

Ученые записки

2020
1(32)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель

Российская академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**

ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции

121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: 8(495) 691-30-78
E-mail: editor-in-chief@uz-
gnesin-academy.ru
<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать 20.03.2020 г.
Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано
в ООО «Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2020

Главный редактор
доктор искусствоведения
И. С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Власова Е. С.

Доктор искусствоведения,
профессор

Дауноравичене Г. (Литва)

Доктор гуманитарных
наук, профессор

Дулова Е. Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения,
профессор

Зинькевич Е. С. (Украина)

Доктор искусствоведения,
профессор

Кирнарская Д. К.

Доктор искусствоведения,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,

профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат
искусствоведения,
доцент

Плата за публикацию статей не взимается

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии
музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении
связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому)
каталогу «Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Страница

главного редактора 3

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Петр Климов

Неоконченная симфония
Чайковского – история
и современность 5

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Натэла Енукидзе

«Мавра» И. Ф. Стравинского:
на грани стилизации и пародии 21

Анна Наветная

Принципы музыкальной
композиции в балете
Белы Бартока
«Деревянный Принц» 32

Александр Наумов

Неизвестный балет Р. М. Глиэра?
«Клеопатра» в музыкальной
студии МХАТ (1925) 42

МУЗЫКА XX ВЕКА

Гурам Мачавариани

Дерек Бейли и концепция
свободной импровизации
в современной музыке 52

Наталья Девуцкая

Экзистенциальное эхо
детерминированности
в триаде послевоенных
фортепианных сонат
М. Вайнберга 60

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Лючано Берио

Поэзия и музыка: Опыт
Poésie et musique — une expérience
Перевод с французского
Анастасии Никулиной 79

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Олег Теряев

О развитии музыкальных
способностей в контексте
современной культуры 91

Ирина Захарбекова

Уроки Веры Дмитриевны
Нырковой 102

Леонид Бомштейн

Подготовка студентов
отделений академического вокала
к работе на международной
оперной сцене 109

Сведения об авторах 118

Аннотации и ключевые слова 121

Abstracts 126

Требования к статьям 131

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий номер, как обычно, разнообразный по своей тематике, отвечает насущным проблемам современной музыкальной культуры. Некоторые из них обсуждаются на страницах «Ученых записок» впервые. Открывающая выпуск статья П. Климова содержит ценную информацию о малоизвестном сочинении П. И. Чайковского, в восстановлении которого автор принимал участие. Статья привлекает внимание целым рядом наблюдений над творчеством композитора, в том числе, акцентируя и такой немаловажный факт, как сложившееся предпочтение драматическому таланту композитора и недооценка «мажорных» сочинений, к которым относится исследуемая симфония *Es-dur*.

Три статьи посвящены музыкальному театру. Н. Енукидзе рассматривает драматургию «Мавры» И. Стравинского, находя в ней много общего с культурой русских кабаре и с пародией, что проявилось в интонационных моделях арий, их опоре на романсовый прототип и русско-итальянский мелос. Новому соотношению музыки и хореографии, преобразованию привычных балетных форм, осуществленных (не без влияния Дягилева) Б. Бартоком в балете «Деревянный принц», посвящена статья А. Наветной. Анализируя типологические черты сказки и архетипы сказочных героев в их интерпретации либреттистом (Б. Балажем) и композитором, автор приходит к осмыслению философской концепции сочинения: взаимодействию творца и творения. Еще один неизвестный шедевр — балет-пантомима Р. Глиэра «Клеопатра» — рассматривается А. Наумовым в аспекте сценической судьбы. В поле внимания автора редкий объект: стечение неблагоприятных обстоятельств, послуживших помехой на пути к широкой известности сочинения.

Концепция свободной импровизации — игры без предварительного плана и указаний — рассматривается в статье Г. Мачавариани, посвященной гитаристу-новатору, сформировавшему новый подход к композиции, Дереку Бейли. Его произведения, создавшиеся спонтанно, в присутствии слушателя, не предполагают ни нотной, ни аудио, ни видео-записи.

Анализ структурных свойств трех послевоенных сонат (№№ 4, 5, 6) М. Вайнберга — объект изучения Н. Девуцкой. Уместное сопоставление их с поэтическими формами (композитор, как известно, был увлечен поэзией Ю. Тувима), помогает осмыслить динамичные процессы формообразования, присущие сонатам, и стиль композитора.

Статья Берио, переведенная А. Никулиной, посвящена новым подходам к изучению связи поэзии и музыки. На примере фрагмента (11 главы) «Улисса» Джойса автор рассматривает возможности преобразования вокальных звучаний, содержащихся в голосе, средствами электронной музыки, в которых таится огромное звуковое богатство. В ассимиляции синтетических звуков с природными автор видит перспективу развития современной музыки.

Три заключительные статьи выпуска затрагивают проблемы музыкальной педагогики. О. Теряев, опираясь на опыт Э. Ж.-Далькроза и З. Кодая, рассматривает феномен музыкальных способностей, акцентируя значимость двигательной активности (ритмика) и певческой практики (сольфеджио) в процессе их развития. Предлагается использование цифровых технологий для развития тембрового слуха.

Большой любовью к недавно ушедшей из жизни В. Д. Ныrkовой проникнута статья И. Захарбековой, которой посчастливилось учиться у нее. Прекрасный портрет Учителя предстает в единстве творческой и педагогической деятельности, отношении к ученикам, таланте выявления их предпочтений.

Венчает номер обращенная к студентам-вокалистам статья Л. Бомштейна, посвященная рассмотрению трудностей, с которыми сталкивается начинающий певец. Анализируя специфику предметов, автор статьи оценивает роль каждого из них в системе обучения вокалистов.

Завершая краткий обзор, хочется поблагодарить авторов статей за присланные материалы и сообщить о намерении редакции «Ученых записок» и впредь расширять научную проблематику, не выходя за рамки музыковедения.

И. С. Стогний

Из истории русской музыкальной культуры

НЕОКОНЧЕННАЯ СИМФОНИЯ ЧАЙКОВСКОГО — ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Петр Климов

Симфоническое творчество Петра Ильича Чайковского принято считать основательно изученным и хорошо знакомым любителям музыки. Действительно, его симфонии (если не все, то большинство), одночастные оркестровые сочинения, такие как «Ромео и Джульетта» или Торжественная увертюра «1812 год», часто звучат в концертах, фигурируют в учебных программах, транслируются средствами массовой информации. В то же время приходится констатировать, что целые пласты оркестровой музыки Чайковского оказываются вне поля зрения не только слушателей, но и профессиональных музыкантов. Для многих становится открытием, что, помимо симфоний и ряда известных увертюр и фантазий, перу композитора принадлежат такие интереснейшие произведения, как четыре сюиты для оркестра, симфоническая баллада «Воевода» или Концертная фантазия для фортепиано с оркестром.

