная, скрытая отсылка к хоралу «De profundis» [224, с. 15], представляющая собой лишь тончайший намек на его интонационный остов (Приложение, Пример 50). Однако материал хорала, намеренно замаскированный в бессловесном инструментальном повествовании, был чрезвычайно важен для композитора. Исходная семантика хорала отражает Божественное начало и сливается в унисон с идеей цикла. Она базируется на художественном осмыслении земной жизни Иисуса Христа на основе текстов Евангелия, а также соотнесении прошлого с современностью: «Му-

зыка и живопись подчинены одной задаче – раскрытию связи Евангелия и современного мира» [224, с. 3]. Композиционный замысел первой прелюдии цикла связан с воплощением в музыке процесса сотворения мира. Для реализации художественной идеи произведения композитор использует средства романтической гармонии.

В первой прелюдии драматургически заострены две полярные стороны: хаос, небытие – момент сотворения мира, бытие. Вступление, основанное на изображении образа небытия (туманной перспективы, дымки), реализуется благодаря особому выбору аккордовых структур: прелюдия открывается кластером, функциональной основой которого является доминантовый нонаккорд. Диссонирующий фонический эффект начального кластера пролонгируется путем введения уменьшенного септаккорда, представленного в виде наслоения двух септаккордов на расстоянии малой секунды. Напряженность значительно усиливается благодаря движению по самым диссонирующим интервалам – тритону, большой септиме, малой ноне. Септаккорды развертываются в восходящем направлении с имитацией круговых (спиральных) движений и разрешаются в тонику C-dur с добавочным септовым тоном, после чего экспонирование и развитие получает иной музыкальный образ.

Упомянутая связь темы прелюдии с хоралом «De profundis», отмеченная И. Соколовым, напрямую соотносится с идеей художественного осмысления в фортепианном цикле важнейших событий, зафиксированных в Священном писании: «Я взял очевидную идею о том, что любое музыкальное произведение – это модель вселенной, *попытка человека, композитора подражать Богу* в Его сотворении мира [там же, с. 11; курсив наш – Н. С.]. Начинающая свое повествование с вершины источника, бесконечная мелодия напоминает человеческую речь. Она включает в себя свойственные жанру романса мелодические ходы на лирическую сексту. Мелодия парит над гармонической фигурацией, в которой значительная роль отводится линеарности в голосоведении.

Экспонирование темы осуществляется в пределах периода, модулирующего в тональность четвертой степени родства – однотерцовую (C-dur – cis-moll). Внутри периода возникают отклонения через S в тональности h-moll (DDp), fis-moll (Ⅲp или Ⅼ°) и в результате образуется тональный ряд – C–h–fis–cis, основанный на восходящем движении по квинтам с постепенным уходом в одну из самых далеких тональностей.

Приведем другой пример интертекстуальности. В самом начале десятой прелюдии[181] цикла (gis-moll) находится аллюзия на фрагмент из первого номера (Sinfonia) второй партиты c-moll (BWV 826) И. С. Баха (Приложение, Примеры 51a, 51b). Аналогичный музыкальный материал обнаруживается и в Реквиеме Дж. Верди в части «Lacrymosa», b-moll (Приложение, Пример 51 c). Эти три примера имеют близкое духовное содержание, а также в результате соответствуют образу, который стремился воплотить И. Соколов в музыке прелюдии – обобщенный образ страдающего Христа.

На фоне «пустой» тоники со снятым терцовым тоном в музыкальном сопровождении и с опорой на пролонгированное звучание чистой квинты в первых тактах разворачивается мелодия в духе романса с характерной хореической восходящей и нисходящей лирической секстой. Гармоническими средствами достигается углубление драматического образного состояния: полный функциональный оборот романтического типа (T-SII2-D9-T) усиливает диссонантное звучание D9 с применением неприготовленного задержания к терцовому тону с характерным для данного приема переченьем.

Другими яркими образцами, напрямую отсылающими к романтической музыкальной культуре и ее традициям, являются обнаруженные в прелюдиях аналогии с музыкой С. Рахманинова. К примеру, в самом начале четвертой прелюдии цикла воспроизводятся интонемы печали, страдания, созвучные началам двух романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи», op. 4, № 1 (Приложение, При-

[181] Эпиграф к десятой прелюдии: «…если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (от Матфея, 18:5).

меры 47a, 47c), «О, не грусти!», op. 14, № 8 (Приложение, Примеры 47b, 47c). В четвертой прелюдии[182], с одной стороны, композитор стремился изобразить картину бегства в Египет молодой Марии, старца Иосифа и младенца Иисуса, с другой, по замыслу автора, обобщенно воплотить трагизм XX века [224, с. 18].

В начальных тактах прелюдии и романса «О, не грусти!» представлен свойственный для рахманиновского творчества мотив, помещенный в басу (начальная хореическая ламентозная секундовая интонация с дальнейшим квинтовым спадом), прочно утвердившийся в прелюдии cis-moll op. 3. Другим важным средством, объединяющим эти фрагменты, является гармония: они начинаются с неустоя, характерного для композиторов-романтиков. В романсе «О, не грусти!» доминантовый терцквартаккорд с секстой в басу разрешается в тонику скачком; в романсе «О нет, молю, не уходи» в начале представлен гармоническим оборотом с «именной» рахманиновской гармонией: DDVII43 – DVII43 с квартой – t, семантика которого связана с состоянием душевной подавленности, трагической безысходности. Наконец, в прелюдии И. Соколова начальный оборот представляет собой доминанту с секстой, разрешающуюся в тонику; данный оборот усложнен хроматическими неаккордовыми звуками.

Подводя итоги, следует отметить, что интертекстуальность, как композиционный принцип, в творчестве И. Соколова возникла закономерно. Соколов-музыковед, имеющий энциклопедические знания в области музыки и тонко улавливающий те или иные аналогии между музыкальными сочинениями, в определенное время был очарован интертекстуальной поэтикой в творчестве своего учителя Н. Сидельникова, посвятив его «Лабиринтам» аналитический этюд[183]. Другим ярким примером служит статья, в которой исследован тематизм альтовой сонаты Д. Шостаковича сквозь призму принципа автоцитирования[184]. Подобное

[182] Эпиграф к четвертой прелюдии: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и повел в Египет» (от Матфея, 2:14).
[183] См. статью И. Соколова [225].
[184] См. статью И. Соколова [228].

скрупулезное изучение этих двух сочинений, на наш взгляд, повлияло на творческий метод И. Соколова в «Евангельских картинах».

Избранный ракурс исследования приводит к выводам, имеющим общность с одним из ключевых понятий постмодернизма – «авторитет текста», которое А. Соколов определяет, как «уровень насыщенности данного текста аллюзиями на другие художественные произведения, репрезентирующие определенную культурную традицию» [222, с. 247]. Выявленные цитаты, аллюзии и аналогии связаны с музыкальной культурой романтизма, а их обилие в рассматриваемых сочинениях напрямую обусловлено феноменом «договаривания» ее традиций. Слитность «всего со всем» определяет моностилистику нового склада – с отсутствием «швов» и заостренных контрастов, порождая единое художественное повествование.

Безусловно, в основе системы интертекстуального взаимодействия лежит принцип эстетико-стилевого диалога в рамках одной композиции. Свобода в выборе и сочетании разнообразного материала в любой последовательности рождает новые оригинальные произведения.

3.3. Христианские мотивы как проявление национальной памяти[185]

Приближение к исходу второго тысячелетия привело многих композиторов к потребности изучения прошлого. Наступление знаменательной даты – тысячелетие Крещения Руси[186] – побудило музыкантов к художественному осмыслению христианского наследия и обретению утраченных нравственных устоев, которые для многих виделись прежде всего в основах религиозных учений. «Тяга к религии – по мнению Л. Раабена – в полной мере обозначила остроту общественного кризиса сознания, заставившего в христианском вероучении искать утерянную жизненную опору» [194, с. 22]. Современные музыканты, обращаясь к христиан-

[185] В данном параграфе используются материалы, впервые опубликованные в статье автора: [248].

[186] М. Коллонтай создал в честь памятного юбилея Симфонию № 3А «Катехизис», op. 25a (1987-1990).

ским сюжетам и преданиям, отражали и общечеловеческие этические ценностные ориентиры, нравственно-духовные законы человеческого бытия. Среди композиторов-пианистов отметим В. Рябова («Четыре Евангельских сюжета» для фортепиано, ор. 79, 2002), И. Соколова («Евангельские картины», 31 прелюдия, речитатив и эпилог, 2012), А. Чернова (Фантазии ор. 1 и ор. 2, 2000), А. Хевелева (фортепианный цикл прелюдий «Последние дни Христа», 2014). В их числе особняком выделяется творчество отечественного композитора-пианиста М. Коллонтая[187] (род. 1952). Интерес к древнехристианской, древнерусской и византийской музыкальным культурам сопровождает М. Коллонтая на протяжении всего творческого пути. По меньшей мере тридцать его светских инструментальных сочинений можно отнести к той области музыкальных произведений, в которой обнаруживается явственная либо скрытая под покровом «абсолютной музыки» взаимосвязь с сакральной тематикой.

Композитор признавался, что его «сравнительно редко интересуют другие темы [не связанные с духовностью – Н. С.] в творчестве, а глядя на “Троицу” кисти преподобного Андрея Рублева <…> [М. Коллонтай видел себя – Н. С.] четвертым в Ангельской Трапезе (“Приидите, обедуйте” – сказано же нам, а раз сказано, надо слушаться)» [цит. по: 239, с. 23]. Интерес М. Коллонтая к духовной традиции актуализирует рассмотрение личности и творчества композитора в контексте времени.

Необходимо отметить, что понятие «духовность» относится к философской области знания, а также проникает во все сферы человеческой деятельности. В музыкознании укоренилось понятие «русская духовная музыка» в широком смысле, относящееся к сочинениям, связанным с христианской тематикой. Констатируя широкое бытование этого понятия, очертим границы объекта нашего рассмотрения – светскую инструментальную музыку «духовного содержания». Ее воплощение возможно посредством внедрения вербальных знаков в музыкальное произведение. Иной путь претворения этой смысловой сферы происходит че-

[187] В 1990 году композитор сменил фамилию Ермолаев, принадлежавшей его матери, на фамилию отца, Георгия Федоровича Коллонтая.

рез комплекс музыкально-языковых средств, указывающих на связь произведений с религиозной тематикой. В настоящей работе мы опираемся на труды Н. Гуляницкой [74; 75], Е. Лобзаковой [139; 140], Ю. Паисова [180].

Важные сведения, которые раскрывают связь М. Коллонтая с православной культурой, изложены в автобиографии композитора, представленной на страницах диссертационного исследования О. Тутовой[188] [253]. Замечания, ценные для настоящей работы, содержатся в интервью с И. Степановой [239], В. Цыпиным [99]. Наконец, важнейшим источником для исследования творчества стал личный сайт М. Г. Коллонтая[189], на котором бережно и последовательно заархивированы сочинения, концертные записи, переписка с исполнителями, а также его собственные комментарии.

Церковное пение, по воспоминаниям самого композитора, сопровождало его с первых месяцев жизни, прежде всего, в стенах православного храма. С пяти лет М. Коллонтай, благодаря инициативе своей бабушки – Евдокии Лукиничны Ермолаевой[190], стоял на клиросе[191] и всегда пел второй голос, тем самым имел постоянную клиросную практику вплоть до мутации голоса. Кроме того, в теплой домашней обстановке бабушки и дедушки, которые проживали в городе Старая Купавна, регулярно исполнялись различные духовные песнопения. И как отмечал сам композитор, церковное пение служило «*постоянным фоном моей* (М. Коллонтая – Н. С.) младенческой *жизни*» [цит. по: 253, с. 221; курсив наш – Н. С.].

В фортепианных произведениях М. Коллонтая процесс ассимиляции сакральной тематики[192] осуществляется на следующих двух уровнях:

---

[188] О. Тутова обучалась в фортепианном классе М. Коллонтая в период его преподавательской деятельности в Московской государственной консерватории им. П. Чайковского (1996-2001). Здесь и далее будем ссылаться на автобиографию композитора, которая содержит важнейшие сведения о духовных истоках его творчества.

[189] См.: http://kollontay.org/

[190] Являлась уставщиком и имела большой клиросный опыт. Приняла тайный постриг после смерти супруга и стала монахиней Онуфрией.

[191] В Троицком храме («в Пречистой») вблизи города Лосино-Петровского.

[192] Следует отметить фортепианное сочинение М. Коллонтая, не вписывающееся в приведенную нами классификацию, но в то же время косвенно связанное с духовной тематикой: Семь романтических баллад (op. 2bis, 1999-2000), судя по комментариям композитора, имеют отсылки к библейским сюжетам, а также в них воплощены семь картин гибели человеческой.

1. Вербальном:

а) цитирование текстов Священного Писания в названиях пьес (Семь библейских эпиграфах для фортепиано, ор. 40, 1994);

б) интертекстуальность в виде отсылок к конкретным фрагментам Священного писания («Счастливые граждане Царства Небесного…», ор. 29, 1992);

в) образно-содержательная линия, выраженная в виде обобщенных названий инструментальных сочинений и их частей, отсылающих к духовной традиции, – цикл прелюдий «Счастливые граждане Царства Небесного…»; цикл пьес «Пролегомены», ор. 21a (2014).

2. Музыкальном:

а) аллюзии на обиходные напевы православной церкви интратекстуального плана в «Четырех летних деревенских картинках» для фортепиано, ор. 4 (1975); «Белом» концерте (№ 1) для фортепиано с оркестром, ор. 13 (1984; 1985; 2010), концерте для фортепиано с оркестром № 2, ор. 45 (2008-2009; 2011);

б) цитаты интертекстуального характера в фортепианном цикле «Moments musicaux», ор. 63 (2015-2018). В первой части этого цикла содержится григорианский напев Requiem aetorum (Приложение, Пример 54), а также цитата секвенции Dies Irae (Приложение, Пример 55). В цикле «Счастливые граждане Царства Небесного…» девятая пьеса представляет собой инвенцию на тему, взятую из «Страстей по Матфею» («Два лжесвидетеля», № 39) И. С. Баха (Приложение, Пример 56).

Нет сомнений, что духовная традиция пронизывает не только жизненный путь М. Коллонтая, но также композиторскую и исполнительскую деятельность. Так, фортепианный цикл *«Семь библейских эпиграфов», ор. 40* был создан композитором специально к клавирабенду 15 мая 1995 года в Рахманиновском зале Московской консерватории, в котором он исполнил шесть последних сонат Й. Гайдна, чередуя их со своими новыми пьесами. М. Коллонтай выстроил программу таким образом, чтобы его сочинения предваряли сонаты, образуя с ними дихотомную пару дольнего и горнего миров. Примечательны пост-заглавия пьес,

сделанные по аналогии с циклом прелюдий К. Дебюсии с помещением программных наименований в конце произведений. В данном случае в качестве эпиграфов были использованы цитаты из Ветхого и Нового заветов (Бытия, Второзакония, Иеремии, Евангелия по Матфею). Миру гайдновских сонат, олицетворяющих гармоничное Божественное мироздание, противопоставляется мир дискретный и греховный:

I. *«...потомству твоему отдам Я землю сию» (Быт. 12,7).*

Соната фа мажор [1788] 1. Moderato. 2. Larghetto 3. Allegro.

II. *«...Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия...» (Мф. 26, 39.)*

Соната До мажор [1789] 1. Andante con espressione. 2. RONDO. Presto.

III. *« ...Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; <...> и там принеси его во всесожжение…» (Быт. 22, 2).*

Соната Ми-бемоль мажор ор. 66 [1790] 1. Allegro. 2. Adagio cantabile. 3. FINALE. Tempo di minuetto.

IV. *«Вот, дни твои приблизились к смерти...» (Втор. 31, 14).*

Соната До мажор [1791] 1. Allegro. 2. Adagio. 3. Allegro molto.

V. *«И воздам Вавилону...» (Иер. 51, 24).*

Соната Ми-бемоль мажор ор. 82 [1794] 1. Allegro. 2. Adagio. 3. FINALE. Presto

VI. *«...Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» (Мф. 20, 28)*

Соната Ре мажор [изд. 1804] 1. Andante. 2. FINALE. Presto

VII. *«Я есмь Альфа и Омега» (Откр. 1, 8).*

В этом цикле М. Коллонтая воплощается скорбная образно-смысловая универсалия, которая транслируется через темы жертвенной любви ради Веры в Бога в первой и третьей пьесах, нравственного поучения в шестой, а также апокалипсиса в четвертой, пятой и седьмой пьесах. Нетрудно сделать вывод о том, что эти темы могли быть соотнесены композитором с местом веры в современных реалиях. Ведь социальные катаклизмы, происходившие в конце XX века в России, духовный го-

лод, умаление авторитета общественных идеалов, возрастание апокалиптических настроений в обществе возрождали вопрос о духовной сути человека.

В фортепианном цикле *«Счастливые граждане Царства Небесного…»*[193] *ор. 29 (1992)*, состоящем из девяти прелюдий, в полной мере отражена сфера нравственного поучения. Композитор обращается к художественному осмыслению и толкованию девяти заповедей блаженства, которые были изречены Иисусом Христом в Нагорной проповеди в качестве назидания ради достижения христианского совершенства.

Названия прелюдий ассоциативно отсылают к «блаженным» заповедям Иисуса, а сам текст заповедей располагается композитором в точке золотого сечения цикла – между шестой и седьмой пьесами с изображением лика Христа в центре. Каждую пьесу дополняют конкретные отсылки к иным фрагментам Священного Писания, в которых, по мнению композитора, заложены смысловые параллели с заповедями, подчас расшифровывая и углубляя их сакральный посыл. Они помещены в конце прелюдий по аналогии с «Семью библейскими эпиграфами». К примеру, в первой пьесе автор отсылает к фрагменту Исаии (57, 15), где речь идет о том, что Божественная милость всегда будет с теми, кто наполняет свой духовный сосуд служением высшим духовным ценностям, и это вторит смыслу первой заповеди (Таблица 10).

Таблица 10

Программа прелюдий, соотносимая с заповедями блаженства и фрагментами из Священного Писания

Номер и название прелюдии	**Заповеди блаженства, помещенные композитором между 6 и 7 пьесами цикла**	**Цитаты из Библии**
I. Заброшенный	Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное /Мф. 5, 3/	Исаия 57, Стих 15
II. Беспомощный	Блаженны плачущие, ибо они утешатся /Мф. 5, 4/	Исаия 61. Стихи 2-3
III. Уступающий	Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю /Мф. 5, 5/	Евангелие от Матфея 11. Стих 29
IV. Голодный	Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся /Мф. 5, 6/	Откровение Иоанна 7. Стих 16
V. Царь	Блаженны милостивые, ибо они помилова-	Евангелие по Матфею 18.

[193] Цикл посвящен отечественному композитору Л. Десятникову.

	ны будут /Мф. 5, 7/	Стихи 33-34
VI. Сломившийся	Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят /Мф. 5, 8/	1-е послание Иоанна 3. Стихи 2-3
VII. Спаситель	Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими /Мф. 5, 9/	Послание к Ефесянам 2, Стих 15
VIII. Каторжанин	Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное /Мф. 5, 10/	1-е послание Петра 3. Стихи 14-20
IX. Оклеветанный	Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня /Мф. 5, 3-11/	1-е послание Петра 4. Стихи 14-15

Толкование автором данного «свода правил» осуществляется в контексте романтического инструментального моноцикла прелюдий. В свободно-импровизационной стихии данного жанра развертывается авторский лирический и эмоциональный мир, моделирующий ситуацию личного присутствия на этой проповеди. В прелюдиях также заложено стремление воссоздать данное событие с ощущением причастности к нему современного человека. Композитор отсылает к следующему комментарию, выложенному на его личном сайте: «бессмертная эта проповедь “приложима” к последователям Спасителя во все времена, ибо указывает им на те “тезисы” и нормы праведности, каких должны держаться дети Божии, следующие за Христом»[194]. Заповеди пропущены сквозь призму «горнила» индивидуального стиля композитора и выступают в новом качестве субъективного понимания и осмысления постулатов христианской литературы.

Резюмируя вышеизложенное, важно подчеркнуть мысль о принадлежности программных фортепианных циклов к романтической традиции. Коренящаяся в музыкальном языке этих сочинений диалектика, суть которой заключается, с одной стороны, в способности одновременно не означать ничего, кроме себя самого в контексте «абсолютной музыки»[195], и с другой – передавать любые сюжетные внемузыкальные реальности в контексте программной музыки, подчас составляет нерасторжимое единство. Музыка композиторов-романтиков испытывала прямое или косвенное воздействие со стороны родственных искусств, в первую очередь –

[194] Данный комментарий М. Коллонтая к своему сочинению размещен на личном сайте-архиве композитора, см.: URL: https://onedrive.live.com/?authkey=%21ADVXwOmKV3Iuc%5FY&id=F201F95459ACC653%21723&cid=F201F95459ACC653

[195] Как, например, в Семи романтических балладах, op. 2bis.

поэзии, вследствие чего была наделена синтетическими качествами. И. Степанова отмечала, что программность в сочинениях М. Коллонтая является «кардинальной чертой» его творчества [239, с. 23]. Связь произведений М. Коллонтая с поэзией, литературными источниками, а также с христианской традицией становится важнейшей стилевой чертой его творчества.

Еще одной примечательной особенностью музыкального искусства эпохи романтизма является открытость к историко-временному пространству. Обращение композиторских взоров к прошлому было вызвано в том числе стремлением приобщиться к национальным корням музыкальной культуры, в которой к числу «ярчайших» знаков относятся фольклор и богослужебные песнопения.

Интерес к духовной культуре древности не иссякает у М. Коллонтая на протяжении всего его творческого пути. «Когда погружаешься в это, – отмечает композитор, – поневоле оцениваешь все дальнейшее движение музыкальной культуры в определенной перспективе (или ретроспективе) <…> Начинаешь осознавать, как формировалось, или наоборот, как деформировалось то мировоззрение, к которому пришли люди XX века» [99, с. 17].

В самых первых опусах композитора происходит ассимиляция древнерусской церковной лексики, являющейся носителем и маркером духовной культуры со стабильным содержательным культурным кодом. В качестве такой «лексики» выступают цитаты и аллюзии интратекстуальной природы – болгарского, демественного, киевского, опекаловского, знаменного распевов, заупокойного кондака. Подобного рода ассимиляции вскрывают глубинные связи композиторского творчества М. Коллонтая с русской национальной культурой (Таблица 11).

Таблица 11

Сочинения М. Коллонтая, включающие цитаты из церковной литургической практики

Сочинения М. Коллонтая	Музыкальные цитаты
Симфония № 1 a-moll, «Шесть стихотворений для оркестра», op. 2 (1974)	Содержит прямую цитату заупокойного икоса восьмого гласа «Сам Един еси бессмертный» в пятой и шестой частях цикла.
«Восемь духовных синфоний» для трех скрипок, трех альтов и трех виолончелей, op. 3 (1974-1975)	Включает распевы Русской православной церкви различных эпох и стилей. ***Песнопения вечерни*** 1. «Благослови душе моя, Господа» (демественный распев).

Сочинения М. Коллонтая	Музыкальные цитаты
	2. «Господи воззвах» (киевский распев, глас третий). ***Песнопения страстной седмицы*** 3. «Приидите, ублажим Иосифа приснопамятнаго» [стихира на целование плащаницы] (опекаловский распев). 4. «Благообразный Иосиф» [тропарь] (болгарский распев). 5. Трисвятое [надгробное] (опекаловский распев). 6. «Се Жених грядет в полунощи» [тропарь] (киевский распев, глас 8). ***Песнопения Рождества Христова*** 7. «С нами Бог» [песнь пророчественная пророка Исаии] (знаменный распев, глас восьмой). 8. «Дева днесь Пресущественнаго раждает» [кондак] (партесный концерт).
«Четыре летние деревенские картинки» для фортепиано, op. 4 (1975)	В первой и четвертой пьесе содержится видоизмененное песнопение «Се Жених грядет в полунощи» восьмого гласа большого киевского распева. Окончание второй пьесы основано на материале начального возгласа литургии «Благословенно Царство…» в традиционном его интонировании.
Струнный квартет № 1, op. 5 (1975)	Имеет в девятой части цикла в басу остинатно повторяемую начальную формулу заупокойного кондака «Со святыми упокой».
Концерт для альта с оркестром, op. 8 (1979–1980)	Используется Трисвятое опекаловского распева в конце разработки первой части.
Балет «День рождения Инфанты» для симфонического оркестра, op. 9 (1976–1979)	Включает общепринятые мотивы заупокойного канона.
Концерт для фортепиано с оркестром № 1 «Белый», op. 13 (1984; 1985; 2010)	Инверсия «Легенды» П. Чайковского «Был у Христа младенца сад», которая интонационно близка обиходному киевскому распеву шестого гласа.
Симфония № 3А «Катехизис», op. 25a (1987-1990). Создана в память юбилея – 1000-летия Крещения Руси	Четвертая часть основана на византийской монодии.
Концерт для фортепиано с оркестром № 2, op. 45 (2008–2009; 2011)	Финал концерта имеет в основе «неразличимую», по замечанию композитора, мелодию-комбинацию древних напевов «Кресту Твоему» и «Христос воскресе».
Две молитвы для высокого голоса и фортепиано, op. 47 (2000)	На первых страницах партитуры комментарий М. Коллонтая: «… благодарен И. Лозовой за помощь в части византийского церковного пения». На с. 12 ремарка автора: «Мартирии и интонационные формулы византийских гласов».

В фортепианном творчестве композитора принцип цитирования нашел свое претворение в трех сочинениях – фортепианном цикле «Четыре летние деревенские картинки» для фортепиано (op. 4, 1975), а также в первых двух концертах («Белый» op. 13 и op. 45) для фортепиано с оркестром. Во всех трех сочинениях

заимствованный материал значительно видоизменяется в новой для него «среде» бытования.

Тема главной парии первого концерта имеет родственные связи с тематизмом «Легенды» П. Чайковского, ор. 54 № 5, которая в своей основе, по словам композитора, обнаруживает общность с обиходным киевским распевом шестого гласа (Приложение, Примеры 57a, 57b).

В окончании второй пьесы ор. 4 композитор помещает аллюзивный тематизм, сходный с начальным возгласом литургии «Благословенно Царство…» (Приложение, Пример 58). Аллюзия представлена в виде романтически недосказанной реплики, выводящей пьесу к сфере «бесконечного», к необъятной полноте выявления тайны божественного. Рассмотренные аллюзии, скрывающиеся в безмолвии инструментального начала, безусловно, трудноуловимы и могут быть незамеченными слушателем, поскольку подверглись значительным видоизменениям. Однако само обращение композитора к данному музыкальному материалу и его интеграция на интонационно-тематическом уровне подтверждает их высокую значимость лично для автора.

Подводя итоги, следует отметить, что тенденция, характерная для музыки М. Коллонтая, связанная с сакрализацией светской музыки, определяет сущностную основу идиостиля композитора. Ассимилируя христианские «знаки» в фортепианных сочинениях на вербальном и музыкальном уровнях, композитор тем самым достигает связи своего художественного творчества с непостижимым источником мироздания, затрагивая сферу трансцендентного, сакрального. Музыка М. Коллонтая, изобилующая отсылками к Священному Писанию, позволяет интерпретировать творчество композитора как *музыкальную экзегетику*. По ценному замечанию И. Степановой, «как бы ни была изощрена художественная мысль, положенная в основу его сочинений, ведет ее живой голос, а озаряет светоч духовности» [239, с. 24].

Итак, одним из путей проявления романтической традиции в современной культуре стал принцип цитирования, нашедший широкое применение в творчестве композиторов-пианистов. Нами были выявлены произведения, демонстри-

рующие прочные интонационно-тематически связи с наследием композиторов XIX века, а также имеющие высокую концентрацию романтических цитат. К таким сочинениям относятся «Маленький романтический квинтет» ор. 3 А. Чернова и фортепианный цикл прелюдий «Евангельские картины» И. Соколова. Иной путь взаимосвязи современных авторов с романтической культурой осуществляется через претворение национальных свойств в музыке. Воплощение христианских мотивов становится доминантной чертой творчества современных творцов. К таким относится композитор-пианист М. Коллонтай, в музыке которого широкое применение получил принцип цитирования, реализующийся на вербальном и музыкальном уровнях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Избранный ракурс научной работы связан с изучением виртуозно-композиторской традиции, которая получила развитие в отечественной музыке в последние два столетия. Оставаясь в кругу «животрепещущих тем культуры» (К. Зенкин), интерес к романтизму не снижался вплоть до настоящего времени. Наиболее явно и рельефно он получил претворение в органичной и естественной для себя среде – в композиторско-исполнительской практике пианистов.

Исследование в диахроническом срезе отечественной композиторско-пианистической традиции привело к выводу о том, что в ее развитии обнаруживаются четыре этапа: формирование (первая половина XIX века), расцвет (вторая половина XIX столетия – рубеж XIX-XX веков), кульминационная стадия (рубеж XIX-XX столетий – первая половина XX века), а также посткульминационный период с характерным для него пролонгированием романтических идеалов (вторая половина XX столетия – первая четверть XXI века).

Феномен творчества композитора-пианиста прочно укоренился во второй половине XIX столетия и расцвел в деятельности выдающихся музыкантов, в том числе М. Балакирева, А. Рубинштейна. Современная концертно-артистическая модель, характеризующаяся специфической художественной коммуникацией композитора-пианиста и слушателя, сформировалась в отечественной музыкальной культуре в XIX столетии благодаря активной общественной, просветительской и образовательной деятельности братьев Рубинштейн. В данный исторический период закрепляется «монологический» сольный тип выступления с представлением собственных сочинений либо произведений других выдающихся современников. В это же время происходит выдвижение музыкального исполнительства в качестве отдельной и специальной области художественного творчества, нацеленной на интерпретацию чужой музыки, ее вдохновенное произнесение.

Центральными фигурами виртуозно-композиторской отечественной ветви, отражающими свое мировосприятие сквозь призму фортепианного звука, стали

С. Рахманинов, Н. Метнер, А. Скрябин. Деятельность этих мастеров знаменует кульминацию того исторического периода, в котором исполнительская и композиторская сферы предстали в едином творческом облике музыканта. Данная традиция не прерывается и по настоящее время: ее можно обнаружить в активности целой плеяды музыкантов, в том числе А. Александрова, С. Фейнберга, Т. Смирновой, А. Наседкина, М. Коллонтая, И. Соколова, Н. Мажара, А. Хевелева, А. Чернова, Д. Мячина, А. Харитонова, О. Бердниковой, Д. Трифонова, О. Ивановой и многих других.

Изучение коррелятивной деятельности композитора и пианиста позволило выявить доминантные черты творчества подобного рода музыканта. Серьезное внимание уделялось просвещению и воспитанию слушателя, готового к осмыслению концептуального замысла исполняемых сочинений. Другой важной линией стало обновление традиционных виртуозных программ за счет исполнения авторских либо редко звучащих сочинений. Творческий процесс композиторов базировался на активной разработке, обновлении и переосмыслении бытовавших в романтическую эпоху жанров, в то же время на существенном расширении жанрового «диапазона». В композиторской практике, а также в исполнительстве реализовалось интенсивное развитие фортепианной техники. Деятельность композитора-пианиста представляла собой новый тип творческого процесса, заключающийся в поэтапном претворении собственной авторской воли, начиная от фиксации произведения на бумаге до момента его «допроявления» в момент исполнения.

В творчестве отечественных композиторов-пианистов осуществлялась ориентация на устойчивые жанрово-стилевые инварианты, характерные для XIX века. Тяготение современных авторов к фантазийным жанрам было обусловлено свободой, возможностью избегания или нарушения сложившихся канонов. Это, в свою очередь, привело к укреплению тенденции, связанной с концепцией жанровой индивидуализации, заложенной романтиками в XIX столетии.

В рассмотренных фортепианных сочинениях было выявлено яркое претворение процесса жанрового взаимодействия. Отбор определенных жанров для со-

здаваемого сочинения, способы их взаимодействия и трансформации в контексте произведения ярко демонстрируют стилевое своеобразие музыки композиторов-пианистов. Наделенный высокой степенью смысловых ассоциаций, жанр оказывает значительное воздействие на другие компоненты музыкального языка в драматургии целого, в результате формирует неповторимый облик фортепианных сочинений.

Особый интерес композиторы-пианисты проявляют к виртуозным жанрам, в том числе и к этюду, способствующему демонстрации исполнительского мастерства. В нем запечатлевались не только технические находки и «изобретения» виртуозов. Этюд отличался открытостью к новой образности, актуальной для современной музыкальной культуры. В качестве такой выделим воплощение христианской тематики через отсылки к Священному Писанию, образующие сферу программности в этом жанре, а также расширяющие смысловые горизонты этюда. Иной путь обновления данного жанра проявляется в диалогических отношениях с наследием композиторов-романтиков, оказывающимся важным источником в формировании новых замыслов.

Осуществленный анализ целого ряда фортепианных сочинений отечественных композиторов-пианистов позволил выявить в музыке тенденцию, связанную с цитированием, выстраивающим смысловые мосты между прошлым и настоящим. В данной работе были рассмотрены наиболее показательные сочинения с целым рядом заимствованного материала, который напрямую влияет на формирование концептуального замысла сочинения. Цитирование может предстать как важнейший композиционный принцип и фрагменты, выбранные из сочинений других авторов, в этом случае наделяются специальными функциями в произведении (эпиграфа, сквозного символа-образа, основной темы, резюмирования и др.). Иной путь проявления данного принципа связан со стихией свободного музицирования, не скованного логически выстроенной композиционной системой и подчиненного импровизационному началу. В музыке композиторов-пианистов встречаются образцы квази-цитат непреднамеренного характера, обеспечивающие

взаимосвязь с музыкальными сочинениями композиторов-романтиков и наделяющие сочинение новыми смысловыми коннотациями.

В творчестве современных авторов обнаруживается тенденция, связанная с претворением национальных черт в музыке, что роднит их с композиторами-романтиками, стремившимися различными способами отразить своеобразие культуры своей страны. В этом отношении интерес представляет обращение в фортепианных сочинениях к христианским мотивам в виде музыкальных и вербальных цитат. Анализ показал, что цитаты данной природы наделяют произведения прочными связями с романтической культурой.

Проявление романтической традиции в творчестве отечественных композиторов-пианистов далеко не ограничивается заявленными в настоящей диссертации векторами. В их музыке кроется значительный потенциал, требующий дальнейших исследований в новых направлениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : учебник: Ч. 1, 2 / А. Д. Алексеев. – 2-е изд. – Москва: Музыка, 1988. – 416 с.
2. Алексеев, А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века [Текст] : монография: в 2 т. Т. 1. / А. Д. Алексеев. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 1995. – 327 с.
3. Алексеев, А. Д. О пианистических принципах С. Е. Фейнберга [Текст] / А. Д. Алексеев // Мастера советской пианистической школы. Очерки. – Москва: Музгиз, 1954. – С. 204–227.
4. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века [Текст] : учебник / А. Д. Алексеев. – Москва: Наука, 1969. – 392 с.
5. Алексей Наседкин: пианист, композитор, педагог [Текст] : сборник / сост. М. Г. Соколов. – Москва: Музыка, 1983. – 78 с.
6. Алексей Чернов, пианист и композитор [Электронный ресурс] // Алексей Чернов, пианист и композитор: сайт. – URL: http://alexeychernov.com/?p=156 (дата обращения: 23.11.2018).
7. Алексей Чернов: «Враг музыки – не авангард, а непрофессионализм...» [Электронный ресурс] : интервью Владимира Ойвина // Меломан: сайт. – URL: https://meloman.ru/media/upload/files/2014.04.01/Chernov.pdf (дата обращения: 16.05.2018).
8. Алексей Чернов: «Для меня главное наладить контакт с тем слушателем, которому интересно, то, что я говорю, который хочет меня услышать» [Электронный ресурс] : интервью Владимира Ойвина // Классика-Концерт: концертное агентство: сайт. – URL: http://www.classics-concert.ru/intervju-a-chernov.html (дата обращения: 16.03.2019).
9. Алексей Чернов: «Моя задача – оставить след в истории» [Электронный ресурс] : интервью Яны Тифбенкель // Ореанда: информационное агентство:

сайт. – URL: https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Aleksey_Chernov_Moya_zadacha_-_ostavit_sled_v_istorii/article571016/ (дата обращения: 23.12.2018).

