

Вера Ивановна Нилова – музыковед,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой
истории музыки Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
inverafox@mail.ru

Vera I. Nilova – musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Department
of Music History of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
inverafox@mail.ru

УДК 78.072

Т. В. КРАСНОПОЛЬСКАЯ – ИСТОРИК РУССКОЙ МУЗЫКИ

T. V. KRASNOPOLSKAYA – HISTORIAN OF RUSSIAN MUSIC

Аннотация

Статья написана в жанре воспоминаний о личном общении В. И. Ниловой с Т. В. Краснополяской. Т. В. Краснополяская (1937–2015) широко известна как видный российский этномузыколог и финно-угровед. Менее известна её деятельность как историка русской музыки, которую она преподавала в Петрозаводской консерватории более 40 лет. Сочетание в одном педагоге-исследователе таланта историка и этномузыколога привело Краснополяскую к научному открытию – обнаружению фольклорного истока мелодии «Баллады Финна» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила».

Abstract

The article is written in the genre of memories of personal communication between V. I. Nilova and T. V. Krasnopolskaya. T. V. Krasnopolskaya (1937–2015) is widely known as a prominent Russian ethnomusicologist and Finno-Ugric scholar. She is less well known as a historian of Russian music, which she taught at the Petrozavodsk Conservatory for more than 40 years. Combination of the talent of historian and ethnomusicologist in one teacher-researcher led Krasnopolskaya to a scientific discovery – the discovery of the folklore source of the melody of “Finn's Ballads” from M. I. Glinka’s opera “Ruslan and Lyudmila”.

Ключевые слова: Т. В. Краснопольская, история русской музыки, Глинка, «Баллада Финна», научная школа, музыкальный слух, экспериментальный метод, руническая модель

Keywords: T. V. Krasnopskaya, history of Russian music, Glinka, ‘Finn's Ballads’, scientific school, musical ear, experimental method, runic model

В 1968 году Тамара Всеволодовна Краснопольская приехала на работу в Петрозаводский филиал Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Молодой педагог уже имела опыт преподавания в вузе на кафедре истории музыки Харьковского института искусств. В Петрозаводске Тамара Всеволодовна начала работать на кафедре истории, теории музыки и композиции, а после разделения кафедр в 1976 году – на кафедре истории музыки¹. С 1979 по 2009 год Тамара Всеволодовна заведовала этой кафедрой и работала на ней до конца своей жизни. В перечне различных учебных дисциплин педагога Краснопольской главными были «История русской музыки» и «Русское народное музыкальное творчество»².

Моё первое знакомство с Тамарой Всеволодовной состоялось на заседании кафедры истории музыки, которой тогда руководил Александр Миронович Айзенштадт. Тамару Всеволодовну он представил мне как фольклориста, чей сборник «Песни Карельского края» вышел в 1977 году и вызвал большой резонанс в Союзе композиторов и в консерватории. На том заседании обсуждалась статья Тамары Всеволодовны. Память не сохранила название этой статьи, но это была статья по фольклору, а не по истории русской музыки. Постепенно у меня сложился стереотип восприятия Тамары Всеволодовны как фольклориста, а её научная деятельность, проходившая «на

¹ Биографические сведения о Т. В. Краснопольской содержатся в статье А. А. Войтович «Памяти учителя». См.: Войтович А. А. Памяти учителя... // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2016. № 3 (7). С. 22–35 URL: <http://muznord.ru/images/issue/7/7Voitovich.pdf> (22.10.2022).

² В настоящее время дисциплина называется «Народное музыкальное творчество».

моих глазах», этот стереотип подтверждала. Позже я смогла убедиться в том, что этот стереотип не был моим заблуждением. Спустя годы Тамара Всеволодовна сама рассказала, как начала складываться её профессиональная жизнь в Петрозаводске: «счастливая дорога привела меня в Карелию. Здесь главной сферой моих интересов стало традиционное искусство вепсов, карел, русских и его хранители – скромные, артистичные, полные чувств собственного достоинства и великодушные люди. Они помогли мне понять большие жизненные истины. Я благодарна своему затянувшемуся на десятилетия ученичеству. Начинаящим фольклористом, но зрелым человеком я попала в круг людей, составлявших ближайшее окружение Евгения Владимировича Гиппиуса» [5, с. 236]. Это признание было сделано во второй половине 2000-х годов, когда вышла книга Тамары Всеволодовны «Певческая культура народов Карелии». Десятилетие следует исчислять от времени приезда Тамары Всеволодовны в Петрозаводск в 1968 году до выхода сборника «Песни Карельского края» в 1977 году. Много позже я спросила Тамару Всеволодовну, к какой научной школе она себя относит? Не задумываясь она ответила: к школе К. В. Квитки и Е. В. Гиппиуса³.