Между тем многое в названных сочинениях раскрывает те грани творческого темперамента автора, которые лишь отчасти угадываются в его более известных партитурах. Привычный мир лирико-драматических образов уступает место другим композиторским устремлениям. Это и особая абстрактно-одухотворенная изобретательность, свободное конструирование формы из контрастных темброво-тематических элементов (1-я часть Второй оркестровой сюиты даже носит название «Игра звуков»); это и новаторское понимание оркестровки как языка многоуровневых исторических и стилистических смыслов (блестящим примером является сама идея создания произведения на материале музыки другого композитора, где собственное лицо автора может быть выражено только в принципах и частностях инструментовки — такова Четвертая сюита для оркестра «Моцартиана»). Без понимания всех этих многообразных иска-

ний невозможно в должной мере оценить ни «Пиковой дамы» с ее калейдоскопом музыкальных стилизаций, ни новаторски-независимого языка Шестой симфонии.

Разделение наследия того или иного композитора на сочинения «удачные», «достойные» и сочинения «ненужные», «второстепенные» — нередкое явление среди музыкантов всех специальностей, включая музыковедов. В отношении Чайковского подобные взгляды особенно сильны и живучи. Количество опусов, вызывающих пренебрежительную ухмылку — от «Думки» и Большой сонаты до Второй и Третьей симфоний, — едва ли не превышает число сочинений, снисходительно одобряемых. В то же время именно в случае Чайковского подобный подход особенно опасен и ведет к недопониманию его творчества в целом. Приходится наблюдать даже и такой, весьма упрощенный, взгляд: произведения, написанные в миноре — удачные, а в мажоре композитор мог бы и не сочинять вовсе.

Оставив в стороне подобные крайности, позволим себе утверждать, что в творчестве такого крупного и требовательного к себе художника, как Петр Ильич Чайковский, нет не заслуживающих внимания произведений. Отдавая предпочтения некоему «драматически-трагедийному» Чайковскому, мы рискуем исключить из его биографии целый период творчества. Речь идет о годах между написанием Четвертой и Пятой симфоний (1877–1888 годы), выделяемых исследователями в средний период творчества композитора. Созданные в эти годы четыре оркестровые сюиты, Второй концерт и Концертная фантазия для фортепиано с оркестром, Серенада для струнного оркестра и Итальянское каприччио нередко воспринимаются как периферийные в наследии Чайковского (может быть, в силу их мажорности?). А между тем именно в эти годы автор, благодаря материальной поддержке Н. Ф. фон Мекк, имел счастливую возможность сочинять то, что он хочет.

Разумеется, на творческом пути великого композитора возможны и неудачи — действительные или мнимые. В этой связи особым разрядом произведений Чайковского, имеющих не только научно-исторический, но и художественный интерес, представляются его неоконченные сочинения. В творческом портфеле такого дисциплинированного и работоспособного художника, как Чайковский, подобных вещей не так много — фрагменты опер «Ундина» и «Мандрагора», часть незавершенного консерваторского квартета, симфонический проект 1873 года, несколько фортепианных пьес. В этом ряду едва ли не наиболее значительной работой представляется неоконченная симфония ми-бемоль мажор. Необычность этого сочинения в том, что его нельзя, в сущности, считать неоконченным. Благодаря переработке музыки симфонии в три части фортепианного концерта все «белые пятна» оставшихся от нее эскизов оказались заполненными.

Неудивительно, что неоднократно предпринимались попытки восстановить и исполнить симфонию. В пятидесятые годы появилась партитура симфонии, подготовленная С. С. Богатыревым. В 2005–2006 го-

дах, по предложению Фонда лауреатов конкурса им. П. И. Чайковского и Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, созданием новой оркестровой версии произведения занимался автор данной статьи. На этот раз сочинение пришло на концертную эстраду под названием симфония «Жизнь» — такой заголовок мы встречаем среди записей композитора. Симфония, существующая теперь уже в двух редакциях, звучала и с успехом звучит во многих городах мира. Разумеется, единого мнения о целесообразности возрождения музыки, «забракованной» автором и не доведенной им до окончательного чистового вида, среди музыкантов нет. Бытует представление о том, что сохранившегося материала недостаточно для восстановления симфонии. Многим кажется неправильным, что к идеям мастера прикладывается чужая творческая воля, едва ли тождественная авторской, что пробелы в одном сочинении устраняются за счет другого. Ведутся споры о правомерности использования названия симфония «Жизнь», слышны суждения о том, что художественный уровень сочинения не делает чести Чайковскому. Подобные мнения вполне объяснимы. Но думается, что именно отсутствие полноценной информации об обстоятельствах, сопутствующих возникновению замысла симфонии и его реализации, усложняет подлинное понимание того, что собой представляют эскизы симфонии, какие мысли мог вкладывать в них автор и какие основания имеются сейчас для реставрации сочинения и водворения его на концертную эстраду.

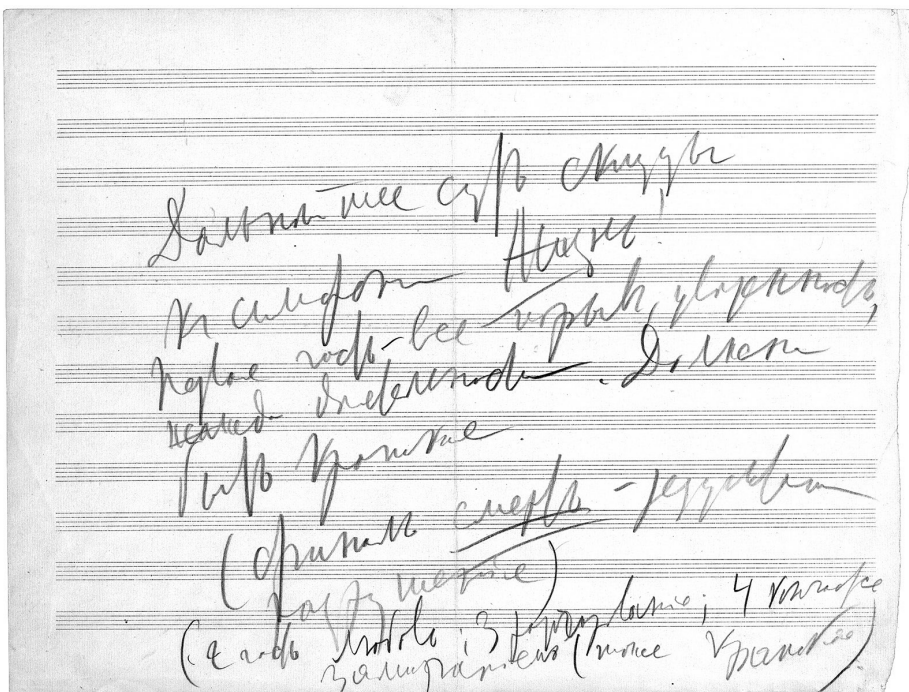
Попробуем разобраться во всех этих вопросах, проследив, насколько возможно, как задумывалась и создавалась симфония ми-бемоль мажор, а также почему и насколько безвозвратно она была предана автором забвению.

Еще в 1889 году, через год после завершения Пятой симфонии, в письме к Великому князю Константину Константиновичу Чайковский признается: *«Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением всей моей сочинительской карьеры <...>. Неопределенный план такой симфонии давно носится у меня в голове, но нужно стечение многих благоприятных обстоятельств для того, чтобы замысел мой мог быть приведен в исполнение»* [11, 205].