10. Алексей Чернов: «Чтобы полюбить музыку, ее нужно много слушать, изучать, а не играть одно и то же по разным конкурсам» [Электронный ресурс] : интервью Владимира Ойвина // ClassicalMusicNews.Ru: проект. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/lotar-shevchenko/alexey-tchernov-interview/ (дата обращения: 04.04.2019).
11. Алексей Чернов: Музыка должна быть живой [Электронный ресурс] : интервью Анны Амраховой // Музыкальные дни: журнал. – URL: http://www.musigi-dunya.az/new /read_magazine.asp?id=1473&page=4 (дата обращения: 16.05.2018).
12. Алексей Чернов: Ничего кроме музыки (интервью перед концертом) [Электронный ресурс] : интервью Алисы Орловой // Татьянин день: молодежный интернет-журнал МГУ. – 2012. – URL: http://www.taday.ru/text/1599293.html (дата обращения: 03.04.2019).
13. Альшванг, А. А. Советские школы пианизма. Очерк второй: Г. Г. Нейгауз и его школа [Текст] / А. А. Альшванг // Советская музыка. – 1938. – № 12. – С. 61−72.
14. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания [Текст] / М. Г. Арановский; ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
15. Арановский, М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики [Текст] / М. Г. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Ленинград: Музыка, 1977. – С. 55–94.
16. Арановский, М. Г. Расколотая целостность [Текст] : научный сборник / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. – Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 819–841.

17. Арановский, М. Г. Романтизм и русская музыка XIX века [Текст] / М. Г. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. – Москва, Ленинград: Музыка, 1965. – С. 91–106.
18. Арановский, М. Г. Симфонические искания [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 287 с.
19. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? [Текст] / М. Г. Арановский. – Москва: Музыка, 1962. – 120 с.
20. Арановский, М. Г. Этюды-Картины Рахманинова [Текст] / М. Г. Арановский. – Москва: Музгиз, 1963. – 40 с.
21. Асафьев, Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников [Текст] / Б. В. Асафьев. – Москва: Музгиз, 1929. – 181 с.
22. Асафьев, Б. В. Об «общемосковских» тенденциях в творчестве и в исполнительстве Метнера, Рахманинова и Скрябина [Электронный ресурс] / Б. В. Асафьев // Скрябин.ru: сайт о великом русском композиторе. – URL: http://www.scriabin.ru/cit32.html (дата обращения 15.05.21).
23. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка, 1979. – 344 с.
24. Асафьев, Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов [Электронный ресурс] / Б. В. Асафьев // Музыкальная академия: сайт. – URL: https://mus.academy/articles/shopen-v-vosproizvedenii-russkikh-kompozitorov (дата обращения: 28.03.2021).
25. Бажанов, Н. С. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста [Текст] / Н. С. Бажанов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 83–97.
26. Бажанов, Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: Направления тенденции развития [Текст] / Н. С. Бажанов // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2012. – № 21. – С. 211–220.

27. Бандура, А. И. Александр Скрябин [Текст] / А. И. Бандура. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 381 с.
28. Баренбойм, Л. А. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] : в 2 т. Т. 1. 1829 – 1867 / Л. А. Баренбойм. – Ленинград: Музгиз, 1957. – 455 с.
29. Баренбойм, Л. А. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] : в 2 т. Т. 2. 1867 – 1894. / Л. А. Баренбойм. – Ленинград: Музгиз, 1962. – 492 с.
30. Баринштейн, И. Э. Культурно-исторические предпосылки романтизма в России [Текст] : автореф. дисс. … канд. культур. наук: 24.00.02: Историческая культурология / Баринштейн Ирина Эдуардовна. – Нижневартовск, 1999. – 24 с.
31. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера [Текст] / И. А. Барсова. – Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. – 588 с.
32. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – С. 281–307.
33. Белинский, В. Г. Сочинения А.С. Пушкина [Текст] / В. Г. Белинский // Собрание сочинений : в 3-х т. Т. 3. – Москва: Гослитиздат, 1948. – 242 с.
34. Белинский, В. Г. Эстетика и литературная критика [Текст] / В. Г. Белинский // Собрание сочинений : в 2-х т. Т. 2. – Москва: Гослитиздат, 1959. – 782 с.
35. Белоненко, А. С. Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии “The oxford history of western music” [Электронный ресурс] / А. С. Белоненко // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2015. – Вып. 3. – Ч. 1. – Сер. 15. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/proshloe-i-buduschee-klassicheskoy-muzyki-evropeyskoy-traditsii-zametki-po-povodu-monografii-the-oxford-history-of-western-music-chast-1 (дата обращения: 02.01.2022).
36. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии [Текст] / Н. Я. Берковский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – 512 с.

37. Берфорд, Т. В. Философия доблести: Заметки о виртуозности в Двадцати четырех каприсах для скрипки соло Н. Паганини [Текст] / Т. В. Берфорд // Последний четверг. – Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1998. – С. 88–89.
38. Благой, Д. Д. Путь композитора [Текст] / Д. Д. Благой; сост. Д. Д. Благой // А. Б. Гольденвейзер: статьи, материалы, воспоминания. – Москва: Музыка, 1969. – С. 77–97.
39. Блок, А. А. О романтизме [Текст] : в 8 т. Т. 6 / А. А. Блок; под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.] // Собрание сочинений. – Москва, Ленинград: Гослитиздат, 1962. – 556 с.
40. Бородин, Б. Б. К проблеме идентичности отечественной фортепианно-исполнительской школы [Текст] : сборник научных статей / Б. Б. Бородин // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – Санкт-Петербург: Профессия, 2015. – Вып. 10. – С. 48–61.
41. Бородин, Б. Б. Каждый композитор обязательно должен играть на рояле [Текст] / Б. Б. Бородин // Образование в сфере искусства. – 2016. – № 2 (8). – С. 5–15.
42. Бородин, Б. Б. Советское пианистическое пространство: «заповедник» романтизма [Текст] / Б. Б. Бородин // Фортепиано. – 2014. – № 1–2. – С. 34–39.
43. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования [Текст] : автореф. дисс. … д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Бородин Борис Борисович. – Москва, 2006. – 46 с.
44. Брейтгаупт, Р. М. О Шопене [Текст] / Р. М. Брейтгаупт; сост. С. М. Хентовой // Шопен, каким мы его слышим. – Москва: Музыка, 1970. – С. 172–184.
45. Брюханцева, Н. В. Фантазия как философско-антропологическая проблема [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 09.00.13: Философская антропология, философия культуры / Брюханцева Наталья Васильевна. – Томск, 2002. – 176 с.
46. Брянцева, В. Н. С.В. Рахманинов [Текст] / В. Н. Брянцева. – Москва: Советский композитор, 1976. – 646 с.

47. Брянцева, В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова [Текст] / В. Н. Брянцева. – Москва: Музыка, 1966. – 204 с.
48. Бэлза, И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка [Текст] / И. Ф. Бэлза. – Москва: Музыка, 1985. – 255 с.
49. Васильев, П. И. о записных книжках Н. К. Метнера [Текст] / П. И. Васильев; сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский // Н. К. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. – 2-е изд. – Москва: Музыка, 1979. – С. 5–13.
50. Васильев, П. И. О моем учителе и друге [Текст] / П. И. Васильев // Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 71–81.
51. Васильева, И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века [Текст] : дисс. … канд. культурол.: 24.00.01: Теория и история культуры / Васильева Инна Вячеславовна. – Москва, 2011. – 190 с.
52. Васина-Гроссман, В. А. Романтическая песня XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1966. – 406 с.
53. Вейсман, А. Д. Фантазия [Текст] : словарь / А. Д. Вейсман; Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина // Греческо-русский словарь. – Репринт 5-го изд. 1899 г. – Москва: ГЛК, 1991. – VIII с., С. 1305–1306.
54. Владимир Демидов: «Учитель – и наставник, и советник, и друг» [Электронный текст] : интервью Татьяны Плющай // ClassicalMusic News.Ru: проект. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vladimir-demidov-2018/ (дата обращения: 02.04.2019).
55. Власова, Н. О. «Музыкальный тон – это нечто захватывающее…». Вильгельм Кильмайер и новое время немецкой музыки [Текст] / Н. О. Власова // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 151–158.
56. Власова, Н. О. Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов [Текст] / Н. О. Власова // Opera musicologica. – 2019. – № 2 (40). – С. 58–80.

57. Воспоминания о Рахманинове [Текст] : в 2-х т. Т. 1 / под ред. З. А. Апетян. – Москва: Музыка, 1988. – 664 с.
58. Высоцкая, М. С. К теории интертекстуальности: о принципе цитатности в творчестве Фараджа Караева [Электронный ресурс] / М. С. Высоцкая // Музыковедение. – 2010. – № 10. – С. 17–21. // Фарадж Караев: сайт. – URL: http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html (дата обращения: 08.11.2022).
59. Высоцкая, М. С. Эстетика «новой простоты» [Текст] / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева // Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – 2-е изд. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014 – С. 375–381.
60. Габай, Ю. С. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма [Текст] : сборник научных трудов / Ю. С. Габай // Проблемы музыкального романтизма. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1987. – С. 5–30.
61. Гаккель, Л. Е. Пианисты [Текст] / Л. Е. Гаккель; ред.-сост. М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 677–722.
62. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века [Текст] : очерки / Л. Е. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Советский композитор, 1990. – 288 с.
63. Георгиевская, О. В. К проблеме полифонии С. В. Рахманинова (Шопеновские истоки нетрадиционных полифонических форм) [Текст] / О. В. Георгиевская // Фортепиано. – 2003. – № 4. – С. 11–17.
64. Глазунова, Р. В. Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции (XIX – первая половина XX века) [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Глазунова Регина Вячеславовна. – Санкт-Петербург, 2022. – 209 с.

65. Гольденвейзер, А. Б. Воспоминания о Н. К. Метнере [Текст] / А. Б. Гольденвейзер; Н. К. Метнер // Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 58–63.
66. Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Горшкова Анна Михайловна. – Москва, 2021. – 30 с.
67. Григорьев, В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации [Текст] / В. Ю. Григорьев; ред.-сост. С. И. Тихонов // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Сборник статей. – Москва: Научные труды МГК, 1994. – С. 3–26.
68. Григорьева, Г. В. Неоромантизм как новая стилевая тенденция [Текст] / Г. В. Григорьева // Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. – Москва: Советский композитор, 1989. – С. 113–128.
69. Григорьева, Г. В. Неофольклоризм и полистилистика [Текст] / Г. В. Григорьева // Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. – Москва: Советский композитор, 1989. – С. 133–137.
70. Григорьева, Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления [Текст] : учебное пособие для вузов: Ч. 1 / Г. В. Григорьева; ред. В. С. Ценовой // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. – С. 23–39.
71. Григорьева, Г. В. Тенденции моностилистики [Текст] / Г. В. Григорьева // Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. – Москва: Советский композитор, 1989. – С. 138–143.
72. Грохотов, С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией [Текст] : сборник статей и материалов / С. В. Грохотов; // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эс-

тетика, поэтика, исполнительская интерпретация). – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 65–77.

73. Груцынова, А. П. Музыкальный Петербург 1840 года в восприятии композитора-иностранца [Электронный ресурс] : тезисы доклада / А. П. Груцынова; сост. М. А. Константинова, Н. А. Огаркова. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2016 // Российский институт истории искусств: сайт. – URL: https://artcenter.ru/wp_content/uploads/2013/10/%D0%9F%D0%95%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%91%D0%A3%D0%A0%D0%93XIX-%D0%92%D0%95%D0%9A.pdf (дата обращения: 23.03.2021).
74. Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений [Текст] : Сборник статей / Н. С. Гуляницкая; ред.-сост. Ю. И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – Москва: Композитор, 1999. – С. 117–149.
75. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века [Текст] : монография / Н. С. Гуляницкая – Москва: Издательство «Языки славянской культуры», 2002. – 430 с.
76. Гурвич, С. С. Выдающиеся русские композиторы в дореволюционном Ростове-на-Дону [Текст] / С. С. Гурвич, Я. В. Друскин // Из музыкального прошлого: Сборник очерков. – Москва: Музгиз, 1960. – С. 371–392.
77. Гуревич, В. А. «Короб мыслей» А. Г. Рубинштейна как документ эпохи [Электронный ресурс] / В. А. Гуревич // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2007. – URL: https://studwood.ru/1424630/literatura/_korob_mysley_ag_rubinshteina_kak_dokument_epohi (дата обращения: 17.12.2023).
78. Дабаева, И. П. О двух принципах претворения обиходных напевов в русской духовной музыке конца XIX – начала XX века [Текст] : сборник трудов / И. П. Дабаева; отв. ред. Л. Шаймухаметова // Смысловые структуры в музыкальном тексте. – Вып. 150. – Москва: РАМ; УГГУ, 1998. – С. 132–144.
79. Дауноравичене, Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985

годов) [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Дауноравичене Гражина Ляоновна. – Вильнюс, 1990. – 24 с.

80. Дельсон, В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества [Текст] / В. Ю. Дельсон. – Москва: Музыка, 1971. – 430 с.
81. Демченко, А. И. Essentia и Existentia романтического менталитета [Текст] : материалы научных конференций / А. И. Демченко // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: научная конференция. – Ростов-на-Дону: РГК, 1998. – С. 17–20.
82. Демченко, А. И. Эпоха романтизма – магистрали художественного творчества [Электронный ресурс] : очерк / А. И. Демченко // Манускрипт: электронный сетевой рецензируемый научный журнал открытого доступа. – Тамбов: Грамота, 2019. – Т. 12. – Вып. 12. – С. 11–18. – URL: https://www.gramota.net/articles/issn_2618-9690_2019_12_01.pdf (дата обращения: 17.04.2023).
83. Денисов, А. В. Интертекстуальные взаимодействия в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы [Текст] / А. В. Денисов // Музыковедение. – 2017. – № 11. – С. 29–39.
84. Денисов, А. В. Метаморфозы музыкального текста [Текст] : монография / А. В. Денисов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2020. – 189 с.
85. Денисов, А. В. Музыкальные цитаты: справочник [Текст] / А. В. Денисов. – Санкт-Петербург: Композитор [Санкт-Петербург], 2013. – 224 с.
86. Денисов, А. В. Принцип цитирования в музыке XIX века – эстетика и композиторская практика [Текст] / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 11–16.
87. Денисов, Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси [Текст] / Э. В. Денисов // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 90–111.

88. Денисова, З. М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX в. [Текст] / З. М. Денисова // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 1. – С. 12–21.
89. Долинская, Е. Б. Николай Метнер [Текст] / Е. Б. Долинская. – Москва: Музыка; П. Юргенсон, 2013. – 328 с.
90. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века [Текст] : учебное пособие по курсу «История соврем. отечеств. музыки» для студентов муз. вузов. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. консерватории, 2000. – С. 5–18.
91. Драч, Н. Г. Концертность и камерность в фортепианном исполнительском искусстве: жанровые стили или жанровые виды? [Текст] / Н. Г. Драч // Музыка и время. – 2005. – № 8. – С. 50–55.
92. Друскин, М. С. Полемика о романтизме [Текст] / М. С. Друскин // Избранное: монографии, статьи. – Москва, 1981. С. 166–195.
93. Дубинец, Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» [Текст] : сборник интервью / Е. А. Дубинец // Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. – Москва: Музиздат, 2016. – С. 209–221.
94. Дубинец, Е. А. Знаки стиля Юрия Буцко. Знаменный распев в XX веке [Электронный ресурс] / Е. А. Дубинец // Музыкальная академия: ежеквартальный научный и критико-публицистический журнал. – 1993. – № 1. – URL: http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=5845 (дата обращения: 11.02.2022).
95. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [Текст] / Е. В. Дуков; Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 254 с.
96. Дьячкова, Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения [Текст] : сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Л. С. Дьячкова; ответ. ред. Л. С. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – Вып. 129. – Москва: РАМ, 1994. – С. 17–40.

97. Дятлов, Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика [Текст] : автореф. ... дисс. д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Дятлов Дмитрий Алексеевич. – Ростов-на-Дону, 2015. – 35 с.
98. Еременко, Г. А. «Романтическое» и его модификации в музыкальном искусстве XX в. [Текст] / Г. А. Еременко // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 41–55.
99. Ермолаев (Коллонтай), М. Г. Стараюсь читать в самом себе… [Текст] / М. Г. Ермолаев (Коллонтай) // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 16–18.
100. Житомирский, Д. В. Н. К. Метнер (заметки о стиле) [Текст] / Д. В. Житомирский // Избранные статьи. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 283–329.
101. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. О музыке и музыкантах [Текст] : собрание статей: в 2-х т. Т. 1 / Д. В. Житомирский; ред. Д. В. Житомирский – Москва: Музыка, 1975. – 407 с.
102. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. О музыке и музыкантах [Текст] : собрание статей: в 2-х т. Т. 2 / Д. В. Житомирский; ред. Д. В. Житомирский – Москва: Музыка, 1975. – 327 с.
103. Задерацкий, В. В. Антиромантизм: путь к обновлению [Электронный ресурс] / В. В. Задерацкий // PianoФорум: ежеквартальный журнал. – 2012. – № 1 (9). – С. 1–4. – URL: https://pianoforum.ru/main-editor/antiromantizm-put-k-obnovleniyu/ (дата обращения: 08.12.2023).
104. Зайцева, Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки [Текст] / Т. А. Зайцева. – Санкт-Петербург: Издательство Сударыня, 2000. – 436 с.
105. Зайцева, Т. А. Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика [Текст] / Т. А. Зайцева. – Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2012. – 493 с.
106. Зенкин, К. В. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени [Текст] : сборник статей и материалов / К. В. Зенкин; ред.-сост. Е. Б. Долинская // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. – Москва:

Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 140–157.

107. Зенкин, К. В. О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе [Текст] : тезисы докладов / К. В. Зенкин; ред. Б. С. Гецелев // Музыкальные жанры: история и современность: научно-теоретическая конференция молодых музыковедов. – Горький: Б. и., 1989. – С. 3–5.
108. Зенкин, К. В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону: РГК, 1998. – С. 9–13.
109. Зенкин, К. В. Романтизм как историко-культурный переворот [Текст] : избранные статьи / К. В. Зенкин; ред.-сост. К. А. Жабинский, К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. – Вып. 1. – Ростов-на-Дону, 2001. – С. 8–28.
110. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Зенкин Константин Владимирович. – Москва, 1996. – 54 с.
111. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] : монография / К. В. Зенкин. – Москва: Композитор, 1997. – 478 с.
112. Зетель, И. З. Н. К. Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика [Текст] / И. З. Зетель. – Москва: Музыка, 1981. – 229 с.
113. Золотухина, Е. А. Символика креста в фортепианном цикле И. Соколова «Евангельские картины» [Текст] / Е. А. Золотухина // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. – Краснодар, 2022. – С. 75–83.
114. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания [Текст] / Л. П. Казанцева: Учебное пособие. – Астрахань: ИПЦ «Факел», ООО «Астраханьгазпром», 2001. – 368 с.
115. Казанцева, Л. П. Полистилистика в музыке [Текст] : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / Л. П. Казанцева. – Казань: Казанская гос. консерватория, 1991. – 35 с.

116. Кандинский-Рыбников, А. А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова [Текст] : автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Кандинский Алексей Алексеевич. – Москва, 1980. – 25 с.
117. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Л. В. Кириллина. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009 – 535 с.
118. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. – Москва: Московская консерватория, 1996. – 192 с.
119. Коган, Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи [Текст] / Г. М. Коган. – Москва: Советский композитор, 1968. – 462 с.
120. Коган, Г. М. На концерте Скрябина [Текст] / Г. М. Коган; под ред. Н. В. Соколова // Пианисты рассказывают. – Вып. 3. – Москва: Советский композитор, 1988. – С. 163–167.
121. Когтева, Л. В. С.Е. Фейнберг – исполнитель и педагог [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Когтева Лариса Витальевна. – Москва, 1984. – 239 с.
122. Кокорева, Л. М. Искусство высокой цели. Михаил Плетнев [Текст] / Л. М. Кокорева. – Москва: Издательство «Композитор», 2018. – 352 с.
123. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе [Текст] : сборник статей / ред.-сост. А. М. Цукер. – Москва: Композитор, 2010. – 328 с.
124. Коробова, А. Г. Музыкальные жанры и жанровый анализ [Текст] : учебное пособие / А. Г. Коробова. – 2-е изд. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2015. – 38 с.
125. Коробова, А. Г. Принцип «обобщения через жанр»: о судьбе музыковедческой концепции [Текст] : сборник научных статей / А. Г. Коробова; отв. ред. Л. В. Гаврилова, И. В. Ефимова, О. Ю. Колпецкая // THËSAUROS. – Красноярск: КГАМиТ, 2005. – С. 106–124.

126. Коробова, А. Г. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты [Текст] / А. Г. Коробова // Музыковедение. – 2008. – № 4. – С. 5–16.
127. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность [Текст] / А. Г. Коробова. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – 173 с.
128. Кошелева, Ю. А. Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова [Текст] / Ю. А. Кошелева // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1. – С. 109–120.
129. Крылова, Л. Л. Функции цитаты в музыкальном тексте [Текст] / Л. Л. Крылова // Советская музыка. – 1975. – № 8. – С. 92–97.
130. Кудряшов, А. Ю. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение [Текст] / А. Ю. Кудряшов // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 139–144.
131. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. [Текст] : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2006. – 432 с.
132. Куприна, Е. Ю. Исторический концерт как проявление сотворческого феномена просветительства (На примере «Маленьких концертов» Ш.-В. Алькана) [Текст] / Е. Ю. Куприна // Сфера культуры. – 2022. – № 2 (8). – С. 41–54.
133. Кюрегян, Т. С. Фантазия [Текст] / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 767–771.
134. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян. – Москва: ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
135. Лаврова, С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Лаврова Светлана Витальевна. – Санкт-Петербург, 2005. – 28 с.
136. Левая, Т. Н. Муза против моды (по страницам трактата Н. Метнера) [Электронный ресурс] / Т. Н. Левая // Журнал Общества теории музыки: выпуск

2021/3 (35). – С. 1–7. – URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021_3_%2835%29_1_Levaya_Muse_vs_fashion.pdf (дата обращения: 11.12.2023).

137. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Н. Левая. – Москва: Музыка, 1991. – 166 с.
138. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – Москва: Советский композитор, 1990. – 312 с.
139. Лобзакова, Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиции в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века [Текст] : дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Лобзакова Елена Эдуардовна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 187 с.
140. Лобзакова, Е. Э. Механизмы адаптации древнерусского распева в сочинениях современных композиторов [Текст] : сборник трудов конференции / Е. Э. Лобзакова; ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина // Проблемы современного композиторского творчества. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 229–236.
141. Логинова, В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский) [Текст] : дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Логинова Валентина Александровна. – Москва, 2002. – 190 с.
142. Лотман, Ю. М. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Издательство Искусство СПб, 2000. – С. 203–219.
143. Луков, В. А. Французский неоромантизм [Текст] : монография / В. А. Луков. – М.: Издательство Московского гуманитарного ун-та, 2009. – 102 с.
144. Максимов, Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи [Текст] : дисс. … д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Максимов Евгений Иванович. – Москва, 2012. – 546 с.

145. Маленькое послесловие [Электронный ресурс] : беседа / М. Рахманова, М. Ермолаев // Музыкальная академия. 1989. № 9. С. 92. – URL: https://mus.academy/articles/malenkoe-posleslovie (дата обращения: 05.05.2023).
146. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов [Текст] / В. И. Мартынова; послесл. Т. Чередниченко. – Москва: Русский путь, 2002. – 296 с.
147. Медушевский, В. В. Онтологические основы интерпретации музыки [Текст] : сборник трудов / В. В. Медушевский; сост. и ред. Л. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сборник трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 129. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 3–16.
148. Медушевский, В. В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции [Текст] : сборник статей по материалам симпозиума / В. В. Медушевский; ред.-сост. Л. Н. Трубникова // Рахманинов: на переломе столетий: III Международный науч.-теорет. симпозиум. – Вып. 2. – Харьков: СПДФО Носань В.А., 2006. – С. 15–21.
149. Медушевский, В. В. Фантазия в культуре и музыке [Текст] : сборник статей / В. В. Медушевский; ред. кол.: М. Л. Мугинштейн (отв. ред.) и др.// Музыка. Культура. Человек. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. – С. 44 – 56.
150. Меркулов, А. М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы [Текст] : сборник статей и материалов / А. М. Меркулов; науч. рук. проекта В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа // Фортепианная культура России: история и современность. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 112–132.
151. Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства [Текст] / Н. К. Метнер; отв. ред. А. Л. Рычков. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2019. – 236 с.
152. Метнер, Н. К. Письма [Текст] : монография / Н. К. Метнер; сост. З. А. Апетян. – Москва: Сов. композитор, 1973. – 615 с.

153. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек [Текст] / Н. К. Метнер; сост. М. А. Гуревич, Л. Г. Лукомский. – 2-е изд. – Москва: Музыка, 1979. – 92 с.
154. Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества [Текст] / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. – Ленинград: Музыка, 1967. – 599 с.
155. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист [Текст] : в 2-х т. Т. 1 / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музыка, 1971. – 601 с.
156. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист [Текст] : в 2-х т. Т. 2 / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музыка, 1971. – 597 с.
157. Михаил Коллонтай, композитор, пианист [Электронный ресурс] // Mikhail Kollontay composer, pianist: сайт. – URL: http://kollontay.org/ (дата обращения: 04.01.2024).
158. Михайлов, А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма [Текст] / А. В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков. – Москва: Искусство, 1987. – С. 7–43.
159. Михайлов, А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века [Текст] : в 2-х т. Т. 1 / А. В. Михайлов; сост. Ал. Михайлов, и В. Шестаков // Музыкальная эстетика Германии XIX века. – Москва: Музыка, 1981. – С. 9–73.
160. Михайлов, А. В. Языки культуры [Текст] : учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – Москва: Языки русской культуры: Кошелев, 1997. – 909 с.
161. Мофа, А. В. К вершинам «большого стиля»: Антон Рубинштейн и лондонская фортепианная школа [Текст] : сборник статей и материалов / А. В. Мофа; отв. ред. С. В. Грохотов // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация). – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 42–50.
162. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков [Текст] : сборник переводов / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. – Москва: Музыка, 1971. – 688 с.

163. Мурадян, Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры [Текст] : автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Мурадян Галина Викторовна. – Ростов-на-Дону, 2015. – 27 с.
164. Мусаелян, Е. С. Как грибы после дождя [Текст] / Е. С. Мусаелян // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 21–28.
165. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] : монография / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
166. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] : монография / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 382 с.
167. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : монография / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.
168. Найко, Н. М. Н. К. Метнер. Творческий процесс и его постижение (на материале высказываний композитора) [Текст] : сборник научных трудов / Н. М. Найко; ред. кол.: Г. В. Григорьева (отв. ред.) и др. // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, творческие концепции. – Москва, 1992. – С. 3– 16.
169. Натансон, В. А. У истоков русского пианизма. Русские музыканты-любители последних десятилетий XVIII – начала XIX века и их взгляды на клавирное искусство [Текст] : сборник статей / В. А. Натансон; ред. Л. С. Гинзбург // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 2. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – С. 402–464.
170. Нейгауз, Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники [Текст] / Г. Г. Нейгауз. – Москва: Советский композитор, 1975. – 526 с.
171. Нейгауз, Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова [Текст] / Г. Г. Нейгауз; Н. К. Метнер; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; сост.-ред., авт. вступит. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян // Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 31–35.

172. Неоромантизм [Текст] : энциклопедия : в 6 т. Т. 3. Корто-октоль / Гл. ред. Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия. – Москва : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 963.
173. Николаева, А. И. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина [Текст] : сборник статей / А. И. Николаева // А. Н. Скрябин. – Москва: Советский композитор, 1973. – С. 185 – 225.
174. Николаева, Н. С. Романтизм и музыкальное искусство [Текст] : учебное пособие: в 3 кн. Кн. 1 / Н. С. Николаева; под общ. ред. Т. Э. Цытович // Музыка Австрии и Германии XIX века. – Москва, 1975. – С. 22–36.
175. Новикова, Т. В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX – XXI веков: на примере фортепианных произведений отечественных композиторов [Текст] : дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Новикова Татьяна Витальевна. – Ростов-на-Дону, 2015. – 188 с.
176. Ньюмен, Э. «Среди интереснейших композиторов современности» [Текст] : сборник статей и материалов / Э. Ньюмен; ред.-сост. Е. Б. Долинская // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 48–53.
177. Оборин, Л. Н. Статьи, воспоминания. К семидесятилетию со дня рождения [Текст] / Л. Н. Оборин; сост. и общ. ред. М. Г. Соколова. – Москва: Музыка, 1977. – 222 с.
178. Огаркова Н. А., Музыкант-исполнитель в России XIX века: профессия, статус, творчество [Текст] / Н. А. Огаркова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012 – № 3 (24). – С. 57–60.
179. Орджоникидзе, Г. Ш. Историческая преемственность традиций и пафос будущего [Текст] : статьи и интервью / Г. Ш. Орджоникидзе; сост. Н. Г. Шахназарова, Г. Л. Головинский // Советская музыка на современном этапе. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 278–337.
180. Паисов, Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России [Текст] : сборник статей, исследований, интервью / Ю. И. Паисов; ред.-

сост. Ю. И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – Москва: Композитор, 1999. – С. 150–189.

181. Паисов, Ю. И. Сергей Рахманинов: музыка как отражение романтического мировосприятия [Текст] / Ю. И. Паисов // С. Рахманинов: на переломе столетий. – 2-е изд. доп. – Харьков: Майдан, 2004. – С. 22–30.
182. Палажченко, И. Р. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития) [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Палажченко Ирина Руслановна: [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 1992. – 24 с.
183. Пир принцев рояля [Электронный ресурс] : рецензия Владимира Ойвина // ClassicalMusicNews.Ru: проект. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Pir-princev-rojalja-Simfonii-Bethovena-v-transkripcii-Lista/ (дата обращения: 06.05.2019).
184. Письмо А. Рубинштейна к Б. Зенфу о редактировании музыкальных произведений // На уроках Антона Рубинштейна. – Москва, Ленинград: Музыка, 1964. – С. 90–97.
185. Подпоринова, Е. В. Николай Метнер: поиск утраченной гармонии [Электронный ресурс] / Е. В. Подпоринова // Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова: электронный журнал. – URL: http://old.conservatory.ru/files/26-33_musicus_ 16-3.pdf (дата обращения: 06.02.2020).
186. Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества [Текст] : дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02: Музыкальное искусство / Покровская Ирина Евгеньевна. – Санкт-Петербург, 2007. – 158 с.
187. Понизовкин, Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений [Текст] / Ю. В. Понизовкин. – Москва: Музыка, 1965. – 95 с.
188. Попова, Н. В. Шуман о музыкальном исполнительстве [Текст] : сборник статей / Н. В. Попова; ред. Л. С. Гинзбург // Вопросы музыкально-

исполнительского искусства. – Вып. 2. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – С. 484–507.

189. Предвечнова, Е. О. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Предвечнова Екатерина Олеговна. – Новосибирск, 2018. – 258 с.
190. Предоляк, А. А. Искусство диалога в пространстве музыкальной культуры [Текст] / А. А. Предоляк // Музыкальная Армения. – Ереван, 2020. – № 2 (59). – С. 51–54.
191. Предоляк, А. А. Немецкий романтический театр первой половины XIX века в свете эстетических исканий [Текст] / А. А. Предоляк // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность. – Луганск: Книга, 2018. – С. 79–84.
192. Прокина, Н. В. Жанр свободной транскрипции в творчестве Рахманинова [Текст] : сборник научных трудов / Н. В. Прокина // Некоторые проблемы отечественной музыкальной культуры. – Москва: МГК, 1987. – С. 42–51.
193. Пушина, Н. Б. Г.А. Пахульский – композитор, пианист, педагог [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Пушина Наталия Борисовна. – Москва, 2005. – 24 с.
194. Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов [Текст] / Л. Н. Раабен. – Санкт-Петербург: «Бланка», «Бояныч», 1998. – 352 с.
195. Раку, М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа [Текст] / М. Г. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.
196. Рахманинов, С. В. Литературное наследие [Текст] : в 3-х т. Т. 1 / С. В. Рахманинов; ред.-сост. З. А. Апетян. – Москва: Советский композитор, 1978–1980. – 468 с.
197. Рахманинов, С. В. Литературное наследие [Текст] : в 3-х т. Т. 2 / С. В. Рахманинов; ред.-сост. З. А. Апетян. – Москва: Советский композитор, 1978–1980. – 583 с.

198. Рахманинов, С. В. Литературное наследие [Текст] : в 3-х т. Т. 3 / С. В. Рахманинов; ред.-сост. З. А. Апетян. – Москва: Советский композитор, 1978–1980. – 573 с.
199. Резник, А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича [Текст] : дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02: Музыкальное искусство / Резник Анна Леонидовна. – Нижний Новгород, 2017. – 241 с.
200. Рубан, Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры [Текст] : автореф. дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02: Музыкальное искусство / Рубан Наталья Леонидовна. – Нижний Новгород, 2017. – 24 с.
201. Рубинштейн, А. Г. Короб мыслей: афоризмы и мысли [Текст] / А. Г. Рубинштейн. – Москва: Олма-Пресс; Санкт-Петербург: Нева : Знамение, 1999. – 316 с.
202. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 т. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записка. Речи. 1883 / А. Г. Рубинштейн; ред.-сост. Л. А. Баренбойм. – Москва: Музыка, 1983. – 215 с.
203. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 т. Т. 2. Письма. 1850-1871 / А. Г. Рубинштейн; ред.-сост. Л. А. Баренбойм. – Москва: Музыка, 1984. – 222 с.
204. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 т. Т. 3. Письма. 1872 – 1894. Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн; ред.-сост. Л. А. Баренбойм. – Москва: Музыка, 1986. – 279 с.
205. Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке [Электронный ресурс] / А. Г. Рубинштейн. – Москва: Юрайт, 2022. – 66 с. – URL: https://urait.ru/bcode/496482 (дата обращения: 21.12.2023).
206. Ручкина, Н. П. Композиторское творчество И.Г. Соколова: становление «простого» стиля [Текст] : дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Ручкина Наталья Павловна. – Москва, 2017. – 234 с.

207. Рычков, А. Л. «Мир сошел не с ума, а с сердца»: к истории создания книги «Музы и мода» [Текст] : сборник статей и материалов / А. Л. Рычков; ред.-сост. Е. Б. Долинская // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 187–194.
208. Сабанеев, Л. Л. Музыкальное творчество в эмиграции [Текст] : сборник статей и материалов / Л. Л. Сабанеев; ред.-сост. Е. Б. Долинская // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 79–95.
209. Сабанеев, Л. Л. Н.К. Метнер [Текст] : сборник статей и материалов / Л. Л. Сабанеев; ред.-сост. Е. Б. Долинская // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 54–59.
210. Сабуров, А. А. О Н. К. Метнере [Текст] / А. А. Сабуров; [Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки]; сост.-ред., авт. вступит. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян // Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 64–70.
211. Самвелян, Т. Э. Полижанровость в фортепианных сочинениях Шопена [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Самвелян Тереза Эдуардовна. – Москва, 2000. – 30 с.
212. Северина, И. М. Я – человек эмоций [Электронный ресурс] : интервью Ирины Севериной // Играем с начала: электронный журнал. – 2017. – № 8 (156), февраль. – URL: http://gazetaigraem.ru/a13201410 (дата обращения: 10.07.2020).
213. С. Е. Фейнберг: пианист, композитор, исследователь [Текст] / ред.-сост. И. Лихачева. – Москва : Советский композитор, 1984. – 232 с.
214. Синельникова, О. В. Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой [Текст] / О. В. Синельникова, К. В. Анисимова // Вестник Кемеровского гос-

ударственного университета культуры и искусствовед. – Кемерово, 2016 – № 36. – С. 134–145.

215. Скафтымова Л. А. Неизвестная каденция С. Рахманинова ко Второй венгерской рапсодии Ф. Листа [Текст] / Л. А. Скафтымова // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: сборник статей. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2001. – С. 111–123.
216. Скафтымова, Л. А. Рахманинов: какой он в XXI веке? [Текст] / Л. А. Скафтымова // Наследие Рахманинова в культурном универсуме: сборник статей Международного симпозиума. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 7–19.
217. Скафтымова, Л. А. Сергей Рахманинов: религиозная символика и эволюция критерия ценности [Текст] / Л. А. Скафтымова // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып.19. – С. 282–291.
218. Скафтымова, Л. А. Сергей Рахманинов – исполнитель своих концертов [Текст] / Скафтымова Л. А. // Фортепианная музыка русских композиторов XIX-XXI веков: сборник научных статей. – Петрозаводск, 2019. – С. 25–38.
219. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] : учебное пособие / С. С. Скребков. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2016. – 448 с.
220. Смирнов, М. А. Исполнительская деятельность Александра Борисовича Гольденвейзера в оценке русской печати [Текст] / М. А. Смирнов; сост. Д. Д. Благой // А. Б. Гольденвейзер: Статьи, материалы, воспоминания/. – Москва: Музыка, 1969. – С. 98–114.
221. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века [Текст] : учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высших заведений / А. С. Соколов. – Москва: ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
222. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества [Текст] / А. С. Соколов. – Москва: Композитор, 2007. – 272 с.