О том, что Тамара Всеволодовна читает авторский курс «Истории русской музыки», в котором русская музыка интегрирована с фольклором, я узнала в конце 1970-х годов. Этот факт я тогда просто приняла к сведению, так как сама Тамара Всеволодовна не инициировала разговоры на эту тему. Даже когда она рассказывала мне о Галине Александровне Тюменевой – её харьковском педагоге – она не упомянула о своём авторском курсе. Тем не менее курс был, и о нём Тамара Всеволодовна рассказывала на научной

³ В том же очерке говоря о музыкально-ритмических моделях как отражении менталитета, «закрепившего в сознании носителей каждой музыкальной традиции её этнический хронотоп», Тамара Всеволодовна подчеркнула, что роль ритмического начала как одну из центральных проблем разрабатывают исследователи школы К. В. Квитки – Е. В. Гиппиуса [5, с. 241]. В ранее изданной статье о межэтнических взаимосвязях в певческом фольклоре она назвала имена представителей российской фольклористической школы – «школа Бориса Асафьева и Евгения Гиппиуса» [4, с. 113].

конференции в Нижнем Новгороде, программа которой, к сожалению, не сохранилась. К тому времени, когда я увидела электронные варианты программ по «Истории русской музыки», личный разговор об этом уже был не актуален.

Ключом к моему пониманию авторского курса стали два очерка из книги «Певческая культура народов Карелии»: «Взгляд с Северо-Запада (К столетию со дня рождения Е. В. Гиппиуса)» и «“Баллада Финна”: проблема фольклорных истоков». Первый очерк (интересный и важный сам по себе) позволил мне уточнить научную родословную Тамары Всеволодовны. Прочитую один фрагмент из очерка о Гиппиусе: «В осознании ситуации, сложившейся в русской фольклористике в области фиксации напевов и поэтических текстов народных песен, в специальных статьях, во вступительных очерках к книге о Е. Э. Линёвой, к сборнику народных песен С. М. Ляпунова и др. Гиппиусом была продолжена работа, начатая его глубоко почитаемым учителем Б. В. Асафьевым. В исследовании “Русская музыка XIX века” Асафьев предпринял первый опыт воссоздания истории развития русского музыкального слуха на основе постепенного вникания музыкантов, записывавших и обрабатывавших русские народные песни, в сущностные черты русского народного музыкального искусства» [5, с. 154]. В приведённой мною цитате из очерка о Гиппиусе слова «музыкального слуха» набраны разрядкой.

Насколько мне известно, Тамара Всеволодовна специально не писала об Асафьеве и его работах. Но она, несомненно, его работы читала и хорошо знала. В те годы, когда Краснопольская училась в консерватории, работам Асафьева уделялось большое внимание, а в её библиотеке были в том числе очерки учёного, написанные в связи с поставленной им проблемой восстановления подлинной редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов».

В электронном архиве кафедры сохранились две рабочие программы Тамары Всеволодовны по истории русской музыки, датированные 2009 и 2012 годами⁴. Обе программы были написаны после выхода книги «Певческая

⁴ Программы не отформатированы и представляют собой варианты для работы педагога.

культура народов Карелии». В текстах программ есть ссылки на асафьевскую лексику и асафьевскую оценку значения деятельности К. Кавоса для становления русской профессиональной музыки [1, с. 8–9]. В список литературы (раздел «Статьи и исследования») включены следующие работы Асафьева: «М. И. Глинка», «Русская музыка XIX и начала XX веков», «Симфонические этюды», «Книга о Стравинском», статьи о Рубинштейне, Бородине, Мусоргском, Чайковском, Римском-Корсакове, Танееве, Глазунове.