В мае 1891 года, возвращаясь домой после триумфального визита в Соединенные Штаты Америки, Чайковский, имея вполне весомые основания ощущать себя в зените мировой славы, делает наброски нового сочинения. Ряду небольших — всего в несколько тактов — эскизов тематического материала предпослано пояснение:

«Дальнейшее суть скиццы к симфон[ии] Жизнь! [подчерк. здесь и далее — П. Ч.] Первая часть — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал смерть — результат разрушения). (2 часть любовь; 3 разочарование; 4 кончается замиранием) (тоже краткая)» [ГМЗЧ А1 N67 л. 1 об.].

Одна из тем помечена словом «Юность». На другой странице музыкальные фразы сопровождаются комментариями: «Препятствия! Вздор!»,



II) менуэлло: Кудря:

Кудря: Кудря:

Корн: Кудря: Кудря:

П. И. Чайковский. Наброски симфонии
 «Жизнь». Из фондов Государственного
 мемориального музыкального музея-
 заповедника П. И. Чайковского

а строчкой ниже некой предполагаемой коде предпослано: «Вперед! Вперед!» Угадывается и возможная тональность сочинения — ми-бемоль мажор (это тональность фрагмента, о котором говорится выше, а фрагмент, подписанный «22/10 мая 91 г. В океане» изложен в ми-бемоль миноре).

Надо сказать, что и в других записных книжках этого периода времени Чайковский фиксирует темы для возможной будущей симфонии. Одна из этих тем (в соль мажоре — ми миноре) сопровождается подтекстовкой «За чем? Почему?» Еще одна тема — ми-бемоль мажорная — через год практически без изменений станет главной темой финала сочинения.

На исписанных страницах наброски замышляемой симфонии чередуются с эскизами балета, в которых, в числе прочего, можно узнать и знаменитую нисходящую тему Adagio из третьего действия «Щелкунчика». Собственно, именно работа над этим балетом и сочинявшейся одновременно с ним оперой «Иоланта» помешала Чайковскому по приезду в Россию немедленно приступить к воплощению в жизнь задуманного на трансатлантическом пароходе симфонического полотна. Лишь полностью выполнив трудоемкий двойной заказ на оперу и балет, в мае 1892 года Петр Ильич позволяет себе вернуться к замыслу годичной давности.

Еще до начала работы над новым произведением, в преддверии переезда в только что приобретенный собственный дом в Клину — тот самый, где теперь располагается Дом-музей Чайковского — 6 апреля 1892 он сообщает пианисту А. И. Зилоти: «<... > я уже помышляю о новом большом сочинении, т.е. о симфонии с тайной программой» [12, 70]. Как мы видим, намерение написать именно программную симфонию занимает мысли Петра Ильича. Запомним это примечательное обстоятельство.

В отправленном 20 мая из Клина письме композитор пишет своей двоюродной сестре А. П. Мерклинг: «Начал я сочинять симфонию, — но идет немножко туго. Боюсь, не есть ли это начало конца? Т. е. [не] начинаю ли я исписываться? Впрочем, увидим» [12, 97]. Подобное недовольство собой на ранних стадиях работы над новым сочинением — явление для Чайковского нередкое. Подобные настроения владели им при написании и симфонии «Манфред», и Пятой симфонии, и многих других опусов. Несмотря на свои сомнения, 30/18 июня в письме Э. Ф. Направнику из французского города Виши он говорит вполне определенно: «После того, как я тебя проводил, провел я около месяца в Клину у себя [на самом деле речь идет о периоде с 5 по 27 мая — П. К.] и сочинил вчерне две части симфонии» [12, 113]. В письме С. И. Танееву, отправленном 13 июля 1892 года из Клина, содержится более точная информация: «В мае, до отъезда за границу, я сделал эскизы первой части и финала симфонии. За границей она не подвинулась нисколько, а теперь не до того» [12, 128]. Последние слова цитаты вызваны необходимостью выполнить огромную работу по корректуре готовящихся к печати «Иоланты» и «Щелкунчика». «Меня ожидали здесь масса корректур, ибо разом печатаются партитуры оперы и балета и разные их переложения, и все это я должен сам просмотреть. Ре-

шил не начинать продолжения сочинения симфонии, пока не кончится вся корректурная работа» — признается Петр Ильич в письме брату Модесту из Клина 17 июля [12, 137]. Тем не менее композитор уверен в том, что симфония будет доведена до конца. «Разумеется, я согласен дирижировать у вас, но не лучше ли в конце сезона. Дело в том, что у меня будет новая симфония, которую в скицах я уже почти написал, — но инструментовка раньше как к Рождеству не может быть готова <...>» [12, 150] — сообщает Чайковский члену дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества П. А. Петерссену 9 августа. «Декабрь я должен посвятить инструментовке моей новой симфонии, которую буду исполнять в конце января в Петербурге» [12, 173] — пишет композитор 7 октября из Клина И. И. Слатину. Именно на октябрь 1892 года приходится вторая и последняя стадия работы над симфонией ми-бемоль мажор. В это время сочинялась вторая часть, Andante, и, возможно, третья часть, Скерцо. Перед своим отъездом в Петербург 27 октября Чайковский уже вполне может сказать о симфонии: «Кончил ее вчерне и теперь начал инструментовку». Впрочем, в этом же письме к А. Зилоти он оговаривается: «Какова вышла симфония, ей-богу, не знаю. Боюсь, что <...>» [12, 181] — договаривается автор и до непечатного слова. Заметим, кстати, что за время непосредственной работы над симфонией композитор ни разу не упоминает о ее программности, которую провозглашал до начала сочинения. Не исключено, что этому обстоятельству не стоит придавать никакого значения — для краткости Петр Ильич мог нейтрально называть «симфонией» и программное произведение — если не учитывать то, что сам автор скажет о своем неоконченном детище в феврале 1893 года.

К этому времени Чайковский, покинув Клин 27 октября, успеет провести около полутора месяцев в Петербурге, где все его силы будут отданы постановке «Иоланты» и «Щелкунчика». Двойная премьера имела место 6 декабря 1892 года. Несмотря на сравнительно теплый прием публики, пресса в целом была не в восторге от новых оперы и балета. Невысокая оценка критиками его новых опусов в сочетании с усталостью, связанной с подготовкой к премьере, вполне могла отрицательно сказаться на расположении духа Чайковского и его самооценке — как ни отрицал он сам возможность такого влияния. В письме брату Анатолию он подводит такие итоги: «Сегодня уже четвертые сутки вся петербургская пресса занимается руготней моих последних детищ, кто во что горазд <...>. Меня эта брань <...> не огорчает, но тем не менее я все эти дни находился в отвратительном состоянии духа, как всегда, впрочем, в подобных случаях. Когда долго живешь поглощенный ожиданием чего-то важного, — то после наступления ожидаемого является какая-то апатия, отвращение к труду и ощущение какой-то пустоты и тщеты всех наших стремлений» [12, 202]. В таком настроении Чайковский покидает Петербург и отправляется за границу. Не исключено, что угнетенное состояние духа, усугубленное тем, что покидать Россию и обживаемый дом в Клину композитору на этот раз не хотелось, объясняет рез-

кий пересмотр отношения автора к своей неоконченной симфонии. *«Промотрел я внимательно и, так сказать, отнесся объективно к своей симфонии, которую, к счастью, не успел инструментовать и пустить в ход. Впечатление самое для нее нелестное, т. е. симфония написана просто, чтобы что-нибудь написать, — ничего сколько-нибудь интересного и симпатичного в ней нет. Решил выбросить ее и забыть о ней. Решение это бесповоротно, и прекрасно, что оно мной принято. Но не следует ли из этого, что я вообще выдохся и иссяк?»* — читаем мы в письме к племяннику В. А. Давыдову, отправленном 16/28 декабря из Берлина [12, 208].

