

На правах рукописи

Денисов Семен Глебович

**Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена
в контексте отечественного фортепианного искусства XX века:
этические, эстетические, методологические аспекты**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2021

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой».

Научный руководитель:

Шекалов Владимир Александрович, доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты:

Бородин Борис Борисович,

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, профессор Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»;

Меркулов Александр Михайлович,

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования "Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского"

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Защита состоится 23 июня 2021 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «__» _____ 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Д.А. Булатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность настоящего исследования определяется несколькими обстоятельствами. *Первое* – неугасающий интерес к фортепианному искусству советского периода. В последние годы пересматриваются традиционные представления о его развитии. Появляются новые исследования, посвященные пианистам-педагогам советской эпохи, фортепианным школам, не рассматривавшимся ранее. В этом русле фигуры Н. И. Голубовской (1891–1975) и В. В. Нильсена (1910–1998) представляют несомненный интерес. Их деятельность в Петроградской – Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории, а также консерваториях Свердловска, Саратова, Киева и Таллина продолжалась в совокупности более 75 лет (из них 30 лет совместной работы) и охватывала все стороны фортепианного искусства – исполнительство, педагогику, научно-исследовательскую и методическую работу. Тем не менее, до сих пор эта деятельность не изучалась как единое художественно-педагогическое направление.

Второе обстоятельство связано с общей эволюцией взглядов на исполнительское искусство. Развитие информационных технологий, в частности интернета, привело к невиданной до того доступности музыкальных записей. Возникшая ситуация позволяет сопоставлять исполнительские стили и направления; некоторые явления прошлого приобретают новое звучание в современном контексте. Завоевывает признание движение исторического исполнительства. На этом фоне вновь приобретают актуальность важнейшие идеи школы Голубовской – Нильсена: принцип историзма, стремление к подлинности композиторского текста, очищение произведений прошлых эпох от позднейших редакторских и исполнительских искажений.

Третье обстоятельство – востребованность искусства Голубовской и Нильсена, продолжающаяся жизнь заложенных ими традиций. Их немногочисленные записи переиздаются на компакт-дисках и распространяются в интернете; в 2007 году по инициативе В. Мушкатколь был учрежден Фонд Владимира Нильсена и Фортепианный фестиваль его имени (Саг Харбор, штат Нью-Йорк).

В различных городах (Санкт-Петербург, Киев, Киров, Минск) проходят концерты, посвященные Нильсену, в них принимают участие его ученики и последователи из России, Латвии, Украины, Польши, Аргентины, Франции, США, – те из них, кто сохраняет творческую активность.

В окружении Голубовской и Нильсена, среди их студентов¹ с 1950-х годов жило ощущение принадлежности к отдельной *школе*, которая характеризуется особым подходом как к пониманию музыки, так и к исполнению на фортепиано. Оно нашло отражение в воспоминаниях, собранных и изданных уже в начале XXI века. Некоторые представители иных пианистических традиций также относились к направлению Голубовской – Нильсена как к *школе*: ценным свидетельством является статья С. М. Мальцева². Однако важнейшие работы Голубовской, отражающие принципы школы, при ее жизни не были опубликованы, а специальных исследований, посвященных этому творческому направлению, не существует и поныне. Настоящая работа призвана восполнить этот пробел.

Степень изученности проблемы. Ценные сведения об исполнительской деятельности Голубовской и Нильсена сдержатся в многочисленных рецензиях, статьях в газетах, журналах, справочниках и энциклопедиях. Среди статей о Голубовской отметим работы Б. А. Лукка³, М. Г. Бялика⁴, Е. В. Шишко⁵; о Голубовской-клавесинистке пишет В. А. Шекалов⁶. Исполнительские черты молодого Нильсена раскрыты в ряде рецензий на его выступления на I Всесоюзном конкурсе пианистов (1937–38 г., вторая премия), в том числе Л. А. Баренбойма⁷, С. Е. Фейнберга⁸. Роль Нильсена в музыкальной жизни Ленинграда 1950-х –

¹ Список учеников В. В. Нильсена (более 200 имен) см. в сборнике: Владимир Нильсен – артист и учитель / Ред.-сост. С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. – СПб.: КультИнформПресс, 2004. – С. 545–549. Сведения об учениках Н. И. Голубовской содержатся в книге: Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л., Музыка, 1978. – 136 с.

² Наше святое ремесло. Памяти В. В. Нильсена (1910 – 1998) / Ред.-сост. Т. А. Зайцева; ред. А. Г. Петропавлов; М-во культуры Рос. Федерации; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Сударья, 2004. – С. 171–179.

³ Лукк Б. А. Об Н. И. Голубовской // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: [сборник] : в 2 кн. / [Под общ. ред. и с предисл. Г. Г. Тигранова]. Кн. 2. – Л.: Музыка, 1988. – С. 85–88.

⁴ Бялик М. Г. Надежда Иосифовна Голубовская // Музыкальные кадры. – 1991. – № 8 (окт.) – С. 2–3.

⁵ Шишко Е. В. В едином измерении – музыкальном // Советская музыка. – 1983. – № 3.

⁶ Шекалов В.А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс: дис. ... д. иск. : 24.00.01. – СПб., 2009. – с. 352–357.

⁷ Баренбойм Л. А. Участники конкурса пианистов // Сов. искусство, 4.01.1938.

⁸ Фейнберг С. Е. Победители конкурса пианистов // Известия, 9.01.1938.

1960-х годов показана в обзорных работах Л. Н. Раабена⁹ и Л. Е. Гаккеля¹⁰. Л. И. Ройзман¹¹ и Ю. Н. Семенов¹² говорят о Нильсене-органисте. Его интерпретации отдельных сочинений анализирует М. В. Смирнова¹³.

Количество научных работ, посвященных исполнительским и педагогическим принципам Голубовской и Нильсена, сравнительно невелико, а деятельность этих музыкантов рассматривается в них по отдельности. Первой в этом ряду стала книга Е. Ф. Бронфин (см. сноску 1), которая опирается на работы самой Голубовской, тогда еще не изданные, и содержит обзор ее взглядов на исполнительство и педагогику. Автор говорит о *будущем* изучении школы: «Когда будут опубликованы ее исследования по проблемам истории, теории и практики пианизма, появится возможность полнее и глубже охарактеризовать Голубовскую как крупное явление в истории русской советской музыкальной культуры и шире показать значение основанного ею музыкально-педагогического направления, применимого не только в сфере фортепианного, но в целом – музыкального исполнительства» (с. 130). В последующие десятилетия появлялись лишь единичные публикации, например, доклад Е. А. Серединской, в котором указано на связь школы Голубовской – Нильсена с историческим исполнительством¹⁴.

Значительным шагом в развитии темы стал выход в свет уже в XXI веке нескольких сборников, посвященных Нильсену и Голубовской.

Сборник «Наше святое ремесло»¹⁵ содержит биографический очерк, составленный на основе документов и бесед с Нильсеном, записанных

⁹ Раабен Л. Н. Камерные концерты // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. – Л. : Музыка, 1967. – С. 359–392.

¹⁰ Гаккель Л. Е. Из наблюдений за концертной жизнью Ленинграда 50–60-х годов // Музыка и жизнь: Музыка и музыканты Ленинграда. – Л.: М.: Сов. композитор, 1972. – С. 115–141.

¹¹ Ройзман Л. И. Советская органная культура и её своеобразие // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 5. – М. : Музыка, 1969. – С. 247–297.

¹² Семенов Ю. Н. 20–30-е: Органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях // Муз. академия. – 1995. – № 4–5. – С 91–104.