223. Соколов, А. С. Музыкальная хронология XX века [Текст] : учебное пособие для вузов: Ч. 1 / А. С. Соколов; ред. В. С. Ценовой // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. – С. 14–22.
224. Соколов, И. Г. Евангельские картины. 31 прелюдия, речитатив и эпилог [Текст] / И. Г. Соколов. – Москва: Музиздат, 2018. – 196 с.
225. Соколов, И. Г. Заметки о «Лабиринтах» Сидельникова [Текст] / И. Г. Соколов // Слово композитора: мысли о музыке : сборник статей и материалов. – Москва: РАМ имени Гнесиных, 2011. – С. 180–205.
226. Соколов, И. Г. Земля и небо. Диалоги композитора и художника [Текст] / И. Г. Соколов, К. В. Сутягин. – Москва: Издательский проект «Музыка и живопись», 2019. – 307 с.
227. Соколов, И. Г. Иван Соколов, пианист, композитор: Воспаряющие локти исполнителя [Электронный ресурс] / И. Г. Соколов // Богемный Петербург: сайт. – URL: http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm (дата обращения: 4.07.2020).
228. Соколов, И. Г. Инструментальный театр Ивана Соколова: интервью с М. В. Воиновой [Текст] / И. Г. Соколов // Трибуна современной музыки. – Москва, 2006. – № 3. – С. 10–12.
229. Соколов, И. Г. О музыке и музыкантах [Текст] : сборник статей и материалов / И. Г. Соколов; ред. и сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева // Слово композитора и о композиторе. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 97–109.
230. Соколов, И. Г. По направлению к альтовой сонате [Текст] / И. Г. Соколов // Музыкальная академия. – 2006. – № 3. – С. 42–47.
231. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст] / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского гос. университета, 1994. – 220 с.
232. Соколов, О. В. Романтическая жанровая триада (увертюра – поэма – фантазия) в творчестве Милия Балакирева [Текст] : сборник статей / О. В. Соколов // Избранное. – Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2013. – С. 189–199.

233. Соколова, А. В. Акафистные напевы в традиции храмов и монастырей Центральной России [Текст] / А. В. Соколова // Вопросы истории и теории христианского искусства. – Сер. V. – Вып. 2 (11). – Москва: Вестник ПСТГУ, 2013. – С. 128–189.
234. Соллертинский, И. И. Арнольд Шенберг: Краткий очерк жизни и музыкальной деятельности [Текст] / И. И. Соллертинский. – Ленинград: Ленингр. филармония, 1934. – 56 с.
235. Соллертинский, И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика [Текст] : в 2-х т. Т 1 / И. И. Соллертинский; ред.-сост. М. Друскин // Исторические этюды. – 2-е изд. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 394 с.
236. Сохор, А. Н Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы [Текст] : сборник статей / А. Н. Сохор; сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва: Музыка, 1971. – С. 292–309.
237. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор. – Москва: Музыка, 1968. – 103 с.
238. Стасов, В. В. Три русских концерта [Текст] : в 3 т. Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов; ред. кол. Е. Д. Стасова [и др.] // Избранные сочинения. – Москва: Искусство, 1952. – 736 с., 8 л. портр.: ил
239. Степанова, И. В. М. Коллонтай. Творчество – путь познания или ярмо? [Текст] / И. В. Степанова // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 20–26.
240. Сычева, Н. Н. Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство [Текст] / Н. Н. Сычева // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 1–21.
241. Сычева, Н. Н. Композитор-пианист в отечественной музыкальной культуре [Текст] : материалы форума / Н. Н. Сычева // Диалог искусств и арт-парадигм [«SCIENCEFORUM PAN-ART X»]. Статьи. Очерки. Материалы: по материалам X Международного научного форума [г. Саратов, 30 декабря 2022 года].

– Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. – Т. 542 – С. 232–239.

242. Сычева, Н. Н. О некоторых идейных и стилевых константах романтизма [Текст] : сборник статей / Н. Н. Сычева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. – Краснодар: Издательство КГИК, 2022. – С. 224–230.
243. Сычева, Н. Н. Романтические традиции в XXI веке: жанр фантазии в творчестве С. В. Рахманинова и А. Е. Чернова [Текст] : сборник статей / Н. Н. Сычева // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 362–373.
244. Сычева, Н. Н. Романтические традиции в творчестве Ивана Соколова на примере интертекстуальной поэтики «Евангельских картин» [Текст] / Н. Н. Сычева // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 6. – С. 24–39.
245. Сычева, Н. Н. Романтические цитаты как интонационный исток стилистики «Маленького романтического квинтета» А. Е. Чернова [Текст] : материалы форума / Н. Н. Сычева // Диалог искусств и арт-парадигм [«SCIENCEFORUM PAN-ART X»]. Статьи. Очерки. Материалы. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. – Т. XV. – С. 141–160.
246. Сычева, Н. Н. Фантазийные сочинения А. Е. Чернова: к проблеме жанровых взаимодействий [Текст] / Н. Н. Сычева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 2. – С. 90–96.
247. Сычева, Н. Н. Фантазия: имя жанра, эволюция [Текст] : сборник статей / Н. Н. Сычева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. – Краснодар: Издательство КГИК, 2019. – С. 187–197.
248. Сычева, Н. Н. Христианские истоки фортепианных сочинений композитора-пианиста М. Г. Коллонтая [Текст] / Н. Н. Сычева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 41–47.
249. Тараканов, М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) [Текст] : сборник статей / М. Е. Тараканов; сост.

А. М. Гольцман, общ. ред. М. Е. Тараканова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 30 – 51.

250. Твердовская, Т. И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Твердовская Тамара Игоревна; [Место защиты: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2003. – 22 с.
251. Твертина, Е. В. Творческий облик Алексея Наседкина – пианиста, педагога, композитора [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Тверитина Елена Владимировна; [Место защиты: Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Магнитогорск, 2019. – 22 с.
252. Толстых, Н. П. Музыкант Иван Карлович Черлицкий [Текст] : сборник статей / Н. П. Толстых; отв. ред. С. В. Грохотов // Фортепианная культура России: история и современность. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 29–41.
253. Тутова, Е. В. Михаил Коллонтай (Ермолаев). Портрет музыканта [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Тутова Олеся Александровна. – Москва, 2009. – 22 с.
254. Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Усенко Наталия Михайловна. – Ростов-на-Дону, 2005. – 160 с.
255. Ухова, И. В. С. Е. Фейнберг. Композиторское и музыкально-эстетическое наследие [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Ухова Ирина Викторовна – Москва, 1984. – 18 с.
256. Федякин, С. Р. Скрябин [Текст] / С. Р. Федякин. – Москва: Молодая гвардия, 2004. – 556 с.
257. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста [Текст] : монография / С. Е. Фейнберг; ред.-сост., вступ. ст. Л. Фенберг, В. Натансон. – Москва: Музыка, 1978. – 207 с.

258. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство [Текст] : монография / С. Е. Фейнберг. – Москва: Классика – XXI, 2003. – 335 с.
259. Хитрук, А. Ф. В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят: беседа с И. Г. Соколовым [Текст] / А. Ф. Хитрук // Музыкальная академия. – 2000. – № 2. – С. 52–63.
260. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс [Текст] : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения): в 2 ч. Ч. 1 / Ю. Н. Холопов. – Москва: Издательский дом «Композитор», 2003. – 467 с.
261. Холопов, Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы [Текст] : сборник статей / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 564 с.
262. Холопов, Ю. Н. Новый музыкальный инструмент: рояль [Текст] : сборник статей / Ю. Н. Холопов; отв. ред. и ред.-сост. М. Е. Тараканов // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. – Москва: ГИИ Мин. Культ. РФ, РАН, Алетейя, 2003. – С. 252– 271.
263. Холопов, Ю. Н. Особый аккорд в качестве центра системы [Текст] : монография / Ю. Н. Холопов // Очерки современной гармонии. – Москва: Музыка, 1974. – С. 136-143.
264. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
265. Холопова, В. Н. Музыкальные эмоции [Текст] : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусствоведения / В. Н. Холопова. – Москва: Мультипринт, 2010. – 346 с.
266. Холопова, В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения [Текст] : сборник статей / В. Н. Холопова; сост. А. М. Гольцман, общ. ред. М. Е. Тараканова // Проблемы традиций и

новаторства в современной музыке. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 158–205.

267. Хрущева, Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке [Текст] / Н. А. Хрущева // Музыкальная академия: ежеквартальный научный и критико-публицистический журнал. – 2019. – № 1. – С. 135-147.
268. Цареградская, Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения [Текст] : сборник статей / Т. В. Цареградская; отв. ред. С. В. Грохотов // От модерна к авангарду. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 239–259.
269. Цукер, А. М. Иван Ласковский – забытый русский талант [Электронный ресурс] / А. М. Цукер // Музыкальная академия: ежеквартальный научный и критико-публицистический журнал. – 2019. – № 2 (766). – URL: https://mus.academy/articles/ivan-laskovskiy-zabytyy-russkiy-talant (дата обращения: 24.04.2021).
270. Цукер, А. М. Романтизм и музыкальное искусство [Текст] : сборник статей / А. М. Цукер // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону: РГК, 1998. – С. 6–9.
271. Цукер, А. М. Скромное обаяние мастера [Электронный ресурс] / А. М. Цукер // Музыкальная академия: ежеквартальный научный и критико-публицистический журнал. – 2018. – № 4 (764). – URL: https://mus.academy/articles/skromnoe-obayanie-mastera (дата обращения: 10.01.2022).
272. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1964. – 160 с.
273. Цуккерман, В. А. О проблемах новаторства [Текст] / В. А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Москва: Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 547–558.
274. Чередниченко, О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции [Текст] : автореф. … канд. искусствовед.: 17.00.03 / Чередниченко Ольга Викторовна. − Харьков, 2008. – 24 с.

275. Чередниченко, Т. В. Композиция последнего двадцатилетия: неоканоническая перспектива? [Текст] : материалы конференции / Т. В. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1999. – С. 58–61.
276. Чернявская, Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии [Текст] : дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Чернявская Юлия Германовна. – Москва, 2017. – 206 с.
277. Чигарева, Е. И. Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века [Текст] / Е. И. Чигарева // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 268–287.
278. Чигарева, Е. И. Полистилистика [Текст] : учебное пособие для вузов: Ч. 3 / Е. И. Чигарева; ред. В. С. Ценовой // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. – С. 431–449.
279. Чигарева, Е. И. Шуберт в творчестве российских композиторов второй половины XX в. как символ «неистребимости романтизма» (к 220-летию со дня рождения композитора) [Текст] / Е. И. Чигарева // Мир романтизма. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. – Т. 19 (43). – С. 111–118.
280. Чинаев, В. П. «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст [Текст] : сборник статей и материалов / В. П. Чинаев; отв. ред. С. В. Грохотов // Фортепианная культура России: история и современность. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 51–64.
281. Чинаев, В. П. За границами мейнстрима: Иван Соколов, Юрий Фаворин: интервью [Текст] / В. П. Чинаев // PianoФорум. – 2015. – № 2. – С. 56–64.
282. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства) [Текст] : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Чинаев Владимир Петрович. – Москва, 1995. – 48 с.

283. Чинаев, В. П. Композитор – интерпретатор – нотный текст: парадоксы романтического исполнительского искусства [Текст] / В. П. Чинаев // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 15. – 2011. – Вып. 4. – С. 59–71.
284. Чинаев, В. П. От авангарда к классике: к вопросу об альтернативах современного исполнительского искусства (интервью с Иваном Соколовым и Юрием Фавориным) [Текст] / В. П. Чинаев // Фортепианная культура России: история и современность. – Москва: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2016. – С. 252–262.
285. Шабалина, Л. К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX в. в России [Электронный ресурс] / Л. К. Шабалина // Известия Уральского государственного университета [Сер. 2, Гуманитарные науки]. – 2008. – № 59, вып. 16. – С. 269 – 279. // Электронный научный архив УРФУ. – URL: https://jah.su/index.php/record/view/9290 (дата обращения: 06.04.2021).
286. Шабшаевич, Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике [Текст] : дисс. … д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Шабшаевич Елена Марковна. – Москва, 2011. – 1485 с.
287. Шахназарова (Мелик-Шахназарова), Н. Г. Об эстетических взглядах Арнольда Шенберга [Текст] / Н. Г. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) // Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2016. – 6–46.
288. Шацкес, А. В. Памяти учителя [Текст] / А. В. Шацкес; Н. К. Метнер; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; сост.-ред., авт. вступит. статьи, коммент., сост. указ. З. А. Апетян // Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 105–109.
289. Шевляков, Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? [Текст] : материалы научных конференций / Е. Г. Шевляков // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. – Ростов-на-Дону: РГК, 1998. – С. 84–86.

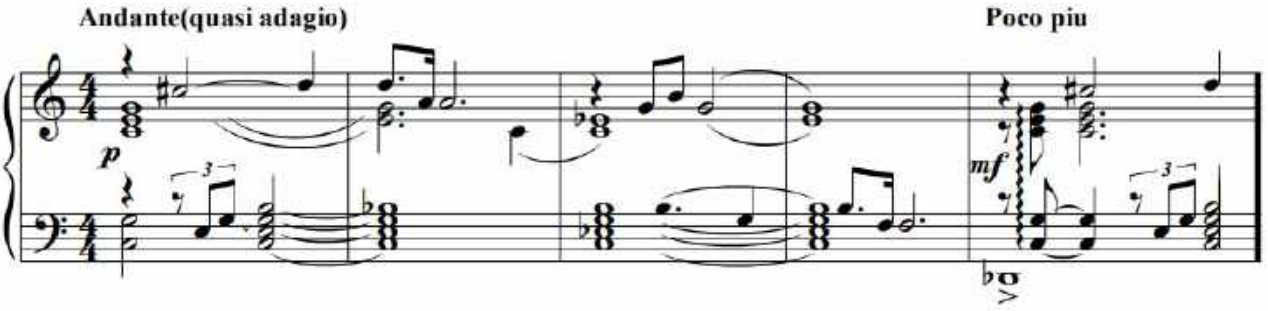
290. Шелудякова, О. Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма [Текст] : автореф. дисс. … д-ра искусствовед.: 17.00.02: Музыкальное искусство / Шелудякова Оксана Евгеньевна. – Магнитогорск, 2006. – 50 с.
291. Шеметова, М. Н. Романтическая константа в истории художественной культуры [Текст] : дисс. … канд. культурол.: 24.00.02: Историческая культурология / Шеметова Мария Николаевна. – Санкт-Петербург, 2000. – 268 с.
292. Шлегель, Ф. Философия. Эстетика. Критика [Текст] : пер. с нем. / Фридрих фон Шлегель; вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Т. 2. – Москва: Искусство, 1983. – 448 с.
293. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки [Текст] / А. Г. Шнитке; сост. А. В. Ивашкин // Беседы с Альфредом Шнитке. – Москва: РИК «Культура», 1994. – 188 с.
294. Шонберг, Г. Ч. Великие пианисты [Текст] : пер. с англ. / Гарольд Шонберг; пер. с англ. В. Бронгулеева. – Москва: Аграф, 2003. – 402 с.
295. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений [Текст] : пер. с нем.: в 6 т. Т. 1. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр; общ. ред., сост., послесл. и примеч. А. А. Чанышева. – Москва: ТЕРРА – Кн. клуб: Республика, 1999. – 495 с.
296. Штрифанова, К. В. Фантазия для лютни XVI столетия: становление жанра [Текст] : автореф. дисс. … канд. искусствовед.: 17.00.03: Музичне мистецтво / Штрифанова Катерина Валериевна. – Харьков, 2007. – 28 с.
297. Ярмак, Я. А. Проявление религиозного модуса ностальгии в «Сонате-воспоминании» М. Метнера [Текст] / Я. А. Ярмак // Культура і сучасність. – 2013. – № 2. – С. 238–242.
298. Field, C., Helm, E., Drabkin, W. Fantasia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol. / ed. by S. Sadie. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – Vol. 8. – P. 545–558.
299. Pauls, H. Two Centuries in One Musical Romanticism and the Twentieth Century: Diss. Dr. phil. / Herbert Pauls. – Ph. D. – Canada, 2014. – 491 p.

300. Taruskin, R. The Oxford History of Western Music / R. Taruskin, Chr. Gibbs. – College ed. – N.-Y.; Oxford: Oxford University Press, [2013]. XXXIII. – 1212 p.

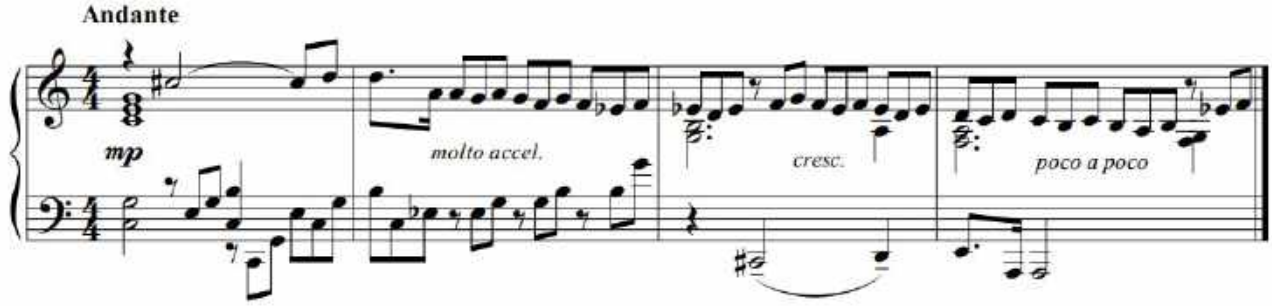
ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

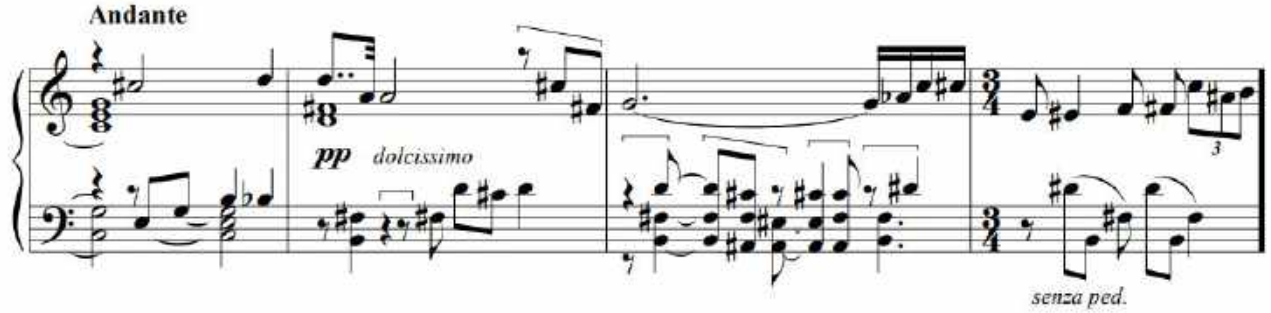
Пример 1
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз первый. Andante (quasi Adagio)



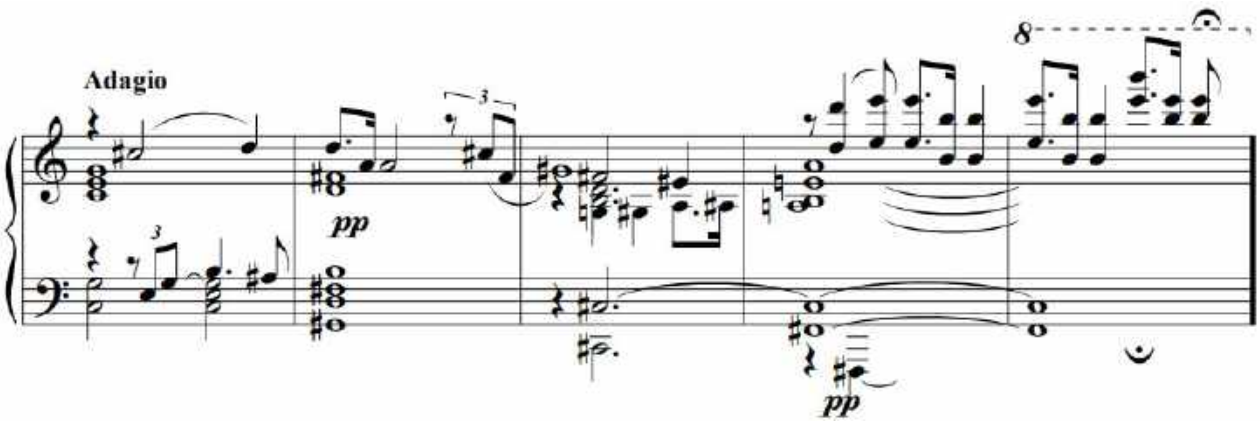
Пример 2
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз второй. Andante



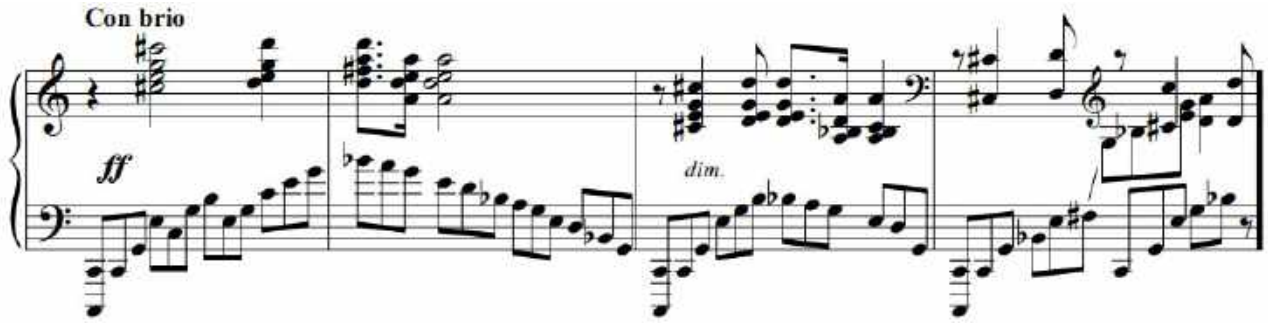
Пример 3
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз третий «Dolcissimo». Andante



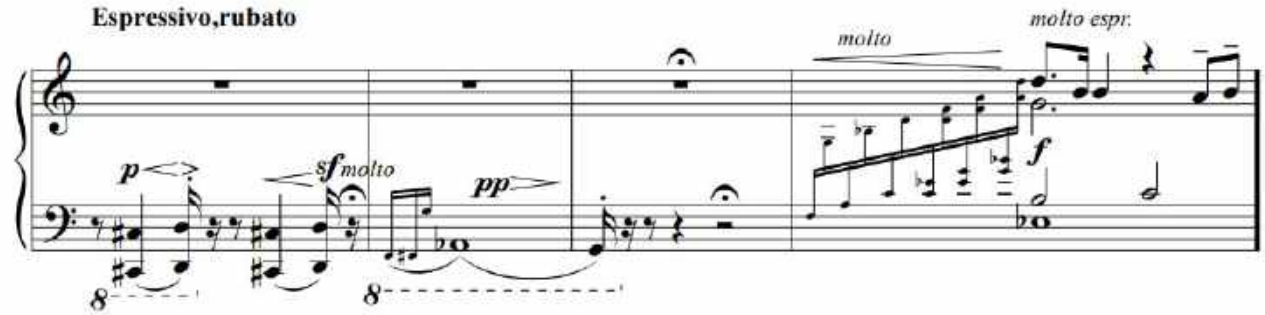
Пример 4
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз четвертый «В духе Буцко». Adagio



Пример 5
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз пятый «Romantic». Con brio

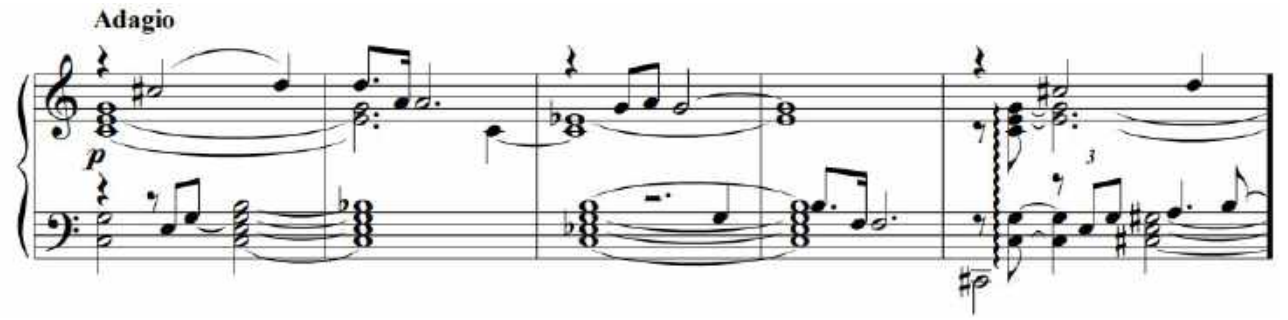


Пример 6
Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз шестой «Espressivo». Espressivo, rubato



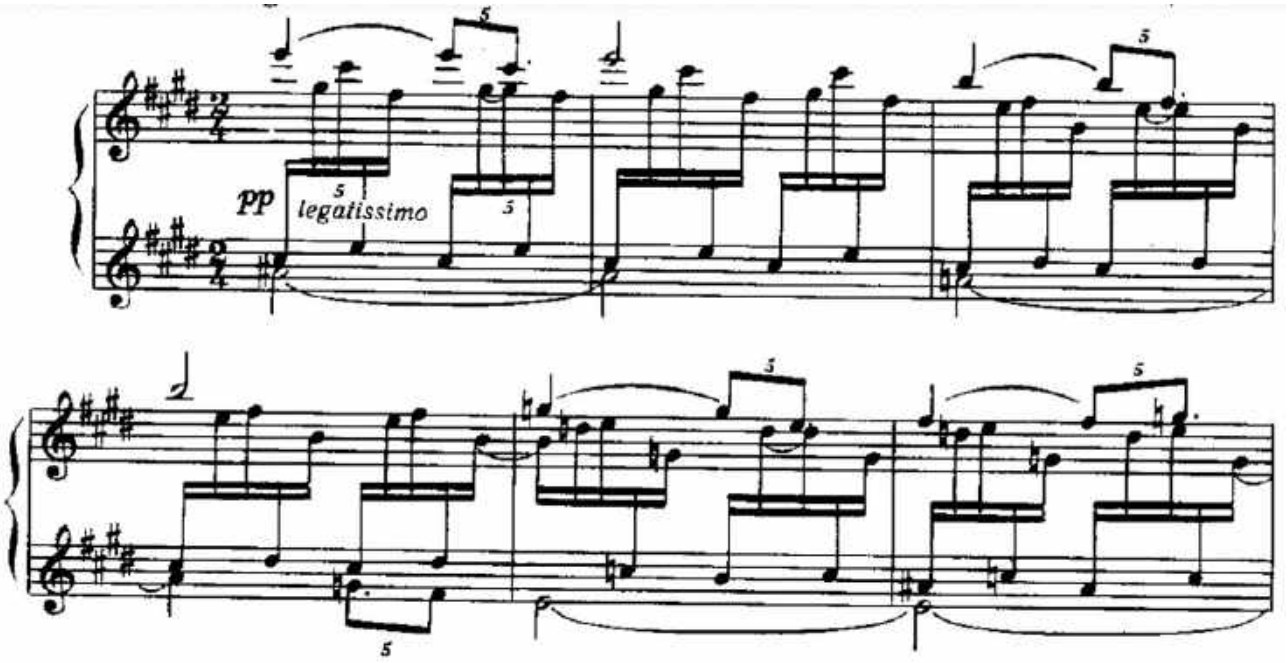
Пример 7

Фантазия в семи эскизах ор. 6 А. Е. Чернова.
Эскиз седьмой «Coda». Adagio



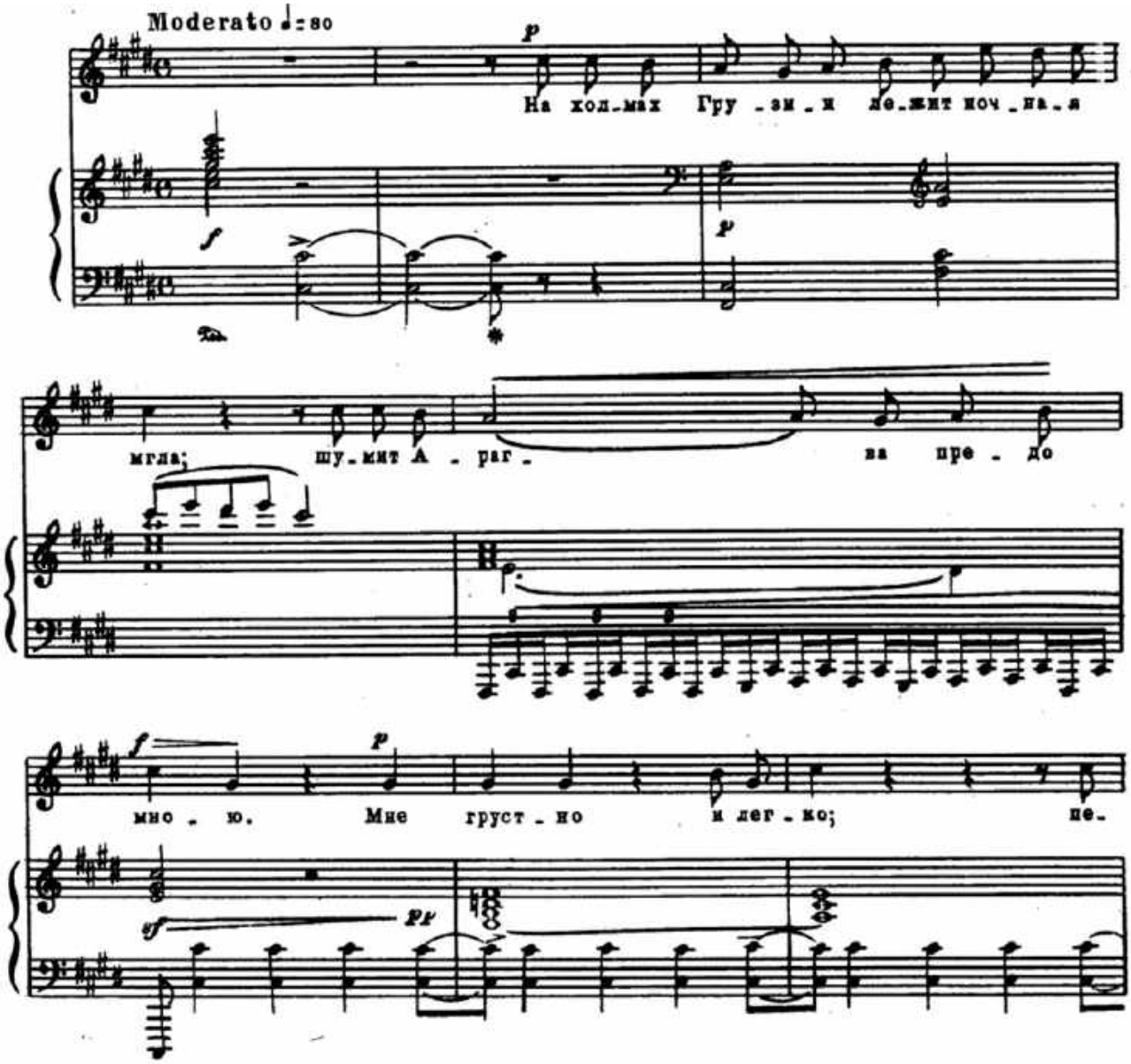
Пример 8

Пьеса «Эпизод» № 6 из цикла «Романтические эпизоды», ор. 88
А. Н. Александрова. Жанр колыбельной



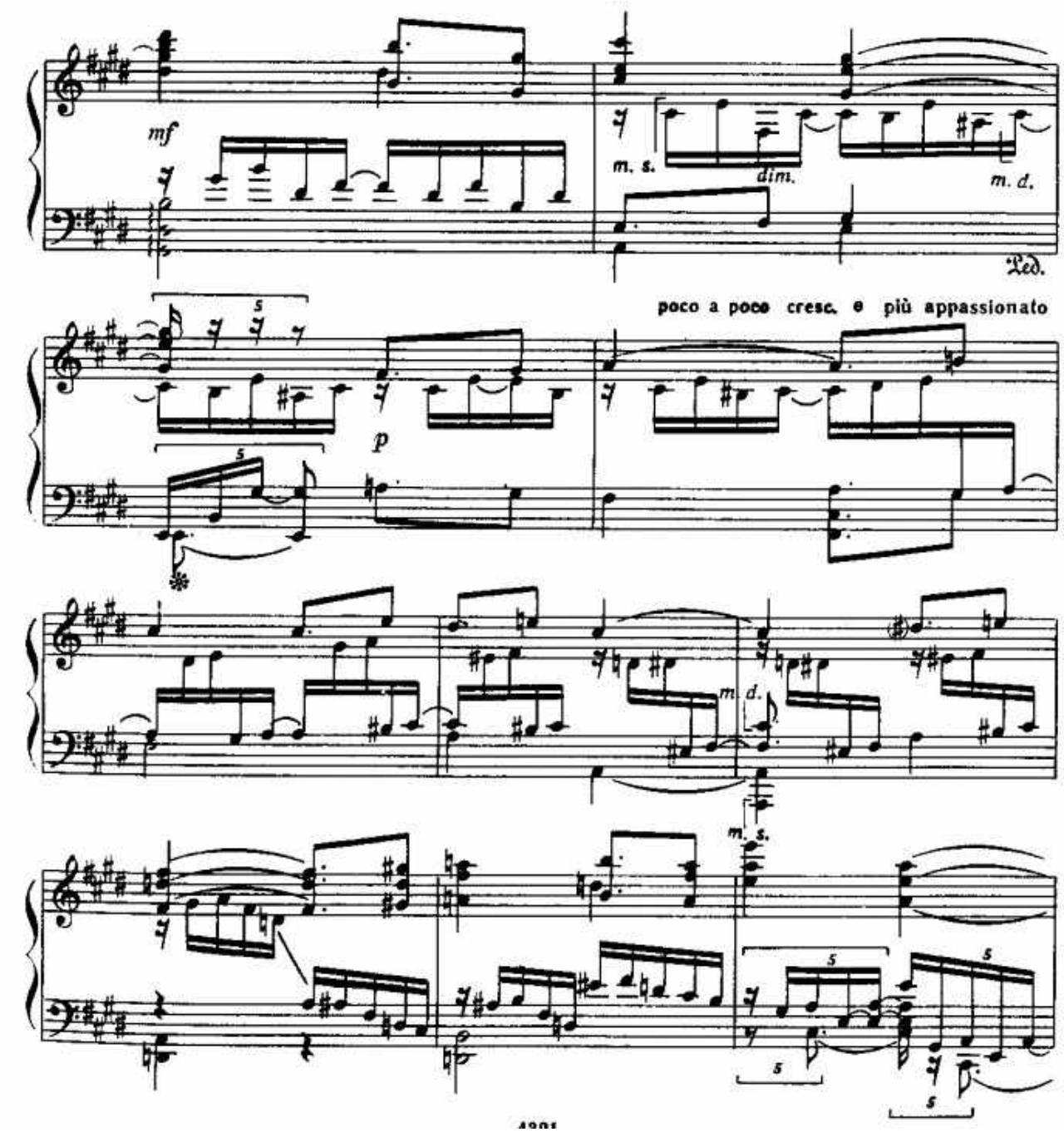
Пример 9

Романс «На холмах Грузии», ор. 3 Н. А. Римского-Корсакова.
Начало, фрагмент.



