

УДК 78.08  
ББК 85.95

**Вершинина Анастасия Владимировна**

Аспирант, кафедра современной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Большая Никитская, 13  
ORCID ID: 0009-0006-1494-0994  
ResearcherID: JTV-2205-2023  
korotina\_93@mail.ru

**Ключевые слова:** Н.Н. Сидельников, музыкальный жанр, исполнительский состав, жанровый микст, топос, инструментальная музыка, симфония, неофольклоризм

Вершинина Анастасия Владимировна

# К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-452-475**

**Для цит.:** Вершинина А.В. *К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова* // *Художественная культура*. 2024. № 3. С. 452–475. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-452-475>.

**For cit.:** Vershinina A.V. To the Issue of N.N. Sidelnikov's Instrumental Heritage Systematization. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 452–475. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-452-475>. (In Russian)

**Vershinina Anastasia V.**

PhD Student, Contemporary Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia  
ORCID ID: 0009-0006-1494-0994  
ResearcherID: JTV-2205-2023  
korotina\_93@mail.ru

**Keywords:** N.N. Sidelnikov, musical genre, performing instrumentalists, genre mix, topos, instrumental music, symphony, neo-folklorism

**Vershinina Anastasia V.**

To the Issue of N.N. Sidelnikov's Instrumental Heritage Systematization

**Аннотация.** Творческое наследие композитора Н.Н. Сидельникова (1930–1992) охватывает множество музыкальных жанров — от фортепианных миниатюр и киномузыки до масштабных ораториальных и симфонических концепций. Будучи профессором Московской консерватории, Сидельников всегда оставался в русле актуальных художественных тенденций, мастерски переосмысливая и переплавляя их в своем творчестве.

Инструментальная музыка Сидельникова представляет одну из наиболее важных и в то же время неисследованных областей его деятельности. Тем не менее семнадцать сочинений для инструмента соло, ансамблей и оркестра образуют большой пласт в его наследии и ярко характеризуют творческую индивидуальность композитора. Исполнительские составы в сочинениях Сидельникова не регламентируются традициями музыкальных жанров — например, в его наследии есть симфонии как для инструмента соло, так и для ансамбля инструментов и оркестра. А сами жанры чаще всего смешанные, причем набор тех или иных жанровых признаков, как правило, обусловлен конкретной авторской идеей; между тем двойные жанровые определения (симфония-соната, концертная симфония, симфония-дивертисмент и др.) вызывают вопросы о соотношении нескольких жанровых дефиниций в рамках одного сочинения. В многообразном и неоднородном по ряду признаков инструментальном наследии композитора прослеживается явная тенденция его обращения к нескольким излюбленным топосам — неким «общим местам», которые характеризуются определенной тематикой и характерными для ее воплощения средствами музыкального языка. Из вышесказанного следует, что вопрос о систематизации инструментального творчества Сидельникова неоднозначен и может предполагать разные подходы — как в соответствии с исполнительским составом сочинения, так и по принципу принадлежности группы сочинений к разным топосам. В данной статье мы рассматриваем оба подхода и их релевантность по отношению к наследию композитора.

**Abstract.** The creative heritage of composer N.N. Sidelnikov (1930–1992) covers many musical genre — from piano miniatures and film music to large-scale oratorio and symphonic concepts. As a professor at the Moscow Conservatory, Sidelnikov always followed current artistic trends, masterfully rethinking and refining them in his creative work.

Sidelnikov's instrumental music represents one of the most important and at the same time unexplored areas of his activity. Nevertheless, seventeen works for solo instrument, ensembles and orchestra form a large layer in his legacy and clearly characterize the composer's creative individuality. Performing instrumentalists in Sidelnikov's works are not regulated by the traditions of musical genres — for example, his heritage includes symphonies for a solo instrument, an ensemble and an orchestra. The genres are most often mixed, and a set of certain genre features, as a rule, is determined by a specific author's idea; meanwhile, double genre definitions (symphony-sonata, concert symphony, symphony-divertimento, etc.) raise questions of the relationship between several genre definitions within one composition. In the composer's diverse and heterogeneous instrumental heritage, there is a clear tendency for him to turn to several favourite topoi — certain 'common places' that are characterized by a certain theme and means of musical language characteristic of its expression. From the above it follows that the question of systematizing Sidelnikov's instrumental works is ambiguous and may involve different approaches — depending on performing instrumentalists in a musical work or a group of compositions belonging to different toposes. In this article we consider both approaches and their relevance in relation to the composer's legacy.

## Введение

В ряду представителей советской музыкальной культуры композитор Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) занимает одно из самых почетных мест. Его творчество отличается широтой и многообразием — в самых разных жанрах академической музыки он создал уникальные по концепции произведения, ярко представляющие его индивидуальность. Творческая жизнь Сидельникова всегда была связана с Московской консерваторией, которую он окончил в 1957 году<sup>(1)</sup>, а впоследствии более 30 лет вел в ней свой класс композиции. Среди ближайших современников Сидельникова — такие музыканты, как А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Волконский, Р. Щедрин, Г. Свиридов, Г. Уствольская, А. Караманов, Б. Тищенко и др. Личное общение и творческие диалоги с коллегами естественным образом формировали художественные принципы молодого Сидельникова, поэтому его можно считать человеком своей эпохи, на музыкальный язык которого оказали влияние, в частности, композиторы-шестидесятники. В числе прочего, Н. Сидельников вместе с коллегами, преподавателями кафедры композиции<sup>(2)</sup>, принимал участие в написании коллективных Вариаций на темы 16-й симфонии Н.Я. Мясковского для симфонического оркестра (1966), посвященных столетнему юбилею Московской консерватории.