Однако наиболее интересными и неожиданными для нас словами, доверенными тому же адресату, являются те, что мы находим в письме от 11 февраля 1893 года — это письмо было написано в Клину по окончании поездки в Европу, где встреча с бывшей гувернанткой семьи Чайковских Фанни Дюрбах дала импульс к зарождению замысла Шестой симфонии: *«<...> я симфонию, сочиненную и лишь частью оркестрованную осенью, уничтожил. И прекрасно сделал, ибо в ней мало хорошего, — пустая игра звуков, без настоящего вдохновения. Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой <...>»* [13, 42].

Называя новую симфонию, в отличие от ее предшественницы, программной — «на этот раз программной» (!) — Чайковский ясно дает понять, что эскизы 1892 года программной симфонией не являются. Вкупе с тем, что темы, набросанные в 1891 году на пароходе, в этих эскизах использованы не были, признание автора позволяет нам утверждать, что симфония ми-бемоль мажор, сочинявшаяся в Клину весной и осенью 1892 года, скорее всего, не имеет к проекту симфонии «Жизнь» никакого отношения. Можно предположить, что в процессе отбора материала для симфонии и работы над ним в сознании композитора произошла трансформация его первоначальных планов, и от мысли о написании программной симфонии он в тот момент времени отказался. Возникшее прежде намерение создать симфонию, так или иначе повествующую о жизни человека, значительно более убедительно увенчивает гениальная Шестая симфония. Несмотря на то, что ее «тайная программа» не была никак обнародована автором, о возможном сюжете этого произведения говорят как сама музыка симфонии, так и интересные сведения, которые мы находим в воспоминаниях о Чайковском А. В. Панаевой-Карцовой. Если верить этим воспоминаниям, композитор «проболтался» о своей «тайной программе, которая останется для всех загадкой» сразу после премьеры симфонии — провожая после концерта свою кузину А. П. Мерклинг, Чайковский, подтверждая ее предположение о скрытой в симфонии программе, указал, что *«Первая часть — детство и смутные стремления к музыке. Вторая — молодость и светская веселая жизнь. Третья — жизненная борьба и достижение славы. — Ну а последняя, — добавил он весело, — это «De profundis», чем все кончаем, но для меня это еще далеко...»* [5, 160].

Таким образом, неоконченная симфония ми-бемоль мажор, вероятнее всего, являет нам пример «чистого» оркестрового творчества Чайковского, что едва ли может уменьшить интерес к ней, и первым, кто подтвердил это, был сам Петр Ильич. После завершения в марте 1893 года черновых эскизов Шестой симфонии, которыми он был чрезвычайно доволен, композитор вновь почувствовал вкус к жизни и к творчеству. Вновь оценив все написанное для симфонии ми-бемоль мажор, он рассудил, что музыка эта вполне может быть использована и решил преобразовать ее в фортепианный концерт. 24 марта 1893 года, подытоживая свою деятельность последних месяцев, Чайковский мог сообщить М. М. Ипполитову-Иванову: *«Писал ли я тебе, что у меня была готова симфония и что я вдруг в ней разочаровался и разорвал ее. Теперь <...> я написал новую и эту уже, наверно, не разорву. У меня также имеются скиццы ф-п концерта <...>»* [13, 70]. Интересно, что под скиццами концерта композитор мог иметь в виду только наброски ми-бемоль мажорной симфонии — трансформация их в концерт будет совершена лишь в конце июня — начале июля. Примечательно, что в этом письме, как и в ряде других писем, сообщающих о появлении Третьего фортепианного концерта, Чайковский никак не связывает новый концерт с недописанной симфонией. Возможно, из боязни, что, узнав о изначально не фортепианной и не концертной природе этого сочинения, его поспешат обвинить в неорганичности.

Фортепианный концерт в трех частях, как он был оформлен Чайковским летом 1893 года, спустя некоторое время показался автору слишком длинным. Композитор принял решение сделать концерт одночастным и 3 октября — за три недели до смерти — закончил оркестровую партитуру.

В результате полуторагодовой работы над симфонией, ставшей фортепианным концертом, до нас дошли следующие материалы:

- эскиз партитуры 1 части симфонии, включающий в себя экспозицию и почти всю разработку;
- набросок 1 части симфонии с пометками для переделывания симфонии в концерт (полный дирекцион части);
- набросок среднего раздела и коды 2 части, Andante (часть, судя по всему, написана в сложной трехчастной форме);
- набросок Финала симфонии, включающий в себя всю музыку части, кроме двух проведений побочной партии — в экспозиции и в репризе (пробел в экспозиции предварен словами «2 тема из зап[исной] книжки»);
- автограф партитуры Третьего концерта для фортепиано с оркестром, аналогичного по музыке 1 части симфонии;
- эскизы 2 и 3 частей фортепианного концерта, аналогичных Andante и Финалу симфонии (закljučают в себе всю музыку этих частей, в том числе крайние разделы Andante и проведения побочной партии в Финале, в изложении для двух фортепиано).

Вся музыка трех частей сочинения, таким образом, представляется зафиксированной Петром Ильичом. Материал 1 части при этом оказался поч-

ти дважды оркестрован — и в симфоническом, и в концертном варианте, а *Andante* и Финал ни в том, ни в другом варианте оркестрованы не были.

Что касается возможного существования Скерцо из симфонии ми-бемоль мажор, то факт его создания трудно как подтвердить, так и опровергнуть. Сам Чайковский никак не упоминает о нем в письмах. В то же время композитор нигде не говорит о том, что задуманная им симфония будет трехчастной, а, надо признать, что подобная «аномалия» в строении симфонического цикла едва ли могла быть им утаена. Для сравнения: едва начав работать над Шестой симфонией, в цитировавшемся уже письме от 11 февраля, Чайковский незамедлительно сообщает В. А. Давыдову: «По форме в этой симфонии будет много нового, и, между прочим, финал будет не громкое аллегро, а, наоборот, самое тягучее *adagio*» [13, 43]. Можно ли предположить, что, сочиняя первую в своем творчестве трехчастную симфонию, композитор не поспешил бы поделиться с кем-либо таким нерядовым обстоятельством?