¹³ Смирнова М. В. Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки. – СПб.: «Сударыня», 2003. – 228 с.; Смирнова М. В. Из золотого фонда педагогического репертуара : учебное пособие. – СПб. : Композитор, 2009. – 187 с.

¹⁴ Серединская Е. А. Традиции Петербургской пианистической школы и историческое исполнительство // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе: материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории. 17–19 сентября 2002 / Отв. ред. и сост. Л. Г. Данько – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2002. – С. 195–197.

¹⁵ Наше святое ремесло. Памяти В. В. Нильсена (1910 – 1998) / Ред.-сост. Т. А. Зайцева; ред. А. Г. Петропавлов; М-во культуры Рос. Федерации; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. :

Т. А. Зайцевой. Опубликовано ряд материалов из консерваторского личного дела Нильсена, касающихся его «музыкальной родословной».

Жизнеописанием музыканта открывается и сборник «Владимир Нильсен – артист и учитель»¹⁶: это «Биография В. В. Нильсена, рассказанная им самим и документами» (В. А. Шекалов). К научному жанру относятся статьи Е. А. Серединской и О. К. Мартыановой, в которых говорится об основных принципах педагогики Нильсена. В сборнике содержатся важные справочные материалы – хронограф жизни и деятельности Нильсена, репертуар, список учеников и др.

Сборник «Приношение Надежде Голубовской»¹⁷ включает переиздание упомянутой монографии Е. Ф. Бронфин; существенным дополнением к биографии служат статьи Т. А. Зайцевой, М. В. Михеевой, О. В. Онегиной, основанных на архивных материалах, связанных с учением Голубовской в Консерватории.

Многочисленные воспоминания о Голубовской и Нильсене, написанные учениками, коллегами, музыкантами, представляют ценный материал для изучения; некоторые из них по точности и глубине суждений примыкают к работам научного характера. В сборнике «Владимир Нильсен – артист и учитель» это воспоминания Э. В. Базанова, К. Корда, Л. Д. Фельдман, М. С. Гамбарян, С. Л. Сергеева, В. Р. Мушкатколь. В сборнике «Наше святое ремесло» ректор Консерватории В. А. Чернушенко и художественный руководитель Малого зала Ленинградской Филармонии И. Н. Семенова высказывают важную мысль о той несправедливости в отношении Нильсена, которая не позволила ему реализовать в полной мере свой творческий потенциал и привела к недооценке его деятельности; то же верно и в отношении Голубовской.

Полноценное изучение школы Голубовской – Нильсена стало возможным после опубликования значительной части литературного наследия Надежды

Сударья, 2004. – 385 с.

¹⁶ Владимир Нильсен – артист и учитель / Ред.-сост. С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. – СПб.:

КультИнформПресс, 2004. – 592 с.

¹⁷ Приношение Надежде Голубовской / Ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. – 360 с.

Иосифовны, которая при жизни помимо заметок и рецензий в периодической печати сумела выпустить в свет лишь одно значительное исследование – «Искусство педализации»¹⁸. После смерти Надежды Иосифовны работу над ее архивом вела Е. Ф. Бронфин, подготовившая два сборника: «О музыкальном исполнительстве»¹⁹ и «Диалоги»²⁰. Первый из них включает переиздание «Искусства педализации», статьи об исполнении сочинений Моцарта и Шопена, ряд заметок. Во второй сборник включены два диалога «Учитель и ученик», важных для понимания педагогических принципов Голубовской, и фрагменты писем. Позже эту деятельность продолжила Т. А. Зайцева; в сборник «Наше святое ремесло» ею включена стенограмма доклада «Об исполнительском ритме», план и тезисы к двум другим докладам²¹. Ею же подготовлен сборник «Искусство исполнителя»²², ставший наиболее значительной публикацией работ Голубовской. В нем воспроизведены все ранее изданные работы, а также впервые опубликован важнейший труд Голубовской – «О музыкальном исполнительстве». Его можно рассматривать как итоговую работу, призванную обобщить ее взгляды на различные аспекты исполнительского творчества: выразительные средства музыки и выразительные средства исполнителя, подход к прочтению нотного текста, путь к пониманию композиторской идеи. Несмотря на то, что структура и последовательность изложения позволяет увидеть общую концепцию, очевидно, что книга была далека от завершения; об этом говорят не только определенные пробелы в тексте, но также характер и пропорции написанных разделов.

Хотя большая часть наследия Голубовской опубликована, в ее архиве еще остаются неизданные рукописи, черновики, наброски. Среди них стенограммы докладов «Мой творческий метод»²³ (1950 год) и «Задачи музыканта-

¹⁸ Голубовская Н. И. Искусство педализации. – М.; Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1967. – 111 с.

¹⁹ Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / Сост. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985. – 143 с.

²⁰ Голубовская Н. И. Диалоги. Избранные рецензии и статьи / Сост. Е. Ф. Бронфин. – СПб., 1994. – СПбК. – 130 с.

²¹ Наше святое ремесло. Памяти В. В. Нильсена (1910 – 1998) / Ред.-сост. Т. А. Зайцева; ред. А. Г. Петропавлов; М-во культуры Рос. Федерации; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Сударья, 2004. – С. 313–344.

²² Голубовская Н. И. Искусство исполнителя / Ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2007. – 488 с.

²³ ЦГАЛИ, ф. 298, оп. 4-1, д. 871. – 76 л.

исполнителя и педагога в свете метода диалектического материализма»²⁴ (1941 год) и другие²⁵. Ценнейший материал представляют почти 150 писем Голубовской к Нильсену военного периода, когда музыканты оказались в разных городах; в них Надежда Иосифовна делится мыслями о музыке и жизни. Именно в письмах говорится об основании *школы*, причем школа эта не мыслится без Нильсена.

Литературное наследие Нильсена скудно: это письма, две краткие заметки, опубликованные в сборнике «Владимир Нильсен – артист и учитель», а также «Размышления члена жюри»²⁶, где пианист высказывается о своих исполнительских идеалах. Тем большее значение имеют расшифровки его устных выступлений, записанных в разные годы на магнитофон В. Ю. Шапошниковым²⁷ и Т. А. Зайцевой²⁸. Для изучения школы Голубовской – Нильсена эти материалы представляют весомое дополнение к литературному наследию Голубовской.

При обилии имеющихся материалов, в них не обнаруживается окончательного систематизированного изложения принципов школы, и тому есть несколько причин.

- 1) Литературный стиль Голубовской отражает стиль ее мышления и представляет собой сочетание научного и художественного начал. Ее формулировки часто похожи больше на живые зарисовки, чем на строгие схемы.
- 2) По-видимому, в литературной работе Надежда Иосифовна чувствовала себя менее свободной, чем в докладах и лекциях, которые в течение многих лет были

²⁴ КР РИИИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 6_2. – 60 л.

²⁵ Две важные работы подготовлены диссертантом к печати. См.: Из фонда Н. И. Голубовской: Заметки о музыке и исполнительстве. Интуиция. Язык. Публикация С. Г. Денисова [Текст] / Н. И. Голубовская; расшифровка текста, вступит. статья, комментарии С. Г. Денисова // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Статьи и Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 7 / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. – С. 269–301..

²⁶ «...Огромное пространство в современном музыкальном мире» [размышления членов жюри после Всесоюзного конкурса пианистов, посвященного 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова] // Советская музыка. – 1984. – №5. – С. 42–43.

²⁷ «Беседы в Вятке» // Владимир Нильсен – артист и учитель... , с. 290–306. Расшифровка Н. П. Цивинской.