Сидельников был признанным композитором в СССР: он удостоился званий заслуженного деятеля искусств РСФСР и народного артиста РСФСР. За Концерт для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки» и хоровой цикл «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки он получил Государственную премию РСФСР имени М.И. Глинки (1984). А «Русские сказки» принесли Сидельникову международный успех: сочинение вошло в десятку лучших произведений мирового Концертного сезона 1970/1971 на Международной трибуне композиторов ЮНЕСКО в Париже (IRC). Несмотря на большие заслуги композитора при жизни, его музыка не получила широкого распространения впоследствии — внушительная часть творческо-

го наследия Сидельникова по сей день представлена рукописями, которые хранятся у родственников композитора и в библиотеке Московской консерватории, а то, что было издано при его жизни, почти не переиздавалось.

Впрочем, интерес к личности Сидельникова в научных кругах не ослабевает. Крупным исследователем его творчества является Г.В. Григорьева, монография которой уже пережила два издания (первое издание — прижизненное, 1986 год) [Григорьева, 2014]. Среди музыковедов, обращавшихся к творчеству композитора и очертивших важные вехи его наследия и стиля, назовем Т.И. Эсаулову [Эсаулова, 2007], Т.В. Чередниченко [Чередниченко, 2002], С.А. Петухову [Петухова, 2013], О.В. Комарницкую [Комарницкая, 2009]. Инструментальное творчество как целостная часть наследия композитора до настоящего времени не было объектом музыковедческого анализа, поэтому в данной статье мы предпринимаем попытку решить неоднозначный вопрос о систематизации инструментального наследия Сидельникова на основании разных подходов.

Основой для выбора того или иного жанрового решения у Сидельникова практически всегда становились музыкальные образцы предшествующих эпох. Жанровая панорама творчества композитора представляет широкий исторический диапазон (от барокко до XX века, породившего специфическую область киномузыки) с акцентом на классико-романтических прототипах. В наследии Сидельникова есть оперы («Аленький цветочек», оперная диалогия «Чертогон», опера «Бег»), оратории («Поднявший меч», оратория-реквием «Смерть поэта»), кантаты («Сокровенны разговоры», «Псалмы Давида»), симфонии (симфония-дивертисмент «Времена суток», «Песнь о Красном знамени», Третья симфония и др.), балет («Степан Разин»), камерная инструментальная и хоровая музыка. Сидельников много времени уделял изучению мирового искусства, истории и философии; отсюда «многовекторность» его творческих интересов и разнообразие музыкально претворенной тематики — историческая, мифологическая, русская, испанская, китайская, христианская и др.

Инструментальные сочинения Сидельникова представлены 17opusами, создававшимися на протяжении всего творческого пути (1954–1992). Разнообразные по музыкальному языку, драматургии и идеям, они, тем не менее, образуют целостную область его твор-

(1) Среди его преподавателей — А. Александров, Е. Месснер, Ю. Шапорин.  
(2) М. Чулаки, А. Александров, Е. Голубев, С. Баласанян, В. Фере, Д. Кабалевский, А. Шнитке, А. Николаев, А. Эшпай, Р. Щедрин.

чества. В инструментальной музыке Сидельниковым впервые были опробованы многие композиционные методы, задействованные впоследствии в вокальной и хоровой музыке: приемы создания пространственной звучности с помощью рассредоточенной фактуры, техника контрастной и имитационной полифонии, драматургия продолжительных моноритмических остинато, использование джазовой стилистики и др.

Жанровый аспект в инструментальной музыке Сидельникова весьма условен, поскольку многие определения (особенно касающиеся «статусных» жанров инструментальной музыки — симфонии, сонаты, концерта) используются им в соответствии с авторской концепцией — они «сочиняются» вместе с музыкой, а не обобщают свойственные конкретному жанру музыкальные характеристики (такие как детерминированный традицией исполнительский состав, структура сочинения, методы развития).

Рассмотрим эту особенность на примере симфонии. Только две из девяти симфоний Сидельникова написаны для симфонического оркестра без участия голоса и/или хора (романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток», 1964; «Симфония о погибели Земли русской», 1989), в то время как другие предназначены для инструмента соло (роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты», 1992), для ансамбля инструментов (концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных «Дуэли», 1973), для brass-квинтета («Венская симфония», 1981), для оркестра с солистами и хором (драматическая симфония для хора, солистов, чтеца и оркестра «Песнь о Красном знамени», 1967; Третья симфония для смешанного хора, органа и симфонического оркестра, 1968). Отметим, что только одна симфония из всех непрограммна — это Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982). В большинстве случаев здесь можно наблюдать жанровые смешения (даже если они не обозначены автором специально), и важнейшая задача исследователя — понять соотношение признаков разных жанров и принципов их взаимодействия в рамках одного сочинения.

Так, в «Дуэлях» сочетаются признаки концерта и симфонии: концертное начало можно объяснить условным противостоянием двух групп музыкальных инструментов (1-й рояль, виолончель, 1-я и 2-я партии ударных против 2-го рояля, контрабаса, 3-й и 4-й партий

ударных) — Сидельников прямо называет их «дуэлянтами» и «секундантами». Симфоническое же начало в этом сочинении завуалировано: в двух частях из трех главенствуют сонатные принципы, а между частями есть тематические связи, но подчеркнута «авангардный» музыкальный язык (серийность, свободная 12-тоновость, сонорика, алеаторика), чуждый отсылкам к классическим прототипам, не позволяет это в какой-либо степени расслышать. Таким образом, можно заключить, что в «Дуэлях» на первый план выходит концертный, а не симфонический принцип.