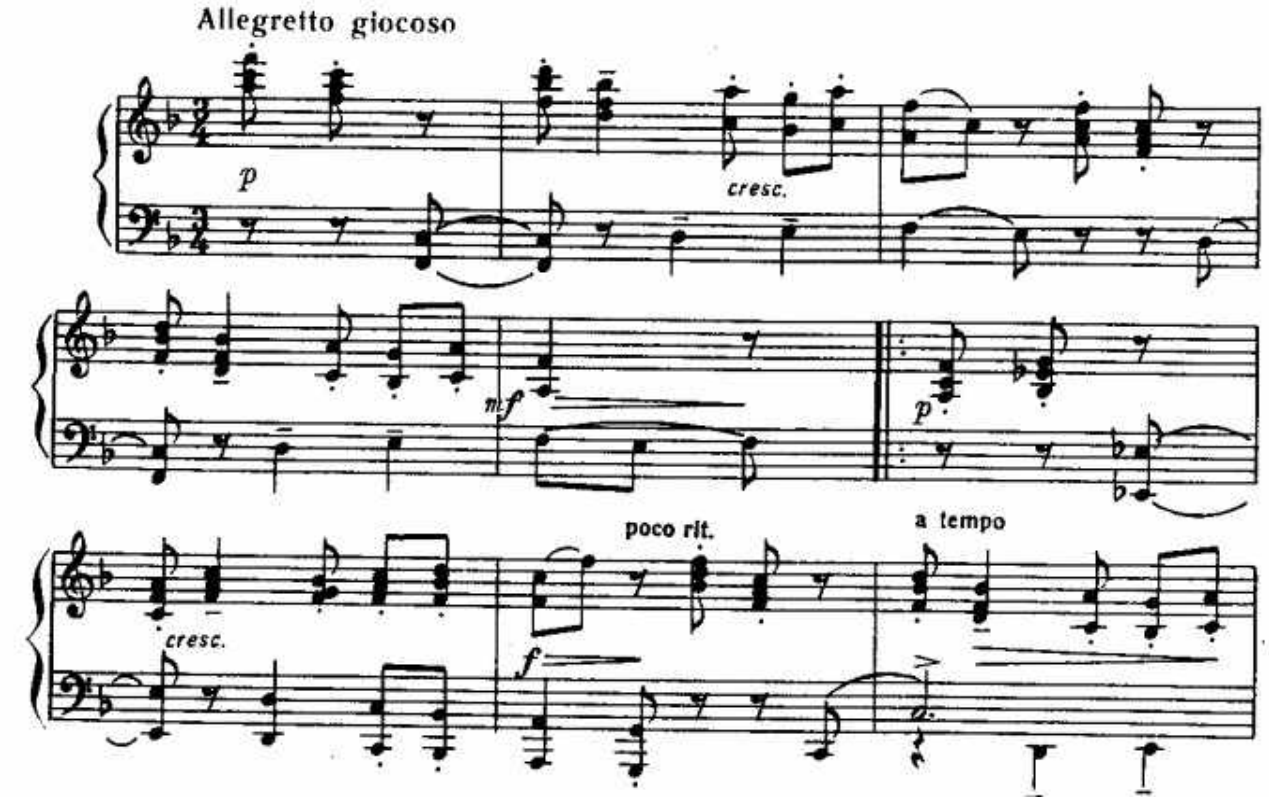
Пример 10

Центральный раздел шестого «Эпизода» из цикла «Романтические эпизоды», ор. 88 А. Н. Александрова. Жанровый сплав романса и народной песни



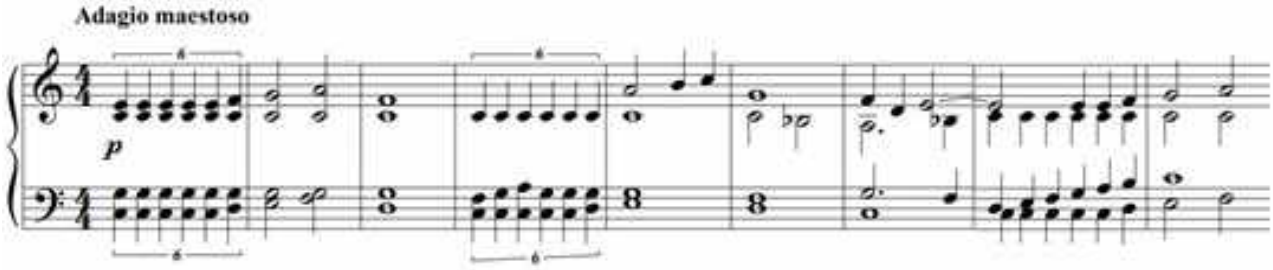
Пример 11

Раздел А из восьмого «Эпизода» из цикла «Романтические эпизоды», ор. 88 А. Н. Александрова. Жанр скерцо.



Пример 12

Раздел А Фантазии ор. 1 А. Е. Чернова. Аллюзия на жанр акафист

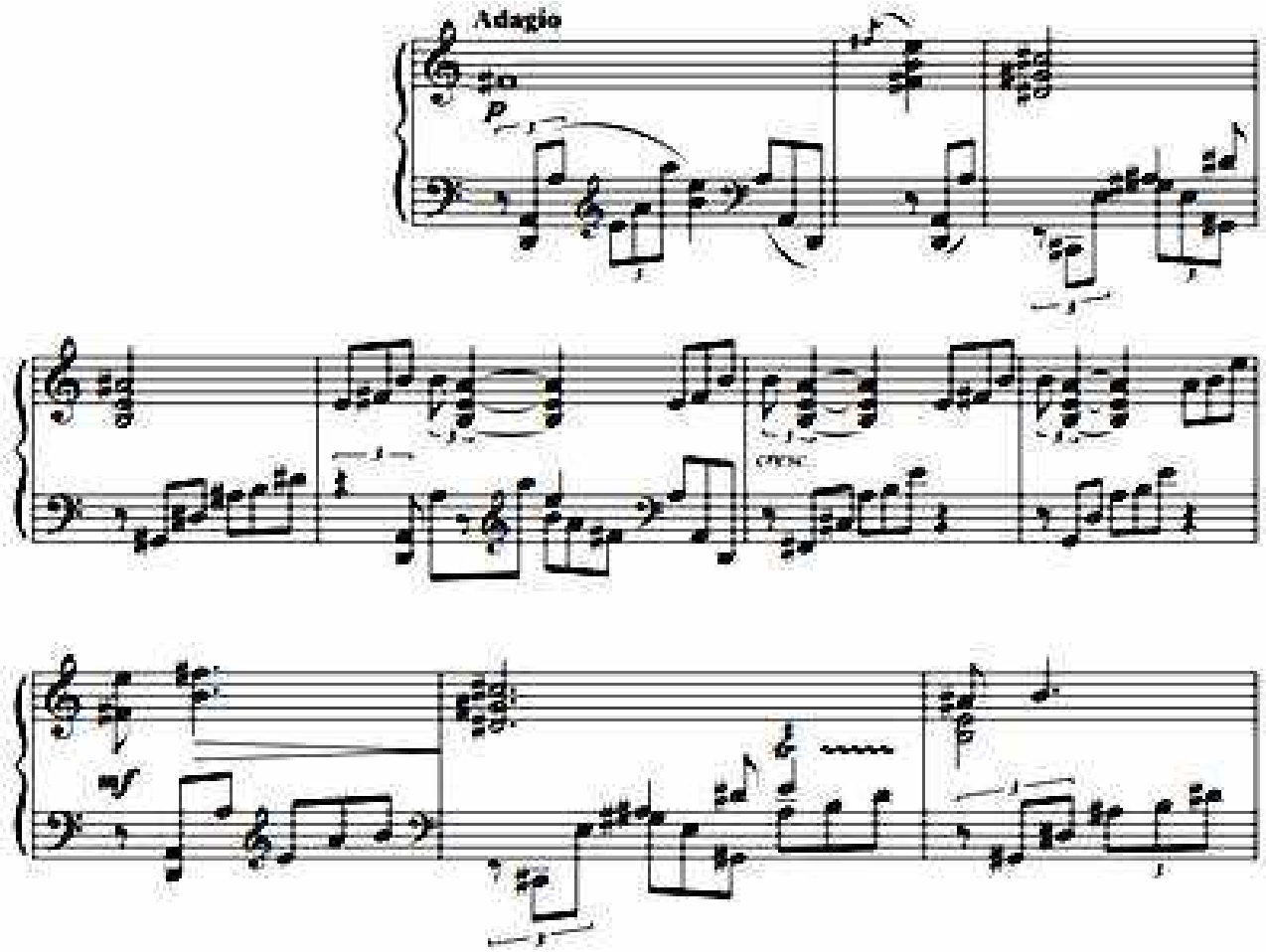


Пример 13

Звукоряд обиходного лада

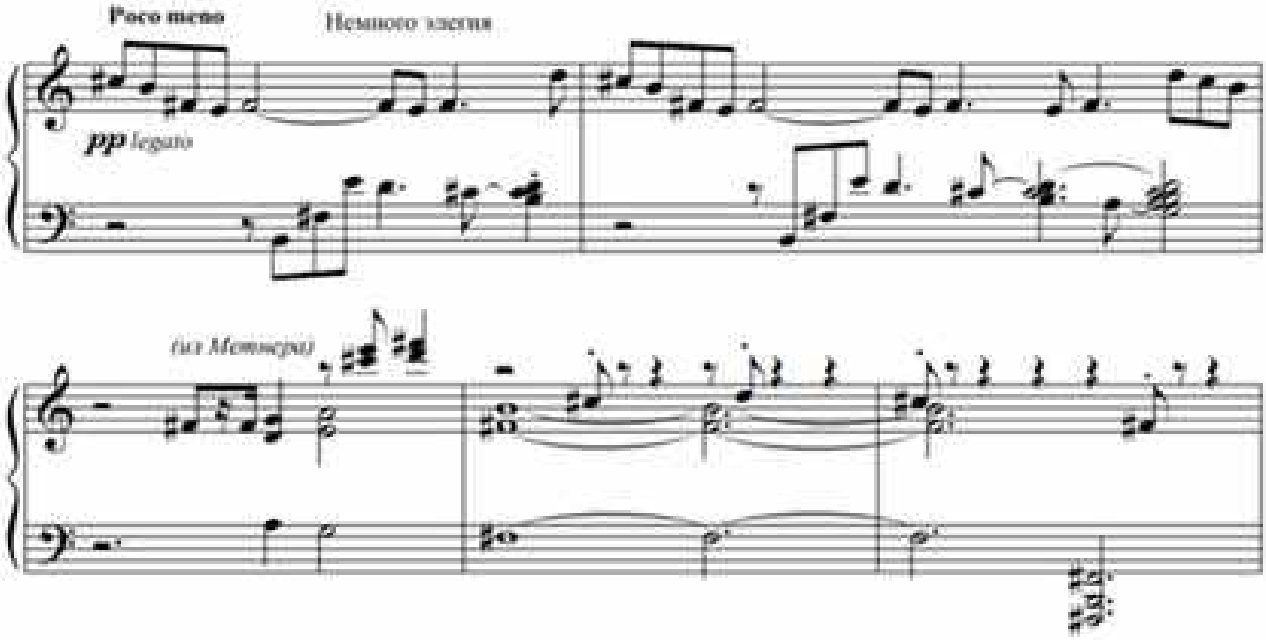
Пример 14

Раздел B Фантазии ор. 1 А. Е. Чернова с чертами прелюдийности

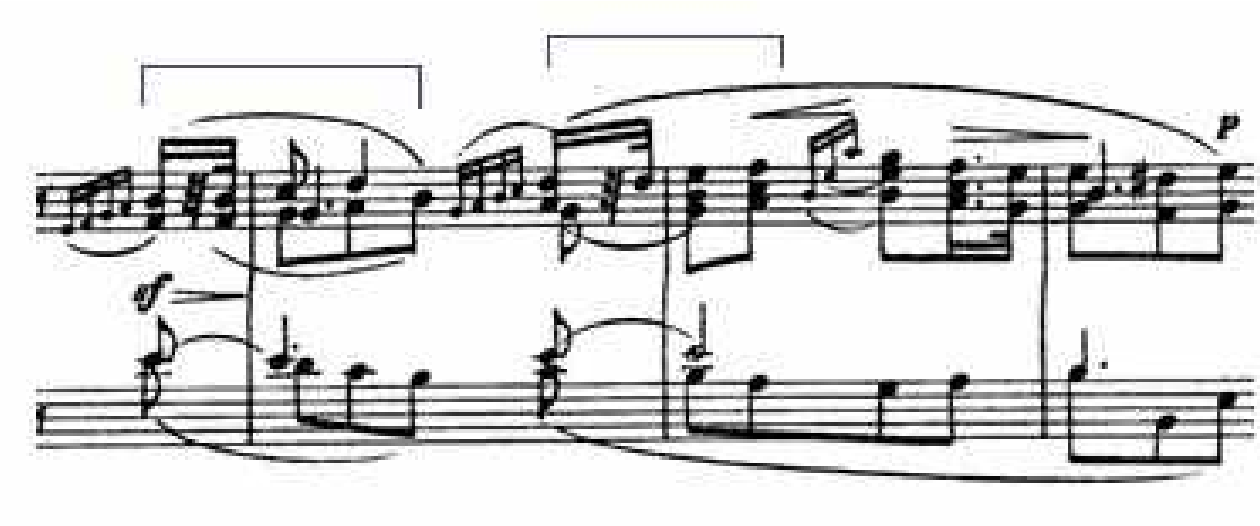


Пример 15

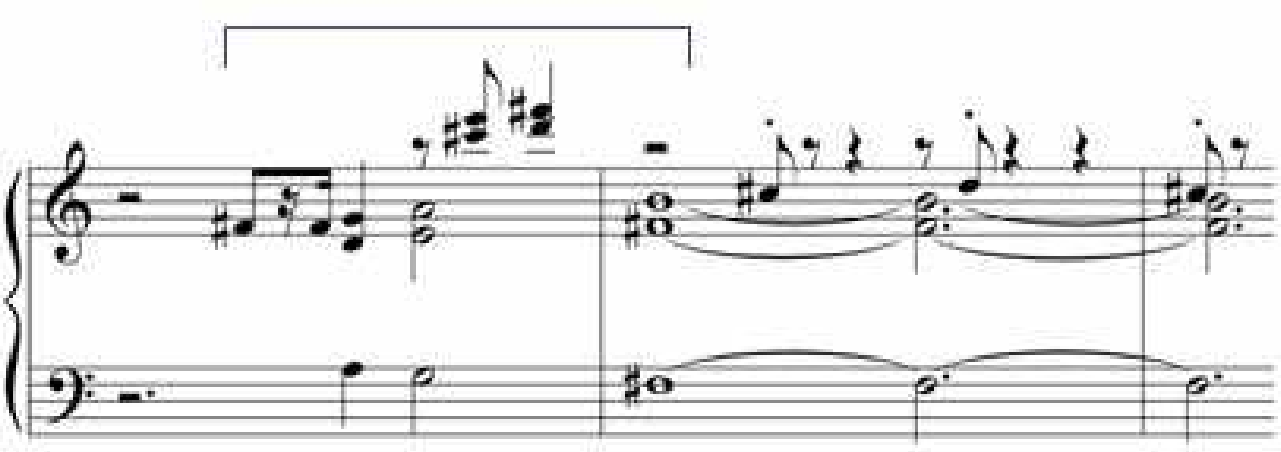
Раздел C Фантазии ор. 1 А. Е. Чернова. Жанр Элегии



Пример 16a
Текст-донор: фрагмент заключительной партии
из экспозиции «Сонаты-Воспоминания» ор. 38 Н. К. Метнера

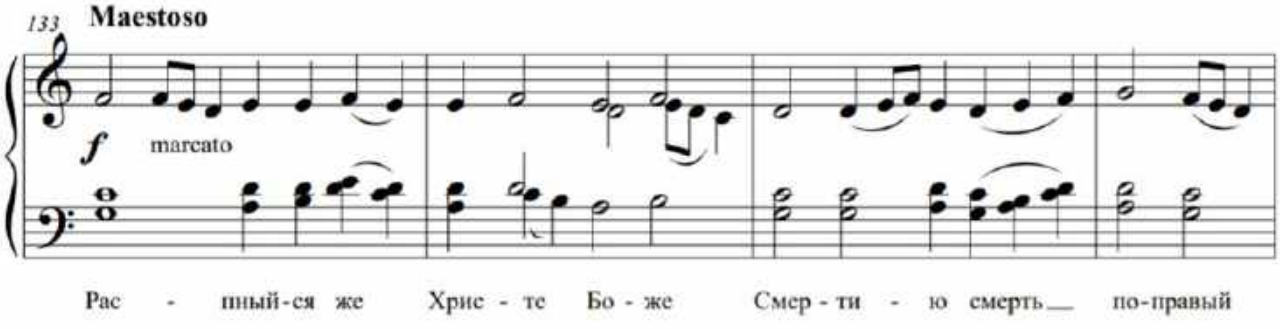


Пример 16b
Текст-реципиент: цитата фрагмента
из раздела С Фантазии ор. 1 А. Е. Чернова



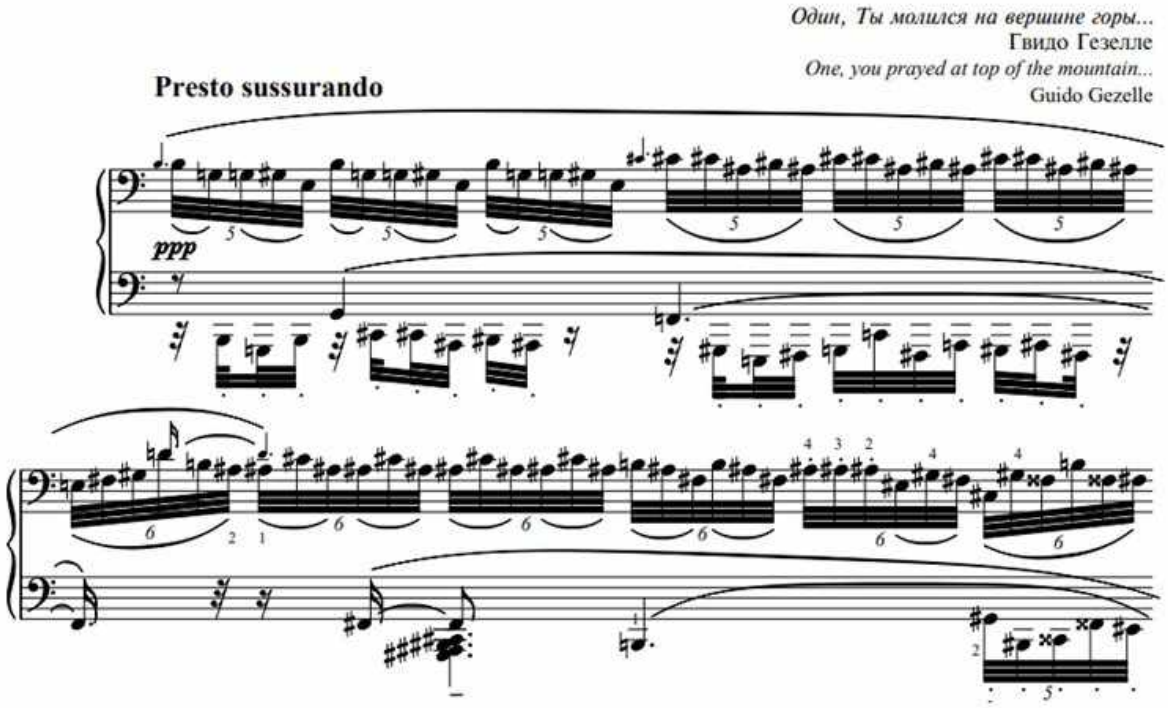
Пример 17
Раздел А Фантазии ор. 2 «Древнерусская» А. Е. Чернова.
Жанр строчного многоголосия

Пример 18
Раздел С Фантазии ор. 2 «Древнерусская» А. Е. Чернова.
Жанр знаменного распева