²⁸ В. В. Нильсен. Былое и думы (из бесед с Т. А. Зайцевой) // Балакиреву посвящается. Сборник статей к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / [Ред.-сост. Т. А. Зайцева, к. иск., доц.]. – СПб.: Канон, 1998. – с. 203–211; Зайцева Т. А. Вспоминая Владимира Нильсена (из бесед и архивных материалов) // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе: материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории. 17–19 сентября 2002 / Отв. ред. и сост. Л. Г. Данько; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб, 2002. – С. 198–201; Мысли вслух // Наше святое ремесло... , с. 92–149.

основным жанром ее научных выступлений, и многие начатые ею работы не доводились до завершения. Сохранившиеся стенограммы изобилуют указаниями на фортепианную игру; отсутствие звуковых иллюстраций ограничивает возможности формулировки мыслей, касающихся исполнения.

3) Само учение Голубовской – не столько методично изложенная система, сколько музыкальное мировоззрение²⁹, в котором этические, эстетические, исторические, методические и технологические представления, взаимно обуславливая друг друга, слиты в единый – живой, не застывший – комплекс.

Мировоззрение, определяющее сущность школы Голубовской – Нильсена как творческого направления, может быть раскрыто на основе совокупного изучения изданного и неизданного литературного наследия, включая письма, с привлечением архивных документов и воспоминаний, рассмотренных в широком культурно-историческом контексте. Попытка такого исследования предпринята в настоящей работе.

Объект исследования: деятельность Голубовской и Нильсена в контексте отечественного фортепианного исполнительского искусства XX века.

Предмет исследования: комплекс этических, эстетических, художественно-педагогических принципов школы Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена, лежащий в ее основе, значение этих идей в контексте современности.

Цель исследования: выявление отличительных черт школы Голубовской – Нильсена как оригинального направления отечественного фортепианного искусства XX века.

Задачи исследования:

– сформулировать круг идей, составляющий фундамент школы Голубовской – Нильсена, раскрыть единство и преемственность их исполнительских и педагогических принципов, в том числе:

этические основания школы,

²⁹ Выражение Голубовской: «У педагогов своих я не получила помощи в формировании моего мировоззрения (музыкального), сложившегося позднее» (Автобиография 1946 г. Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело № 153. Отдел кадров. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и оперной студии. 1975 год. т. 1., «А – К». – л. 76).

эстетические основания школы,
принципы исполнительского анализа,
учение об исполнительском интонировании мелодии,
учение об исполнительском ритме;

- восстановить процесс формирования научных воззрений Голубовской;
- проанализировать роль Нильсена в формировании школы;
- определить место школы Голубовской – Нильсена в российском фортепианном искусстве XX века.

В настоящем исследовании не ставилась задача развить обсуждение самого понятия «фортепианная школа». Позиции Голубовской и Нильсена базировались на убеждении: основой творчества музыканта-исполнителя является понимание произведения. Именно понимание музыки (как образное, так и рациональное) определяет художественный результат исполнения. Этот взгляд отражает особенности научного мышления Голубовской и Нильсена и позволяет уподобить их школу научно-гуманитарным школам в области истории или искусствоведения: школа Голубовской – Нильсена – в первую очередь школа понимания музыки, изучения нотного текста. Поэтому для целей настоящего исследования представляется достаточным классическое определение: «Школа: <...> 3) Направление в науке, литературе, искусстве и т.п., связанное единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов»³⁰. Есть основания полагать, что понимание термина самой Голубовской было близким к этому определению.

Источниковая база исследования:

- литературное наследие Голубовской и Нильсена (книги, статьи, стенограммы докладов и бесед, переписка);
- статьи и воспоминания о Голубовской и Нильсене;
- материалы архивов (ЦГАЛИ, Архив СПбГК, КР РИИИ);
- материалы периодической печати;

³⁰ Школа // Большая советская энциклопедия : [В 30 т.] / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – т. 29: Чаган – Эксле-Бен. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – с. 424. То же определение – в Малом академическом словаре русского языка (2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981–1984).

- личные воспоминания автора об уроках Нильсена в Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории, беседы с ним;
- сохранившиеся аудиозаписи музыки в исполнении Голубовской и Нильсена.

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

- 1) рассмотрена история формирования понятий «советский исполнительский стиль» и «советская исполнительская школа» в музыковедческой литературе 1930-х годов, вскрыта их идеологическая подоплека, обосновано предпочтительное употребление термина «отечественная фортепианная школа советского периода»;
- 2) обосновано понятие «школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена»;
- 3) раскрыты единство и преемственность исполнительских и педагогических установок Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена;
- 4) показана роль В. В. Нильсена в формировании школы;
- 5) обобщены и сформулированы главные положения этики и эстетики, лежащие в основе школы Голубовской – Нильсена;
- 6) обобщены и сформулированы важнейшие принципы исполнительского анализа, характерные для школы Голубовской – Нильсена, в том числе принципы мелодического интонирования и принципы исполнительского ритма;
- 7) проведено количественное исследование агогики Нильсена по сравнению с представителями других исполнительских школ на конкретном музыкальном примере (Мазурка a-moll Шопена, op. 59 № 1). Полученные результаты иллюстрируют проявление некоторых закономерностей исполнительского ритма, описанных Голубовской;
- 8) введены в научный оборот не известные ранее документы, в том числе стенограмма доклада Голубовской «Мой творческий метод», ряд неоконченных малых работ, а также документов из архива Консерватории и фонда Голубовской в Кабинете рукописей РИИИ, проливающих свет на факты ее биографии; внесен определенный вклад в изучение фонда Голубовской в КР РИИИ, частично систематизированы, атрибутированы и датированы ее рукописи; две из них – «Язык» и «Интуиция» – подготовлены к печати.

Методологическая основа и методы исследования. В основе исследования лежит метод комплексного историко-искусствоведческого анализа. Необходимость сопоставления литературных текстов с музыкальными и музыкально-исполнительскими явлениями диктовала сочетание музыковедческого подхода с литературоведческим (в частности, историко-функциональным). Для анализа и описания музыкального мировоззрения Голубовской применялись системный и структурный методы. При сопоставлении взглядов Голубовской – Нильсена с позициями других музыкантов был использован метод сравнительного анализа. Для количественного определения особенностей исполнительского ритма проводилось точное измерения длительностей с использованием свободно распространяемой компьютерной программы *Audacity*.

Теоретическая значимость исследования. Школа Голубовской – Нильсена охарактеризована как оригинальное направление отечественного фортепианно-исполнительского искусства XX века. Сформулирован комплекс этических, эстетических, исполнительских и педагогических принципов, лежащий в основе анализируемой школы. Сделан определенный вклад в изучение процесса формирования понятий «советский исполнительский стиль» и «советская фортепианная школа», вскрыта их идеологическая подоплека. Метод, предложенный в работе (подход к исполнительскому направлению как комплексу этических, эстетических и методологических принципов), может быть использован и развит в научных исследованиях, посвященных истории исполнительского искусства или исполнительских стилей (как индивидуальных, так и исторических или национальных). С помощью компьютерных технологий определены количественные показатели особенностей агогики у трех пианистов (В. В. Нильсен, С. Е. Фейнберг, Х. Штомпка), показана плодотворность теории исполнительского ритма школы Голубовской – Нильсена.