### Систематизация инструментального наследия Сидельникова

Наиболее продуктивными способами систематизации инструментального наследия Сидельникова являются следующие: 1) в соответствии с исполнительским составом сочинения; 2) по принадлежности группы сочинений к какой-либо тематике или другой объединяющей особенности — то есть тому или иному топосу<sup>(3)</sup>. Первый способ наиболее соответствует традициям отечественного музыкознания, хотя он представляется несколько формальным и может поставить в один ряд сочинения, концептуально не имеющие почти ничего общего (например, Сонату-фантазию для фортепиано «Памяти великого артиста», 1964, и Роман-симфонию для фортепиано «Лабиринты», 1992). Второй подход позволяет выявить близкие по содержанию и музыкальному воплощению сочинения, причем иногда выходя за рамки инструментальной музыки — так, в границах «неофольклорного» топоса, помимо нескольких инструментальных сочинений, находятся кантата для смешанного хора «Сокровенны разговоры» (1975) и балет «Степан Разин» (1977). Однако, несмотря на общий топос и отдельные характерные для фольклора методы работы с материалом, эти сочинения демонстрируют иные принципы драматургии, свойственные скорее театральной музыке.

(3) Использование понятия «топоса» в отечественном музыковедении было предложено Л.В. Кириллиной по отношению к классическому стилю музыки XVIII — начала XIX веков. Под топикой подразумевается «система „общих мест“ музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [Кириллина, 2007, с. 3].

Важно отметить, что названные способы систематизации по отдельности нерелевантны в контексте наследия Сидельникова, поэтому в некоторых случаях целесообразнее использовать их вместе. К примеру, в Романтической симфонии-дивертисменте для оркестра «Времена суток» (1964) показательным и ведущим фактором выступает не столько инструментальный состав, сколько стилистическая направленность — в этом случае важнее, на наш взгляд, рассмотреть аналогичные решения композитора в «неоклассическом» топосе (причем необязательно только среди оркестровых сочинений).

Жанры большинства сочинений Сидельникова смешанные — это значительно затрудняет систематизацию и упорядочивание его наследия. Существующие на сегодняшний день научная терминология и таксономия не всегда позволяют с достаточной точностью и полнотой анализировать музыку XX столетия. Применение по отношению к XX веку понятий, заимствованных из более ранних эпох (в том числе таких, как «топос»), практически всегда предполагает их новую трактовку или как минимум наделение новыми смыслами — так, если понятие «топос» в музыке классицизма определяет прежде всего характер и эмоциональный настрой сочинения (пастораль, героика, радость и др.), то в XX веке и в современной музыке совершенно неоспорима его связь с музыкальной стилистикой — обращение композитора к разным историческим парадигмам уже можно считать обращением и к разным топосам<sup>(4)</sup>.

### Исполнительский состав сочинений как способ систематизации инструментального наследия

Область инструментальной музыки Сидельникова включает три большие группы сочинений: для инструмента соло (в основном для фортепиано), инструментальные ансамбли и оркестровые сочинения.

(4) Следует пояснить, что устойчивой системы топосов относительно музыки XX века не существует, поэтому ориентироваться следует прежде всего на наследие конкретного композитора — на его частые обращения к определенным темам и сходным средствам их музыкального и драматургического воплощения. Также стоит сказать, что есть топосы широкого значения и есть более локальные, те, которые могут быть включены в более крупный (например, «сказочный» топос может являться частью «неофольклорного» и т.п.); впрочем, подобная иерархия не всегда актуальна.

Среди сольных опусов наибольший интерес представляют два поздних сочинения — цикл из 12 этюдов-впечатлений для фортепиано «Америка — любовь моя» (1990) и роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты» (1992). Уже сами жанры говорят о нетипичном подходе автора к концепции сольных фортепианных произведений. Этюды являются впечатлениями по сути — Сидельников их написал очень быстро, по свежим и ярким воспоминаниям от поездки в 1990 году в США; образы цикла вдохновлены шумными автострадами американских мегаполисов, многонациональными и совершенно непохожими друг на друга районами Нью-Йорка, величавой и плавной рекой Гудзон, а главным музыкальным средством для воплощения этих образов был избран джаз, особенно любимый и постоянно использовавшийся Сидельниковым на всех этапах его творческого пути стиливой ресурс. В этих этюдах важная роль отведена фортепианной фактуре, сложной, многоголосной и многопластовой, которая проложила путь к «Лабиринтам» с их эффектами оркестральности, пространственности и многострочной нотной записью. Цикл «Америка — моя любовь» был исполнен в США и получил высокую оценку критиков. По сей день единственная зарубежная крупная научная работа о Сидельникове посвящена этому циклу этюдов [Lien, 2003].

«Лабиринты» получили статус романа-симфонии вследствие сложности масштабной композиции, основанной на мифологическом сюжете о Тесее и Минотавре в форме полуторачасовой драматической симфонии — в противовес ансамблевым «Дуэлям», где главенствовал концертный принцип, в этом сочинении для фортепиано очень ярко выражено симфоническое начало, которое проявляется в сложной драматургии, в тематическом развитии и формах частей. Ноты «Лабиринтов» — это полноценная партитура, где большое количество голосов записано на 2–6 строках, а у каждого голоса или фактурного пласта есть своя функция и условная «оркестровая» краска.

Следует отметить, что безусловную художественную ценность в творчестве Сидельникова имеют циклы детских фортепианных пьес «Саввушкина флейта» (1966) и «О чем пел зяблик» (1971). В этих фортепианных миниатюрах композитор исследовал методы работы с фольклорными жанрами (пьесы «Саввушкина флейта», «Уж как я свою коровушку люблю», «Хороводы» из цикла «Саввушкина флейта»; «Колыбельная берез», «Слышу песню на родимой стороне» из

цикла «О чем пел зяблик»), принципы смешения жанров (сонатины-этюды «В полях ветерок» и «В долине ветерок», одночастная соната-каприччио «Осенний ветер» из цикла «О чем пел зяблик»), а также широко использовал полифонические приемы и элементы сонорики и джаза в отдельных пьесах.