Долгие годы общения с Тamarой Всеволодовной убедили меня в том, что композиторскую музыку она слышит по-особому. Одним из подтверждений тому является очерк о «Балладе Финна», особенно краткое и меткое замечание о теме Невесты из балета Синисало «Сампо». Много лет назад размышляя о слышании Тamarой Всеволодовной композиторской музыки, я открыла сборник «Б. Асафьев о народной музыке». Во вступительной статье И. Земцовского и А. Кунанбаевой я нашла формулирование слуховой модальности Асафьева-этномузыковеда: «У Асафьева было поистине этномузыковедческое видение фольклора. Это выражалось в глубоком понимании его философской глубины, синкретического единства творчества – исполнительства – восприятия-оценки в условиях устной культуры, специфики фольклорной импровизационности и вариантности, роли племенных диалектов и музыкальных миграций, бытовой природы фольклора, его попевочного словаря, исторических обогащений и превращений его мелоса, разных типов мелоса в вокальном, инструментальном и сказовом музицировании и т. д. и т. п. Чего стоит, например, одно определение “систем распевности”. Говоря о фольклоре, Асафьев думал о будущем музыкального искусства, и потому его пытливая и чуткая мысль искала и находила в народном музицировании мощные потенциальные силы, ещё далеко не раскрывшиеся. *Он провидел их будущее и в самой устной традиции, народном творчестве, и в композиторской музыке, и во встречном движении к фольклору,* [курсив мой. – В. Н.] которое только теперь получило название “фольклоризм”» [3, с. 7]. Словами «он провидел их будущее и в самой

устной традиции, народном творчестве, и в композиторской музыке, и во встречном движении к фольклору» можно охарактеризовать и музыкальный слух Тамары Всеволодовны. В этом можно убедиться из следующего отрывка её воспоминаний: «Помню, я сказала Евгению Владимировичу, что в мелодии романса М. И. Глинки “В крови горит огонь желания” скрыта свадебная песня “Из-за гор, гор высоких”, на что Евгений Владимирович ответил: “Об этом не говорят, об этом пишут”» [5, с. 236]. Тамара Всеволодовна умела слышать в музыке то, что в ней «скрыто». Иногда скрытый пласт она называла «совпадением»⁵. Остаётся догадываться, как о многом Тамара Всеволодовна не написала, поскольку исследования фольклора занимали огромную часть времени. Упомянутый очерк «Баллада Финна» не только дал ответ на вопрос кого слышал Глинка, но и продемонстрировал процесс научной мысли Тамары Всеволодовны от постановки проблемы до метода анализа скрытого пласта в «Балладе Финна». Этим скрытым пластом была модель руны.

Очерк произвёл на меня сильное впечатление. Это не был привычный анализ вокального номера из оперы. Для меня очерк определённо выделялся в массиве статей и очерков, вошедших в книгу «Певческая культура народов Карелии». Тогда удивительным показалось то, что в разделе «От автора» Тамара Всеволодовна никак не упомянула об этом очерке, ограничившись репликой, что в Заключительном разделе продолжается развитие «историко-стилистических мотивов предшествующих разделов книги» и замыкается её композиция возвращением «к проблеме ритма как всепроникающего начала музыкального искусства и сферы, связующей и преобразующей разные традиционные этнические языки в язык общения» [5, с. 7].

Один из разделов очерка о «Балладе Финна» назван «Мелодия руны как тема». Хотя ритмические особенности «калевалского стиха» в его соотнесении

⁵ В статье о межэтнических взаимосвязях она писала: «Поразительным было совпадение мелодий прионежских причитаний с напевами заонежских былин – символа русской эпической традиции» [4, с. 117].

с ритмом напева описаны в первом разделе названной книги, здесь ещё раз охарактеризована музыкально-ритмическая форма напева руны: «Этот рунический пятидольник отличается узнаваемостью, запоминаемостью и практически “непереводимостью” в иной ритмический строй», ему свойственна «могучая ритмическая и ладовая “хватка”» [5, с. 242]. Долгие годы вопрос о том, «что же услышал Глинка во время своих путешествий по Финляндии» оставался открытым. Отсюда и пытливый вопрос исследователя: почему фольклорные истоки «Баллады Финна» «не являются столь очевидными, как в других случаях цитирования М. И. Глинкой народных мелодий неславянских этносов» [там же, с. 245]. Чтобы ответить на этот вопрос, Краснопольская использовала экспериментальный метод: она изложила мелодию баллады в размере 5/4.

Экспериментальный метод относится к общенаучным методам. Асафьев в «Книге о Стравинском» заметил, что «когда в точных науках встречаются с необъяснимыми явлениями, то меняют гипотезы и переосмысливают методы» [2, с. 44]. Тамара Всеволодовна поступила как представитель точной науки. Размышляя о том, «почему источник мелодии “Баллады Финна” так долго оставался загадкой» [5, с. 237], она пришла к выводу о необходимости проведения эксперимента над мелодией Глинки.