Практическая ценность исследования. Результаты настоящего исследования могут применяться в курсах истории исполнительского искусства учебных заведений высшего и среднего профессионального образования. Ряд тезисов, касающихся принципов исполнительского анализа, произношения мело-

дии, закономерностей исполнительского ритма, может найти применение в музыкальной педагогике как начального, так и профессионального уровня, а также в методике преподавания музыкальных исполнительских дисциплин.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В музыковедческой литературе 1930-х годов понятие «советский исполнительский стиль» («советская фортепианная школа»), постулируемое как нечто новое и прогрессивное по сравнению с зарубежным и российским дореволюционным фортепианным искусством, имело главным образом идеологический смысл и не получило ясного научного содержания. Понятие «советского стиля» выполняло в основном политическую функцию и служило определителем благонадежности. Голубовская в этом смысле оказалась под подозрением; против нее были выдвинуты обвинения в контрреволюционности, развернута кампания травли с целью устранения ее из Ленинградской консерватории. В результате этого школа Голубовской – Нильсена оказалась в положении невольной оппозиции и вынужденной борьбы за существование. Это стало одной из причин ее недооценки.

2. В основе творческого союза Голубовской и Нильсена лежит единое мировоззрение – система этических и эстетических ценностей, взглядов на музыку и исполнительство. Творческое сотрудничество с Нильсеном стало для Голубовской стимулом к осознанию своего творческого направления, укрепило ее убежденность в истинности своих позиций. Это позволяет считать Нильсена равноправным сооснователем школы.

3. Этическая позиция Голубовской родственна этике А. Швейцера и может быть определена как *этика благоговения перед музыкой*. Она проявляется в трех аспектах:

- этика исполнителя по отношению к композитору (произведению);
- этика исполнителя по отношению к слушателю;
- педагогическая этика.

4. Эстетические основания школы Голубовской – Нильсена представляют собой комплекс взаимообусловленных положений:

- неоспоримый приоритет автора (произведения) и подчиненная функция исполнителя;
- примарный³¹ (т.е. не вторичный) характер исполнительского творчества: каждое исполнение – новый творческий акт;
- существование музыкального произведения как объективной реальности;
- языковая природа музыки и речевая природа музыкальной интонации.

5. Реализацией указанных этических и эстетических оснований является метод исполнительского анализа, развитый в школе Голубовской – Нильсена. В нем выделяются как наиболее характерные и определяющие лицо школы: а) учение о мелодии и закономерностях музыкального произношения; б) учение об исполнительском ритме.

6. Анализ микроагогики в исполнении Мазурки ор. 59 № 1 Ф. Шопена иллюстрирует принципы школы Голубовской – Нильсена и подтверждает реальное действие закономерностей, определяющих связь ритмических отклонений со строением мелодии, гармоническим планом и формой произведения.

Апробация. Работа в этом направлении ведется диссертантом более десяти лет. За это время положения диссертации докладывались на международных конференциях: «Современное музыкальное образование» (РГПУ им. Герцена, 2007 и 2011 год); «Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы» (МГК, 2010 год); «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1962–2012 (к 150-летию консерватории)» (СПбГК, 2012 год); «Фортепиано сегодня» (СПбГК, 2019 год). Опубликовано два учебных пособия и шесть статей, из них четыре – в изданиях ВАК. Работа обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 13.04.2019 и 13.01.2020 г.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, заключения, списков использованной литературы (169 названий) и архивных источников (35 названий), четырех приложений.

³¹ Термин Голубовской.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дана общая характеристика диссертации, описана источниковая база, цель и задачи исследования, методология, научная новизна, теоретическая и практическая ценность.

В **Главе 1** – «Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена и "советский пианизм"» – рассмотрены основные стадии становления школы и культурно-идеологический фон, определявший теорию и критику исполнительского искусства. **Параграф 1.1** посвящен формированию понятий «советский фортепианный стиль» и «советская фортепианная школа» в 1930-е годы. Проанализировано около 150 статей, напечатанных в журнале «Советская музыка» с 1933 по 1940 год, из них более 50 прямо относятся к вопросам фортепианного исполнительства. Задача создания «советского стиля» была поставлена как часть общей идеологической программы в первых же номерах журнала³². В последующие годы активно вырабатывалось представление о «советском пианизме», который противопоставлялся как западному, так и отечественному дореволюционному. Советский стиль фигурировал как некая задача, которая ставится перед исполнителями и требует еще своего решения. Некоторые авторы пытались дать его приблизительную характеристику, состоявшую из таких образов, как *воля, энергия, устремленность, здоровая мужественность, бодрый тонус* и пр. Стиль мыслился как классовая категория, и перечисленные качества заимствовались из речей, говорящих о духе и настроении передового класса – пролетариата. Содержательных музыкальных характеристик предполагаемого стиля критики избегали, и понятие «советского стиля» осталось преимущественно идеологической конструкцией. Его смысл определялся тем значением слова «советский», которое придавало политическое звучание выражениям «подлинно советский» и «мнимо советский» и было зафиксировано в словаре Ушакова:

³² О советском симфонизме: Калтат Л. Л., Рабинович Д. А. На два фронта! // Сов. музыка. – 1933. – № 2. – С. 5–31. О советском исполнительстве: Они же. В боях за наследство // Сов. музыка. – 1933. – № 3. – С. 7–40. О советском музыковедении: Рыжкин И. Я. Традиционная школа теории музыки // Сов. музыка. – 1933. – № 3. – С. 74–98.

«Советский 3. Соответствующий мировоззрению и практическим задачам рабочего класса, преданный советской власти»³³ (в более поздних словарях русского языка это определение отсутствует). На ряде примеров показано, что понятие «советского исполнительского стиля» практически не получило развития с 1930-х по 1980-е годы, что оно сформировалось скорее как идеологическая конструкция, чем обоснованное научное понятие, и осталось инструментом различения «своих» и «чужих» (оппозиция, которая играет важную роль в языке всей советской эпохи).

Перелом в обсуждении произошел в 1936–37 гг., когда была принята Конституция СССР, объявившая о создании социалистического государства, и в то же время советские музыканты (пианисты и скрипачи) завоевали премии на крупных международных конкурсах. Обсуждение стиля завершилось декларацией о том, что новый стиль уже создан, и центральной темой стало обсуждение «советских школ пианизма». В 1939 году в цикле очерков А. Альшванга был сформирован список ведущих советских фортепианных школ³⁴. В условиях жесткой иерархичности, характерной для советской идеологической системы, список этот в последующие полвека не пересматривался, и вопрос о других фортепианных школах не ставился. Н. И. Голубовская в очерках Альшванга даже не упоминалась, несмотря на ее исполнительские, научные и педагогические достижения, благодаря которым она стала крупной фигурой в ленинградском фортепианном мире.

Параграф 1.2 – «Деятельность Н. И. Голубовской в Ленинградской консерватории в 1920–1930-е годы» – вскрывает причины того, что Голубовская и ее ученики, в том числе В. В. Нильсен, оказались в Консерватории в дискриминированном положении, а их творческое направление не было оценено. В одном из вариантов автобиографии Голубовская пишет о том, что в течение несколь-

³³ Советский // Толковый словарь русского языка : в 4 т / под общ. ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1935–1940. – Т. 4, стлб. 341–342.

³⁴ Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк первый: К. Н. Игумнов и его школа // Сов. музыка. – 1938. – № 10–11. – С. 91–103. Очерк второй: Г. Г. Нейгауз и его школа // Сов. музыка. – 1938. – № 12. – С. 61–72. Очерк третий: А. Б. Гольденвейзер и его школа // Сов. музыка. – 1939. – № 3. – С. 103–108. Очерк четвертый: Школа Леонида Николаева // Сов. музыка. – 1939. – № 7. – С. 44–49.