Сочинения для инструментальных ансамблей можно считать вершинами творческого наследия Сидельникова. Любопытно, что в четырех ансамблевых опусах практически нет камерного звучания (разве что в I части «Славянского триптиха») — таким образом, концепция и драматургия сочинений не связана с исполнительскими составами. Впрочем, Сидельников нередко использовал специально сочиненные составы для конкретных произведений. Таковы «Русские сказки» (1968) и «Дуэли» (1973) — они и сегодня звучат современно, а использование ярких тембровых находок в сочетании с новейшими композиционными и расширенными исполнительскими техниками выдвигает их в ряд выдающихся достижений советской музыки второй половины XX века.

Театральность и яркая образность Концерта для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки» проявились не только в музыке, но и в подзаголовках частей, содержащих характерные словесные эпитеты<sup>(5)</sup>. «Русские сказки» — одно из самых ярких неофольклорных сочинений композитора, причем наряду с квазифольклорными элементами активно используется авангардная стилистика (сонорика, алеаторика, нетрадиционные исполнительские приемы). Для изложения музыкального материала характерны переменный и нерегулярный метр, отсутствие акцентированной сильной доли, ритмические сбивки и неквадратность, синтез гемитоники как средства организации звуковысотности в сочетании с попевочностью диатонического типа. В мелодике «Русских сказок» едва ли можно обнаружить длительное развертывание — напротив, преобладают очень лаконичные музыкальные фразы, зачастую — краткие мотивы, которые впоследствии развиваются методом варьирования. В связи с этим можно говорить о развитии идеи микротематизма, которая парадоксальным обра-

зом характерна как для неофольклорного, «архаического», так и для остросовременного, «авангардного» материала<sup>(6)</sup>.

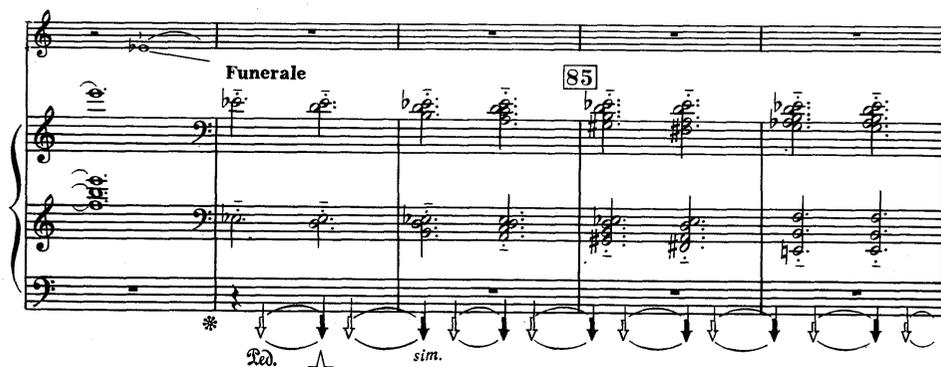
Ансамбль солистов в «Русских сказках» Сидельникова<sup>(7)</sup> вполне можно было бы назвать камерным оркестром. Так, И.А. Барсова в своей статье о камерном оркестре писала: «Камерному оркестру XX века свойственны значительная свобода, ненормированность, как бы случайность состава, каждый раз определяющегося тем или иным художественным замыслом. Под современным камерным оркестром нередко подразумевают состав, в котором, как в камерном ансамбле, каждая инструментальная партия представлена преимущественно одним солистом. <...> Границы между камерным оркестром и камерным ансамблем довольно расплывчаты» [Барсова, 1974, с. 675–676]. В столь необычном ансамблевом составе распределение ролей и функций инструментов, однако, несколько иное по сравнению с традиционным симфоническим оркестром. Главную роль здесь играют духовые и ударные инструменты, а не струнные. Это рождает именно «ансамблевое» качество — камерность звучания и сольно-диалогический характер инструментального высказывания в противовес оркестровой мощи с привычной опорой на струнную группу. По Ю.С. Каспарову, такой «большой ансамбль солистов, где каждая группа симфонического оркестра представлена одним инструментом», можно назвать «симфониеттой» [Каспаров, 2003, с. 2]. В связи с этим также можно провести параллель с творческим методом И. Стравинского, на этапе неоклассической стилистической ориентации струнной группе предпочитавшего духовые и ударные инструменты.

Среди ансамблевых сочинений гораздо менее известны две дуэтные сонаты Сидельникова — «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано в трех настроениях (1974) и Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982). «Славянский триптих» во многом ассоциируется с «Русскими сказками» — прежде всего обращением к неофольклорному топосу и использованием обобщенных образов русской старины в подзаголовках частей: I. За горизонтом скрылось

(5) Например, II. «Пенье комариное да страхи болотные», VIII. «Города волшебные в озерах отражаются; кинешь камень — нету города» и др.

(6) Подобные стилистические решения свойственны композиторам Новой фольклорной волны — в частности, Р.С. Леденёву, Р.К. Щедрину.

(7) Флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные — 2 исполнителя.



Илл. 1. Н. Сидельников. Соната «Славянский триптих», фрагмент II части  
 Fig. 1. N. Sidelnikov. Sonata "Slavic triptych", fragment of II movement

солнце берендеев; II. В стране журавлей; III. Метель заметет все следы. Неторопливость развертывания, эпичность и повествовательность свойственны триптиху на протяжении всей партитуры, несмотря на быстрые темпы в крайних частях. Впрочем, «Славянский триптих» — сочинение неоднозначное, поскольку в нем очевиден и автобиографический пласт: в точке золотого сечения всей формы, в конце второй части есть раздел «Funerale», где недвусмысленно звучит анаграмма имени композитора *es — d — h (si)*<sup>(8)</sup>. На фоне кластерной педали в самом низком регистре фортепиано она изложена мерными длительностями в октавной дублировке.