В пользу возможного существования Скерцо говорит и тональный план трех сохранившихся частей сочинения: ми-бемоль мажор — си-бемоль мажор — ми-бемоль мажор. Подобное соотношение тональностей для симфонии того времени на первый взгляд кажется слишком простым, неярким и бесконфликтным. Если справедливо предположение о том, что Скерцо из неоконченной симфонии Чайковский позже переработал в одну из фортепианных пьес, составивших соч. 72, а именно в *Scherzo-fantasie*, тональность которого ми-бемоль минор, то общий тональный план четырехчастной симфонии становится более осмысленным: ми-бемоль мажор — си-бемоль мажор — ми-бемоль минор — ми-бемоль мажор. Однако, рассуждая о соотношении тональностей и о количестве частей в рассматриваемой нами симфонии, интересно вспомнить и следующий факт, возможно, впрочем, и не имеющий к нашей теме прямого отношения. Тем не менее отметим, что именно в 1893 году увидела свет симфония другого русского композитора, симфония ми-бемоль мажор в трех частях со средней частью, написанной в си-бемоль мажоре. Это была Четвертая симфония Александра Глазунова. Неизвестно, обсуждал ли Чайковский с младшим коллегой свой неосуществленный замысел, и нельзя не признать, что в строении симфонии Глазунова много глубоко индивидуальных черт. Но само существование глазуновской симфонии (единственной трехчастной в его портфеле) показывает, что подобное сочинение могло иметь место в тот период времени.

Премьера Третьего концерта для фортепиано с оркестром, состоявшаяся уже после смерти Чайковского, 7 января 1895 года, сделала достоянием публики — пусть и в опосредованном концертном виде — музыку первой части ми-бемоль мажорной симфонии. Это не ослабило желаний друзей композитора донести до слушателей оставшиеся за рамками Третьего концерта *Andante* и Финал. Собственно, именно под таким названием — *Andante* и Финал для фортепиано с оркестром — эти части были опубликованы издательством Беляева в 1897 году в инструментовке С. И. Танеева.

П. И. Чайковский.
Симфония ми-бемоль
мажор. I часть.
Последняя страница
эскиза партитуры.
Из фондов Государст-
венного мемориаль-
ного музыкального
музея-заповедника
П. И. Чайковского

№ 35, (1) П. Юргенсон из Москвы.

Тем не менее в музыкальных кругах существовал интерес и к самой симфонии в ее изначальном виде. В первой половине 50-х годов XX века на основе хранящихся в Доме-музее Чайковского в Клину материалов профессор Московской консерватории Семен Семенович Богатырев подготовил оркестровую редакцию сочинения. Он воспользовался написанной Чайковским партитурой первой части симфонии, доведенной почти до репризы, завершил оркестровку этой части, используя, где возможно, партитуру Третьего фортепианного концерта (по счастью, целые крупные разделы концерта, такие как начало репризы и большая часть коды, поручены Чайковским оркестру без участия рояля и легко переходят в партитуру симфонии, вполне соответствуя черновому дирекциону первой части симфонии), и самостоятельно оркестровал еще три части симфонии, включая скерцо, позаимствованное из соч. 72. Для восполнения пробелов, имеющих в *Andante* и Финале симфонии, Богатырев воспользовался эскизами аналогичных частей фортепианного концерта, исходя из вполне логичного предположения, что эту же музыку Чайковский намеревался использовать и в симфонии. В редакции Богатырева симфония была издана, неоднократно исполнялась и записывалась, в том числе такими дирижерами, как Ю. Орманди, Л. Гинзбург и Н. Ярви. К достоинствам редакции следует отнести тщательнейшую расшифровку нотного текста оригиналов и неукоснительное следование ему. К возможным недостаткам — несколько «не чайковский» подход к оркестровке материала. В рамках данной статьи сложно произвести подробный анализ этого тезиса, но обобщенно можно констатировать, что принципы инструментровки Богатырева ближе к сложившимся к середине XX века школьно-академическим нормам, чем к сути оркестрового мышления Чайковского, основанного на сосуществовании и последовательном развитии темброво-обособленных линий отдельных инструментов и оркестровых групп. В этой связи позволим себе процитировать Ф. Е. Витачека, анализирующего оркестровку Шестой симфонии в книге «Очерки по искусству оркестровки XIX века». Вот что он пишет: «Распределение элементов фактуры между различными группировками инструментов, а именно тембровое расслоение голосов ткани, тембровое выделение отдельных ее составных частей, весьма характерно для оркестрового мышления Чайковского. При таком способе оркестровки мелодия темброво обособлена от контрапунктирующего ей голоса, тот в свою очередь отделен от голосов, имеющих уже не мелодическое, а гармоническое значение и т. д. <...>. Таким образом, каждая из группировок привязана к определенному элементу ткани и как бы противопоставляется другим. При таком методе нередко получается, что гармонические комплексы создаются из отдельных линий, оркестровая вертикаль слагается из ряда «горизонталей» (что представляет собой оригинальнейшую черту оркестрового стиля Чайковского)» [3, 101–102]. Подобные наблюдения мы находим и у А. Карса, и у А. М. Веприка. В качестве примера можно отослать читателя, например, к началу среднего раздела второй части Шестой симфонии. Хорально-аккордовая природа этого материала, кажущаяся таковой и при прослушивании, и при изучении клавира, при взгляде

в партитуру неожиданно предстает результатом взаимодействия четырех (не считая органного пункта в басах) темброво самостоятельных мелодических линий, изложенных октавами: первые скрипки + виолончели, вторые скрипки + альты, гобой + кларнеты и валторны.

Возможно, обозначенные особенности партитуры Богатырева сыграли свою роль в том, что симфония ми-бемоль мажор не получила достаточно широкой известности. И музыкантами, и слушателями эта музыка воспринималась как не вполне «чайковская». Конечно же, подобной оценке способствует и то, что музыкальный материал симфонии, возможно, уступает красотам Пятой и Шестой симфоний, и то, что трудно требовать от кого бы то ни было конгениальности Чайковскому в оркестровом изложении его идей. Сама целесообразность восстановления неоконченного автором произведения не раз ставилась под сомнение, причем при такой постановке вопроса плохую услугу музыке симфонии, как ни странно, оказывала произведенная Чайковским переработка ее в концерт. Вот, например, как рассуждал в журнале «Audiomusic» пианист А. Хотеев (большой пропагандист творчества Чайковского, в том числе полной трехчастной редакции Третьего фортепианного концерта): «Что же касается пресловутой Симфонии ми-бемоль мажор, то в 1930-х годах в музыковедческой среде возникли некоторые соображения насчет неизвестной симфонии Чайковского. Тогда теоретик и композитор С. Богатырев отправился в музей Чайковского, взял эскизы, где были фрагменты экспозиции первой части, один эскиз для финала. Но самым важным источником для “воссоздания” симфонии оказалась рукопись Третьего концерта. Таким образом, для создания симфонии, которая так и не была автором написана, понадобилось использование сочинения, которое было написано!» [8, 24]. Спорить с автором статьи нелегко, но налицо его явная неосведомленность в том, какие источники легли в основу восстановления симфонии.