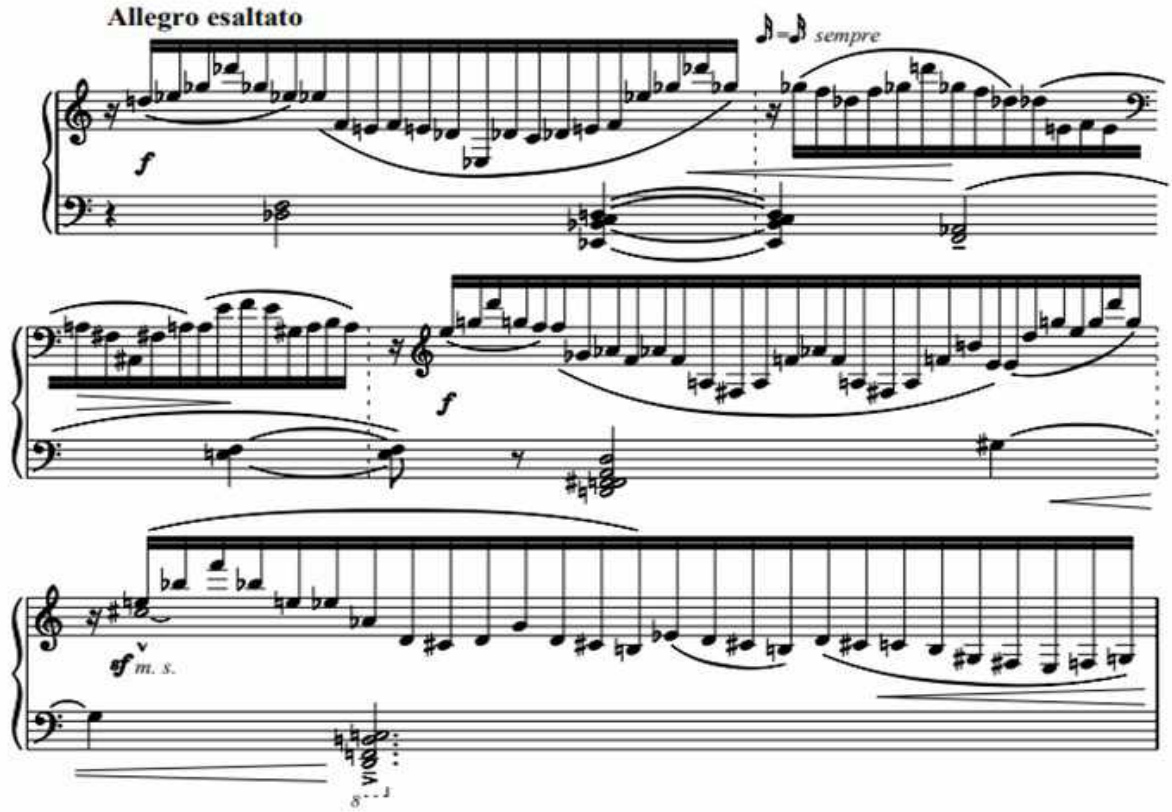
Пример 19

Этюд № 1 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



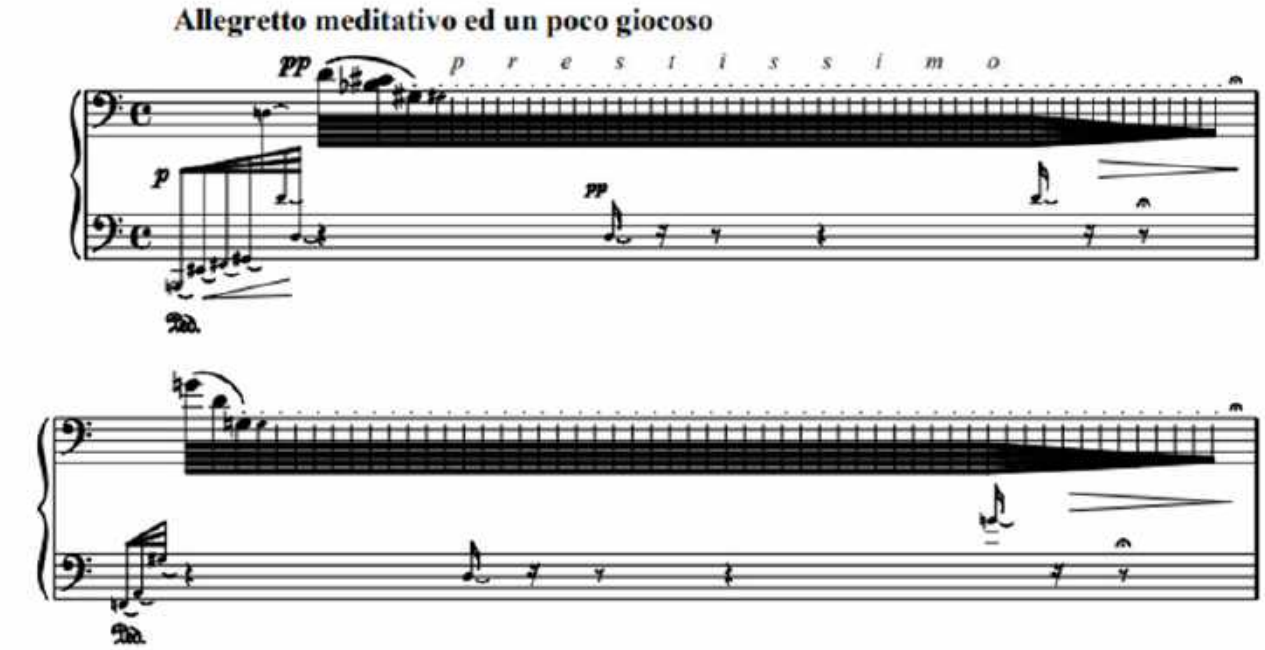
Пример 20

Этюд № 4 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



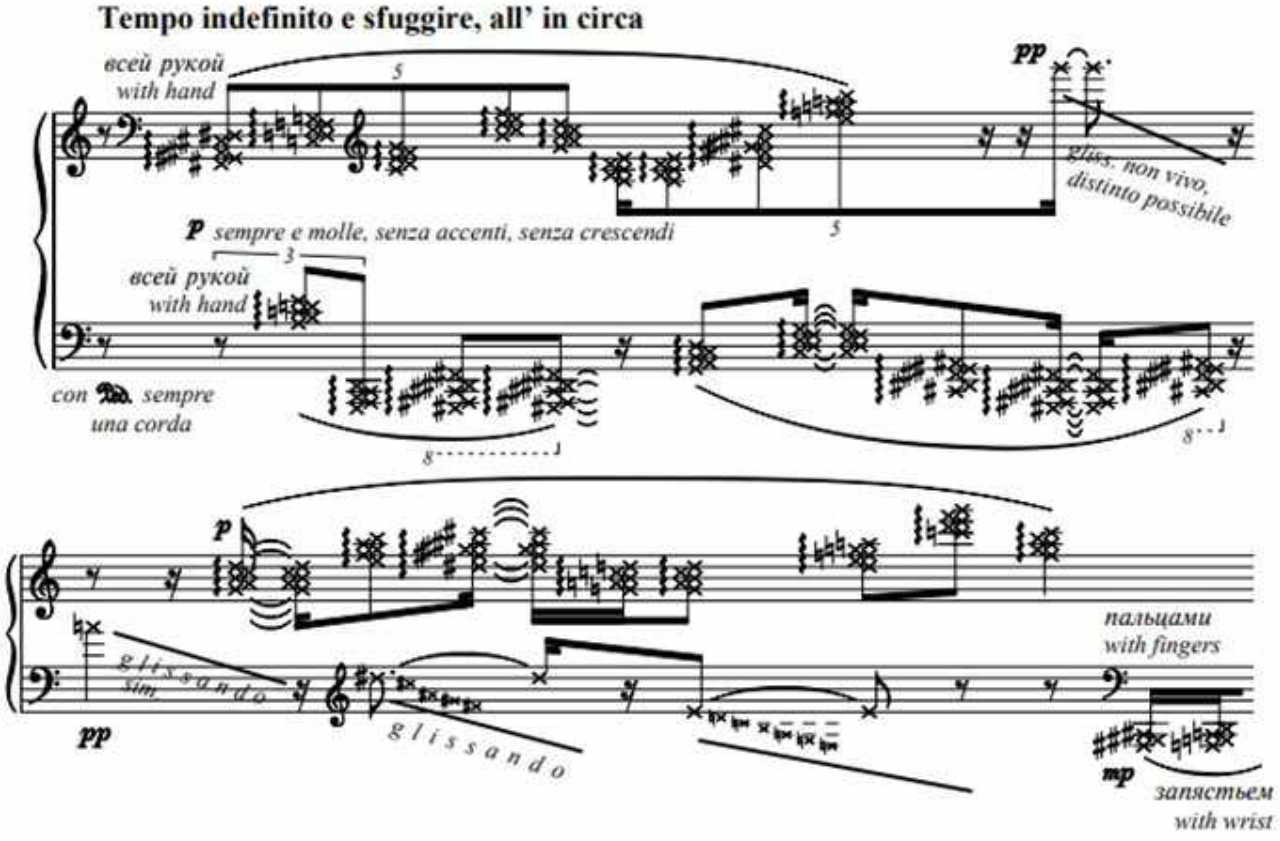
Пример 21

Этюд № 3 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



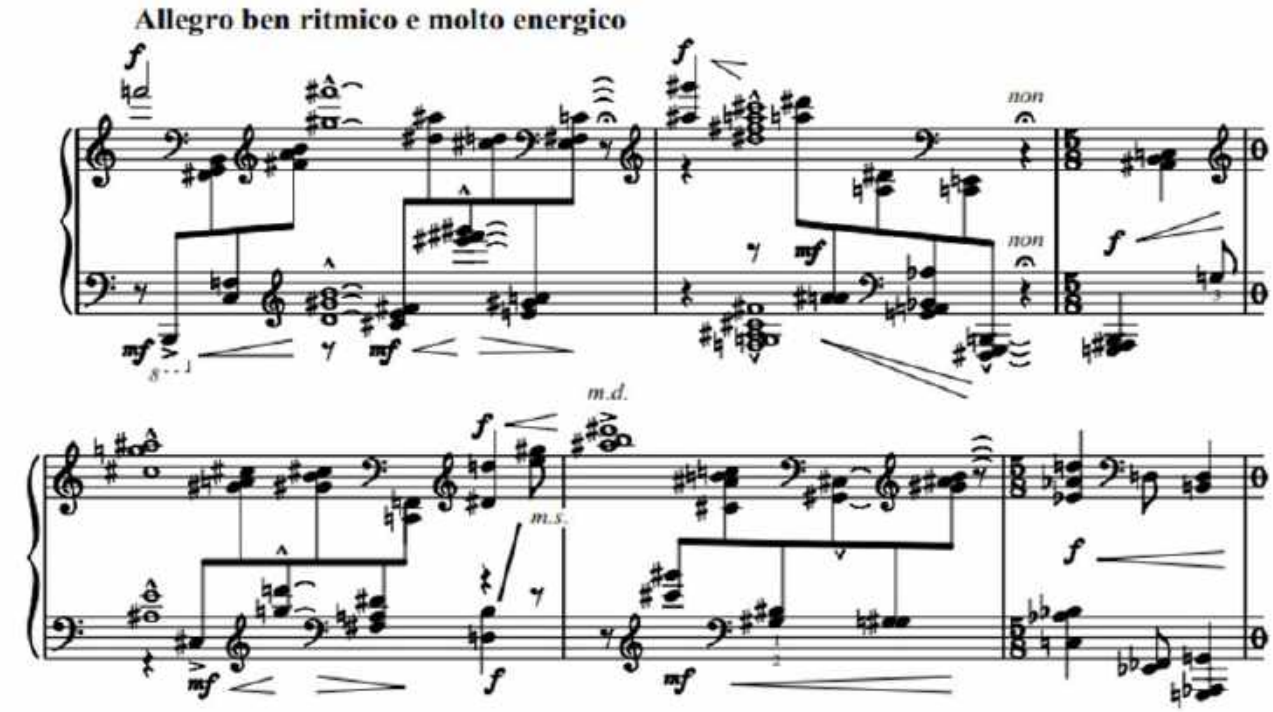
Пример 22

Этюд № 6 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



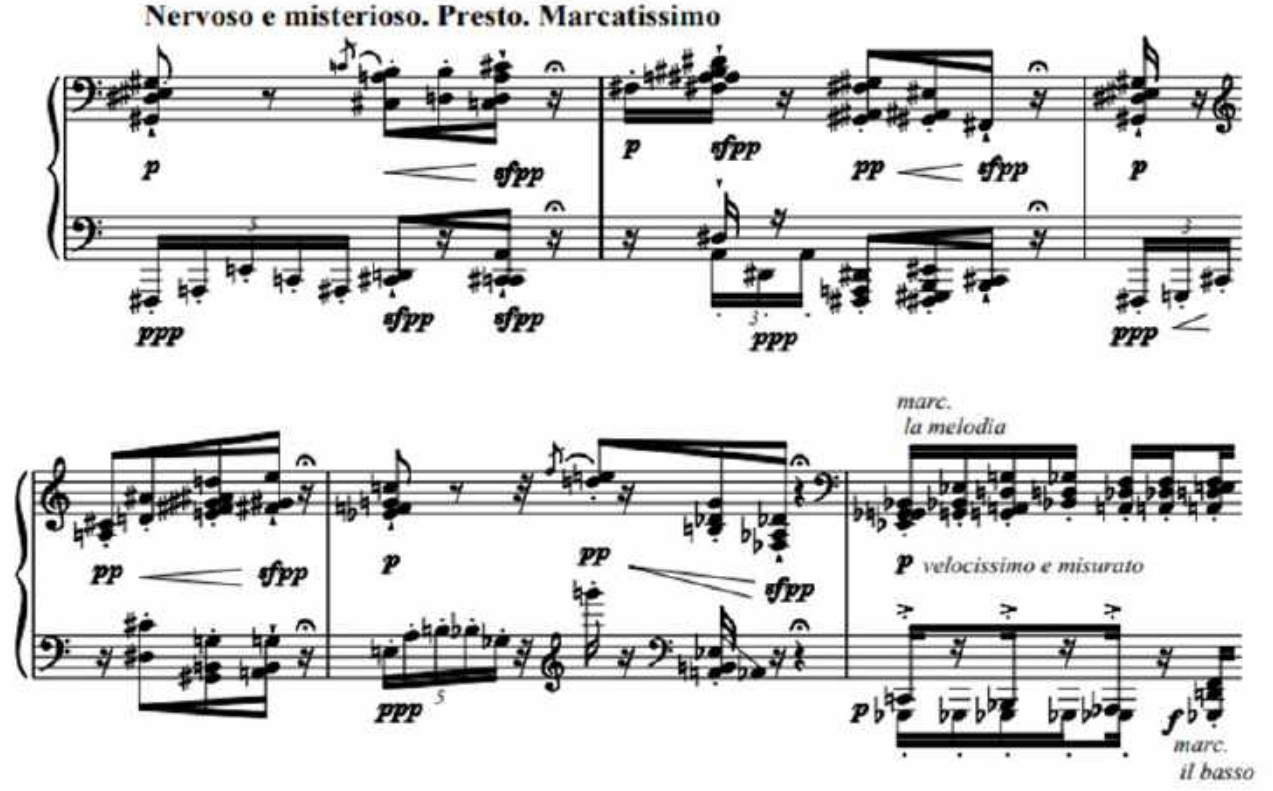
Пример 23

Этюд № 2 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



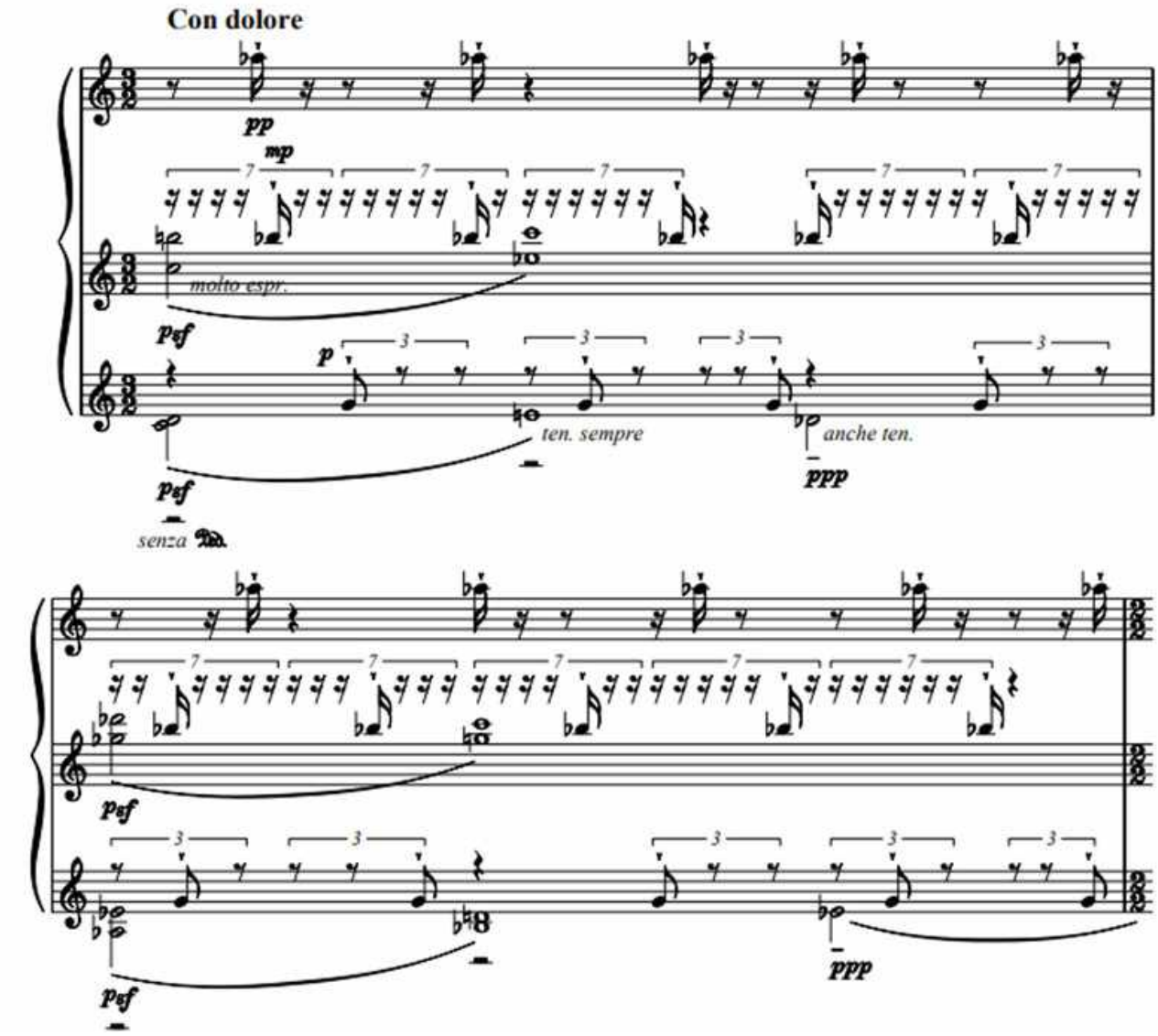
Пример 24

Этюд № 5 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



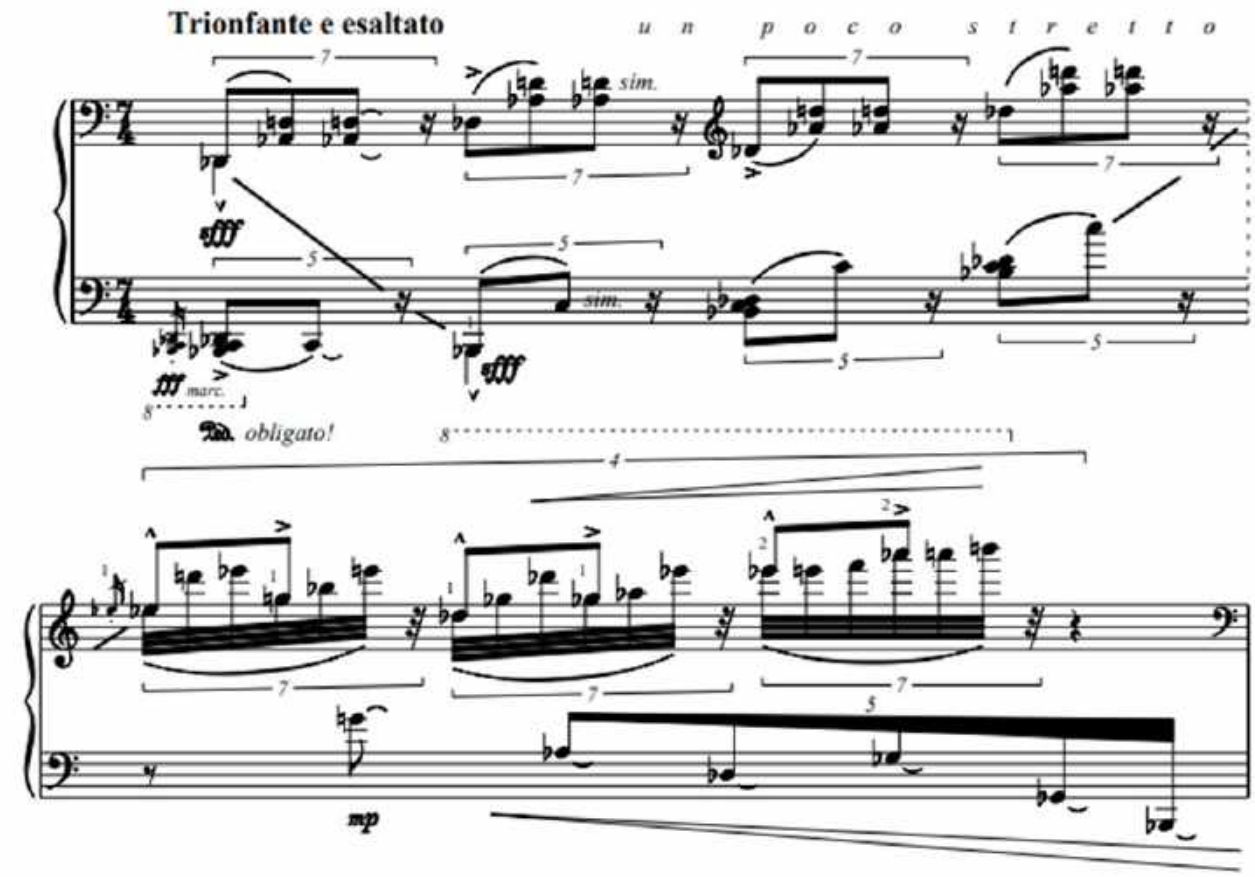
Пример 25

Этюд № 7 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



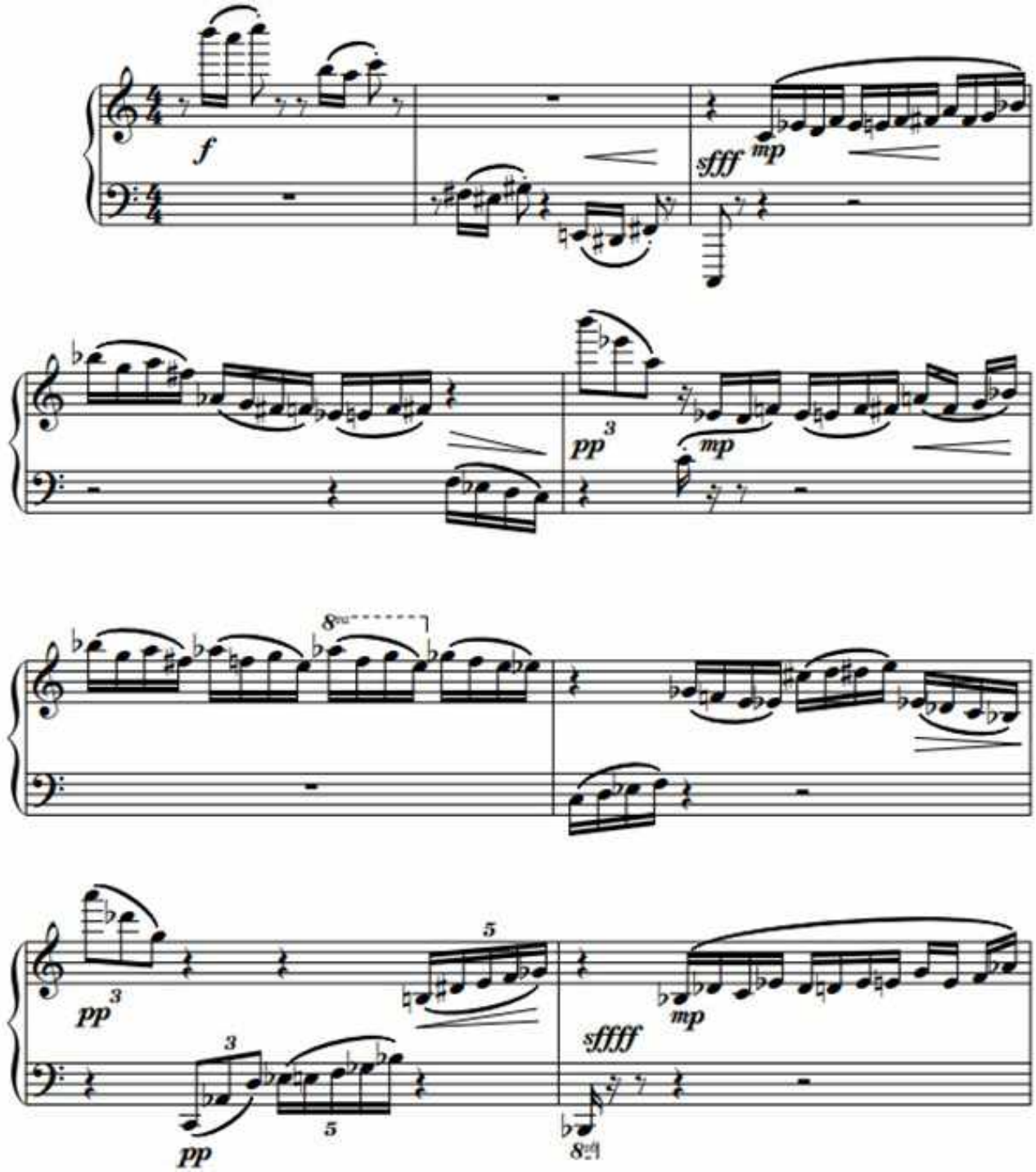
Пример 26

Этюд № 8 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



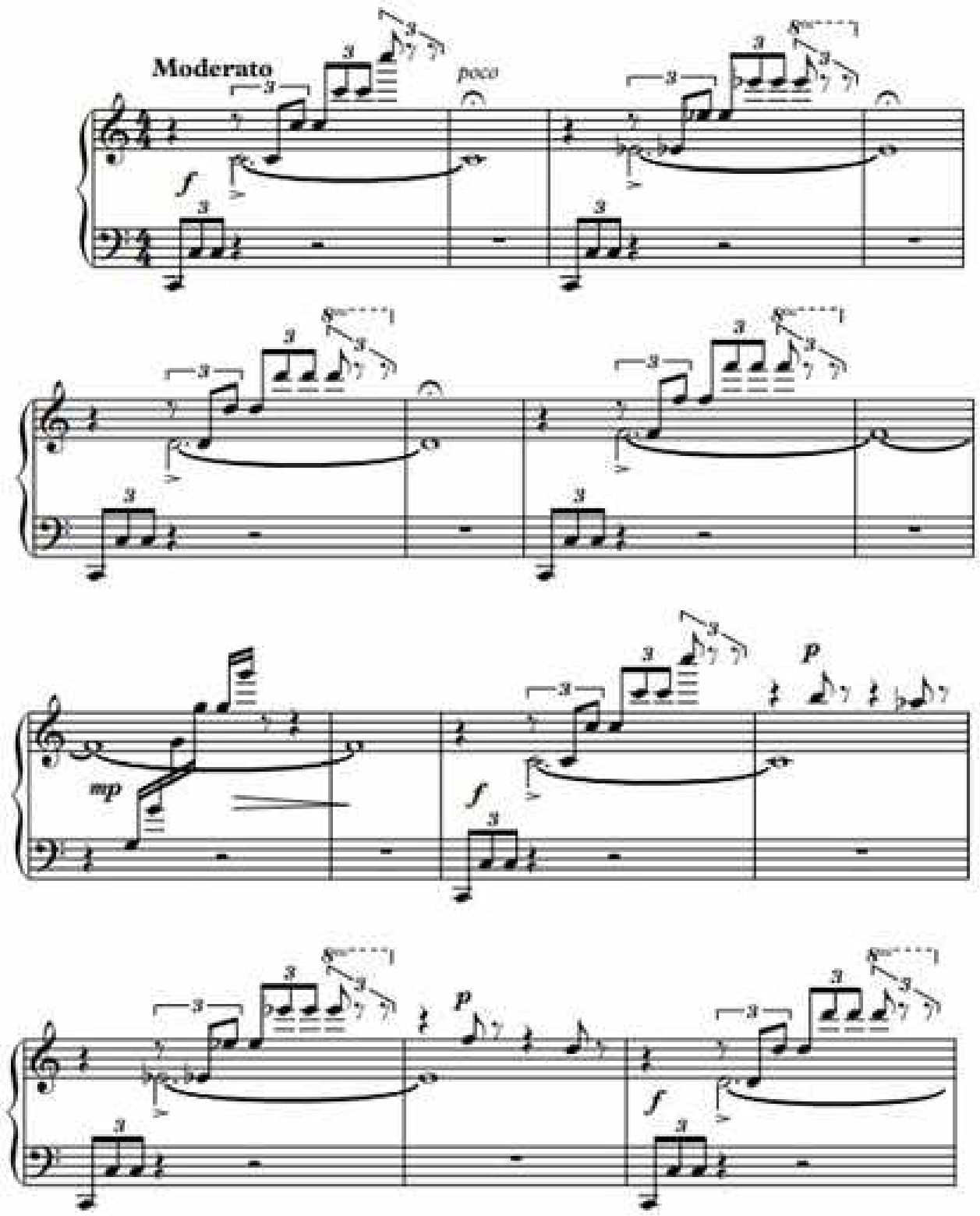
Пример 27

Этюд-фантазия № 2 ор. 11 А. Е. Чернова



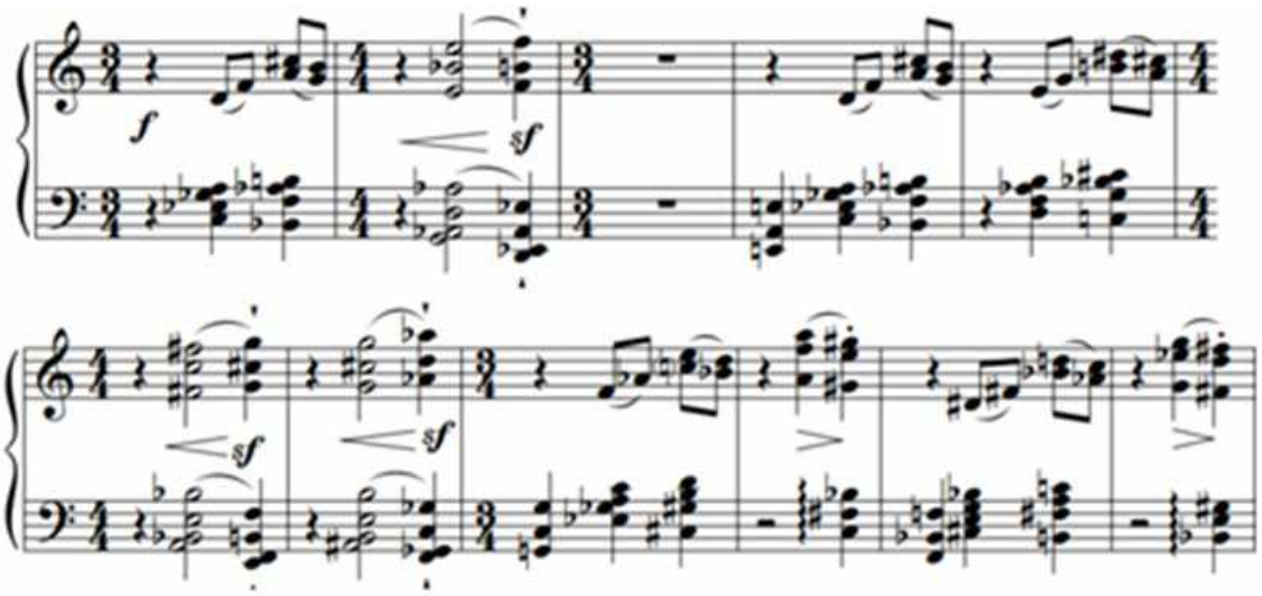
Пример 28

Этюд-фантазия № 7 ор. 11 А. Е. Чернова



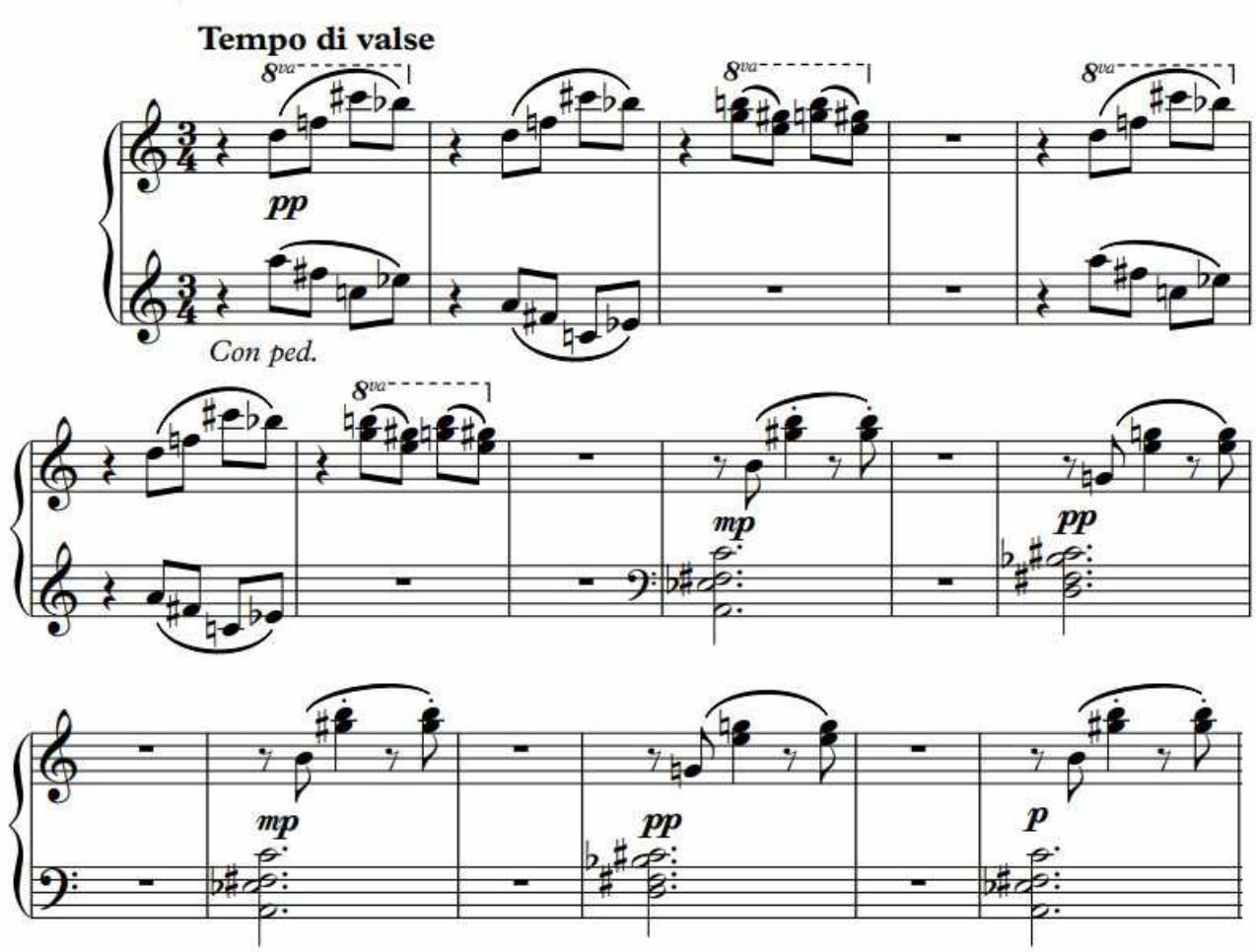
Пример 29

Этюд-фантазия № 3 ор. 11 А. Е. Чернова

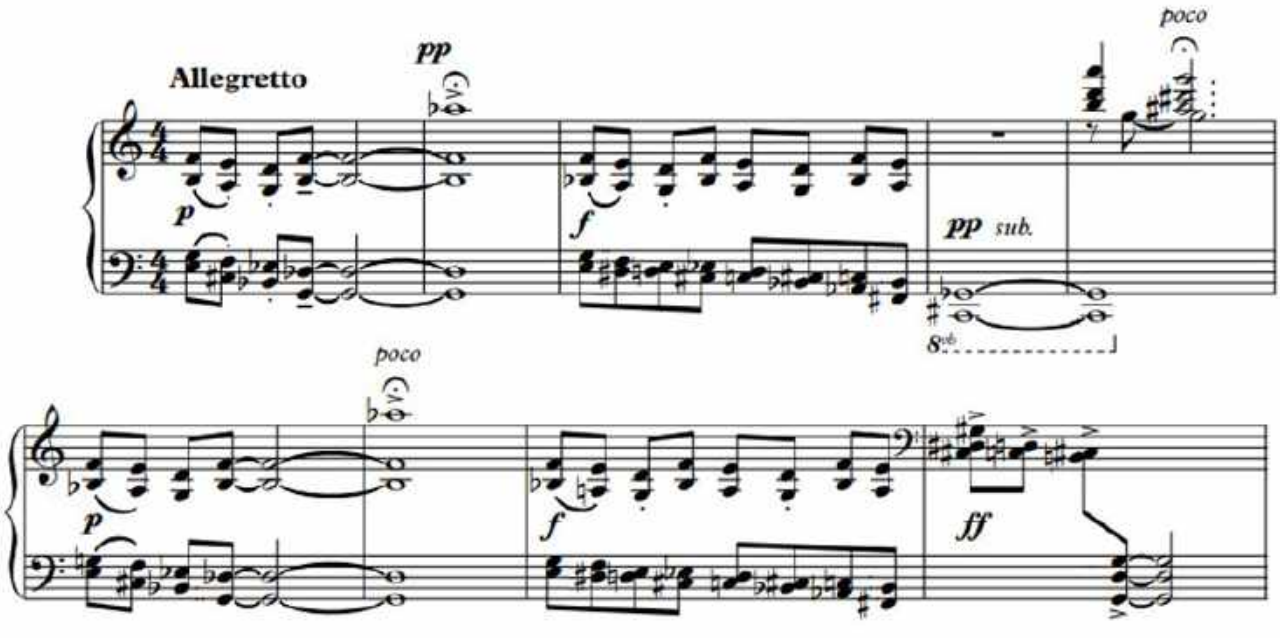


Пример 30

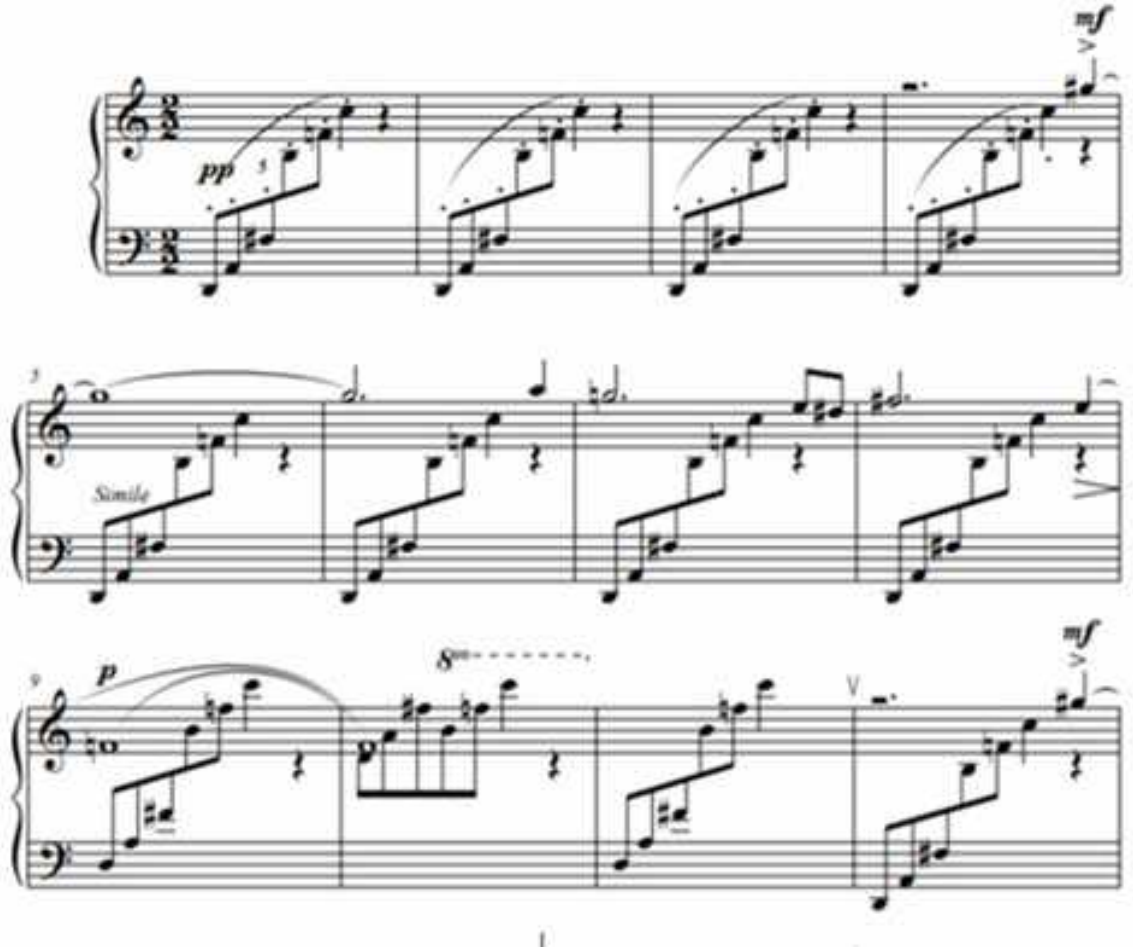
Этюд-фантазия № 6 ор. 11 А. Е. Чернова



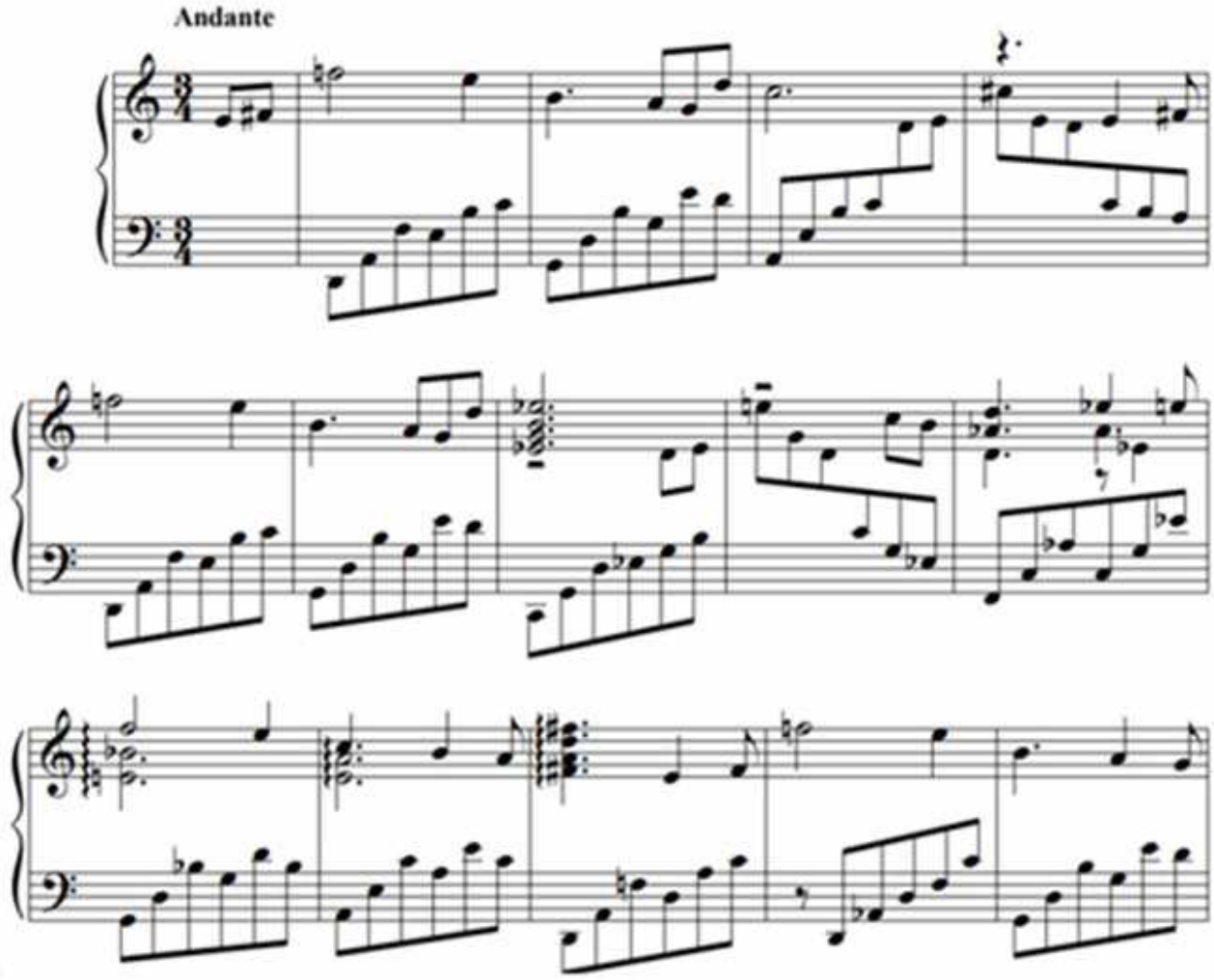
Пример 31
Этюд-фантазия № 9 ор. 11 А. Е. Чернова



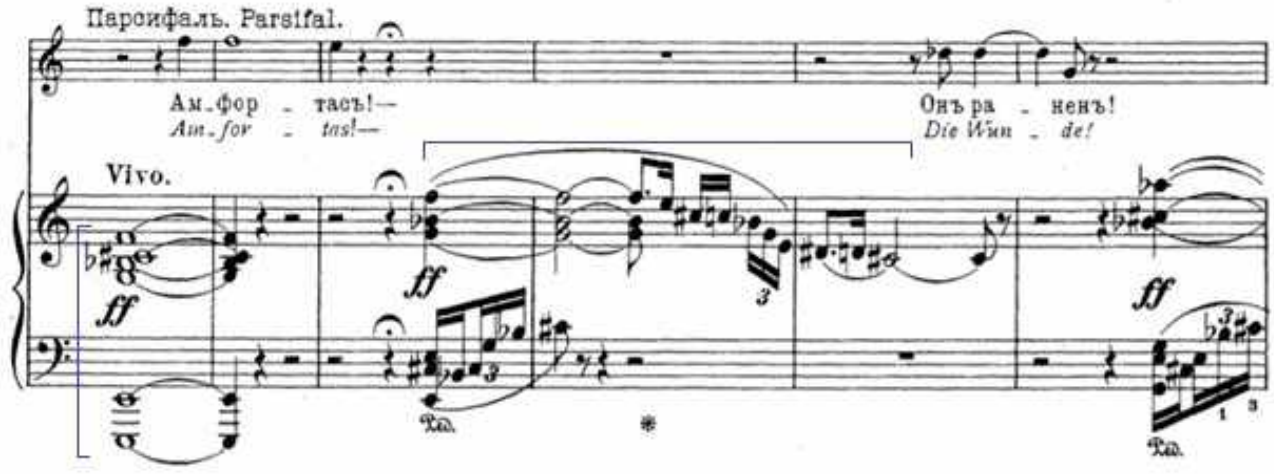
Пример 32
Этюд-фантазия № 1 ор. 11 А. Е. Чернова



Пример 33
Этюд-фантазия № 1 ор. 11 А. Е. Чернова

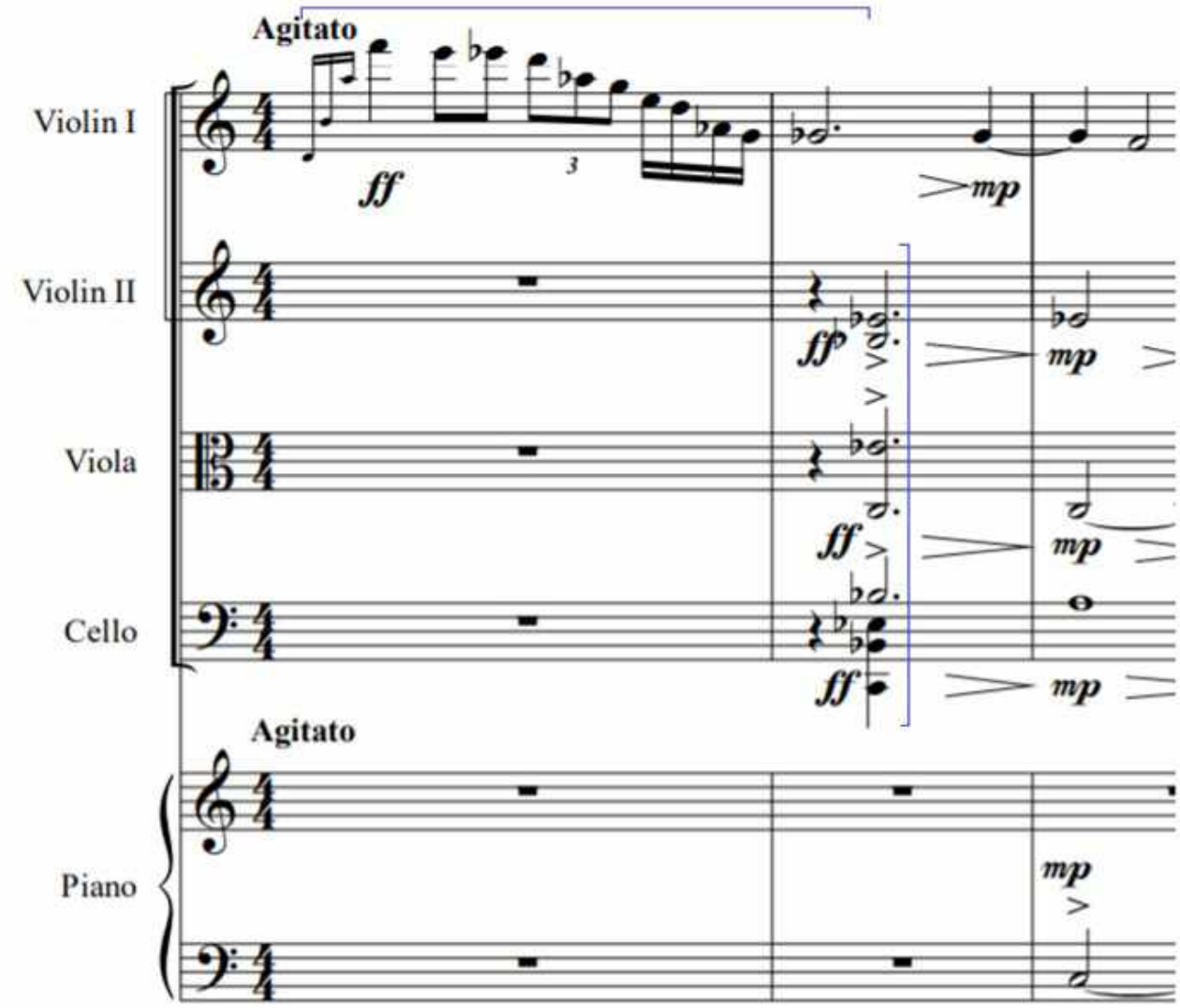


Пример 34а
Текст-донор: Р. Вагнер. Опера «Парсифаль»; сцена Кундри и Парсифаля из II акта (лейтаккорд + лейтмотив совращения Кундри)