Эту же автобиографическую линию продолжает и масштабная Симфония-соната для виолончели и фортепиано, которая оканчивается той же анаграммой имени Сидельникова.

Одним из ключевых свойств инструментальной музыки Сидельникова следует считать программность. По мнению композитора, музыка вся по своей сути программна, а комментарии автора, если они есть, еще более «способствуют точности восприятия» [Григорьева, 2014,

с. 8]. Инструментальные сочинения Сидельникова по большей части имеют названия и подзаголовки частей, отражающие содержательно-смысловую сторону музыки. Кроме того, программный аспект может быть представлен завуалированно в музыкальном материале — с помощью уже упомянутой авторской монограммы *h — d — e — (f)* и ее модификаций, которые пронизывают ряд его сочинений (особенно поздних), представляя в творчестве композитора особый знак-символ.

Между появлением оркестровых сочинений у Сидельникова наблюдаются большие временные отрезки: Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах («Времена суток») (1964) — одно из ранних сочинений композитора, в то время как «Симфонию о гибели Земли Русской» для большого оркестра (1989) можно считать одним из итогов творческого пути. Между ними была создана совсем небольшая «Весенняя увертюра» для симфонического оркестра (1974) — сочинение очень светлое, виртуозное, с яркой колористической трактовкой оркестра<sup>(9)</sup>.

Четырехчастная симфония-дивертисмент «Времена суток» стала в некотором роде «вариациями на стиль»<sup>(10)</sup>. В качестве стилевых моделей Сидельниковым были избраны «портреты» композиторов разных эпох (любопытно, что здесь нет ни классиков, ни романтиков): А. Вивальди (I. Полуденный концерт в старинном духе), М. Равель (II. Вечерний карнавал вальсов), А. Берг (III. Ноктюрн) и И. Стравинский (IV. Утренний балет метра и ритма). Структура целого соответствует симфоническому циклу — отметим классические темповые соотношения и функции частей (есть даже тематические связи между частями), — а разную стилевую направленность «сглаживает» и объединяет идея суточного цикла (от полудня до утра), невольно ассоциирующаяся с симфониями №№ 6–8 Й. Гайдна («Утро», «Полдень», «Вечер»). Сам Сидельников так говорил об этой симфонии: «Симфония-дивертисмент, то есть симфония, не претендующая ни на какие... глобальные страсти. Мне хотелось просто показать красоту этих культур, воссоздать образы великих музыкантов... если и есть

(8) Анаграмма образована путем перестановки звуков *h-d-e*, составляющих авторскую монограмму Сидельникова. Монограмма, в свою очередь, включает звуки-буквы фамилии композитора в латинской транскрипции *Si-d-e-lnikov-f-f*, где звук «*si*» («си») для удобства заменен на «*h*». Возможны варианты монограммы из трех звуков (*h-d-e*) и четырех (*h-d-e-f*); также случаются замены звуков (*es* вместо *e*, *fis* вместо *f* и др.).

(9) Можно сослаться на преобладание tutti, «всплески» струнных и арф, интонации-кличи у труб, эпизоды с маршевым ритмом и другие яркие проявления концертных признаков.

(10) Данный термин принадлежит С.И. Савенко и использовался в отношении творчества И. Стравинского [Савенко, 2001].

здесь признаки стилизации, то они скрываются в побочных элементах-штрихах, в ритмической стороне и т.д.» [Венок Н.Н. Сидельникову, 2001, с. 119]. В идее исследования и «пробы» чужого стиля прослеживается явное влияние И. Стравинского («Пульчинелла», «Орфей» и др.), а в среде ближайших современников Сидельникова подобные искания были свойственны А. Шнитке.

Совершенно иная по своему замыслу «Симфония о гибели Земли Русской» для большого (четверного) состава оркестра, написанная в 1988 году к празднованию 1000-летия со дня Крещения Руси. Это историческое событие вызвало большой резонанс в СССР и за рубежом, стало заметным явлением общественно-политической жизни страны и вызвало к жизни ряд значительных сочинений, в ряду которых, в частности, «Стихира на тысячелетие крещения Руси» для симфонического оркестра и «Запечатленный ангел» для хора, мальчишеского голоса и свирели Р. Щедрина и «Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения А. Шнитке.

«Симфонии о гибели Земли Русской» в партитуре предшествует посвящение: «Посвящается бессмертному подвигу древнего рязанского витязя — Евпатия Коловрата, с малой дружиной врубившегося в полумиллионную орду Батыя, — погибшего, но не побежденного». По всей вероятности, свое название симфония получила благодаря исторической повести середины XIII века «Слово о гибели Русской земли после смерти великого князя Ярослава»<sup>(11)</sup>. Примерно в то же время была написана и «Повесть о разорении Рязани Батыем», в состав которой вошло сказание о Евпатии Коловрате (единственный источник с упоминанием данной исторической личности).