Такова была ситуация вокруг рассматриваемого нами произведения на тот момент, когда в 2005 году Фонд лауреатов конкурса им. Чайковского при поддержке Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, в частности, замечательного музыковеда и уникального специалиста по творчеству композитора П. Е. Вайдман, обратился к автору этих строк с предложением подготовить новую оркестровую версию симфонии ми-бемоль мажор. Формально-информационных повода для перевоссоздания симфонии было два: новое название — симфония «Жизнь» — и трехчастная концепция сочинения.

Весь спектр этических, исторических, музыковедческих и чисто композиторских проблем предстал перед молодым музыкантом. Необходимо было решить для себя вопрос — насколько обоснована и решаемая проблема восстановления симфонии. Попутно следовало разобраться — хотя бы для собственного понимания — и с новыми тезисами, связанными с названием симфонии и количеством частей в ней. Что касается этих последних вопросов, то отношение к ним, сформировавшееся в процессе изучения произведения и истории его создания, достаточно подробно изложено выше. Стоит добавить лишь одну деталь, связанную с не включенным в цикл скерцо. Мотивом

удаления его из концепции симфонии со стороны сотрудников Дома-музея в Клину в первую очередь послужило то обстоятельство, что от скерцо не осталось набросков оркестрового дирекциона, сопоставимых с набросками других частей. Следовательно, при его инструментровке пришлось бы пользоваться лишь текстом *Scherzo-fantasie* из соч. 72, фортепианная природа которого, даже если признать ее вторичность, может не создавать правильного представления о возможной оркестровой ткани. Этот аргумент надлежит признать достаточно важным, если не решающим в данном вопросе, как бы мы ни относились к вероятности сочинения Чайковским трехчастной симфонии.

Что касается обрисованных выше основных проблем жизнеспособности самой идеи реконструкции симфонии и ее реализации, то в результате нескольких месяцев интереснейшей работы были сделаны следующие выводы.

Основания для создания оркестровой версии симфонии, безусловно, есть. Одним из них, более общего плана, является следующее соображение: материал, зафиксированный Чайковским в эскизах симфонии, как всегда у композитора, ориентирован именно на те исполнительские силы, для которых он создавался. Иными словами, эта музыка значительно органичнее существует в оркестре без солиста, чем в оркестре с солирующим фортепиано. Подобную оценку можно считать субъективным мнением автора статьи, вдаваться в подробный анализ в рамках нашего исследования едва ли позволительно, но все, кто хорошо знаком с творчеством Чайковского, возможно, согласятся, что такой взгляд имеет под собой почву. Инструментальное изложение материала у этого композитора является абсолютно неотъемлемым свойством самого материала. По счастью, сохранившиеся эскизы, безусловно, охватывают большую часть симфонии, и попытка дать им оркестровую жизнь вполне оправдывает заполнение существующих в автографах пробелов музыкой, взятой из фортепианного концерта. Вероятнее всего, эта музыка абсолютно аналогична той, что предназначалась для симфонии — в этом нас убеждают наблюдения за трансформацией симфонического материала в концертный. Она практически никогда не затрагивает мелодико-гармоническую ткань сочинения.

Важным для понимания ценности музыки симфонии был и тот факт, что, «забрав» свою работу в январе 1893 года, сам Чайковский вернулся к ней, реанимировав симфонию в новом качестве, и даже судьба двух изъятых из окончательной редакции концерта частей не представляется однозначной решенной — композитор вполне мог вернуться к ним, если бы его жизнь не оборвалась столь внезапно.

Еще одним аргументом в пользу возвращения симфонии на концертную эстраду, аргументом, возможно, более частным, но вместе с тем и более «осязаемым», является написанная Чайковским партитура экспозиции и разработки первой части. На наш взгляд, в этой партитуре композитор предстает во всеоружии своего оркестрового мастерства, ее страницы полны замечательных находок. Единственная сложность, связанная с этой партитурой, состоит в ее незаконченности, автограф обрывается за несколько тактов до репризы. Однако изучение возможностей оркестровки репризы и коды данной

части (напомним, что сохранился полный ее оркестровый дирекцион) привело нас к интереснейшим результатам.

С. Богатырев в своей редакции уже сделал ряд очень правильных, на наш взгляд, шагов в этом направлении. Изрядная часть репризы и коды более чем органично «закрывалась» соответствующими фрагментами партитуры Третьего концерта, теми фрагментами, где фортепиано молчит и вся музыкальная ткань озвучена одним оркестром. Наибольшую проблему представляла собой оркестровка репризы побочной партии, не появляющейся в концерте в чисто оркестровом облачении. Богатырев, как музыкант весьма образованный, исходил из предположения, что при своем возвращении в главной тональности побочная партия должна быть переинструментирована. Это заставило его передать мелодию темы от кларнета, исполняющего ее в экспозиции, струнным инструментам и изменить весь рисунок оркестровки. Нечто похожее по началу пытался сделать и автор этих строк. Но широкий диапазон мелодии, совершенно не соответствующий естественным возможностям любой из струнных партий (звучание побочной темы весьма умиротворенное), наводил на мысль о том, что следует действовать как-то иначе. Изучение автографов приводило к выводу, что музыка побочной и заключительной партии в репризе по своему изложению не отличается от таковой в экспозиции ничем, кроме тональности (соль мажор в экспозиции сменяется ми-бемоль мажором в репризе). Следует ли переоркестровывать практически не изменившийся нотный текст, причем текст Чайковского, у которого, как мы констатировали, инструментровка, как правило, неотторжима от материала? Возможно ли воспользоваться партитурой экспозиции, просто перенести ее — с некоторыми малозаметными техническими поправками — в главную тональность? В поисках ответов на эти вопросы была рассмотрена партитура первой части Пятой симфонии — непосредственной предшественницы симфонии ми-бемоль мажор. К своему полному удовлетворению, мы обнаружили в ней абсолютно аналогичную ситуацию: хорошо всем знакомая группа побочных и заключительных тем, появляющихся в экспозиции, безо всяких изменений, кроме смены тональности, повторяется в репризе. Инструментровка этих тем полностью сохранена. После обретения такой весомой «подсказки» со стороны самого Чайковского стало возможным привести оркестровку репризы в соответствие с «родной» партитурой композитора. Таким образом, практически вся первая часть симфонии в новой редакции звучит в подлинной оркестровке Петра Ильича. Автору этих строк пришлось самому инструментовать лишь два небольших фрагмента.

При оркестровке *Andante* и Финала симфонии была сделана попытка максимально соответствовать обозначенным выше принципам оркестровки Чайковского. Одним из образцов для автора новой редакции служил уже упоминавшийся средний раздел второй части Шестой симфонии. Многие частности работы над новой концертной версией симфонии ми-бемоль мажор П. И. Чайковского, к сожалению, остаются за рамками данной статьи. Напомним, что ни о каком досочинении музыки речь, разумеется, не шла,

поскольку вся музыка произведения была автором так или иначе зафиксирована. Лишь несколько моментов, связанных с переводом концертного материала в симфонический, требовала небольшой композиторской инициативы. Редактором были условно «сочинены» один такт в партии солирующей виолончели при переходе к репризе 2-й части и фактура струнных инструментов в репризном проведении побочной темы финала симфонии. Таким образом, слушатель может быть уверен, что имеет дело с подлинной музыкой Чайковского.