ких лет она подвергалась травле. Обнаружены и проанализированы архивные документы (протоколы и стенограммы заседаний, заявления, резолюции, переписка руководства Консерватории с вышестоящими инстанциями), подтверждающие эти утверждения. Среди них – Выписка из протокола закрытого заседания Бюро коллектива ВКП(б) Консерватории от 20 ноября 1928 г., где Голубовская причислена к «идеологам реакционной части профессуры» и поставлен вопрос о ее удалении из Консерватории (наряду с несколькими другими профессорами)³⁵. На протяжении 1928–29 гг. она дважды была вынуждена проходить процедуру переизбрания на должность, дважды забаллотирована кафедрой фортепиано и все-таки осенью 1929 года после продолжительной борьбы решением Главпрофобра восстановлена в должности доцента. Проанализированы документы, сопутствующие процедуре голосования, установлено, чьи голоса играли решающую роль. После прохождения партийной чистки в 1930 году ее положение несколько стабилизировалось. В 1934 году она получила профессорскую должность, в 1935 – звание. Вскоре ее позиции еще укрепились благодаря профессиональным достижениям: ее ученики стали лауреатами всесоюзных конкурсов (Н. Щемелинова в 1935 г., В. Нильсен – в 1937, оба – вторая премия). Она ведет большую концертную деятельность, у нее «переполненный класс» в консерватории, она становится научным сотрудником Института искусствознания, читает лекции для педагогов. В 1937 году ей присвоено звание Заслуженного артиста РСФСР. Но в Консерватории нападки не прекратились (проанализированы подтверждающие документы), ее взгляды и деятельность встречают то равнодушный, то откровенно враждебный прием. В течение многих лет Голубовской и Нильсену приходилось вести борьбу за свои убеждения. Их музыкальное мировоззрение не отвечало основным тенденциям тех лет.

Формированию этого мировоззрения и научной работе Голубовской посвящен **Параграф 1.3**. По собственному признанию, Голубовская не получила у своих педагогов помощи в формировании музыкального мировоззрения³⁶; обла-

³⁵ ЦГАЛИ, ф. 298, оп. 3, д. 9, л. 14.

³⁶ Автобиография от 1.06.1946. Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело № 59. Отдел кадров. Личные

дая научным складом ума, она самостоятельно изучала музыку в поисках основных закономерностей, управляющих разнообразием явлений. Собственно научной работой она стала заниматься с начала 1930-х годов, читая лекции и доклады для педагогов музыкальных школ. Она стремится «преодолеть <...> эмпиризм, интуитивизм, найти объективные закономерности педагогического процесса, вскрыть и проанализировать основные компоненты фортепианного исполнительства»³⁷. Вскоре определились важнейшие темы ее размышлений: исполнительский ритм; принципы художественной педализации; авторский текст как база исполнительства³⁸. Вместе они образуют систему воззрений на фортепианное искусство, в которой все составляющие тесно связаны и отражают целостное понимание музыкального процесса, роли исполнителя и отношений исполнителя и произведения.

Исполнительский ритм, по мнению Голубовской, является важнейшей составляющей исполнительского искусства. В ритмической стороне исполнения проявляется индивидуальность и артистическая смелость исполнителя. В то же время ритм подчиняется определенным закономерностям: исполнительская свобода не отменяет основного порядка, заданного в произведении. Ритм становится центральной темой для целого круга проблем – от интонации, артикуляции и фразировки до сугубо технических вопросов (подробнее о ритме говорится в Главе 3).

Принципы педализации – одна из любимых тем Голубовской³⁹. Педализация выступает определяющим фактором для владения фортепианной звучностью. Как и в других областях, Голубовская ищет объективные закономерности, заложенные в музыке, инструменте и в особенностях восприятия: основой хорошей педализации является тщательное исследование фортепианной фактуры и знание свойств самого фортепиано.

дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и оперной студии. Л. 76.

³⁷ Бронфин Е.Ф. *Op. cit.*, с. 28–29.

³⁸ Голубовская упоминает еще «Категории технических трудностей», но ни докладов, ни статей на эту тему не обнаружено.

³⁹ Единственная изданная при жизни крупная работа Голубовской – «Искусство педализации».

Главенствующее место в системе взглядов Голубовской занимает представление о приоритете авторской воли над волей исполнителя. Голубовская убеждена в том, что выразительные средства пианиста полностью определяются выразительными средствами музыки; это составная часть ее музыкального мировоззрения. Основная задача исполнителя – представить слушателям музыкальное произведение в его подлинном виде; поэтому обязательной составной частью работы исполнителя должно стать выявление авторской воли, исследование музыки. Оно ведется в двух направлениях: а) изучение самого произведения, его материала и внутренних связей (исполнительский анализ); б) взгляд на произведение с точки зрения времени его возникновения, особенностей исторической эпохи и индивидуального стиля композитора (принцип исторической достоверности). И то, и другое не отвечало позициям официальной советской критики (пристальное внимание к форме влекло упреки в формализме, а «подлинной историчностью» считалась «историчность, взятая в аспекте диалектико-материалистического мировоззрения – в аспекте настоящего»⁴⁰).

В конце 1930-х годов Голубовская подошла к формулировке своего музыкального мировоззрения и метода художественного исследования, который стал основой самостоятельного направления в исполнительстве и педагогике. Сюда входят не только исполнительские принципы и закономерности музыки, но и понимание задач музыкальной педагогики. Появление среди ее учеников В. В. Нильсена дало толчок интенсивному развитию ее идей и активизации исполнительской, педагогической и исследовательской работы.

Роль Нильсена в становлении школы рассмотрена в **Параграфе 1.4**. Голубовская и Нильсен принадлежали к разным поколениям, формировались независимо друг от друга в совершенно разных условиях. Тем не менее, их объединяет общее ощущение высших музыкальных и жизненных ценностей (Голубовская употребляла выражение «наша вера»). Нильсен стал учеником Голубовской в момент кризиса: окончив Консерваторию как органист, он работал в музыкальной школе, терял веру в себя и в свой талант. Для Голубовской это тоже бы-

⁴⁰ Дельсон В. Ю. Владимир Софроницкий // Сов. музыка. – 1934. – №10. – С. 49

ло трудное время (в Консерватории она была в положении изгоя). За два-три года Нильсен из ученика превратился в ассистента Голубовской, затем стал самостоятельным преподавателем Консерватории и полноправным ее коллегой, другом, соратником. Сложившийся творческий союз укрепил Голубовскую в сознании правоты своего дела, открыл новые перспективы. В письмах к Нильсену она формулирует важнейшие мысли, раскрывающие ее музыкальное мировоззрение, прямо говорит об основании *школы* и намечает программу действий: как укрепить свои позиции, как собрать и сплотить вокруг себя сильных студентов, как «прозвучать» и добиться признания; большое значение она придает собственной научной работе, планирует писать книгу. В ее понимании школа – сообщество единомышленников, объединенных общим пониманием творческих задач и методов.

После войны Голубовская заведует кафедрой (в ее составе кроме нее Нильсен, Г. Хоменко и Э. Левина). В 1950 году Голубовская читает на пленуме фортепианного факультета доклад «Мой творческий метод»⁴¹, который явился первой попыткой последовательного изложения ее художественно-педагогической позиции. В эти годы вокруг Голубовской и Нильсена в Консерватории и десятилетке образовалась группа музыкантов, объединенных общими исполнительскими, педагогическими и исследовательскими принципами, составлявшая неформальное единство. Школа Голубовской – Нильсена, официально не признанная, сложилась как творческое направление.

Глава 2. «Этические и эстетические позиции Н. И. Голубовской»

Размышления Голубовской о философских основаниях исполнительского творчества не оформились в законченный текст. Тем не менее, сопоставление различных высказываний из ее работ (в том числе писем и черновики) позволяет сформулировать важнейшие этические и эстетические принципы. Фундаментом ее музыкального мировоззрения следует считать **этическое начало**, о нем идет речь в **Параграфе 2.1**. Мир музыки она воспринимает так же, как мир природы, и определяющим является восхищенное благоговение: «... вне приро-

⁴¹ ЦГАЛИ, ф. 298, оп. 4-1, д. 871. Стенограмма доклада с обсуждением – в Приложении 4 к диссертации.