В часовой по длительности симфонии три части: I. Последний псалом (Allegro bruscamente); II. Помни о Китеже! (Lento); III. Унесите меня ветры (Allegro molto, sempre leggiero, con nostalgia). О структуре симфонии Сидельников рассказывал в своем письме пианисту Г. Хаймовскому: «Часть первая — „Последний псалом“ представляет токкату, написанную в сложной сонатной форме. Часть вторая — „Помни о Китеже“ (Китеж — это древний волшебный град, ушедший



Ил. 2. Н. Сидельников. «Симфония о гибели Земли Русской», III часть, фрагмент партии 1-й валторны (in f)

Fig. 2. N. Sidelnikov. "Symphony about the death of the Russian Land", III movement, fragment of the 1st horn part (in f)



Ил. 3. Русская народная свадебная песня «Не было ветру», записанная М.А. Балакиревым на Волге в 1860-е годы

Fig. 3. Russian folk wedding song "There was no wind", recorded by M.A. Balakirev on the Volga in the 1860s

при приближении татар в озеро, под воду), также написана в очень сложных сонатных отношениях. Часть третья — „Унесите меня ветры“ — рондо-соната. В ней используется в качестве одного из рефренов древняя русская свадебная песня — „Не было ветру“. Эта часть представляет собою скорбно-печальное, горестное и трепетное авторское раздумье на фоне как бы веющих над разоренной родиной ветров» [Сидельников, 1989].

Именно здесь, в финале, встречается редчайший у Сидельникова прием прямого цитирования фольклорного материала. Русская народная свадебная песня «Не было ветру» была избрана композитором неслучайно; она основана на трихордовой интонации, которая пронизывает все неофольклорные (и не только) сочинения Сидельникова.

(11) Оригинальное название: «Слово о гибели Русских земель и по смерти великого князя Ярослава».

Кроме того, этот трихорд в определенном высотном положении является авторской монограммой композитора ( $h - d - e$ )<sup>(12)</sup>. Таким образом, на основе интонационной «сцепки» песня «Не было ветру» совершенно естественным образом входит в музыку этой симфонии.

«Симфония о гибели Земли Русской» представляет симфонический жанр в чистом виде, что не так часто встречается у Сидельникова, который, как уже было отмечено, предпочитал жанровый синтез — так, в его наследии есть симфония-соната, симфония-дивертисмент, этюды-впечатления, роман-симфония, соната-элегия и др. Впрочем, эту тенденцию можно считать эпохальной, поскольку образцы подобных жанровых микстов есть и в творчестве других советских композиторов. Приведем несколько известных примеров: Ю. Шапорин — Симфония-кантата «На поле Куликовом», соч. 14 (1938); Н.Я. Мясковский — Симфония-баллада № 22 Си минор, соч. 24 (1941); С. Прокофьев — Симфония-концерт для виолончели с оркестром, соч. 125 (1952); А. Хачатурян — Симфония № 3 До мажор «Симфония-поэма» (1947); А. Шнитке — Симфония № 2 (Симфония-месса) (1979); А. Эшпай — Симфония № 4 (Симфония-балет) (1980) и др.

### Топосы инструментальной музыки Сидельникова

Начало зрелого этапа творчества Сидельникова хронологически пришлось на вторую волну авангарда, кульминацией которой стали 1950–1960-е годы. В то время многие композиторы в разных странах (и в СССР в том числе) сделали свое творчество полем экспериментов и исканий в области новых музыкальных техник — додекафонии и сериализма, алеаторики, сонорики, полистилистики — и новых стилей: неофольклоризма, неоромантизма, позже — минимализма и других технико-стилевых направлений. Современник этих тенденций, Сидельников на подобном фоне может восприниматься скорее традиционалистом, поскольку он очень избирательно включал новые музыкальные средства в свою композиторскую стилистику. Гораздо более характерно для него обращение к разным топосам, систематизацию которых мы предлагаем ниже.

(12) Неслучайно даже на надгробии композитора высечен фрагмент мелодии этой песни.

«Неофольклорный» (он же «русский») топос — один из важнейших для Сидельникова. Композитора привлекали древние пласты фольклора и истории — темы и образы своих музыкальных сочинений он черпал в сказках, легендах и других областях русской старины. Начало творческого пути Сидельникова пришлось на период движения Новой фольклорной волны в СССР (конец 1950-х — начало 1980-х), яркими представителями которой были Р. Щедрин, Р. Леденёв, С. Слонимский, Г. Свиридов и др. Использование ряда музыкальных средств, характерных для фольклора, проявилось в таких инструментальных сочинениях Сидельникова, как «Русские сказки» (1968), «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано (1974), фортепианный цикл «Саввушкина флейта» (1966), а также оркестровая «Симфония о гибели Земли Русской» (1989).

Укорененность Сидельникова в русской музыке неоспорима, на что справедливо указывают исследователи. В своей монографии Г.В. Григорьева пишет: «Корни музыки Сидельникова уходят к „Кама-ринской“ Глинки, к принципу симфонизации народной песни, с одной стороны, и вариационным принципам развития — с другой. То, что композитор органически синтезировал интонационность русского склада с различными признаками современного ее „слышания“ (сонорикой, джазовостью), выделяет его среди авторов с национальными истоками творчества» [Григорьева, 2014, с. 166].

Не менее важен «неоклассический»<sup>(13)</sup> топос в творчестве Сидельникова, который также стал заметной тенденцией в музыке XX века. Создание сочинений в стилях ушедших эпох (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм) — традиция, идущая во многом от И. Стравинского и нашедшая продолжение у А. Шнитке («Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, сочинения в жанре Concerto grosso), Р. Щедрина («Эхо-соната», «Музыка для города Кетена») и других современников композитора. У Сидельникова в границах «неоклассического» топоса, помимо уже рассматриваемой «Романтической

(13) В нашем понимании «неоклассический» топос подразумевает музыку в «исторических» стилях, независимо от конкретной эпохи (барокко, классицизм или романтизм). Единое определение представляется более удобным в использовании, а также исключает принадлежность сочинения сразу к двум нео-стилям (так, Романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток» объединяет черты барокко и романтизма).