Насколько удачными являются оркестровые редакции *Andante* и Финала симфонии, покажет время. Вместе с тем первая часть, *Allegro brillante*, представляющая теперь в виде практически полной авторской партитуры, как мы надеемся, будет вызывать интерес, вполне соответствующий ценности и оригинальности рассмотренной нами малоизвестной работы Петра Ильича Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автографы П. И. Чайковского, хранящиеся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину: ГМЗЧ А1 N67; ГМЗЧ А1 N74; ГМЗЧ А1 N75; ГМЗЧ А1 N76; ГМЗЧ А1 N77; ГМЗЧ А1 N78.
2. Вайдман П., Айнбиндер А. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...». К истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром // Наше наследие, 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения 10 февраля 2020).
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва: Советский композитор, 1961. 454 с.
4. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Москва: Музыка, 1979. 152 с.
5. Воспоминания о Чайковском (сост. Е. Бортникова, К. Давыдова, Г. Прибегина). Москва: Музыка, 1979. 571 с.
6. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1989. 304 с.
7. Мартынов Н., Цытович В. Русская симфоническая музыка XIX–XX вв. СПб, «Ут», 2000. 440 с.
8. Хотеев А. Произведения Чайковского для фортепиано с оркестром (Взгляд интерпретатора) // AudioMusic, 2002. № 5. Москва: ООО Издательский дом «Классикал Медиа Пресс». С. 21–25.
9. П. И. Чайковский. Забытое и новое. Исследования, материалы к биографии, воспоминания современников. Выпуск 3. / Гос. мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Гос. институт искусствознания [ред.-сост. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер]. Москва: Театралис, 2015. 360 с.
10. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архиве имени покойного композитора в Клину. Москва; Лейпциг Изд. П. Юргенсона 1900–1902. 540 + 698 + 732 с.
11. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XV-А. Москва: Музыка, 1976. 295 с.
12. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XVI-Б. Москва: Музыка, 1979. 280 с.
13. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XVII. Москва: Музыка, 1981. 360 с.
14. Чайковский П. Симфония Es-dur: Для большого симф. оркестра / Восстановление, инструм., ред. примеч. и предисл. С. Богатырева. Москва: Музгиз, 1961. 261 с.

REFERENCES

1. Avtografy P. I. Tchaikovskogo, khranyashchiesya v Dome-muzee P. I. Chaykovskogo v Klinu [P. I. Tchaikovsky's manuscripts from Tchaikovsky's Museum, Klin]: GMZCh A1 N67; GMZCh A1 N74; GMZCh A1 N75; GMZCh A1 N76; GMZCh A1 N77; GMZCh A1 N78.
2. Vaydman P., Aynbinder A. «...Vospominaniya o strastnosti, zhutkosti ispytannykh oshchushcheniy...». K istorii sozdaniya Kontserta № 1 dlya fortepiano s orkestrom [«...Memories about passion, dismay of experienced feelings...». To the history of composing of Piano Concerto № 1]. Nashe nasledie, 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (data obrashcheniya: 10 fevralya 2020 goda) [Web-site Nashe nasledie 2015. №113 [electronic resource] URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (accessed date: February 10, 2020)].
3. Veprik A. Ocherki po voprosam orkestrovykh stiley [Essays on the problems of orchestral styles]. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1961. 454 p.
4. Vitachek F. Ocherki po iskusstvu orkestrovk XIX veka [Essays on the art of orchestration in XIX century]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1979. 152 p.
5. Vospominaniya o Chaykovskom [Memories about Tchaikovsky] sost. Ye. Bortnikova, K. Davydova, G. Pribegina [ed.-status. Y. Bortnikova, K. Davydova, G. Pribegina]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1979. 571 p.
6. Carse A. Istoriya orkestrovk [The history of orchestration]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1989. 304 p.
7. Martynov N., Tsytovich V. Russkaya simfonicheskaya muzyka XIX — XX vv. [Russian symphony music XIX–XX centuries] Sankt-Peterburg, «Ut» [Sanct-Petersburg: Publishing house «Ut»], 2000. 440 p.
8. Khoteev A. Proizvedeniya Tchaikovskogo dlya fortepiano s orkestrom (Vzglyad interpretatora) [Tchaikovsky's works for piano and orchestra (Interpreter's view)]. AudioMusic, 2002. № 5 Moskva: OOO Izdatelskiy dom «Klassikal Media Press» [Moscow: Publishing house «Classical Media Press»]. P. 21–25.
9. P. I. Tchaikovsky. Zabytoe i novoe. Issledovaniya, materialy k biografii, vospominaniya sovremennikov [Forgotten and new. Researches, biography materials, memories of contemporaries]. Vypusk 3. / Gos. memorialnyy muzykalnyy muzey-zapovednik P. I. Chaykovskogo, Gos. institut iskusstvovedeniya red.-sost. P. Ye. Vaydman, A. G. Aynbinder [V. 3 State Memorial musical museum-reserve, State institute for Art studies. Ed.-status. P. Y. Vaydman, A. Aynbinder]. Moskva: Teatralis [Moscow: Publishing house «Teatralis»], 2015. 360 p.
10. Tchaikovsky M. Zhizn Petra Iliche Chaykovskogo. Po dokumentam, khranyashchimsya v arkhive imeni pokoynogo kompozitora v Klinu [Life of Petr Ilyich Tchaikovsky. By documents preserved in composer's archive in Klin]. Moskva; Leipzig Izd. P. Yurgensona [Moscow; Leipzig: Publishing house of P. Jurgenson] 1900–1902. 540 + 698 + 732 p.
11. Tchaikovsky P. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collected works. Literary works and correspondence]. Vol XV-A Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1976. 295 p.
12. Tchaikovsky P. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collected works. Literary works and correspondence]. Vol XVI-B Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1979. 280 p.
13. Tchaikovsky P. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collected works. Literary works and correspondence]. Vol. XVII Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1981. 360 p.
14. Tchaikovsky, P. Simfoniya es-dur: Dlya bolshogo simf. orkestra / Vosstanovlenie, instrum., red. primech. i predisl. S. Bogatyreva [Symphony Es-dur: for large symphony orchestra / Reconstruction, orchestration, edition, notes and foreword by S. Bogatyrev]. Moskva: Muzgiz, [Moscow: Publishing house «Muzgiz»] 1961, 261 p.

Музыкальный театр

«МАВРА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: НА ГРАНИ СТИЛИЗАЦИИ И ПАРОДИИ¹

Натэла Енукидзе

Я думаю, <...> что единственно ценная критика должна осуществляться в искусстве <...> средствами искусства, то есть быть имитацией или пародией.

И. Ф. Стравинский [8, 278]

Начало XX века в России, по точной формулировке одного из отечественных критиков Л. Никулина, было «временем для имитации»: «Оригинальность выдыхается, — сокрушался он. — Ужасно много хищений. Хитят позы, тон, голоса, манеры играть и манеры жить» [9, 315]. Имитация, подражание стали стилем жизни — что же говорить об искусстве? Впрочем, в культуре этого времени речь, скорее, шла не просто об имитации, а о стилизации — имитации стиля; не полной иллюзии, но лишь намеке, позволяющем воссоздать атмосферу или явление.