ды я не испытываю того полного счастья, за которое хочется благодарить на коленях, в котором растворяешься без остатка и которое единственное питает все наши человеческие чувства, искусство и мысль»⁴². По аналогии с учением А. Швейцера – «этикой благоговения перед жизнью» – ее этическая позиция может быть определена как «этика благоговения перед музыкой», причем музыка не отделяется от жизни, а существует как ее органичная часть. Более того: подлинная жизнь возможна для нее только в музыке, а музыкальное произведение она воспринимает как живой организм. Этим определяется этика исполнителя. Голубовская сравнивает исполнителя с человеком, который рассказывает об увиденном событии. Хороший рассказчик должен обладать рядом качеств: внимание, наблюдательность, впечатлительность – чтобы хорошо понять, что произошло; желание поделиться, владение речью и правдивость, отрешение от личных интересов, сочувствие, человечность⁴³. Голубовская не раз пишет о том, что любовь к музыке – та сила, которая обеспечивает максимальное внимание к произведению и отрешение от себя. Путь к пониманию произведения для Голубовской не отличается от пути к пониманию жизненных явлений. Все специальные знания и опыт музыканта опираются на этический фундамент: любовь, благоговение, бережность, самоотречение.

Эта основная позиция определяет этику исполнителя по отношению к композитору и произведению. Голубовская предпочитает говорить не о правах исполнителя, а об обязанности: наиболее точно понять мысль автора и донести ее до слушателей. Это диктует позицию музыканта-исследователя, который ищет наиболее общие закономерности музыкального языка и речи, открывающие путь к пониманию широкого круга музыкальных явлений. Тот же этический принцип наделяет исполнителя по отношению к слушателям функцией просветителя. Его обязанность – представить аудитории произведение в подлинном, не искаженном виде, таким, каким оно было задумано. Поэтому Голу-

⁴² Письмо от 28.06.1944 г.

⁴³ Конспект доклада о фортепианном исполнительстве, рукопись. КР РИИИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 9_6. Л. 6–7.

бовская и Нильсен постоянно боролись против исполнительского произвола, а также против своеволия редакторов.

В **Параграфе 2.2.** рассмотрены эстетические основания школы. Эстетическая позиция Голубовской также определяется уподоблением музыки и природы: произведение воспринимается как живой организм, а исполнение – как сиюминутный творческий акт, воссоздающий жизнь произведения: «...живой творческий дух лежит в основе каждого подлинного произведения искусства и учуять его сквозь одежду меняющейся и подчас чуждой нам формы – в этом и состоит наша творческая задача»⁴⁴. Голубовская ценит в исполнительстве сиюминутность, творческое созидание в момент непосредственного контакта с аудиторией. О том же говорил Нильсен: «что находишь <...> не мусолить, не закреплять, найдя не береги что нашел, иначе – пойманная приклеенная бабочка, стрекоза, подогретая котлета»⁴⁵. Свобода исполнения у них сочетается со стремлением к постижению авторской воли, к подчинению ей. Более того: они учили, что без детального изучения авторского текста свобода невозможна, она вырождается в произвол⁴⁶.

В одном из писем Голубовская называет высшие ценности музыкального исполнительства: «...дифференцированный ритм, жизнь регистров, вся вертикальная и горизонтальная пластика и, наконец, последнее – духовное, т.е. победа над материалом, уничтожение материальной даже красоты (красивости?) ради чистой мысли»⁴⁷. Эти понятия занимают важное место в системе ее воззрений, но в ее работах они не были достаточно развернуты. *Пластика* – свойство музыкальной материи, отражающее ее изменчивость, живость музыкальной интонации, создаваемой в момент исполнения. *Ритм* Голубовская считала главным, «что отличает артиста от неартиста»⁴⁸, а проблему ритма называла «самым

⁴⁴ Предисловие к циклу лекций, рукопись. КР РИИИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 9_3. Л. 1 об.

⁴⁵ Владимир Нильсен – артист и учитель... , с. 286.

⁴⁶ Эта позиция нуждается в аргументации философского характера, которой в текстах Голубовской нет, но их можно обнаружить в философских работах более позднего времени, например, у Г.-Г. Гадамера.

⁴⁷ Письмо от 14.12.<1941?>. Голубовская Н. И. Диалоги..., с. 101.

⁴⁸ Стенографический отчет Ленинградской Консерватории о встрече со старейшими педагогами Н. И. Голубовской и С. И. Савшинским 22.11.1961 года. ЦГАЛИ, ф. 96, оп. 1, д. 66. Л. 20.

основным содержанием исполнительства»⁴⁹. Исполнительский ритм (то есть реальный ритм звучащей музыки, в отличие от записанных арифметических длительностей) изучается в двух аспектах: 1) ритм – носитель музыкального содержания, средство непосредственного выражения; 2) ритм – основа формообразования, средство ясной артикуляции (членораздельного произнесения единиц музыкальной речи). Выражение «дифференцированный ритм» означает различие ритмических характеристик (как в последовательном, так и в одновременном звучании). «Жизнь регистров» – понятие, отражающее взгляд Голубовской на фортепианную звучность, подход к организации звукового пространства. Для нее (и для Нильсена) был характерен взгляд на фортепианную фактуру как на оркестровую партитуру, в которой голоса (пласты) соответствуют разным инструментам и обладают индивидуальной выразительностью. Наконец, идея «дематериализации», победы над материалом ради «чистой мысли» – одна из важнейших в эстетике Голубовской⁵⁰. Содержание музыкальной мысли Голубовская и Нильсен видели в связях между элементами внутри произведения и в их развитии (эволюции) по ходу развертывания музыкальной формы. Звучность, красочность, разнообразие «оттенков» – лишь средство.

Синтез этических и эстетических принципов порождает представление о стилистическом идеале Голубовской. Это исполнение, которое опирается на глубокое исследование произведения (как в аналитическом, так и в историческом аспекте) и в момент игры раскрывает его смысл через артистическую инициативу исполнителя. Голубовская убеждена, что между аналитическим исследованием и артистической интуицией нет противоречия, она провозглашает их единство как свою главную художественную задачу.

В Главе 3 – «Исполнительский анализ как методологическая основа художественного исследования музыкального произведения» – обобщаются многочисленные высказывания Голубовской и Нильсена, касающиеся решения исполнительских проблем на основе прочтения нотного текста.

⁴⁹ Голубовская. Н. И. Искусство исполнителя..., с. 253.

⁵⁰ Эта идея у Голубовской сходна с некоторыми рассуждениями А. Шнабеля и А. Шёнберга.

В **Параграфе 3.1** раскрываются **общие принципы исполнительского анализа**. При рассмотрении музыкального произведения всегда имеется в виду целостность музыкального образа, различные стороны образа изучаются в комплексе (во взаимодействии и взаимозависимости). В нотной записи все элементы связаны друг с другом и несут мысль композитора: записанные штрихи и нюансы – не добавка к нотному тексту, а неотъемлемая составляющая музыкального образа. Фундаментом для воспитания музыканта-исполнителя в школе Голубовской – Нильсена служит изучение закономерностей музыкального языка и музыкальной логики, выведенных в результате изучения огромного фортепианного (и не только) репертуара, охватывающего музыку от XVII до XX века. Прежде всего, это закономерности в области мелодии и ритма: они имеют объективный характер и проистекают из явлений природы, человеческой психики и речи. Третий элемент музыки – гармония – не является прямым отражением действительности, Голубовская считает, что гармония – «принадлежность самого музыкального искусства как такового»⁵¹.