симфонии-дивертисмента в четырех портретах» (1964), находятся также Две фуги для фортепиано (1954), *Canto a cappella* (Фантазия в старинном духе для альта соло, 1976), Венская симфонietta в тоне Es для медных духовых (1981), Пассакалья для органа (1989).

В названных сочинениях стилистика барокко и классицизма представлена с разным «удельным весом». Так, музыкальный язык ранних фортепианных фуг, опирающийся на хроматическую тональность, реализуемую в облике «рваной» интонационности и сложной диссонантной вертикали, несмотря на следование автора общим контурам барочного жанра, свидетельствует в пользу XX века. Самое точное следование стилистике старинного жанра проявилось, пожалуй, в Пассакалье (1989), единственном сочинении Сидельникова для органа, представляющем собой вариации на *basso ostinato* в медленном темпе (*Largo rigogoso*), с широким использованием имитационной полифонии и сложного контрапункта. Прототипами Пассакальи Сидельникова могли стать сочинения Д. Букстехуде и И. С. Баха. Тема пассакальи звучит в партии педали и представляет собой ровное движение половинными длительностями (*d-e-fis-g-gis-a-b-cis*), а ее мелодический контур ассоциируется с музыкально-риторической фигурой *anabasis* (символ вознесения, восхождения).

Любопытную трактовку классического жанра представляет «Венская симфонietta». Состав исполнителей представлен brass-квинтетом (две трубы, валторна, тромбон и туба), нигде больше не встречающимся у Сидельникова в качестве солирующей группы. Симфонietta достаточно камерная и по масштабам — четыре части занимают около 15–16 минут звучания. Все части имеют подзаголовки, связанные с образами старой Вены: I. Кернтнер-Концерт; II. Воспоминание о вальсе; III. Венок на могилу Гайдна; IV. Прогулка на старинном «Мерседесе». Строение цикла — количество частей и темповые соотношения — вполне соответствует традиционной симфонии в классическом стиле (в данном случае в уменьшенном и упрощенном варианте). Достаточно необычен для жанра симфонии и в целом для цикла тот факт, что все части написаны в главной тональности (Es dur), в то время как тональные контрасты призваны быть важнейшим средством развития драматургии в симфонических опусах.

Часть инструментальных сочинений Сидельникова нельзя отнести к какому-либо объединяющему топосу, поскольку в них не отражена

приверженность композитора той или иной тематике или стилевому направлению, как было в случаях с «неофольклорным» и «неоклассическим» топосами. Тем не менее их объединяет один из значимых композиционных принципов Сидельникова — особое отношение к жанру симфонии, когда средствами камерного исполнительского состава реализовывалась полноценная симфоническая концепция. Подобных сочинений в наследии композитора не так много, но все они знаковые — это Концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных «Дуэли» (1973), Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982) и Роман-симфония «Лабиринты» в пяти фресках для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее (1992). Масштаб и драматургия этих сочинений: тончайшая работа с тематизмом (вплоть до создания системы лейтмотивов в «Лабиринтах»), наличие интонационных связей между частями, трактовка малого состава как оркестра (с помощью многопластовой фактуры, обилия контрастной полифонии, сонорики и др.) — не позволяют отнести их к категории камерной музыки. Каждое из них представляет собой сложное и оригинальное претворение композитором идеи симфонического жанра. Исполнение Виолончельной симфонии-сонаты и «Лабиринтов» требует большого мастерства, эмоциональной отдачи и выносливости от исполнителей, отчасти поэтому эти сочинения редко звучат со сцены («Дуэли» гораздо более известны, но в них более развернутый состав исполнителей и, как уже говорилось, явное преобладание концертного принципа). Несколько особняком в этом списке может стоять «Венская симфонietta» для brass-квинтета, которая формально хоть и принадлежит жанру симфонии, но по авторскому замыслу не рассчитана на грандиозные симфонические масштабы: «сочинение не претендует на особую глубину, оно изящно, остроумно, свежо, изобретательно» [Григорьева, 2014, с. 39].

## Заключение

Музыкальный язык Сидельникова был на редкость цельным и почти не менялся на протяжении всего творческого пути: одни и те же мелодические и фактурные приемы можно встретить как в самый ранний период его творчества, так и в последних сочинениях. Соот-

ветственно, говорить о какой-либо специфической эволюции его стиля нецелесообразно; однако при ближайшем рассмотрении очевидны искания и находки композитора в пределах одного жанра, топоса или исполнительского состава.

Несомненно, по отношению к анализу и систематизации музыки XX–XXI веков нужны новые перспективные подходы, соответствующие многостилевой и разнородной палитре музыкального наследия. Зачастую оригинальные решения можно найти в авторских системах анализа современной музыки — например, А.А. Амрахова предлагает заимствовать лингвистический термин «внутренний лексикон», под которым она подразумевает «определенным образом артикулированное семантическое поле, с уже сформулированными отношениями и частными закономерностями», причем «способы этой артикуляции развиваются и множатся от произведения к произведению, формируя неповторимость авторского стиля» [Амрахова, 2005, с. 13–14].

Очевидно, единственно верного подхода к анализу и систематизации музыкального наследия Сидельникова на сегодняшний день нет, но отчасти в этом и кроется своеобразие природы индивидуальности творца, не сводимой к «каталогизированным» типам и системам. Именно непохожесть и неординарность Сидельников ценит в человеке превыше всего, утверждая: «Для меня сегодня существует лишь одна национальность на этой планете Земля — Национальность Неповторимой и Уникальной (но только Созидательной, а не Разрушающей) ЛИЧНОСТИ» [В сватке с Минотавром, 2010, с. 94]. Изучение обширного и многообразного творчества Сидельникова может дать ключ к пониманию как собственно композиторского стиля, так и контекстуальных ему процессов в искусстве XX столетия, что, безусловно, откроет перспективные горизонты в музыковедческом анализе новой музыки.