В экспериментальном варианте во втором такте мелодии Глинки изменены мелодия и ритм за счёт пролонгации тона h , второй ступени лада, стереотипной побочной опоре напевов рун. Общее количество тактов в варианте Глинки и экспериментальном варианте не изменилось, но тактовая черта сдвинулась и аугментированный тон h составил отдельный такт. Анализ параллельных вариантов (глинкинского и экспериментального) привёл исследователя к выводам о том, что «М. И. Глинка слушал эпические песни карел от хорошего, умелого певца» [там же, с. 243], а в «Балладе Финна» композитор «подверг подлинник изменениям, которые касались именно

ритмической организации. Ясно, что эпический ритм заметно “утяжелил” бы звучание баллады регулярностью цезур» [5, с. 246].

Под впечатлением от этого очерка я решила проверить метод анализа на другом музыкальном материале и в 2017 году подготовила доклад на интернет-конференцию «Рунические модели в струнном квартете Сибелиуса “*Voces intimaе*”». Изменениям был подвергнут первый двутакт темы первой части квартета. Для этого под звукорядом мелодии первой скрипки был выписан «реставрированный» (один из возможных) звукоряд мелодии руны⁶.

Как историку Тамаре Всеволодовне было близко суждение Квитки о национальном характере музыки: «Национальный характер музыки данного народа в сравнении с другими, географически и культурно близкими народами, обрисовывается не обязательно вполне оригинальными, исключительно данному народу свойственными элементами: их может совсем не быть или же они могут занимать малозаметное место. Национальная музыка может характеризоваться относительной силой тех же элементов, какие составляют музыку других народов, только в ином комплексе или в ином соотношении <...> Удельный национальный элемент в музыке определённого народа может быть выяснен только после удаления всего того, что в ней есть общего с музыкой иных народов и должно быть отнесено к общему фонду» [4, с. 123]. Вслед за этой цитатой последовал вывод Краснопольской-фольклориста в изложении того же Квитки⁷, а Краснопольская-историк сделала вывод по результату эксперимента с мелодией «Баллады Финна»: «Не замечательно ли, что и большие мастера элитарного искусства, и большие мастера традиционного в своём творчестве подчиняются одной закономерности:

⁶ Подробнее об этом эксперименте см.: Нилова В. И. Рунические модели в струнном квартете Сибелиуса «*Voces intimaе*» // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны (к 50-летию юбилею): сб. науч. ст.; [науч. ред. и сост. Т. С. Екименко, В. И. Нилова, В. С. Портной, С. В. Косырева, Ю. С. Крылова]. Петрозаводск: Версо, 2018. С. 85–94.

⁷ Квитка писал о необходимости «раскрывать эстетические навыки изучаемого мира» [4, с. 123].

восприятию времени, которым наделено их этническое мышление. Они либо властно подчиняют “чужое”, либо создают перевод “чужих” идей в ритм “своего” жизнеощущения. Отличием профессионала музыканта является бóльшая свобода в обращении с “иноязычными” музыкальными заимствованиями. В его музыке время течёт быстрее, быстрее меняются впечатления и т. п.» [5, с. 246]. Так случилось и с Глинкой в «Балладе Финна». Экспериментальный метод, использованный Тамарой Всеволодовной, привёл её к научному открытию – установлению фольклорного источника мелодии «Баллады Финна».

Очерк о «Балладе Финна» даёт понимание того, как работал слух Тамары Всеволодовны. Нашёл ли в рабочих программах отражение результат эксперимента? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сделать предварительное замечание. Рабочая программа дисциплины по изучению истории русской (как, впрочем, и зарубежной) музыки – это жанр со своим литературным стилем и лексикой. Рабочая программа по этим параметрам сходна с учебником, который «не является сочинением новаторским в полном смысле этого слова. В него практически никогда не входит проблемная, неустоявшаяся, недоказанная информация», и учебник, в отличие от научной статьи, не преследует цель открытия нового знания [6, с. 10]. Это не значит, что студенты обучаются в отрыве от нового знания, но это новое знание может (а в соответствии с федеральными образовательными стандартами и должно) быть доведено до сведения студентов. К большому сожалению, лекции Тамары Всеволодовны не были записаны на электронные носители и теперь приходится оперировать только письменными текстами.