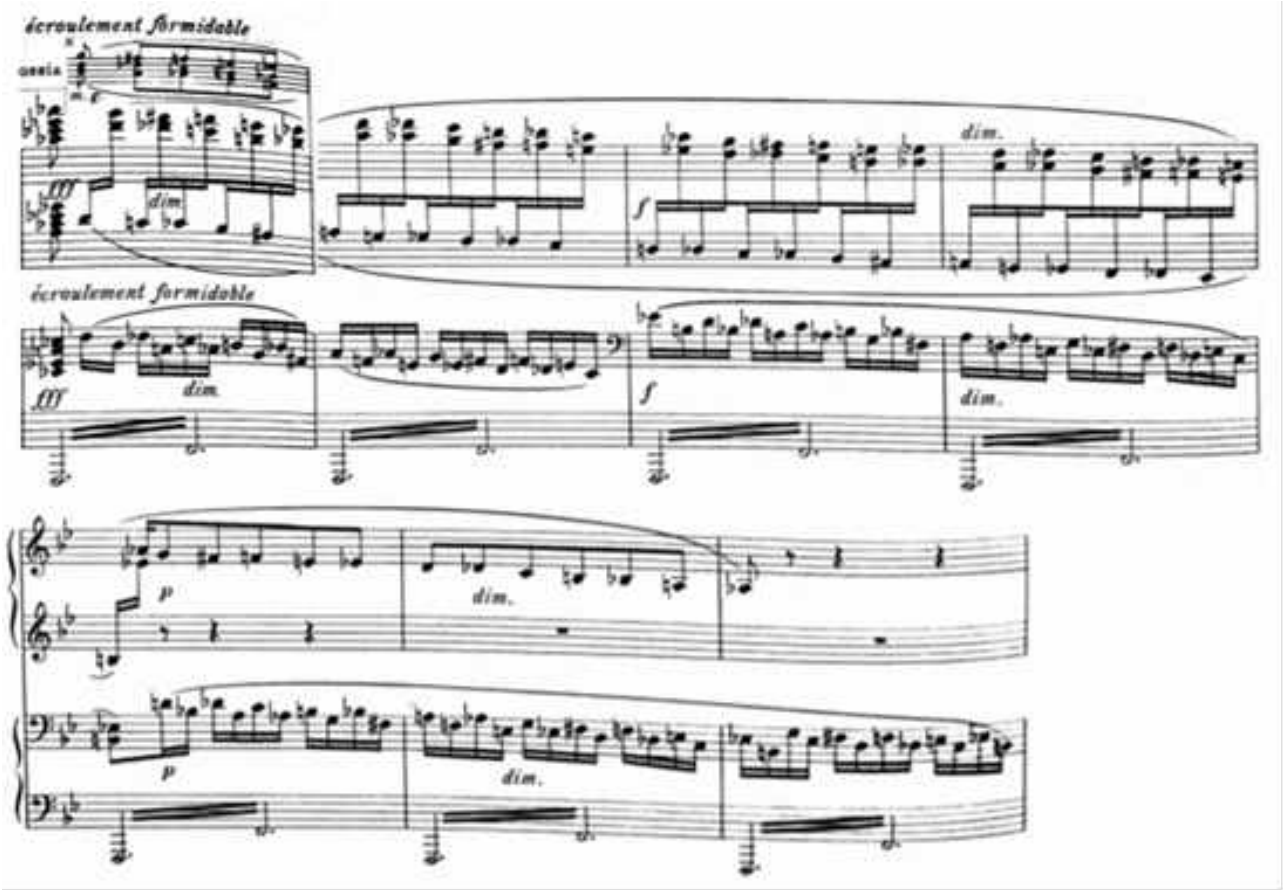
Пример 34б

Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет» ор. 3 А. Е. Чернова

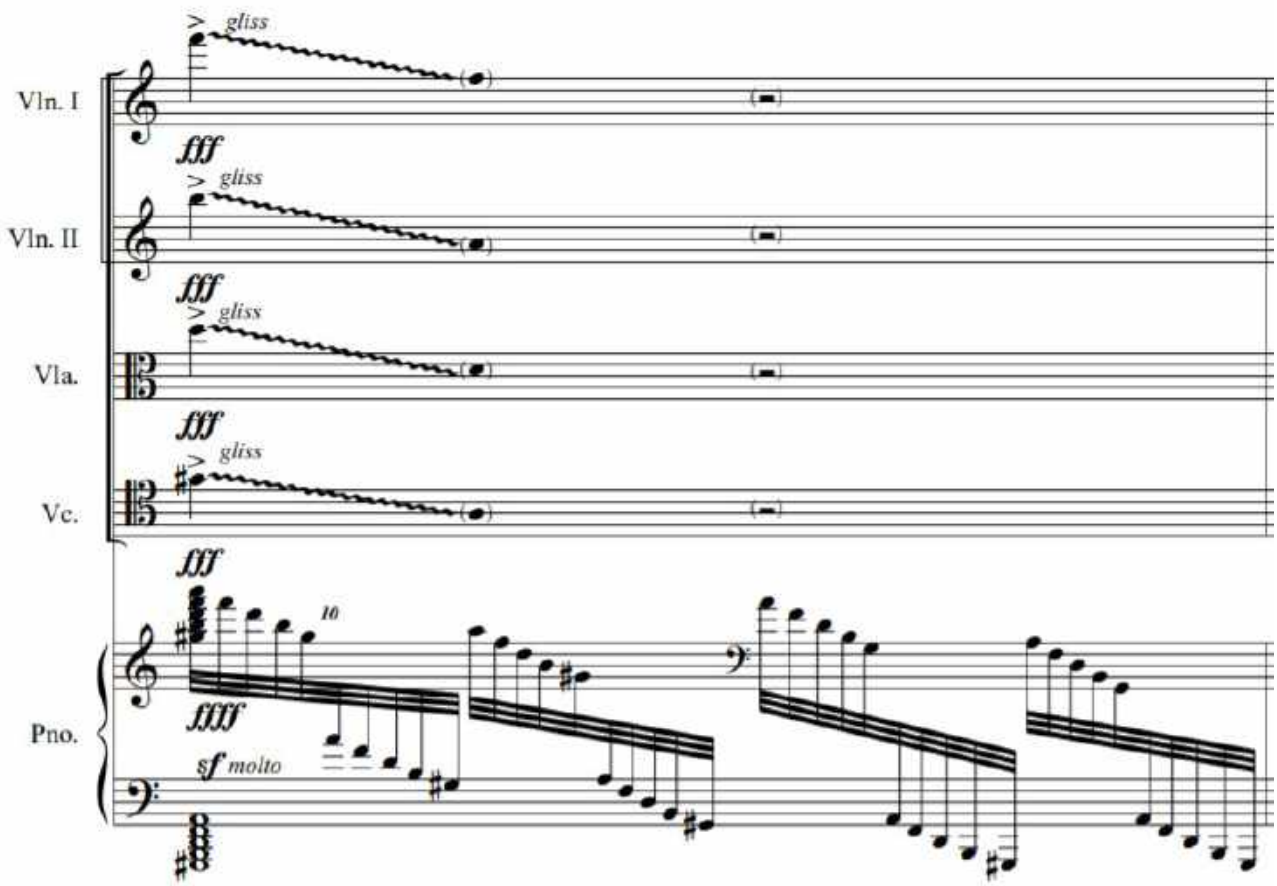


Пример 35а

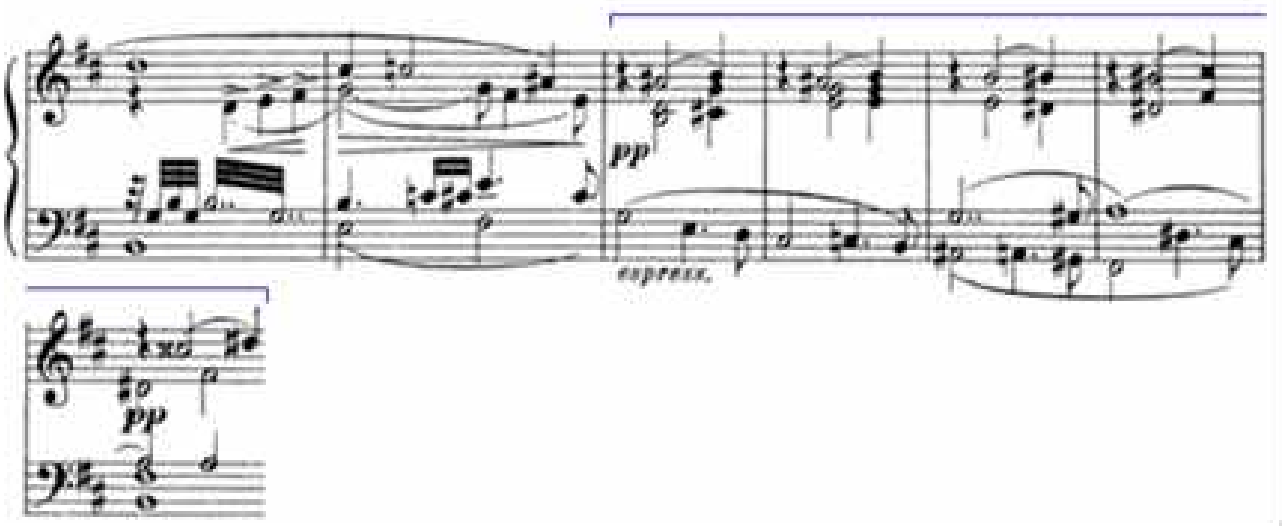
Текст-донор: Симфония № 3 «Божественная поэма» А. Н. Скрябина;
цитата фрагмента из разработки I части
(ремарка Скрябина «écroulement formidable» – «грозный обвал»)



Пример 35b
Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет»
ор. 3 А. Е. Чернова разработка, ц. 8, тт.1-2

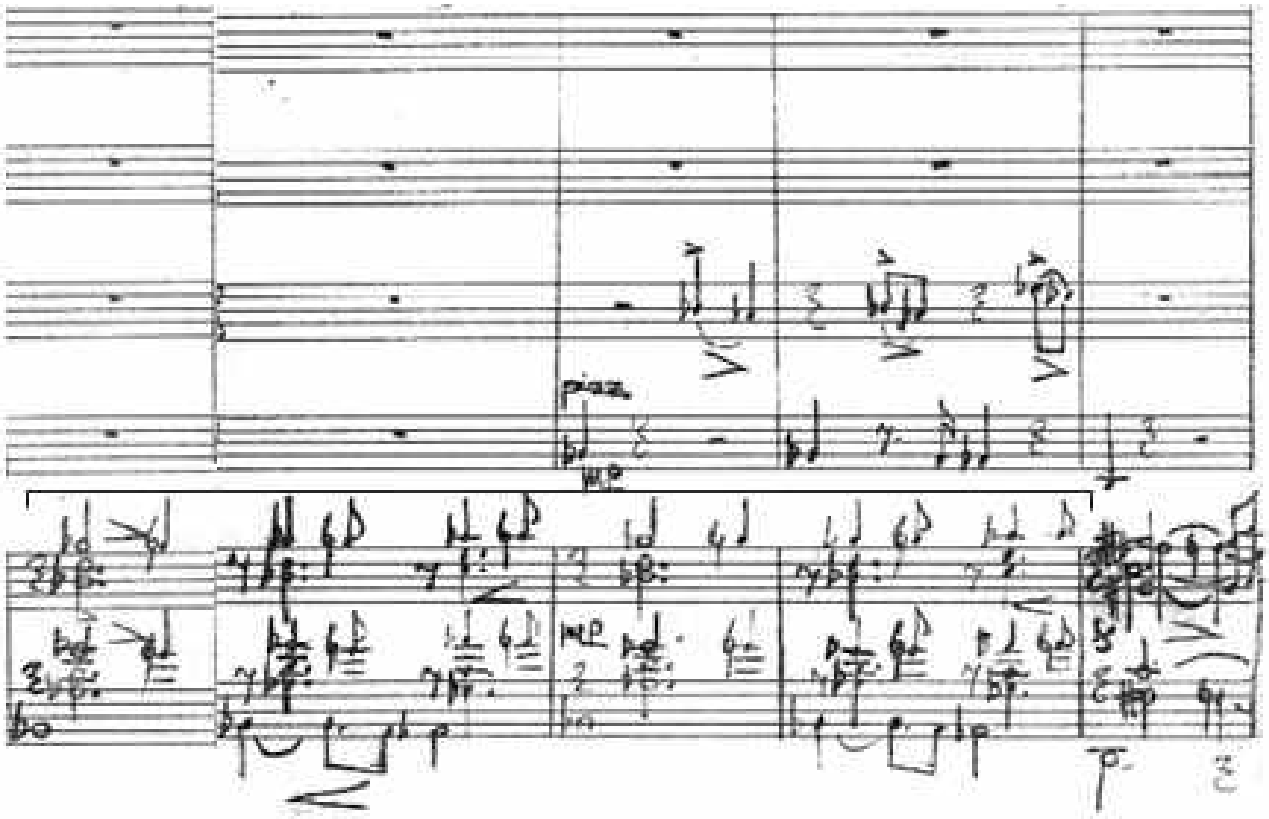


Пример 36a
Текст-донор: Опера «Парсифаль» сцена Кундри и Парсифаля
из II акта Р. Вагнера



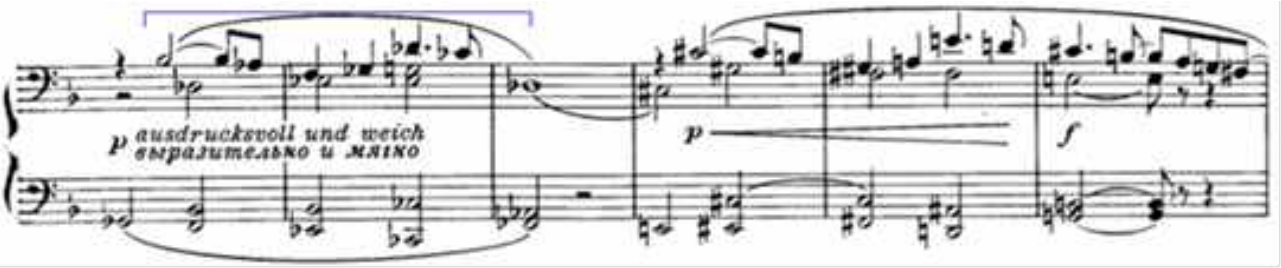
Пример 36b

«Текст-реципиент: Маленький романтический квинтет» ор. 3 А. Е. Чернова
Тема вступления из экспозиции, тт. 4-7



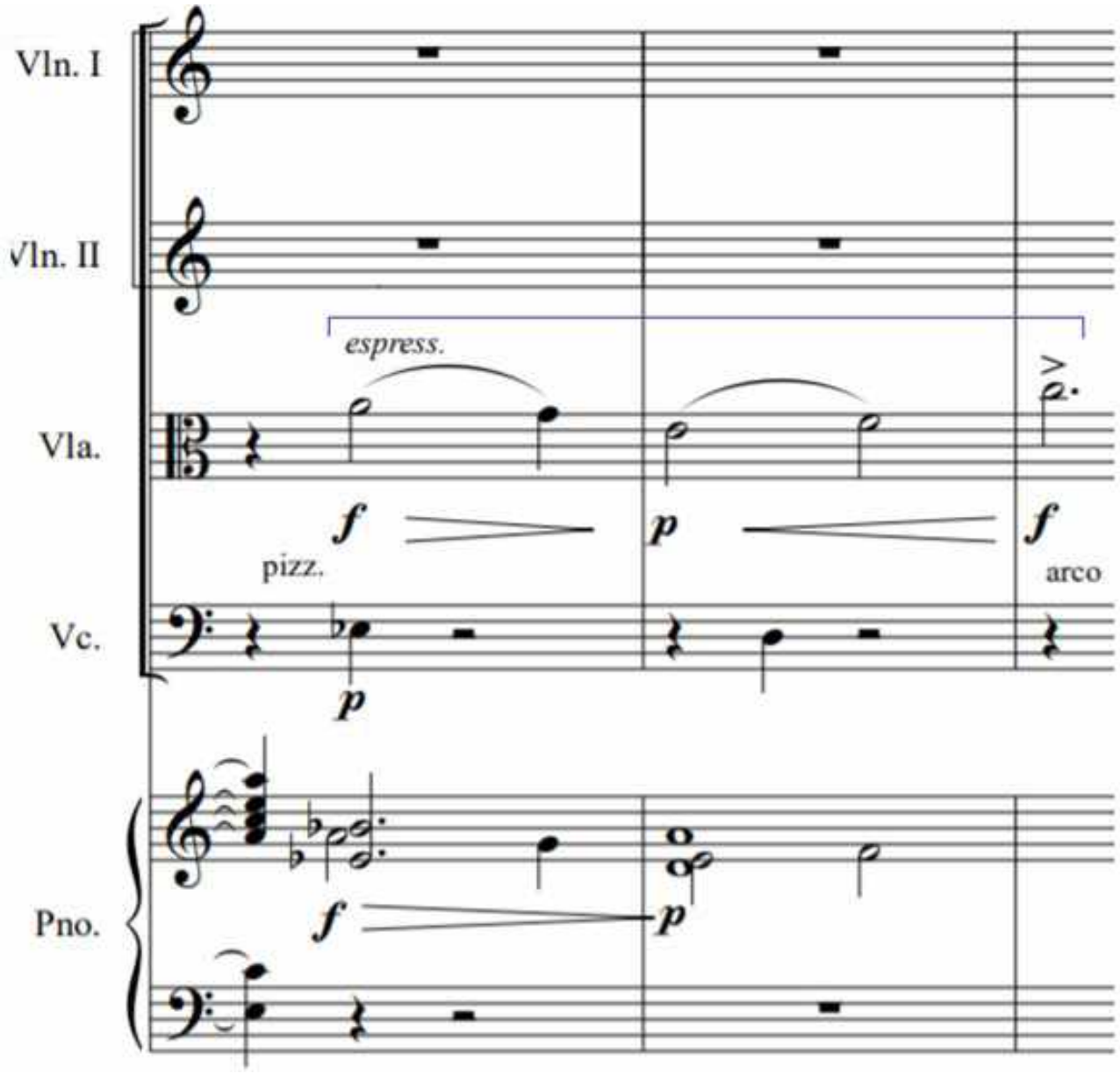
Пример 37a

Текст-донор: Опера «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.
Цитата лейтмотива короля Марка из 3 сцены II акта



Пример 37b

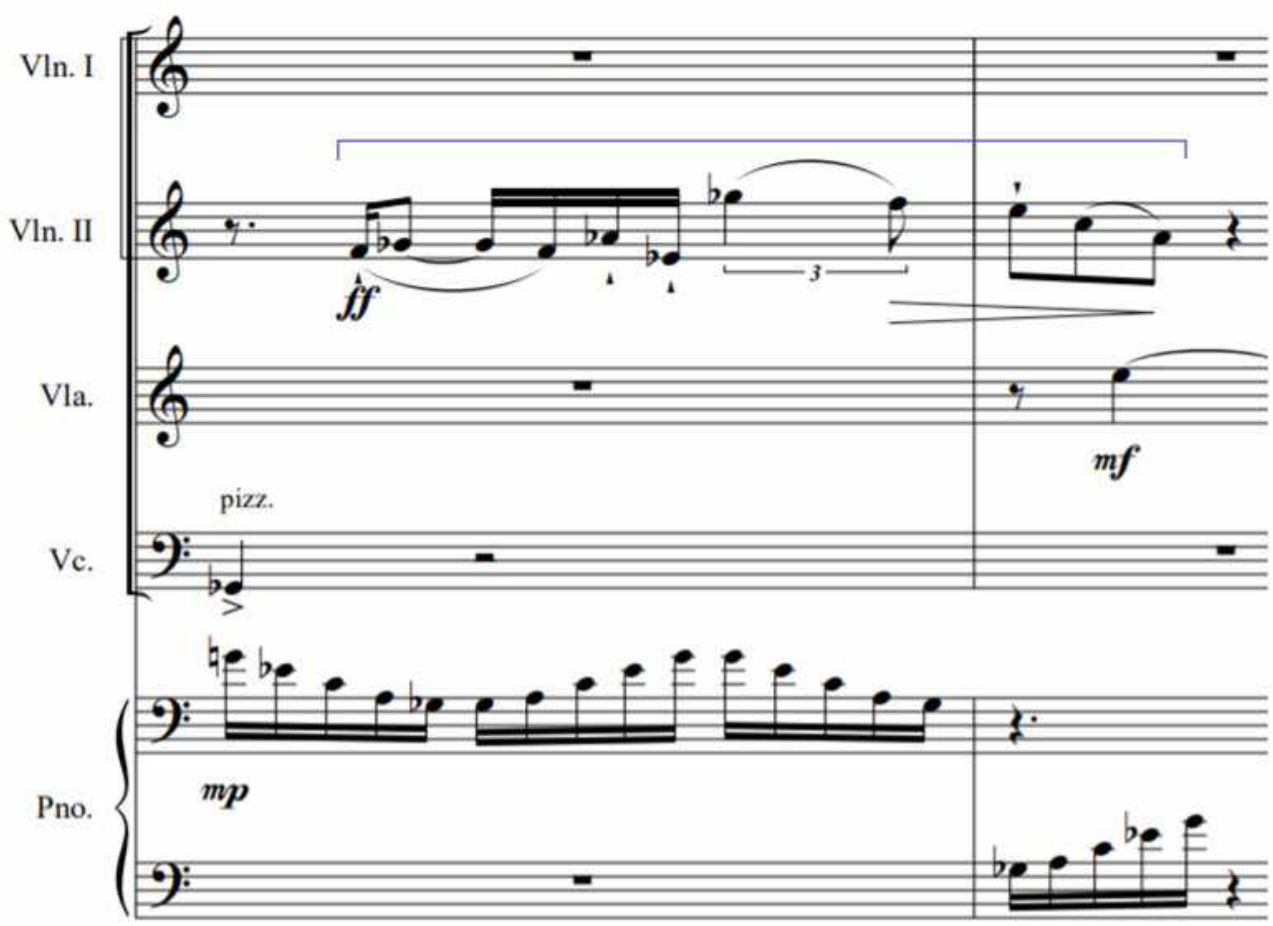
Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет»
ор. 3 А. Е. Чернова тт. 10-12



Пример 38a

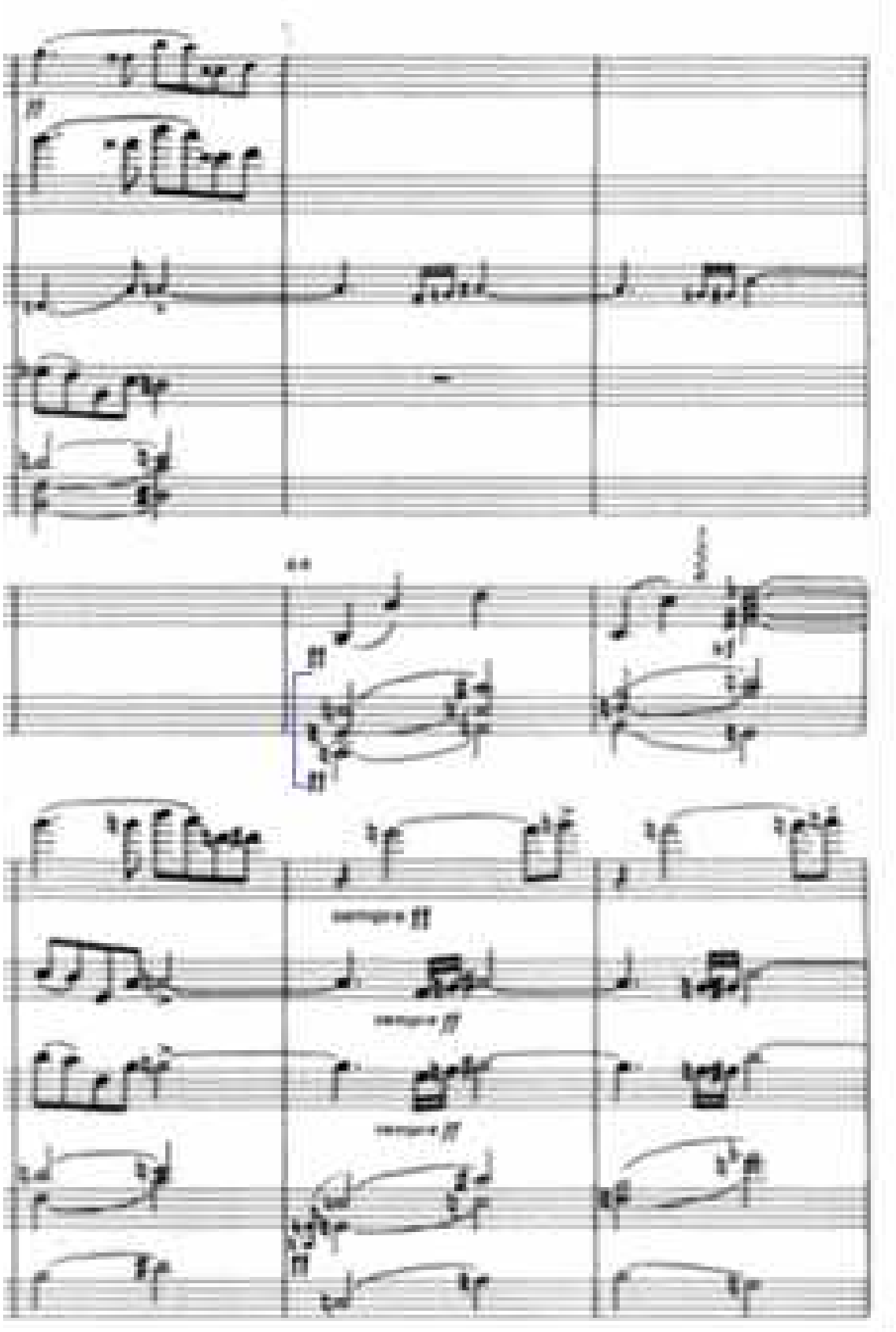
Текст-донор: Опера «Тристан и Изольд» Р. Вагнера
кульминация сцены с любовным напитком 5 сцена I акта с Тристаном и Изольдой

Пример 38b
Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет»
ор. 3 А. Е. Чернова тт. 129-130, 136-137, 141-142.



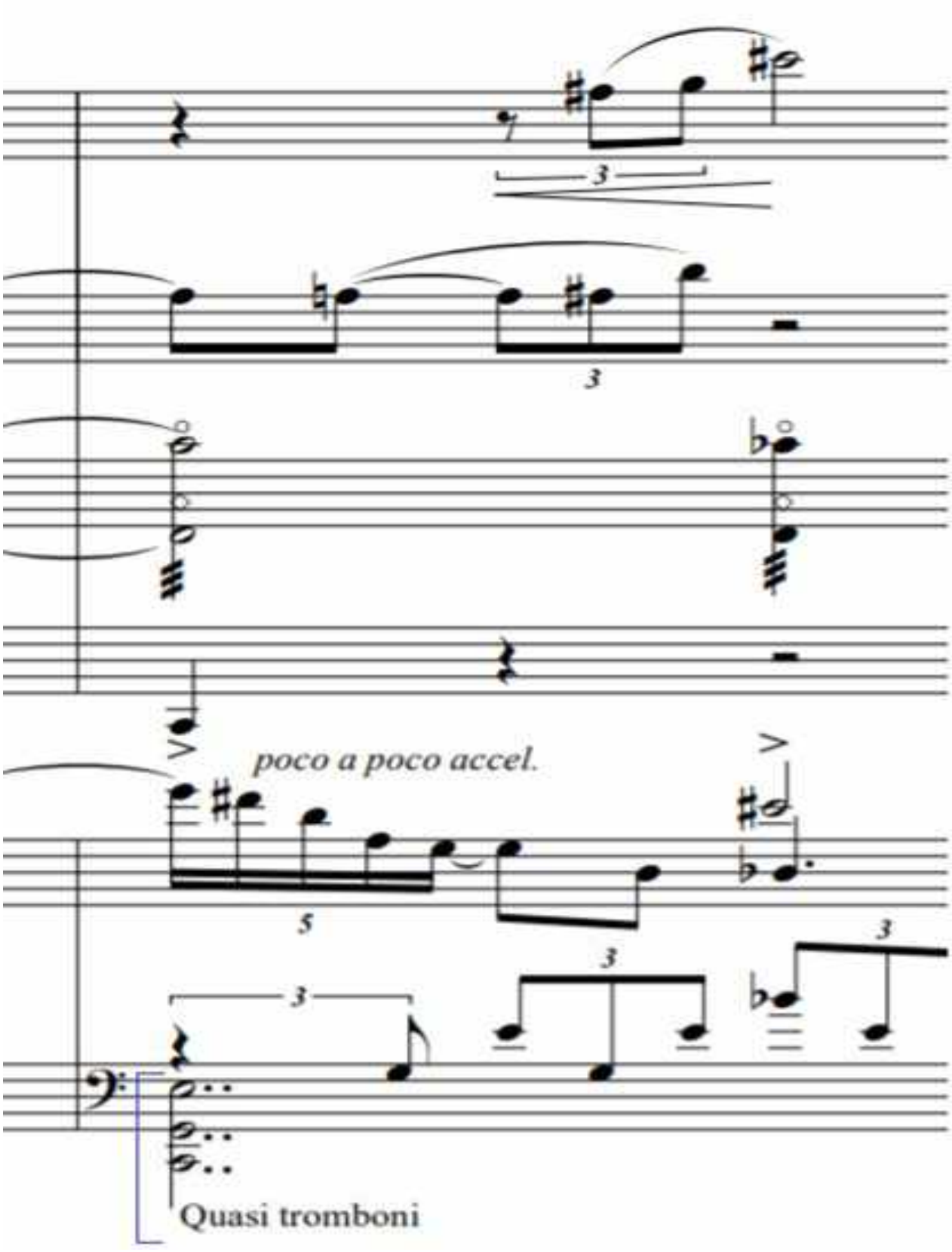
Пример 39а

Текст-донор. Г. Малер. Симфония № 10, I часть; т. 73



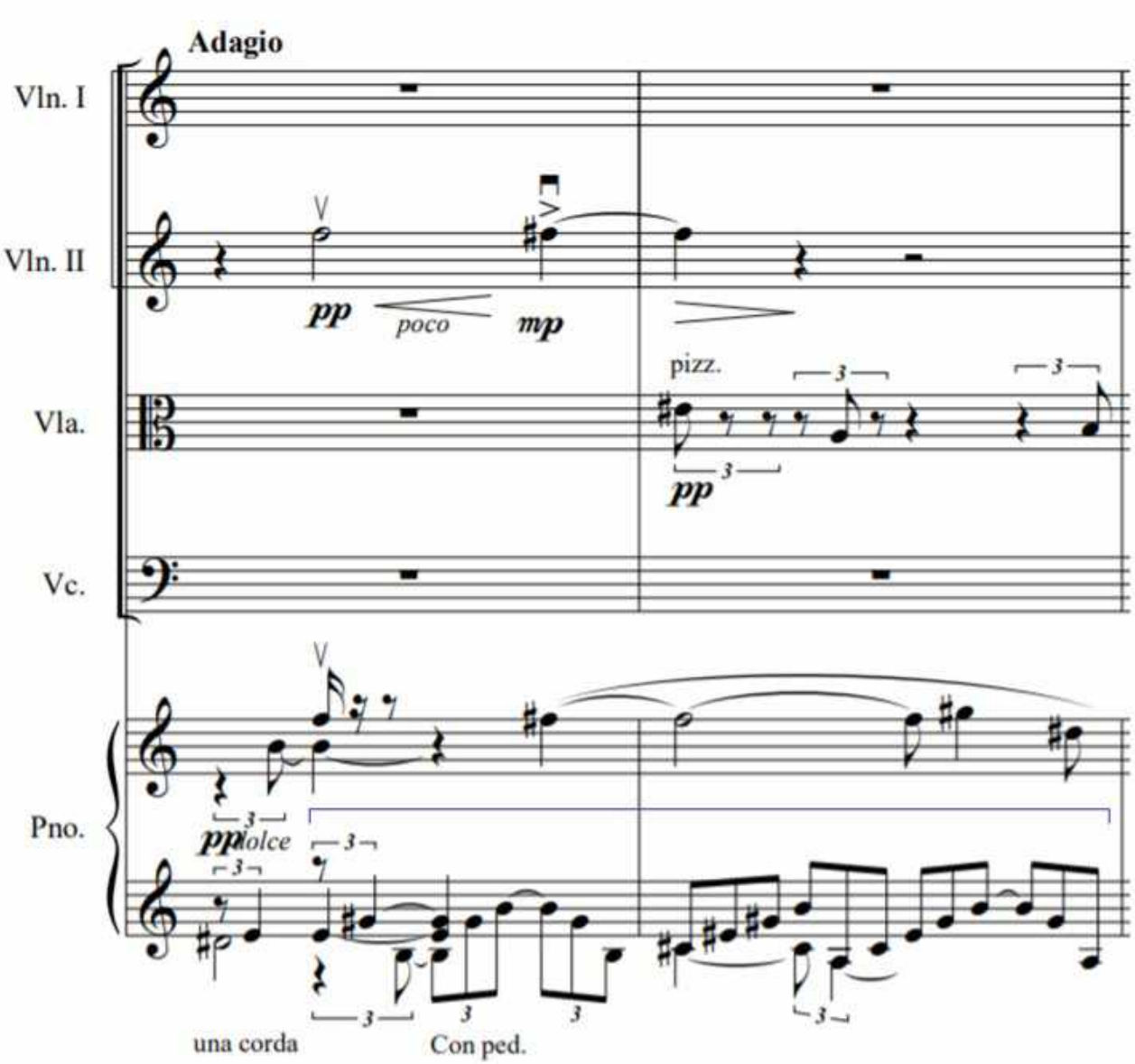
Пример 39b

Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет» ор. 3 А. Е. Чернова
разработка, т.76 (ремарка автора «Quasi tromboni»)



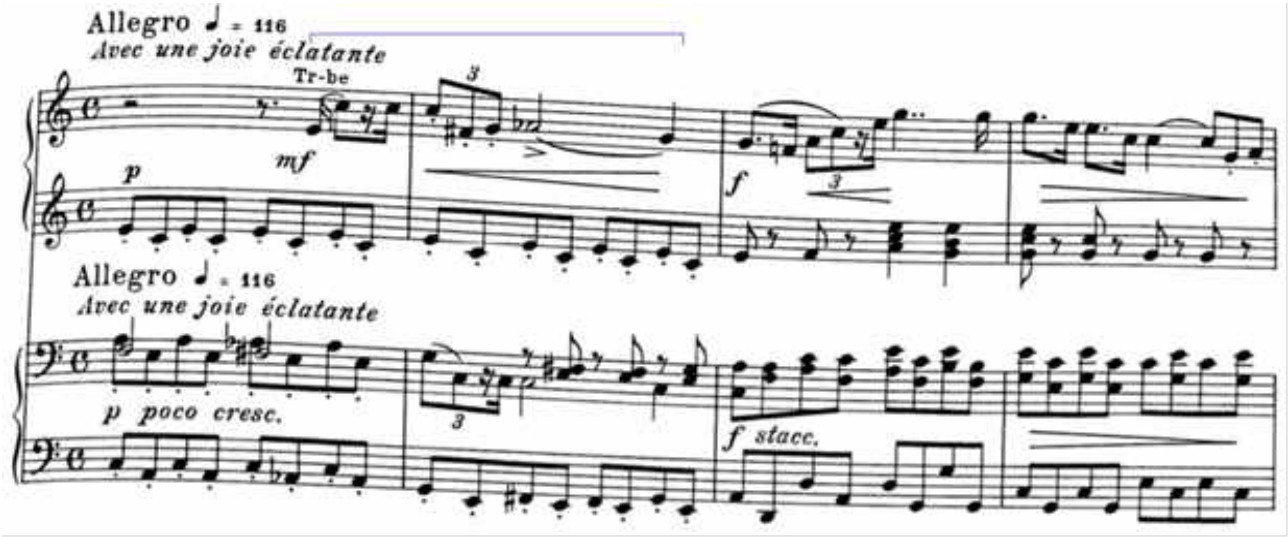
Пример 40

Текст-донор: С. В. Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18; II часть основной темы
Текст-реципиент: А. Е. Чернов. «Маленький романтический квинтет» ор 3
главная партия экспозиции.