## Список литературы:

- 1 Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2005. 35 с.
- 2 Барсова И.А. Камерный оркестр // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 675–676.
- 3 В сватке с Минотавром. Из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 91–101.
- 4 Венок Н.Н. Сидельникову (1930–1992) // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 106–119.
- 5 Григорьева Г.В. Николай Сидельников. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская консерватория, 2014. 176 с.
- 6 Каспаров Ю.С. Тембратура в современном камерном ансамбле: Учебное пособие. М.: Московская консерватория, 2023. 160 с.
- 7 Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
- 8 Комарницкая О.В. Музыкальная Вселенная Николая Сидельникова. Опера «Чертогон» // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 195–199.
- 9 Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 7. С. 47–56.
- 10 Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
- 11 Сидельников Н.Н. Письмо Г. Хаймовскому: 22 октября 1989 года // Gregoryhaimovsky.com. URL: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (дата обращения 14.12.2023).
- 12 Сидельников Н.Н. Человек, который был первым // Советская музыка. 1990. № 3. С. 3–6.
- 13 Чередниченко Т.В. Николай Сидельников // Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 191–209.
- 14 Эсаулова Т.И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. 192 с.
- 15 Эсаулова Т.И. Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ им. Гнесиных; сост. и отв. ред. Л.С. Дьячкова. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. С. 303–315.
- 16 Lien Mao-Shu. Nikolai Sidelnikov's "America! It Is My Love", Twelve Etude-impressions for Piano Solo: Analysis and Performance Guide / Mao-Shu Lien. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts in The Steinhardt School of Education. NY: New York University, 2003. 292 p.

## References:

- 1 Amrakhova A.A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoi muzyki (na primere tvorchestva azerbaizhanskih kompozitorov)* [Cognitive Aspects of Interpretation of Modern Music (On the Example of the Work of Azerbaijani Composers)]: Dis. Abstract ... Doctor of Arts, 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2005. 35 p. (In Russian)
- 2 Barsova I.A. Kamernyi orkestr [Chamber Orchestra]. *Muzykal'naya ehntsiklopediya* [The Musical Encyclopedia], ed. Yu.V. Keldysh. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1974, pp. 675–676. (In Russian)
- 3 V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N.N. Sidel'nikova k G.S. Khaimovskomu [In a Fight with the Minotaur. From Letters from N.N. Sidelnikov to G.S. Khaimovsky]. *Muzykal'naya akademiya*, 2010, no. 1, pp. 91–101. (In Russian)
- 4 Venok N.N. Sidel'nikovu (1930–1992) [Wreath for N.N. Sidelnikov (1930–1992)]. *Muzykal'naya akademiya*, 2001, no. 1, pp. 106–119. (In Russian)
- 5 Grigor'eva G.V. *Nikolai Sidel'nikov* [Nikolay Sidelnikov]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2014. 176 p. (In Russian)
- 6 Kasparov Yu.S. *Tembrofaktura v sovremennom kamernom ansamble: Uchebnoe posobie* [Timbre-texture in a Modern Chamber Ensemble: Study Guide]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2023. 160 p. (In Russian)
- 7 Kirillina L.V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Centuries]. Part III: Poehtika i stilistika [Poetics and Stylistics]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 376 p. (In Russian)
- 8 Komarnitskaya O.V. *Muzykal'naya Vselennaya Nikolaya Sidel'nikova. Opera "Chertogon"* [The Musical Universe of Nikolai Sidelnikov. Opera *Chertogon*]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2009, no. 1 (4), pp. 195–199. (In Russian)
- 9 Petukhova S.A. K istorii sozdaniya "Labirintov" Nikolaya Sidel'nikova: orbita mastera [On the History of the Creation of *The Labyrinths* by Nikolai Sidelnikov: The Master's Orbit]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2013, no. 7, pp. 47–56. (In Russian)
- 10 Savenko S.I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow, Kompozitor Publ., 2001. 328 p. (In Russian)
- 11 Sidel'nikov N.N. Pis'mo G. Khaimovskomu: 22 oktyabrya 1989 goda [Letter to G. Khaimovsky: 1989, October 22]. *Gregoryhaimovsky.com*. Available at: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (accessed 14.12.2023). (In Russian)
- 12 Sidel'nikov N.N. Chelovek, kotoryi byl pervym [The Man Who Was the First]. *Sovetskaya muzyka*, 1990, no. 3, pp. 3–6. (In Russian)
- 13 Cherednichenko T.V. Nikolai Sidel'nikov [Nikolay Sidelnikov]. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyi zapas. 70-e: Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Stock. 70s: Problems. Portraits. Cases]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 191–209. (In Russian)
- 14 Esaulova T.I. *Yazyki kul'tury v vokal'no-khorovom tvorchestve Nikolaya Sidel'nikova* [Cultural Languages in the Vocal and Choral Creativity of Nikolai Sidelnikov]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 192 p. (In Russian)
- 15 Esaulova T.I. Labirint v "Labirintakh" [Labyrinth within *The Labyrinths*]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii: Materialy X Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 1–3 noyabrya 2010 goda* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History and Methodology: Proceedings of the 10th International Scientific Conference November 1–3, 2010], RAM im. Gnesinykh, comp., ed. L.S. Dyachkova. Moscow, Rossiiskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh Publ., 2012, pp. 303–315. (In Russian)
- 16 Lien Mao-Shu. *Nikolai Sidelnikov's "America! It Is My Love", Twelve Etude-impressions for Piano Solo: Analysis and Performance Guide*. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts in The Steinhardt School of Education. NY, New York University, 2003. 292 p.