Для ответа на выше поставленный вопрос придётся обратиться к лексике программ. Сравним фрагменты текстов программ, где характеризуется мелодика Глинки:

Рабочая программа 2009 года	Рабочая программа 2012 года
<p>Тема 9. Оперы и романсы М. И. Глинки как явление мировой музыкальной культуры: Стилевое своеобразие и жанровая многоплановость мелодики сочинений М.И. Глинки. Разные стилевые пласты современной вокальной музыки и народной песенности в романсовой и оперной мелодике Глинки. Их введение в единое русло путём создания мелодий, представляющих собой обобщение черт, имеющих разную жанровую, национальную и историческую природу.</p>	<p>Тема 9. Стилевое своеобразие и жанровая многоплановость мелодики сочинений М. И. Глинки: Разные стилевые пласты современной вокальной музыки и народной песенности в оперной мелодике Глинки. Их введение в единое стилевое русло путём создания мелодических образов, представляющих собой обобщение черт, имеющих разную жанровую, композиционную, национальную и историческую природу.</p>

В обеих программах стилевое своеобразие мелодики Глинки, обусловленное свободой обращения с «иноязычными» музыкальными заимствованиями, конкретизировано как «разные стилевые пласты современной вокальной музыки и народной песенности». Тамара Всеволодовна Краснопольская, глубоко исследовавшая межэтнические взаимосвязи в певческом фольклоре, абстрагировала этот феномен от фольклорных образцов и возвела в степень стилового своеобразия в форме разных стилистических пластов мелодики Глинки.

Какой вывод можно сделать из изучения наследия Тамары Всеволодовны Краснопольской? Будучи историком, в молодые годы отдавшим предпочтение русской музыке, она всегда слышала корни и модели в русской музыке разных эпох и стилей. Можно ли студентов научить так слышать русскую музыку? Можно, если студенты будут относиться к дисциплине «Народное музыкальное творчество» как к одной из базовых в воспитании слуха.

Литература

1. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и XX века. Л.: Музыка, 1968. 324 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
3. Земцовский И., Кунанбаева А. Б. В. Асафьев как этномузыковед // Асафьев Б. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 258 с.

4. Краснопольская Т. В. Межэтнические взаимосвязи в певческом фольклоре: исследовательская практика и теория исследования // Фольклорная культура и её межэтнические связи в комплексном освещении / ред.-сост. Т. В. Краснопольская. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1997. С. 111–130.
5. Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. 256 с.
6. Учебник как модель мира и общества: [коллективная монография] / под ред. Т. В. Артемьевой, М. И. Микешина. СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей; Изд-во «Политехника Сервис», 2021. 446 с.

References

1. Asaf'ev B. *Russkaja muzyka. XIX i XX veka* [Russian music. XIX–XX centuries]. Leningrad: Muzyka, 1968. 324 p.
2. Asaf'ev B. V. *Kniga o Stravinskom* [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 279 p.
3. Zemcovskij I., Kunanbaeva A. B. V. Asaf'ev kak jetnomuzykoved [B. V. Asafyev as a ethnomusicologist]. *Asaf'ev B. O narodnoj muzyke* [Asafyev B. About folk music]. Compiled by I. Zemtsovsky, A. Kunanbaeva. Leningrad: Muzyka, 1987. 258 p.
4. Krasnopol'skaja T. V. *Mezhjetnicheskie vzaimosvjazi v pevcheskom fol'klоре: issledovatel'skaja praktika i teorija issledovanija* [Interethnic relations in singing folklore: research practice and theory]. *Fol'klornaja kul'tura i ee mezhjetnicheskie svjazi v kompleksnom osveshhenii* [Folklore culture and its interethnic relations in comprehensive coverage]. Edited and compiled by T. V. Krasnopol'skaya. Petrozavodsk: KarNC RAN, 1997, pp. 111–130.
5. Krasnopol'skaja T. V. *Pevcheskaja kul'tura narodov Karelii: ocherki i stat'i* [Singing culture of the peoples of Karelia: essays and articles]. Petrozavodsk, 2007. 256 p.
6. *Uchebnik kak model' mira i obshhestva: [kollektivnaja monografija]* [Textbook as a model of the world and society: (multi-author book)]. Edited by T. V. Artemyeva, M. I. Mikeshina. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskij centr istorii idej; Izd-vo "Politehnika Servis", 2021. 446 p.