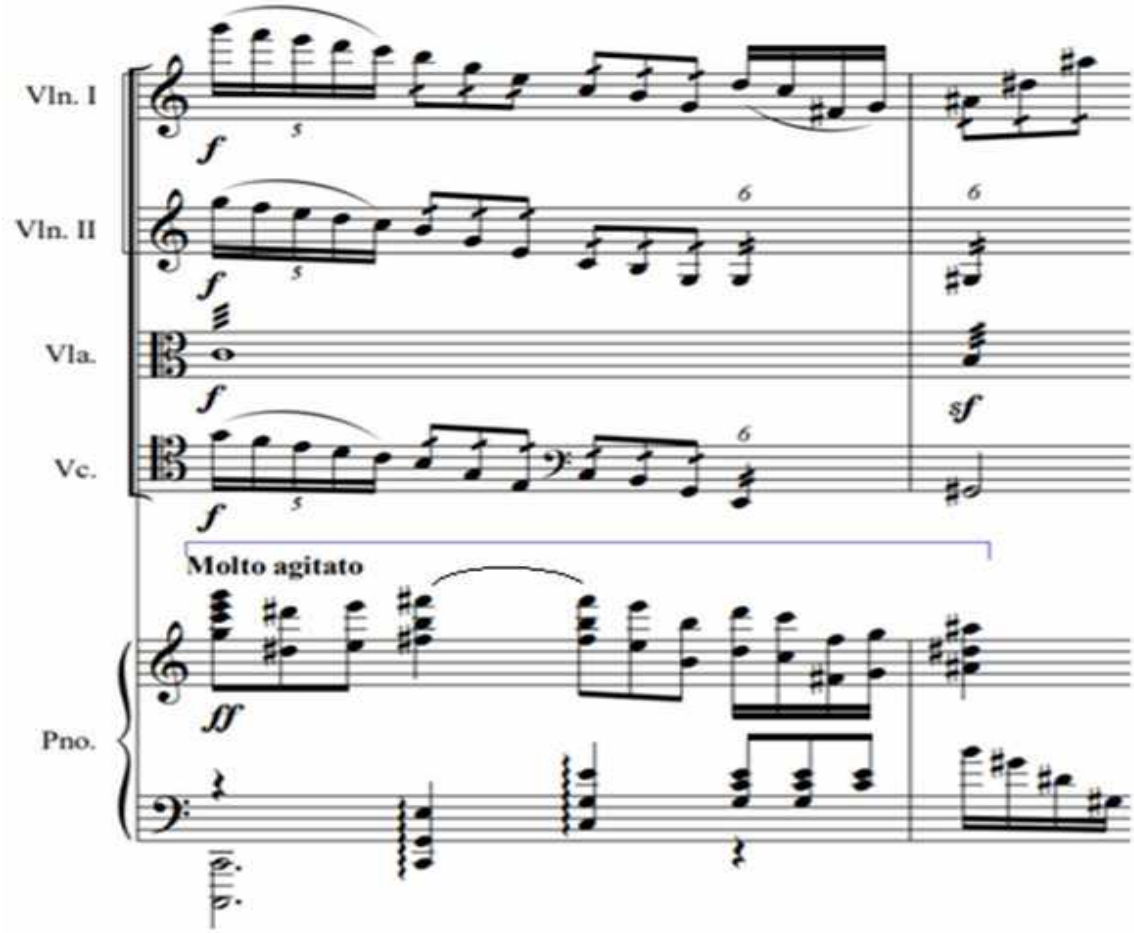
Пример 41a

Текст-донор: Симфония № 3 «Божественная поэма» А. Н. Скрябина
фрагмент темы главной партии из финала «Божественная игра»



Пример 41b

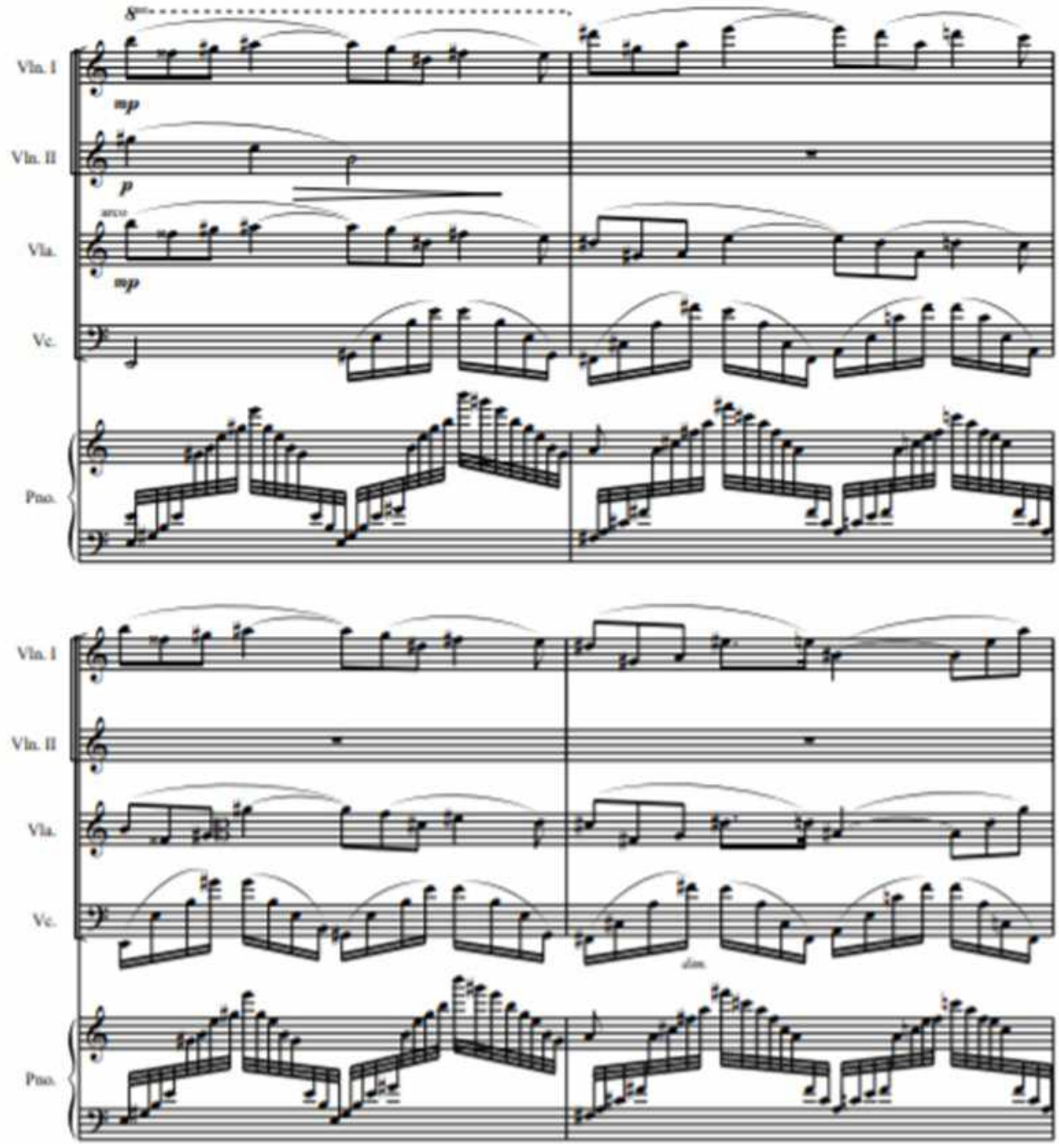
Текст-реципиент: «Маленький романтический квинтет» ор. 3 А. Е. Чернова
побочная партия экспозиции, ц. 4, т. 54



Пример 42

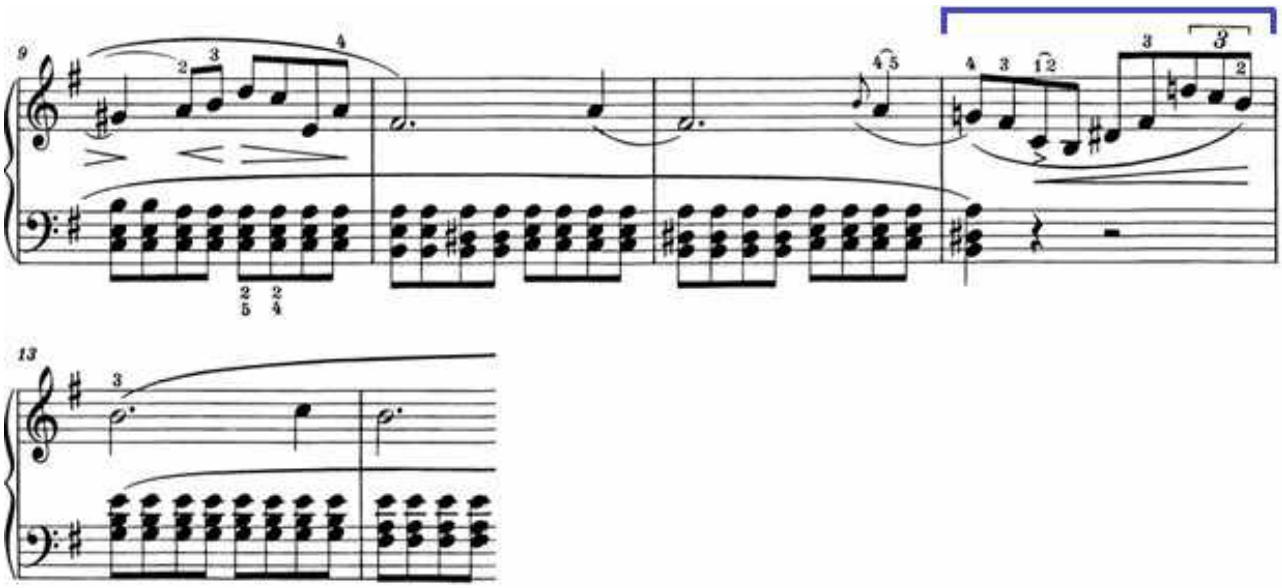
Текст-донор: С. В. Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18 II часть;
гармонический план коды

Текст-реципиент: А. Е. Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3. кода.



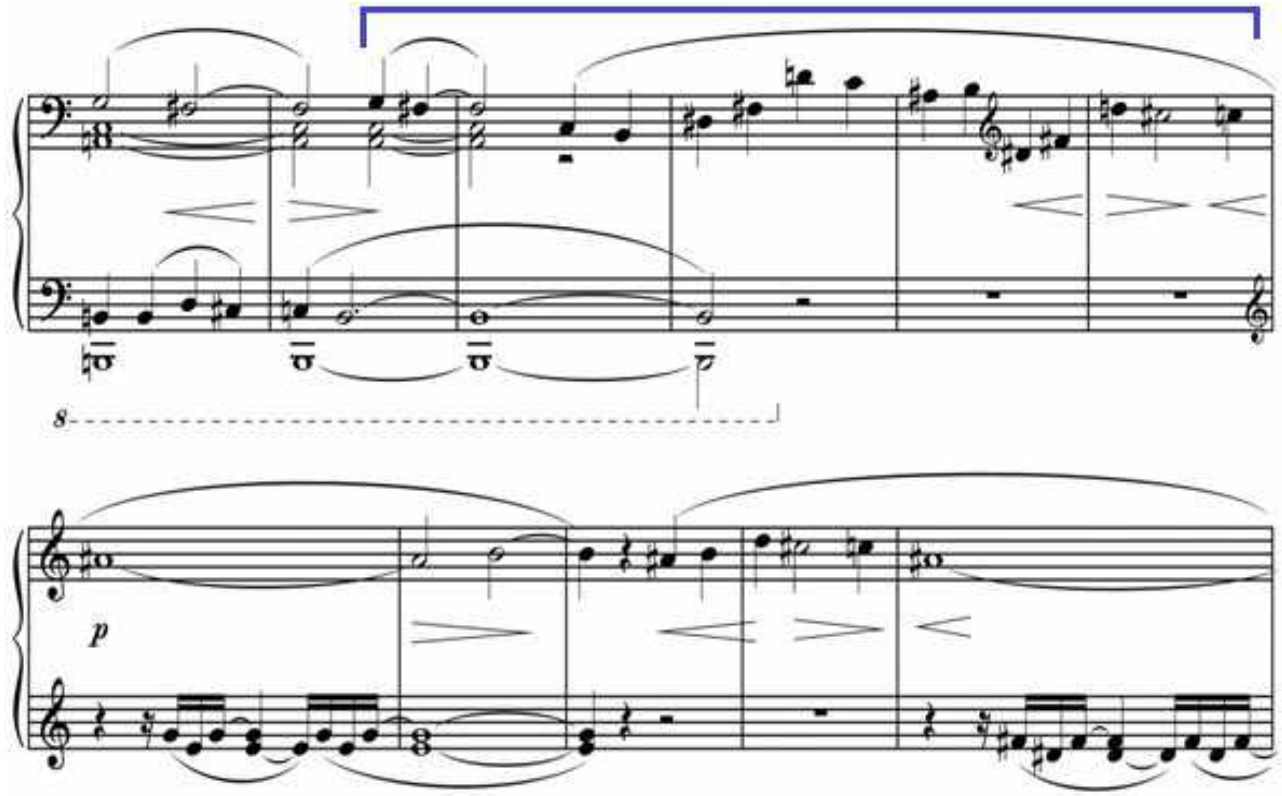
Пример 43a

Текст-донор. Ф. Шопен. Прелюдия № 4, e-moll, op. 28. Фрагмент



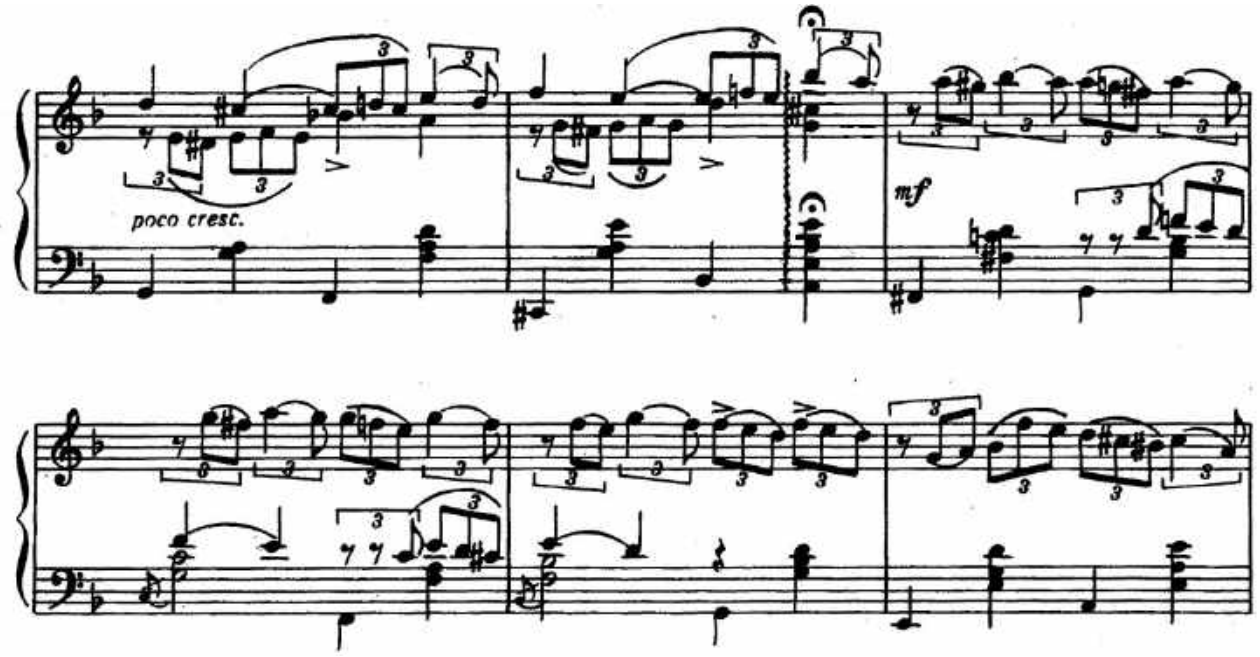
Пример 43b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 2, e-moll. Фрагмент:



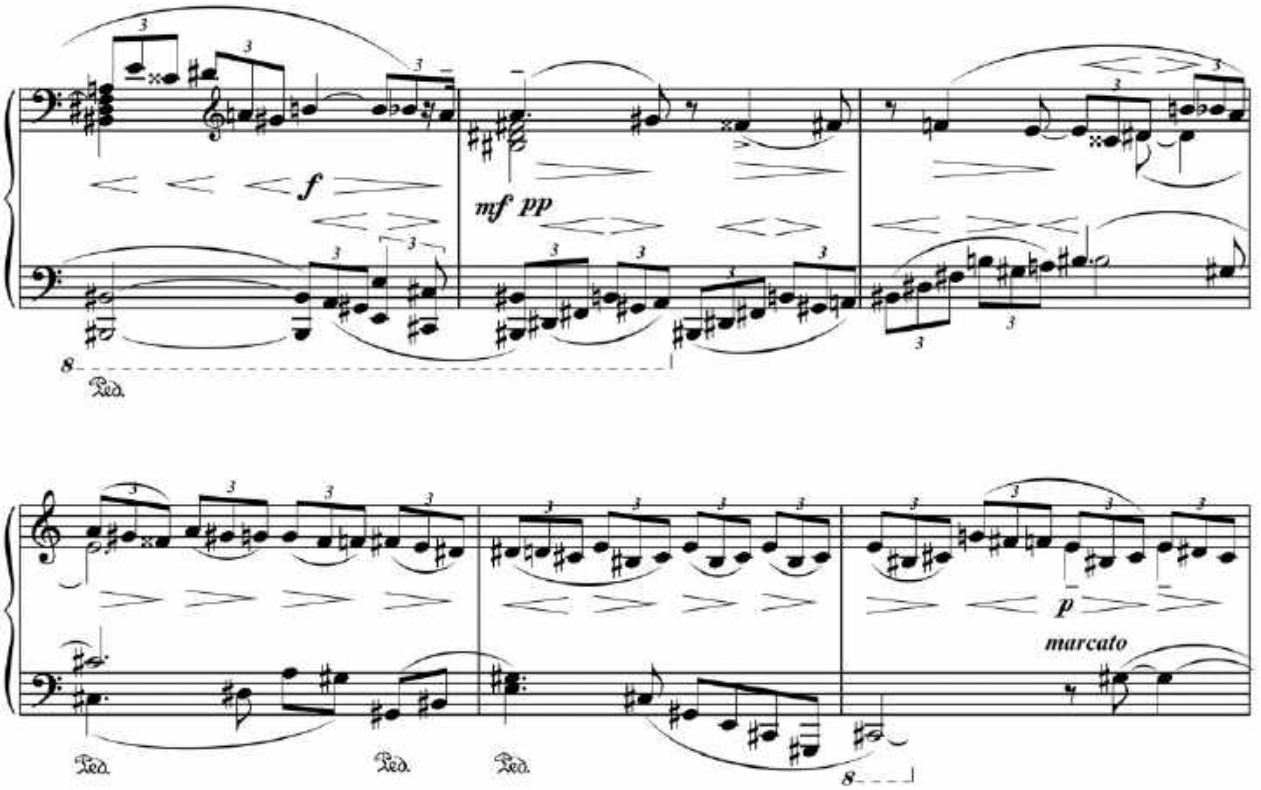
Пример 44a

Текст-донор. П. И. Чайковский. Фортепианный цикл «Времена года», «Октябрь», g-moll. Фрагмент



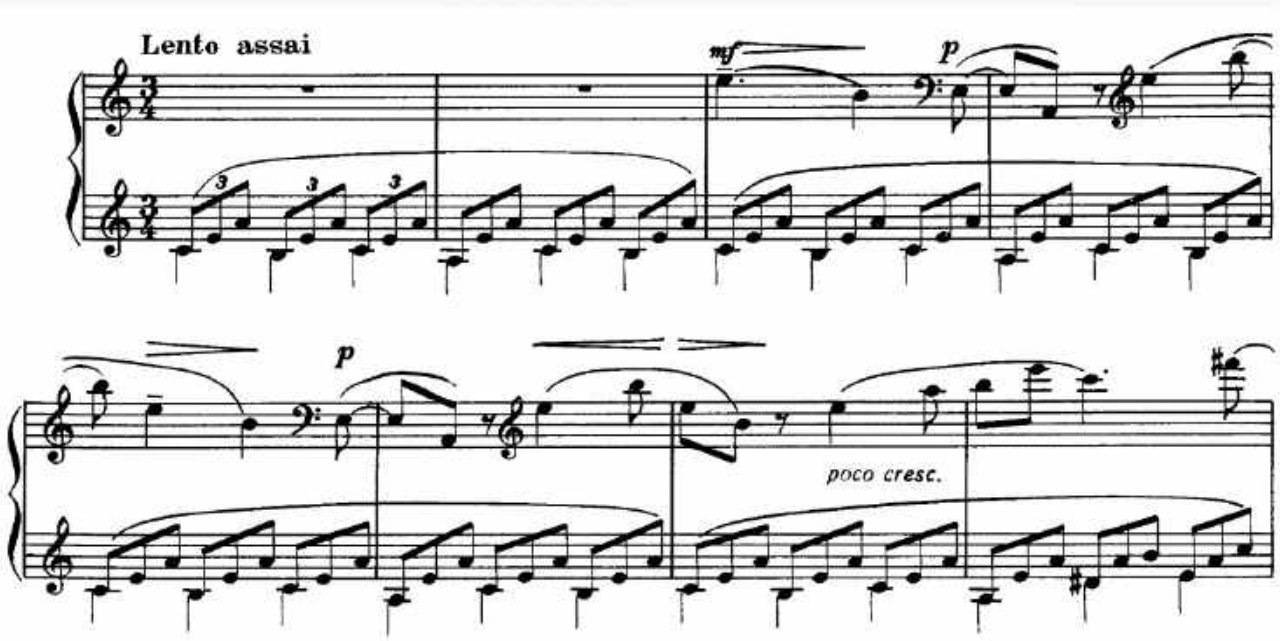
Пример 44b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 8, cis-moll. Фрагмент



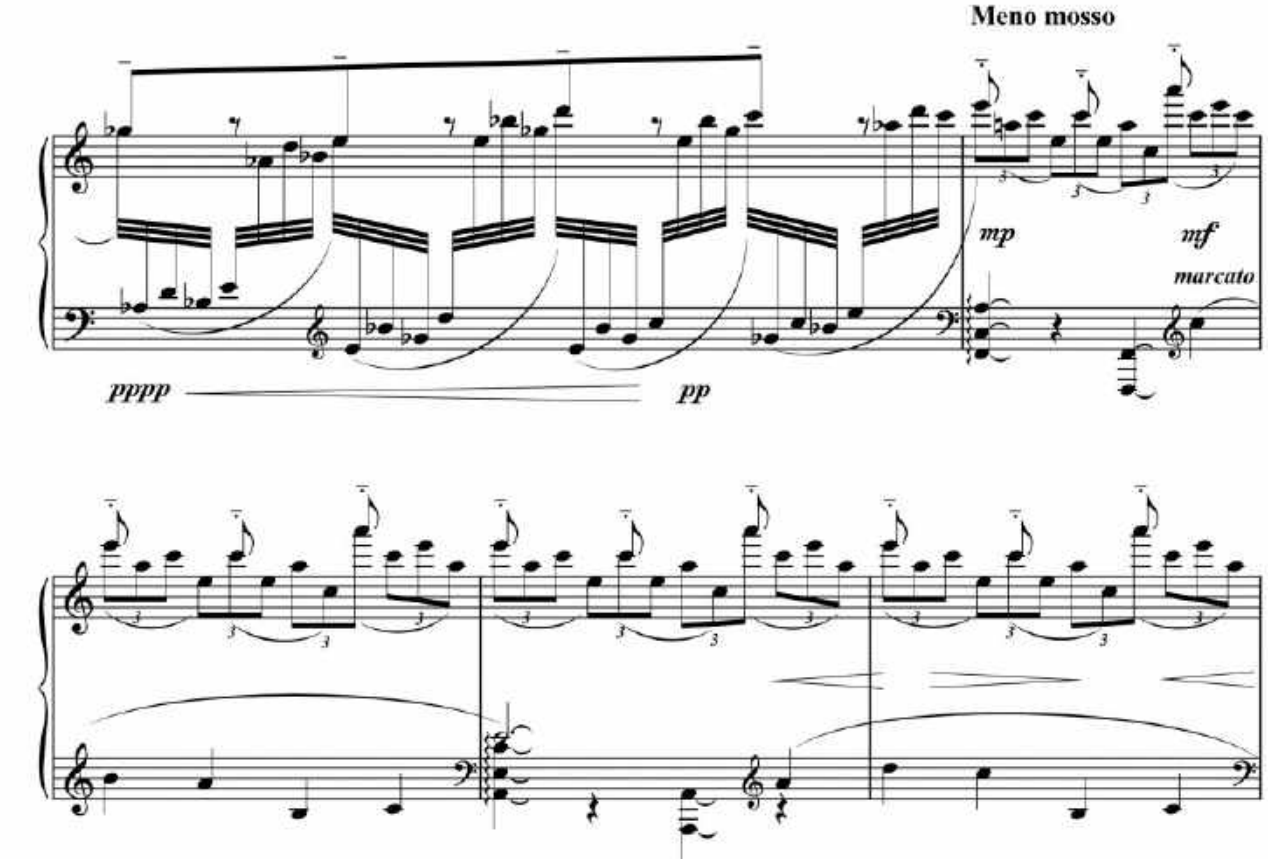
Пример 45a

Текст-донор. С. В. Рахманинов. Этюд-картина a-moll, op. 39. Фрагмент



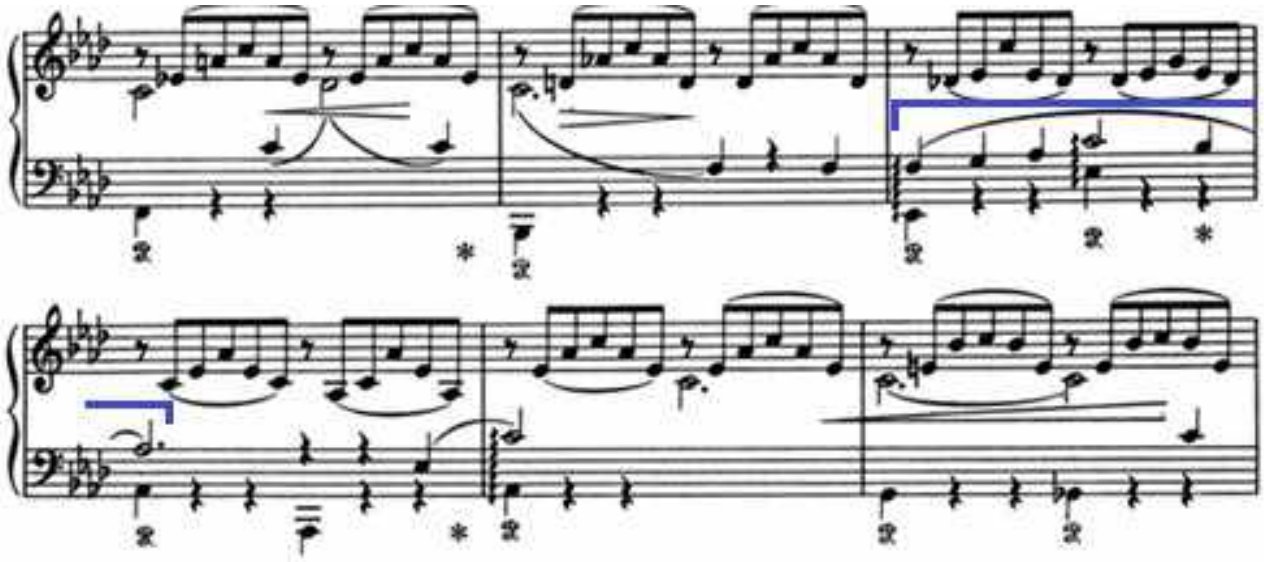
Пример 45b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 29, F-dur. Фрагмент:



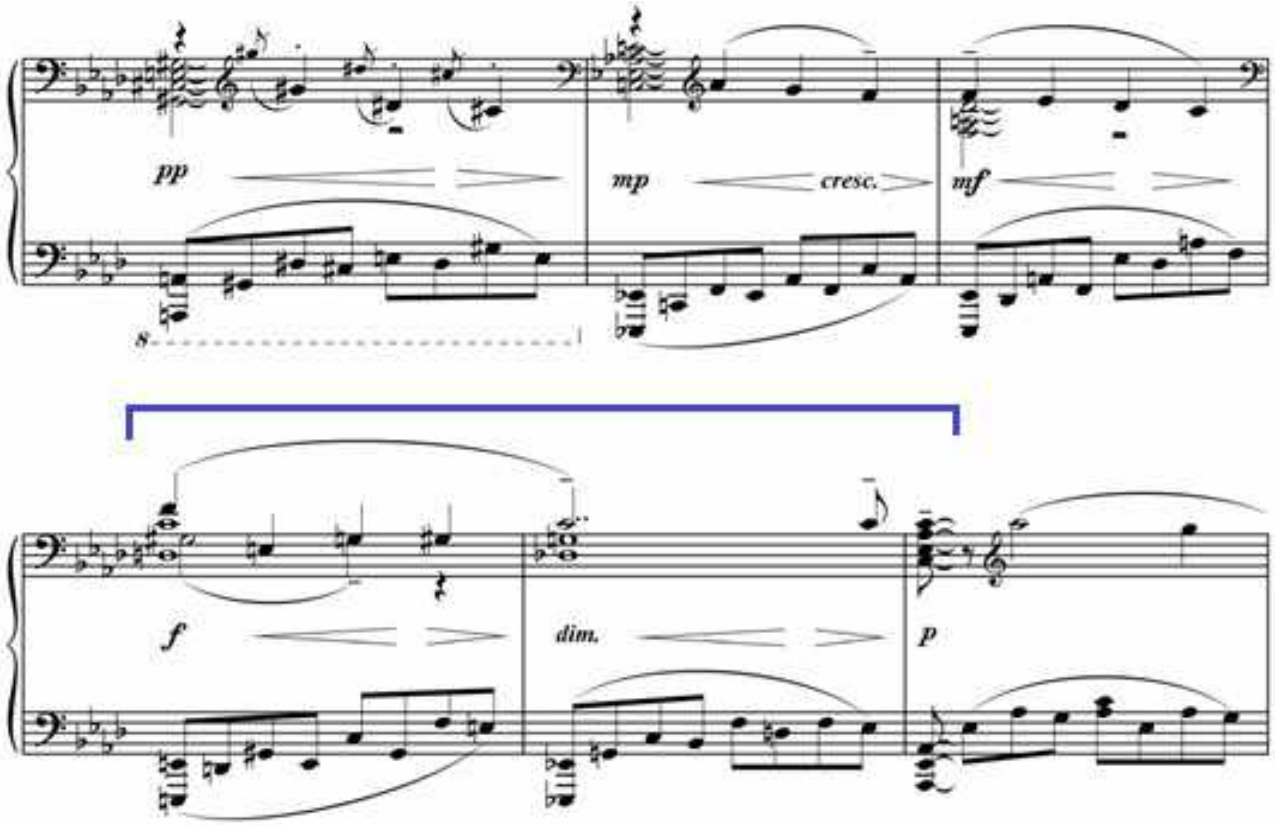
Пример 46a

Текст-донор. Ф. Лист. Ноктюрн «Грезы любви» («O Lieb»), № 3, As-dur (S. 541). Фрагмент



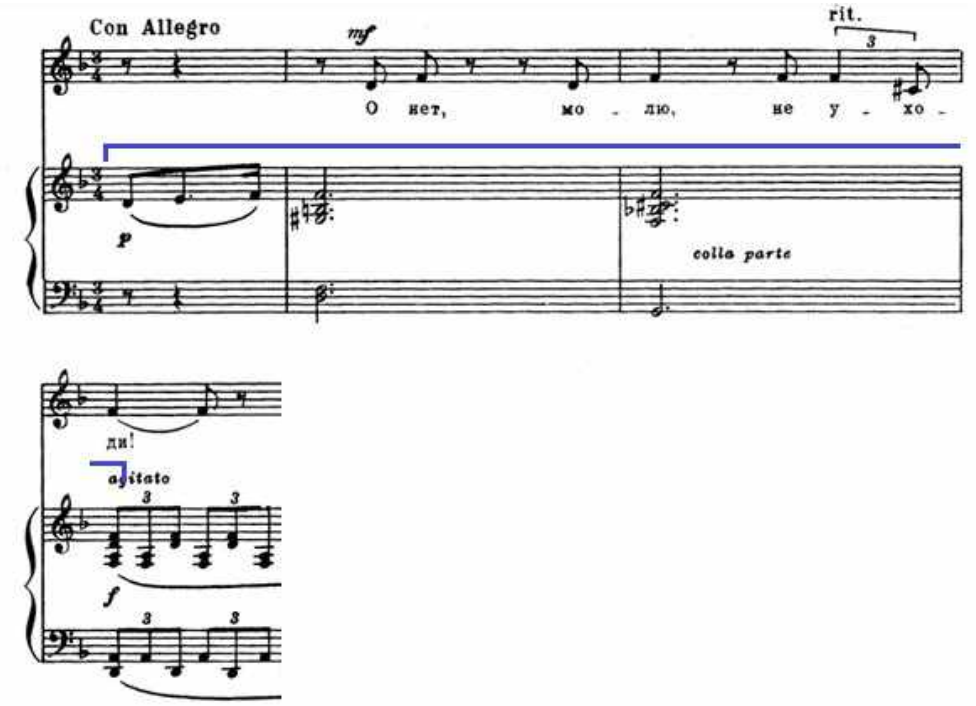
Пример 46b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины» Прелюдия № 23, As-dur. Фрагмент



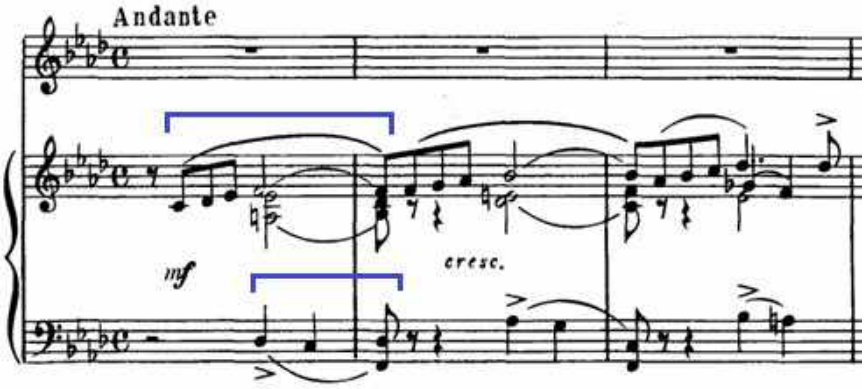
Пример 47а

Текст-донор. С. В. Рахманинов. Романс «О нет, молю, не уходи», ор. 4. Фрагмент



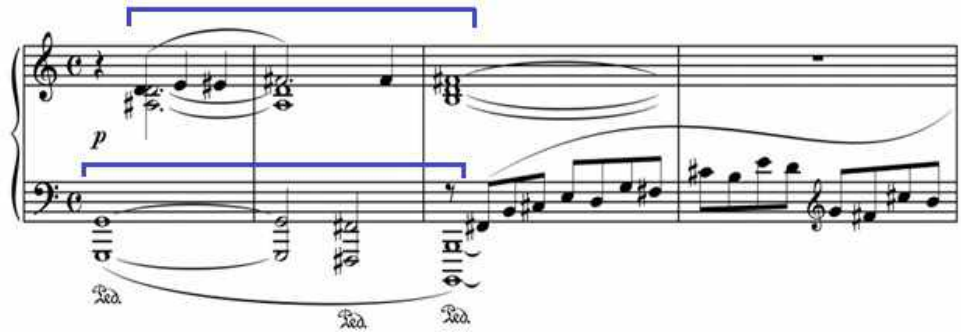
Пример 47

Текст-донор. С. В. Рахманинов. Романс «О, не грусти!», ор. 14 № 8.
Начало, фрагмент



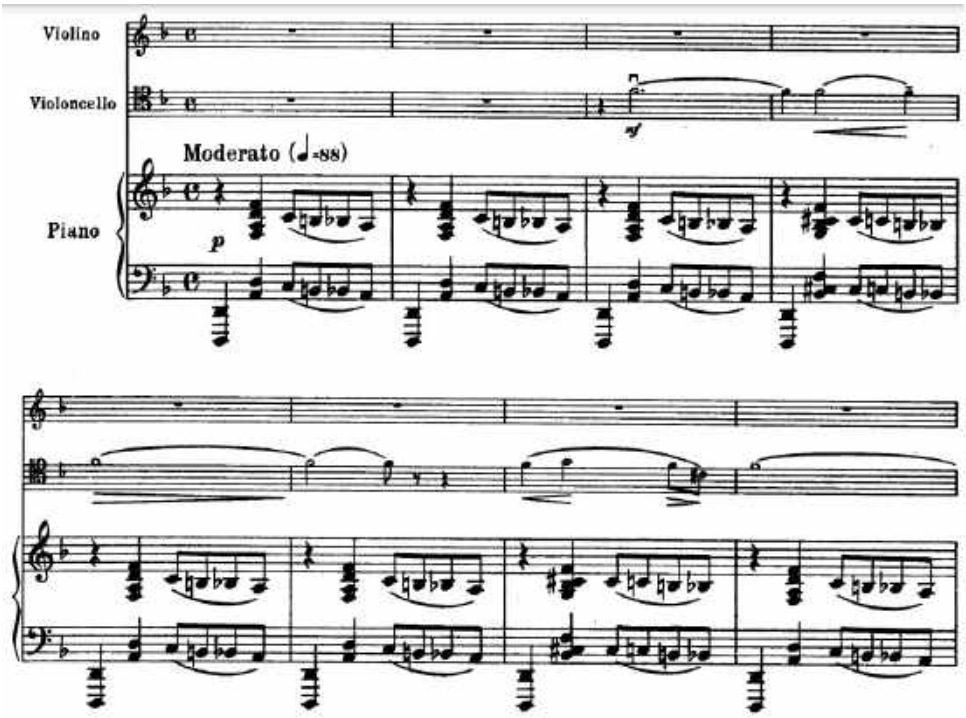
Пример 47с

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины».
Прелюдия № 4, h-moll. Начало, фрагмент



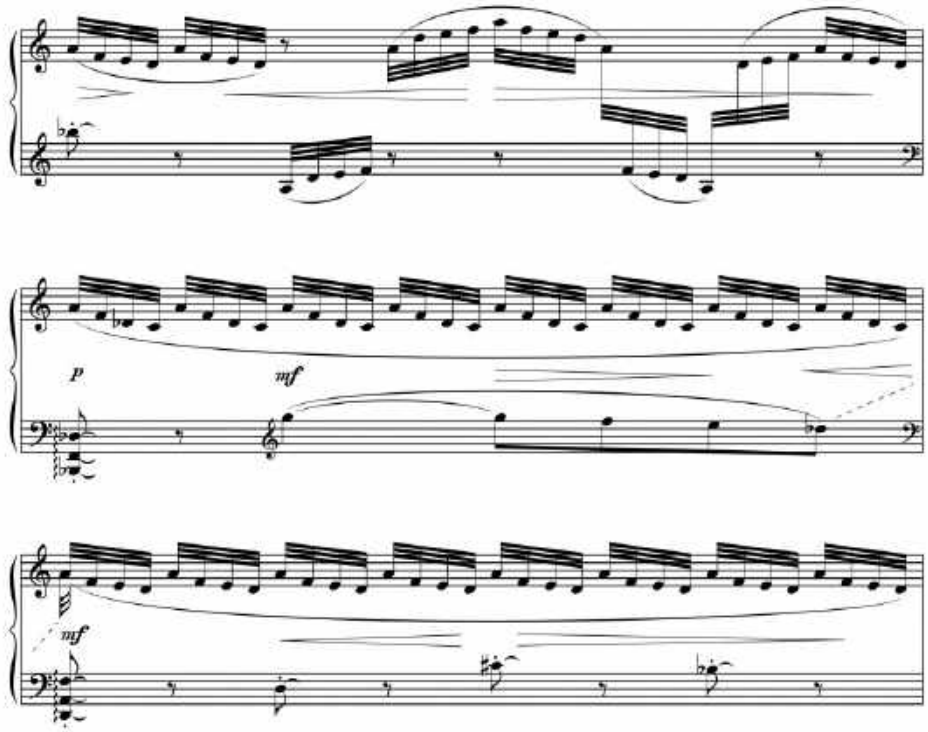
Пример 48a

Текст-донор. С. В. Рахманинов. Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, op. 9, d-moll. Начало, фрагмент