Авторская запись – главный, часто единственный источник музыкальной истины: этот принцип является основным для школы. Голубовская пишет, что творческая задача исполнителя – «проникнуть в тайну образа, <...> угадать значение каждого штриха авторской мысли. <...> Умение понять, какими средствами автор достигает впечатления – в этом метод профессионального художественного исследования»⁵². Примером служит анализ первой фразы финала Шестой симфонии Чайковского⁵³: Голубовская показывает, как мелодия, ритм и гармония создают неповторимый облик фразы.

Исследуется не только материал эпизода (темы, фразы...), но и форма произведения, то есть эволюционные преобразования, которые данный материал претерпевает в ходе развития в разных разделах и частях произведения. Исполняя данный фрагмент, пианист должен осознавать всю «историю» этого фрагмента. Приводится ряд примеров из произведений Бетховена, Шопена, Ба-

⁵¹ Голубовская Н. И. Искусство исполнителя... с. 147.

⁵² Там же, с. 149–150.

⁵³ Там же, с. 148–149.

лакирева, Листа, где темы, мотивы или более мелкие конструктивные элементы встречаются в разных разделах (частях) произведения в разных фактурных, регистровых, темповых вариантах. Нильсен учил находить сходство и добивался, чтобы в исполнении эти элементы сохраняли узнаваемость. Можно сформулировать обобщающий принцип: *то, что подобно в написании, должно быть подобно и в звучании.*

Параграф 3.2 посвящен **закономерности произношения мелодии**. Голубовская формулирует «закон напряжения», отражающий вокальную природу интонации: напряжение нарастает с высотой звука. Он отражает интонационную природу музыки, связь музыки с речью и пением. Точное соблюдение соответствующих отношений помогает раскрыть выразительность мелодии. Следствием этого принципа является афоризм Нильсена: «Идя вверх, знай, куда идешь; идя вниз, знай, откуда идешь». Верхний звук является центром притяжения, мелодическим акцентом. Индивидуальный характер мелодии во многом определяется тем, насколько совпадают мелодические и метрические акценты. Закон напряжения позволяет понять иерархию звуков мелодической линии, обнаружить ее «смысловые узлы». На примерах из произведений И. С. Баха, Шопена, Шуберта, Вебера, Рахманинова рассматриваются некоторые типичные мелодические образования и особенности их исполнения: скрытая полифония, диссонанс (задержание), скрытые мелизмы. Во многих случаях это позволяет не только найти верную выразительность, но и решить технологические (виртуозные) задачи.

Параграф 3.3 – «Закономерности музыкального ритма и метра» – посвящен центральной проблеме, во многом определяющей своеобразие школы Голубовской – Нильсена. Сравнение их концепции с взглядами Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга показывает, что при общем сходстве исходных позиций Голубовская и Нильсен расходятся с ними, особенно – в понимании **метра и агогик**.

Метр в понимании Голубовской – не мертвая арифметическая сетка, а живое измерение музыкального времени, важная художественная категория. Метр

основан на упорядоченном неравенстве. Единица метра – группа долей, объединенных вокруг главной (Голубовская называет ее «старшей»). Одно из основных положений ее концепции заключается в том, что «старшая» *длиннее* остальных: «...ритмическая иерархия определяется разной длительностью. <...> Закономерное единство выявляется посредством закономерного неравенства»⁵⁴. В основе метра лежит цикличность музыкальных событий: смена гармоний, повторяющиеся фигуры аккомпанемента, соразмерные фразы мелодии – все это создает для слушателя впечатление регулярности.

Художественный смысл тактовой системы в понимании Голубовской близок к формулировке М. Харлапа, который писал, что цель такта – «создавать непрерывный ток, не давать музыке распадаться на отдельные фразы и мотивы, динамизировать ее и придавать ей многоплановость. В тактовой системе <...> заложены те черты, полное развитие которых создает *симфонизм*»⁵⁵. В исполнительской практике метр проявляется в двух аспектах: 1) определяет иерархию долей внутри такта, диктуя соотношения старшинства и подчинения на всех уровнях длительностей; 2) регулирует фразировочное (смысловое) членение музыкальной речи.

В отношении **агогики** взгляды Голубовской и Нильсена также отличаются от общепринятых. Они считают, что некоторая неравномерность движения – естественное проявление музыкальной выразительности: «Метрическая нотная запись чрезвычайно удобна и передает основные моменты пульсации, но до известной степени она условна и корректируется музыкальным ухом без труда и помимо сознания. Только очень немusикальные люди способны фотографически передавать метрическую запись»⁵⁶. Отклонения от записанной арифметической ровности – не прихоть исполнителя, а необходимость, которая подчиняется ясным закономерностям. Об этих закономерностях Голубовская говорит в не-

⁵⁴ Голубовская Н. И. Из заметок о музыкальном ритме // Диалоги..., с. 44–45.

⁵⁵ Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сборник статей / Сост. В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1978. – С. 103.

⁵⁶ Голубовская Н. И. Искусство исполнителя..., с. 190.

скольких работах разных лет⁵⁷. Они раскрывают связь ритма с другими составляющими музыкального образа: мелодией, гармонией, фактурой и пр. Правила, предлагаемые Голубовской, имеют характер некоторого временного упрощения, необходимого для воспитания самостоятельного музыкального мышления. Они показывают, в каких случаях реальная длительность звука может отклоняться от записанной величины⁵⁸.

1. Длительность звука управляется метром: нота на сильном времени такта несколько удлиняется. Часто этим определяется характерность движения, особенно в танцевальных жанрах. Внутри такта первый звук каждой метрической группы чуть длиннее (первая нота в триоли, первая из четырех шестнадцатых и т.д.).

2. «Старшая длиннее двух младших, которые к ней принадлежат»⁵⁹. Краткие длительности несут ощущение движения, а долгие – покоя, поэтому две восьмые, встреченные среди четвертей, играют несколько короче.

3. Широкий интервал в мелодии; пауза, разрывающая мелодическую линию; длинный (опорный) звук – все это требует более долгого исполнения.

4. Влияние гармонических отношений: диссонанс на сильном времени требует удлинения.

5. Полифоническая ясность достигается агогическими средствами: вступление нового голоса сопровождается некоторым отклонением от ровного движения (Голубовская называет это «принципом ритмической изоляции»).

6. Членение формы (фразировка, дыхание, цезура) требует нарушения формальной ровности.

7. Драматургический (диалогический) принцип, представление о разных действующих лицах, принцип «инструментовки» реализуется часто агогическими средствами.

8. Синкопа может нарушать ровность движения.

⁵⁷ В сборнике «Искусство исполнителя» опубликована стенограмма доклада «О музыкальном ритме» 1936 года (с. 233–250); там же – глава «Ритм» книги «О музыкальном исполнительстве» (с. 196–221).

⁵⁸ В большинстве случаев речь идет об удлинении звука, а не о сокращении.

⁵⁹ Голубовская Н.И. Искусство исполнителя, с. 233.

9. Неожиданная гармония также требует нарушения гладкости движения.

10. Важное отличие школы Голубовской – Нильсена от общепринятых взглядов выражается в отношении к принципу компенсации. Большинство авторов говорят о том, что агогические отклонения должны компенсироваться: вслед за ускорением должно следовать замедление. В отношении принципов микроагогики Голубовская и Нильсен стояли на противоположной позиции: если музыкальная логика требует, чтобы какой-то звук (группа звуков) был удлинён, то после этого никакого дополнительного ускорения не нужно, просто возвращается нормальное движение.