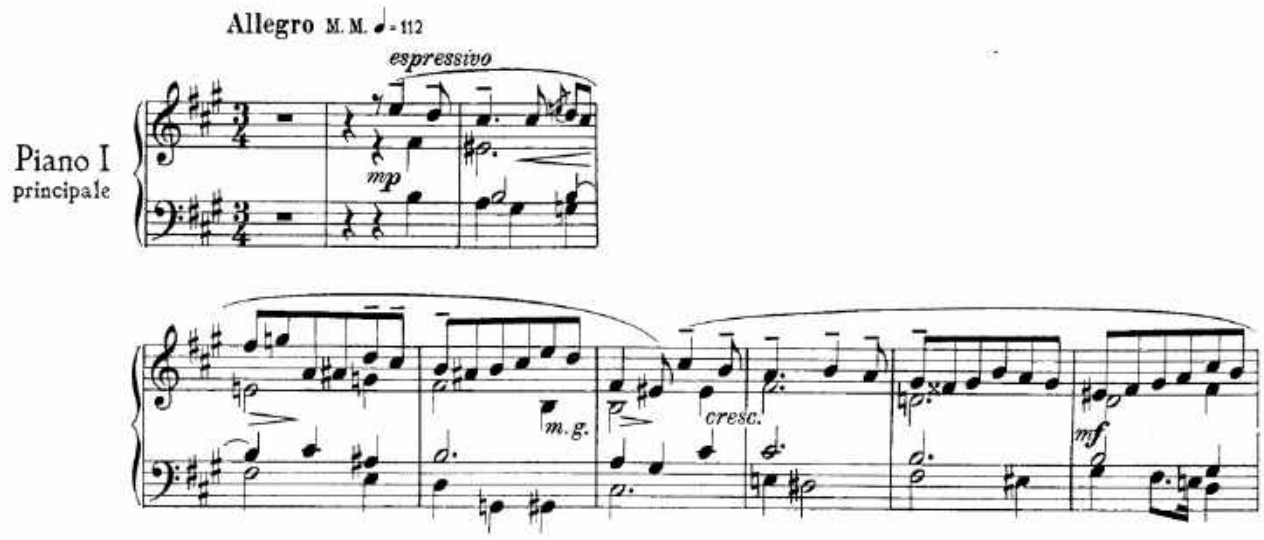
Пример 48b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 28, d-moll. Фрагмент



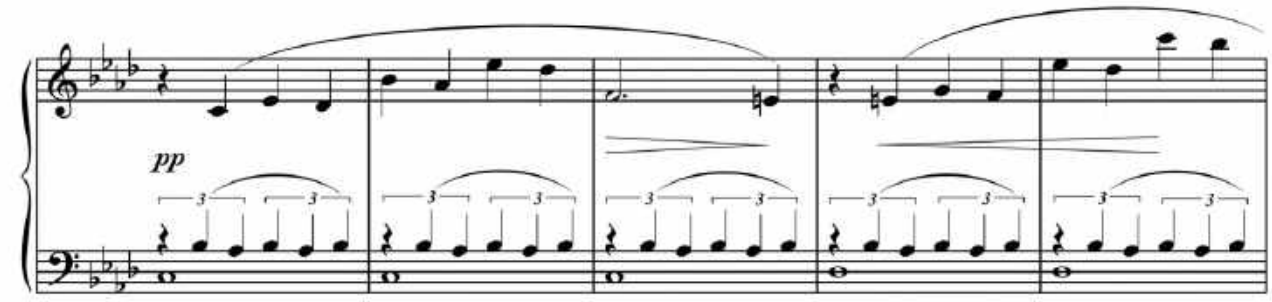
Пример 49a

Текст-донор. А. Н. Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром, fis-moll, ор. 20. Первая часть, фрагмент



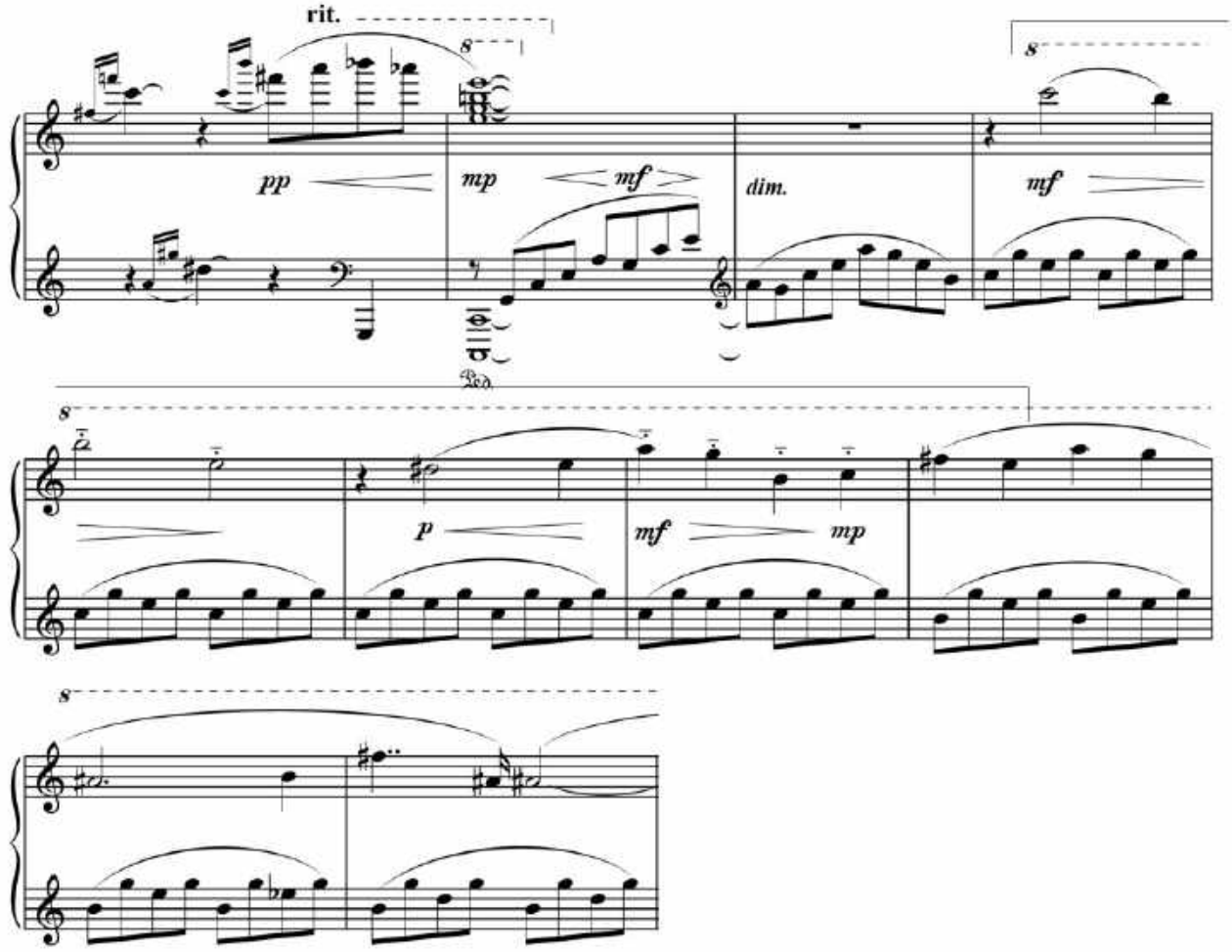
Пример 49b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов.
Фортепианный цикл «Евангельские картины».
Прелюдия № 22, f-moll. Фрагмент



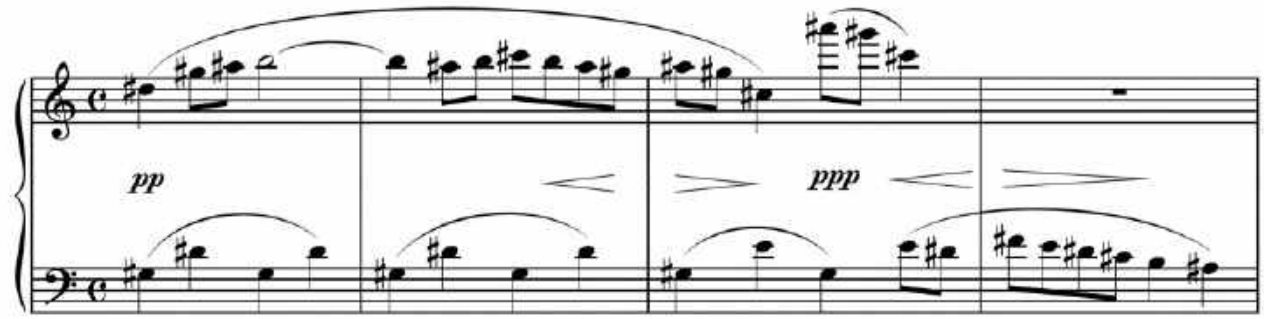
Пример 50

И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины».
Прелюдия № 1, C-dur. Фрагмент

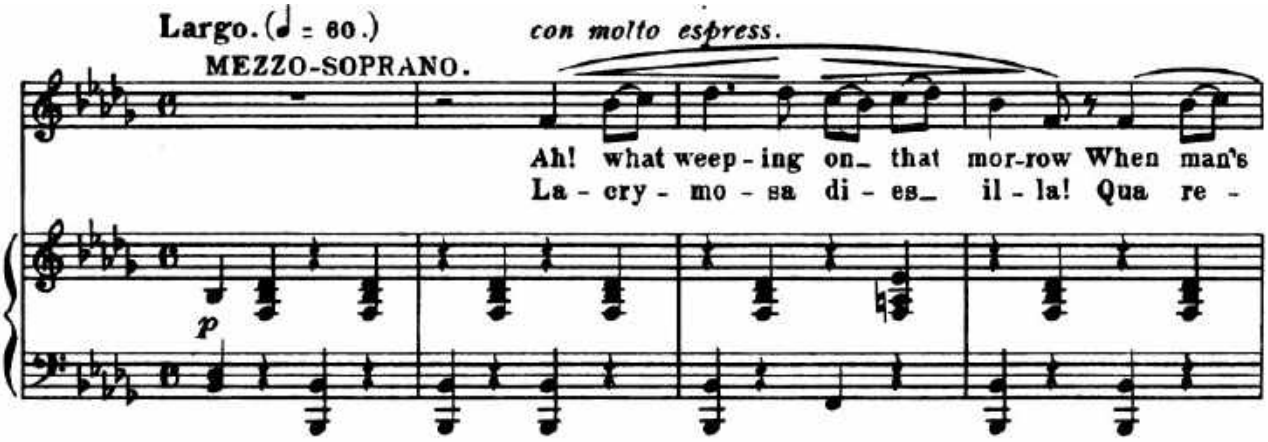


Пример 51a
Текст-донор. И. С. Бах. Партита № 2, c-moll, BWV 826. Sinfonia. Фрагмент

Пример 51b
Текст-реципиент. И. Г. Соколов.
Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 10, cis-moll.
Фрагмент

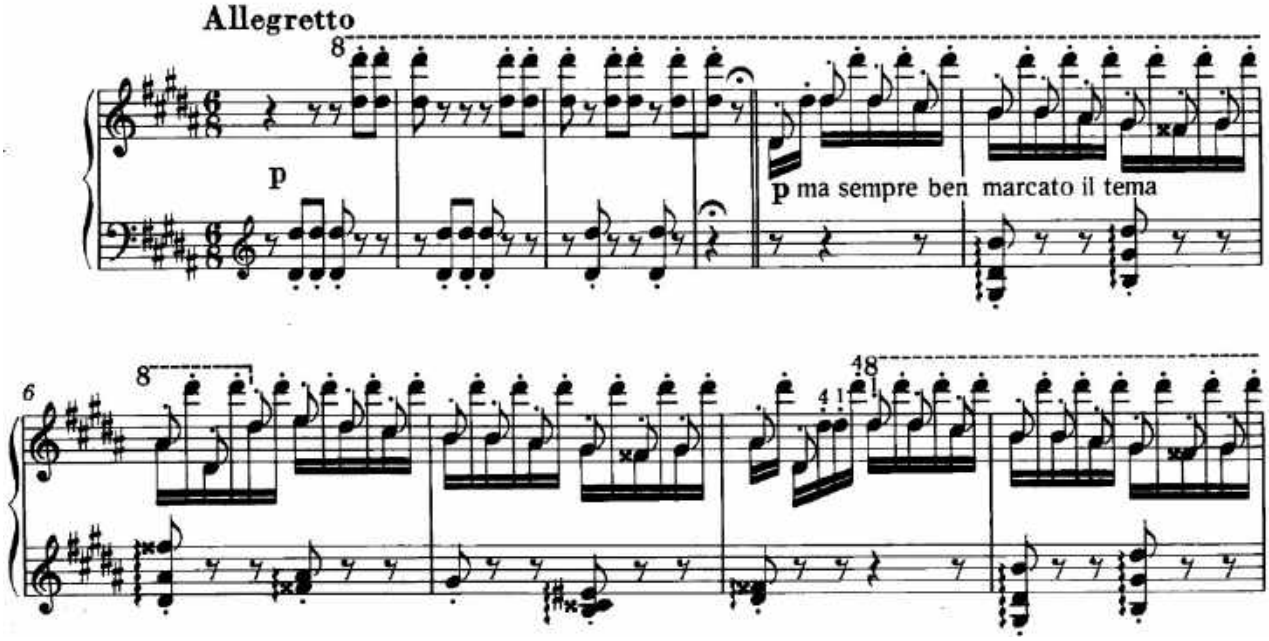


Пример 51c
Дж. Верди. Реквием. Фрагмент



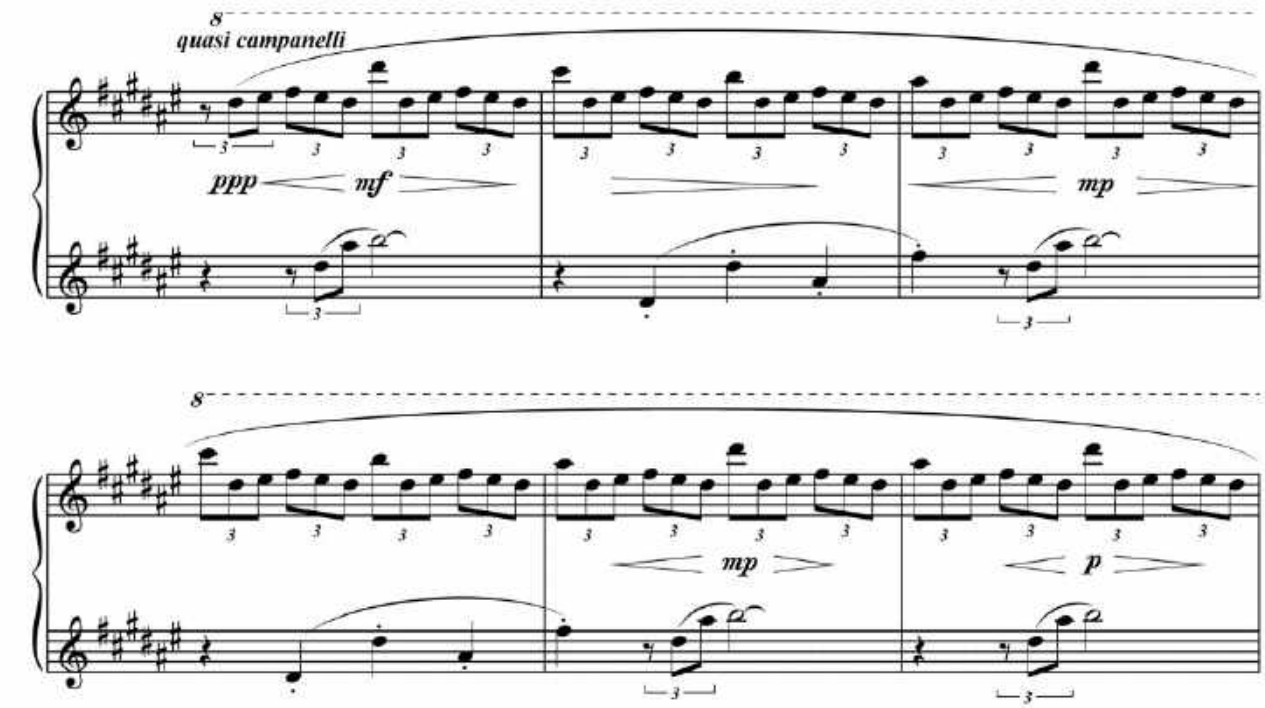
Пример 52a

Текст-донор. Ф. Лист. Большие этюды по Паганини, S. 141.
Этюд № 3 «La campanella», gis-moll. Фрагмент



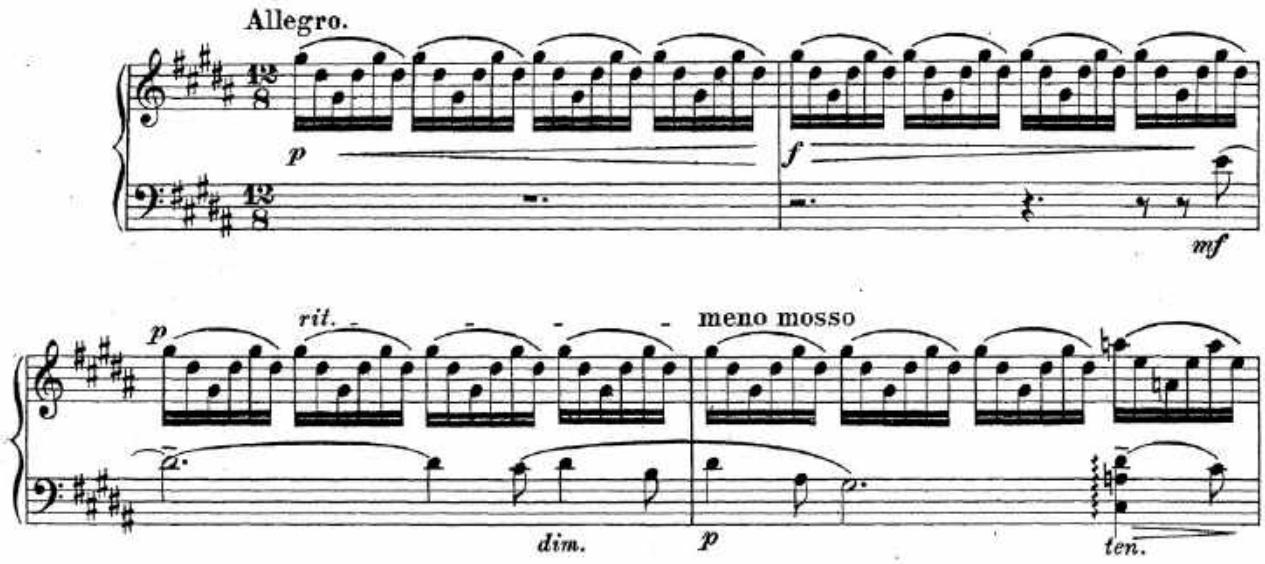
Пример 52b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины»
Прелюдия № 15, Ces-dur (ремарка автора: quasi campanelli). Фрагмент



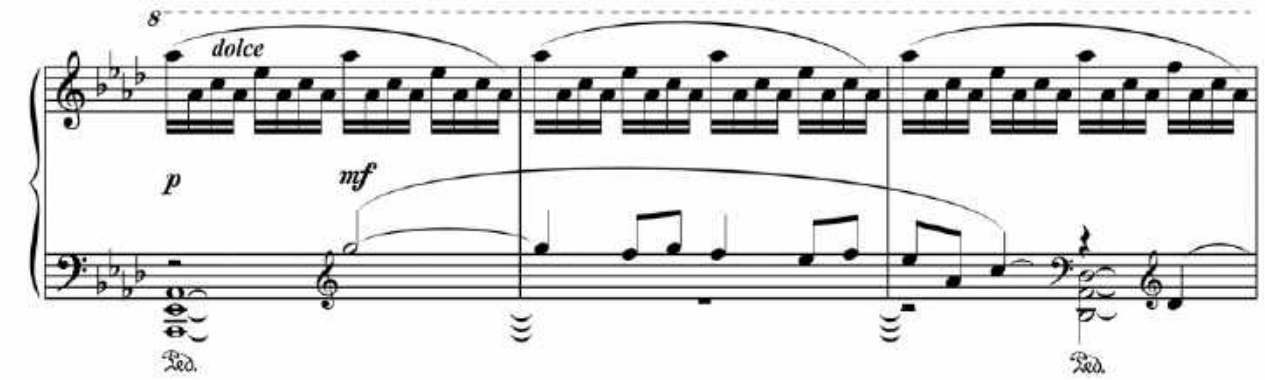
Пример 53a

Текст-донор. С. В. Рахманинов. Прелюдия ор. 32, № 12, фрагмент



Пример 53b

Текст-реципиент. И. Г. Соколов. Фортепианный цикл «Евангельские картины». Прелюдия № 11, as-moll. Фрагмент

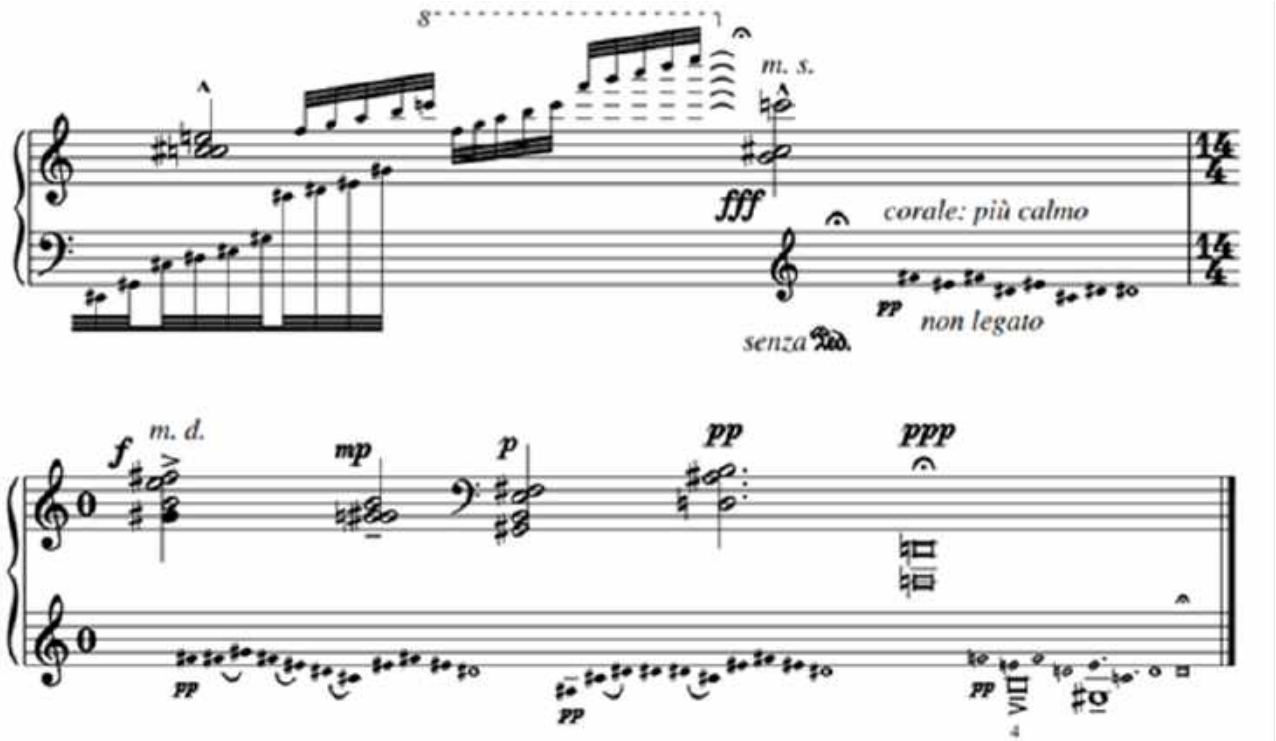


Пример 54

М. Г. Коллонтай. Пьеса № 1 из фортепианного цикла «Moments musicaux». Цитирование грегорианского мотива «Requiem aeternum»

Пример 55

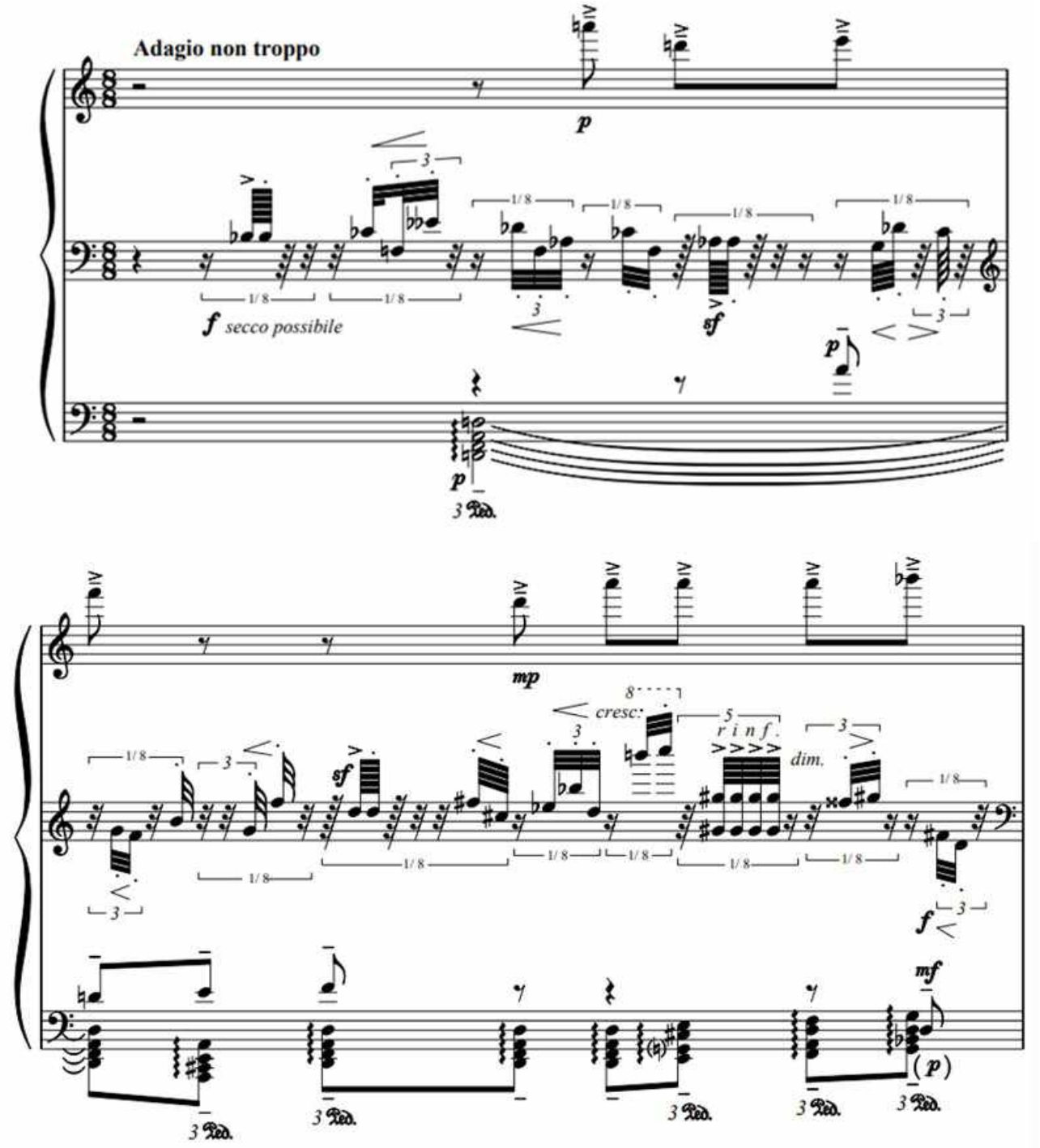
М. Г. Коллонтай. Пьеса № 1 из фортепианного цикла «Moments musicaux». Цитирование грегорианской секвенции «Dies irae»



Пример 56

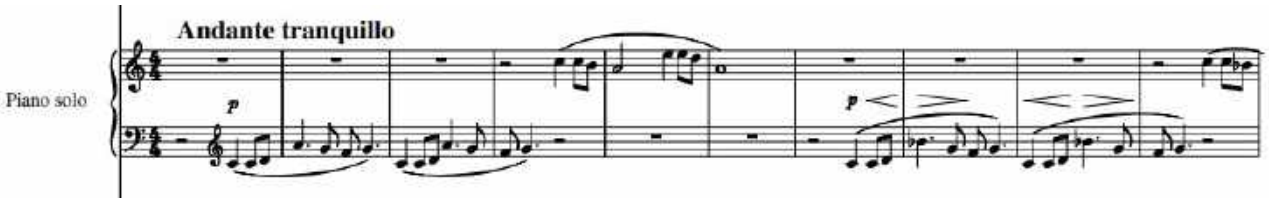
М. Г. Коллонтай. Пьеса № 9 «Оклеветанный» из фортепианного цикла «Счастливые граждане Царства Небесного…».

Тема инвенции «Два лжесвидетеля» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха



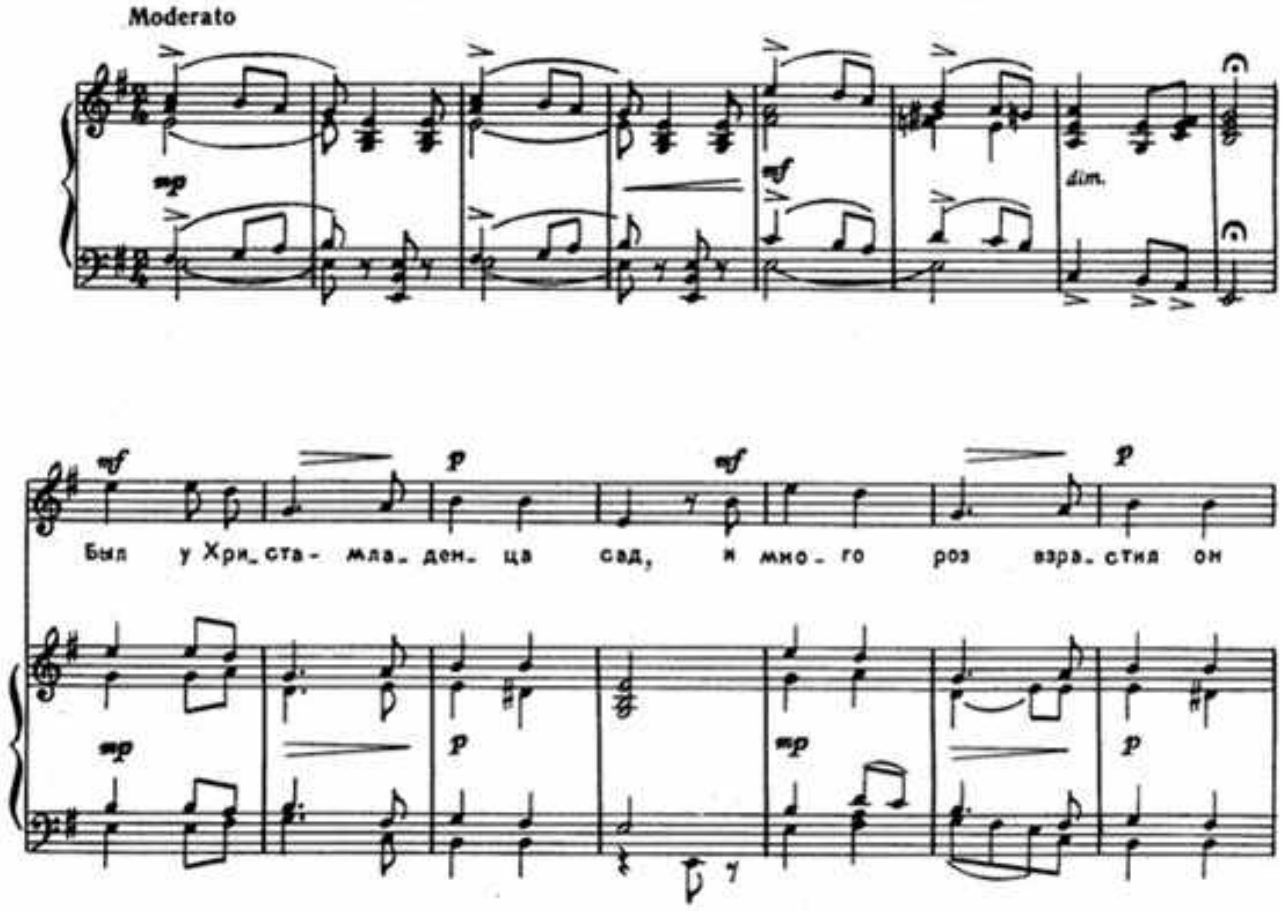
Пример 57a

М. Г. Коллонтай. Первый концерт «Белый» для фортепиано с оркестром.
Тема главной партии из первой части

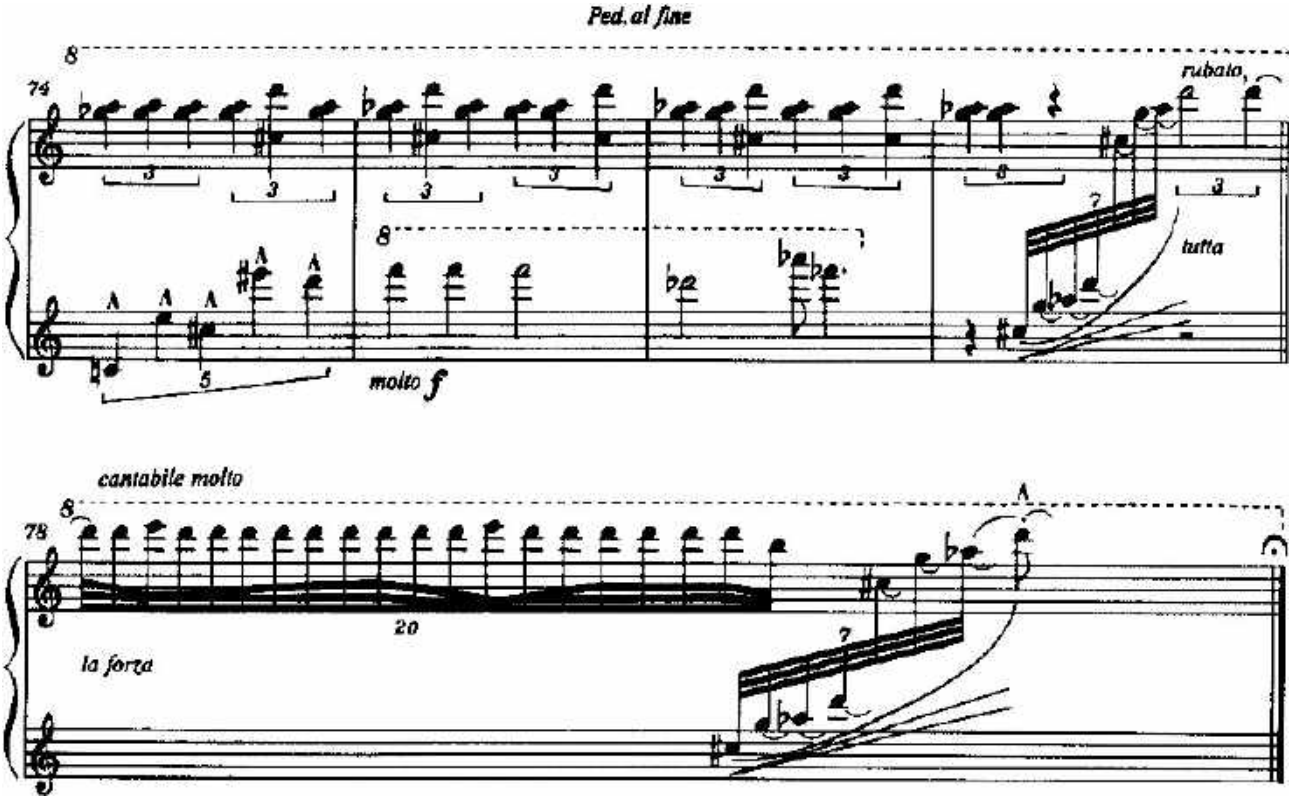


Пример 57b

П. И. Чайковский. «Легенда», ор. 54 № 5



Пример 58

М. Г. Коллонтай. Вторая пьеса из ор.4

Аллюзия на начальный возглас литургии «Благословенно Царство…»