Перечисленные правила учат читать нотный текст как комплексную запись целостного музыкального образа, в котором живой ритм является таким же носителем содержания, как мелодия и гармония. Агогические отклонения от записанных арифметических величин – не прихоть исполнителя, они закономерны, поскольку заложены в самом тексте.

Исполнительский анализ Голубовской – Нильсена отличается точностью наблюдения, исключительной детальностью рассмотрения и конкретностью рекомендаций. В этом отношении их мышление сходно с учениями XVIII – начала XIX века⁶⁰.

Ритмическая сторона исполнения поддается количественному измерению при помощи компьютерных технологий (в настоящей работе использована свободно распространяемая программа обработки звука *Audacity*, позволяющей измерить длительность каждого звука с точностью до 0,005 сек.). В качестве образца для измерений был избран начальный период (12 тактов) Мазурки Шопена а-молл, op. 59 № 1, представленный в трех исполнениях: В. В. Нильсена, С. Е. Фейнберга и Х. Штомпки. Измерялась длительность каждого такта, а также каждой четверти и восьмой. Полученные данные представлены в виде двух графиков: общая характеристика движения и темповых отклонений показана на

⁶⁰ Голубовская была знакома с книгами Куперена, Кванца, Леопольда Моцарта и цитировала их, обосновывая некоторые свои тезисы, но в основном исходила из непосредственного музыкального опыта, как исполнительского, так и слушательского.

графике длительностей тактов; для более детального рассмотрения приведен график темпов, учитывающий каждый звук.

Полученные данные показывают, что Фейнберг допускает наибольшие отклонения от среднего темпа в сторону как ускорения, так и замедления, тогда как у Нильсена агогика наиболее сдержанная⁶¹. При этом в теоретических рассуждениях эти музыканты проповедовали противоположные взгляды: Нильсен вслед за Голубовской учил, что «ровность – это организованная неровность», а Фейнберг призывал к устойчивости «темпового стержня». Умеренность агогики Нильсена является результатом аналитической точности: каждое отклонение от «нормальной» длительности (как удлинение, так и сокращение) у него оправдано подробным изучением текста, всех его интонационных, гармонических, логических связей.

В **Заключении** делаются общие выводы исследования. Показано, что комплекс идей, лежащих в основе школы Голубовской – Нильсена как творческого направления, охватывает широкий круг явлений и составляет *музыкальное мировоззрение*. Центром его служит этический принцип, охарактеризованный как *благоговение перед музыкой*. Эстетическим преломлением этого принципа является отношение к музыке как к живой природе и вера в объективное существование музыкального произведения. Непосредственным следствием этих принципов является утверждение безусловного приоритета композитора над исполнителем, а также позиция музыканта-исследователя, который видит в музыке осмысленную речь, ищет общие подходы к пониманию нотного текста и закономерности музыкального произношения.

Эти идеи складывались у Голубовской с конца 1920-х годов и начали оформляться в виде лекций и докладов в середине 1930-х. Появление рядом с Голубовской молодого Нильсена активизировало эту работу, и к концу десятилетия Голубовская уже была готова заявить о своей *школе*.

⁶¹ Для всех трех исполнений вычислен коэффициент *tempo rubato* (величина, введена П. Лобановым: усредненный процент изменения темпа при переходе от доли к доле): у Фейнберга он равен 19,9, у Штомпки – 17,5, у Нильсена – 15,6.

Тем не менее, при обсуждении в печати школ советского пианизма имя Голубовской не упоминалось. В силу ряда причин, включая идеологические, положение Голубовской и Нильсена в Ленинградской консерватории осталось дискриминированным, а в масштабах страны они не получили той известности и репутации, которых заслуживали. Не получив официального признания, школа Голубовской – Нильсена развивалась как неформальное содружество музыкантов-единомышленников, объединявшее с 1950-х до 1990-х годов несколько поколений учеников и последователей, не только пианистов, но и органистов, дирижеров, композиторов.

Показано, что идеи, которые Голубовская высказывала с 1930-х годов, в последние десятилетия получили новое развитие в отечественной и зарубежной литературе. В основном это связано с изучением старинной музыки и исполнительской практики периода барокко и классицизма.

Наконец, намечены некоторые перспективы дальнейших исследований: сравнительный анализ школы Голубовской – Нильсена с другими направлениями в исполнительстве и педагогике; изучение исполнительского искусства Голубовской и Нильсена по аудиозаписям; рассмотрение частных аспектов школы (артикуляция, аппликатура, вопросы фортепианной техники и другие).

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных

ВАК при Минобрнауки России:

1. Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена и применение ее научных и методических принципов в фортепианных классах Академии Русского балета. Часть 1. Закономерности мелодической интонации [Текст] / С. Г. Денисов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2013. – № 29 (1). – С. 247–256. [0,46 а.л.]
2. Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена и применение ее научных и методических принципов в фортепианных классах Академии Рус-

ского балета. Часть 2. Закономерности ритма и гармонии [Текст] / С. Г. Денисов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2013.– № 30 (2). – С. 134–146. [0,57 а.л.]

3. Денисов С. Г. К истории понятия «советский стиль» в фортепианном исполнительском искусстве [Текст] / С.Г. Денисов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2019. – № 3 (62). – С. 205–227. [1,1 а.л.]
4. Шекалов В. А., Денисов С. Г. Н. И. Голубовская – первая отечественная клавишница XX века [Текст] / В. А. Шекалов, С. Г. Денисов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 188–208. [1,1 а.л.]

Статьи, опубликованные в других изданиях, и иные публикации:

5. Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена: методология профессионального художественного исследования [Текст] / С. Г. Денисов // Современное музыкальное образование – 2007–2008. Материалы международной научно-практической конференции. СПб. : Издательство ООО «Синтез Бук», 2008. – С. 125–132. [0,4 а.л.]
6. Денисов С. Г. Школа игры на фортепиано. Практическое пособие для домашних занятий / С. Г. Денисов. – СПб. : «Лань»; «Планета Музыки», 2008. – 104 с. : нот. (+DVD). (Изд. 2-е, испр. – 2014). [5,9 а.л.]
7. Денисов С.Г. Интуиция и документ: 31-я соната Бетховена в интерпретации В. В. Нильсена [Текст] / С. Г. Денисов // Современное музыкальное образование – 2010: Материалы международной научно-практической конференции. СПб. : ООО Издательство «ЛЕМА», 2011. – С. 81–84. [0,1 а.л.]
8. Денисов С. Г. Иоганн Себастьян Бах. Маленькие прелюдии : учебное пособие / С. Г. Денисов. – СПб. : «Лань»; «Планета Музыки», 2010. – 80 с.: нот. (+DVD). [4,2 а.л.]
9. Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена: основы музыкального мировоззрения (по письмам военных лет) [Текст] / С. Г. Денисов // Му-

- зыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы : сб. статей по материалам международной научной конференции / Общ. ред. В. П. Чинаев, Д. Н. Часовитин. Часть I. Отв. ред. А. А. Штром. – СПб. : Изд-во Политех. ун-та, 2012. – С. 235–257. [1,0 а.л.]
10. Денисов С. Г. Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена: единство художественного метода [Текст] / С. Г. Денисов // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1962–2012 : сб. ст. по материалам междунар. симпозиума, посвящ. 150-летию консерватории (20–22 сент. 2012 года) / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. – С. 243–253. [0,5 а.л.]
11. Из фонда Н. И. Голубовской: Заметки о музыке и исполнительстве. Интуиция. Язык. Публикация С. Г. Денисова [Текст] / Н. И. Голубовская; расшифровка текста, вступит. статья, комментарии С. Г. Денисова // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Статьи и Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 7 / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. – С. 269–301. [0,2 а.л.]