«Под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих списках, — объяснял Вс. Э. Мейерхольд в 1908 году в своей статье “Театр. К истории и технике”. — С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые, характерные их черты. <...> Вместо большого количества деталей — один-два мазка» [4, 106].

Такое понимание стилизации роднит ее с пародией, которая, по мнению Ю. Н. Тынянова, ей особенно близка. «И та, и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <...>. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от сти-

лизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» [10, 201].

В качестве ведущих (и «смежных» друг с другом) художественных принципов стилизация и пародия наиболее полно и адекватно выявили себя в русской кабаре-культуре начала XX века. Работа «в стилях», работа «по модели», рассчитанная «на узнавание», таила в себе элемент увлекательной игры со зрителем. Быть может, в силу этого она и приобрела столь массовый характер.

Стилизовались разные времена и эпохи — Древний Китай, Япония, Индия, Древний Египет, события французской и английской истории. Нашлось место и русским сюжетам, которые довольно часто приобретали форму миниатюрного оперного или музыкально-театрального спектакля. Среди них, например, — «опера» М. П. Речкунова² «Сватовство» (Троицкий театр миниатюр, 1912), переполненная, согласно впечатлениям рецензента, «древнерусскими наигрышами баянов и гуслей, веселыми распевами “Ой, ладо, ладо, ой ладо лель люли”» [7, 5]. Две квазирусские оперы-гусельки написал для Троицкого же театра Виктор Гаврилович Пергамент — «Княжна Азвяковна» и «О премудром Ахромее и царевне Евпракsee»³ (обе на текст Чуж-Чуженина⁴; Троицкий театр, 1912). Псевдорусский стиль нашел свое отражение в одном из фрагментов оперной пародии В. Н. Гартевельда «Экспроприаторы. Полицейский протокол в разных вариантах», и в опере-шутке И. А. Саца «Не хвались, идучи на рать».

К 1914 году в кабаре явно усилились ностальгические настроения: в излюбленном жанре дивертисмента пели и танцевали «в обстановке гостиной московского барского особняка. <...> умилялись старинным костюмам, манерам, оборотам речи, рифмам»⁵. Стариной любовались, слегка подсмеиваясь — над нею и над собственной сентиментальностью.

Похожий ракурс воскрешения стиля мы наблюдаем в «Мавре» И. Ф. Стравинского. Между этой оперой и культурой русских кабаре есть немало общего. Отметим основные «совпадения».

Для начала обратимся к сюжету. Особая трактовка композитором пушкинского «Домика в Коломне» не раз отмечалась исследователями. Реализуя в опере многие черты итальянской оперы-buffa, композитор выпустил очень существенную для нее характеристику — последний финальный ансамбль (так называемый финал-клубок). Отказ от такого финала в пользу «немой го-голевской сцены», «открытый» характер завершения (Б. Асафьев справедливо отмечает, что опера не заканчивается, а прекращается — причем на предельно напряженной ноте) позволяет рассматривать драматургию оперы как «анекдотическую»⁶. Кроме того, одноактность и динамизм оперы (который, однако, касается лишь развертывания сюжета, а отнюдь не протяженности отдельных сцен) предоставляют возможность провести определенные параллели между «Маврой» и жанром миниатюры — в том ее понимании, о котором писал критик А. А. Черепнин⁷.

Жанр «Мавры», неоднозначный в своей основе, позволяет провести еще несколько аналогий с кабаре-культурой или, точнее, с репертуаром кабаре. Во взглядах на жанр исследователи расходятся между собой и не солидарны с композитором. Б. Асафьев предлагает считать ее либо «старым русским водевилем⁸ в оболочке тридцатых годов», либо «бытовой оперой». «Бытовой сатирической драмой» называет ее Б. Л. Ярустовский, а М. С. Друскин определяет как «комическую оперу, русский буффонный аналог итальянской». Сам же композитор называет «Мавру» «opéra-comique» или «opera-buffa». Все эти названия в равной степени обоснованы. Сведя их к общему знаменателю, мы получим две значимых характеристики: русская бытовая музыкальная традиция вкупе с комическим началом.

Фактически, все перечисленные жанры пользовались особой популярностью в кабаре: комические оперы (buffa и comique) и старые русские водевили с их простотой сюжета, небольшим количеством действующих лиц и простодушной лирикой в сочетании с незатейливым комизмом⁹. Можно предположить, что, будь она создана в 1910-е, а не 1920-е годы XX столетия, «Мавра» стала бы идеальным выражением кабаре-предпочтений, ее совершенным «репертуарным портретом».

Посвящая «Мавру» Пушкину, Глинке и Чайковскому, Стравинский, по его собственному признанию, имел своим намерением отдать дань уважения и любви дорогой для композитора русской оперной старине и вокальной культуре. Многочисленные реминисценции из «Руслана», «Сусанина», «Евгения Онегина», а также аллюзии с «Пиковой дамой» прочитываются музыковедами именно в таком ключе. С другой стороны, эти реминисценции частенько вызывают улыбку или даже усмешку. Она порой настолько очевидна, что возникает соблазн назвать «Мавру» пародией. Однако в доступной литературе, в том числе мемуарной, а также в критической печати первой трети XX века такое определение не встречается. Зато, напротив, нередко встречаются рассуждения о том, что «Мавра» *пародией не является*. А это значит, что пародийность ее все-таки лежит на поверхности, но чем-то от обычной пародийности отличается. Разницу между оперной пародией и пародийностью «Мавры» установим позднее; сейчас же обратимся к используемым источникам.

Круг источников кабаре-пародий и стилизаций — уже упомянутых сочинений И. А. Саца, В. Н. Гартевельда, В. Г. Пергамента и проч., — в целом сводится к русской оперной традиции. В первую очередь, это театральные опусы композиторов «Могучей кучки». И. Ф. Стравинский также опирается на русскую оперу — но это сочинения М. И. Глинки и П. И. Чайковского. Впрочем, есть в истории русских кабаре — в частности, «Кривого зеркала» — опера, максимально совпадающая с кругом источников «Мавры». Речь идет об опере-пародии Н. Н. Евреинова на текст Л. Н. Урванцова «Сладкий пирог» (1912). Для того чтобы установить сходство, обозначим драматургические и музыкальные прототипы «Мавры».

Драматургия оперы И. Ф. Стравинского, выстроенная с учетом традиционных оперных форм, обнаруживает определенное родство с оперными пародиями. Композитор использует уже ставшие стереотипными драматургические ситуации: романс Параши, поющей за работой; ламентную арию Матери; Дуэт Матери и Соседки, любовный дуэт Параши и Гусара. Драматургические аллюзии «подкрепляются» музыкальными отсылками.

Так, образ Параши драматургически ориентирован на Антонида из «Жизни за царя». Однако в качестве интонационного источника выступает не только Антонида, но и Людмила из оперы М. И. Глинки, что подчеркнуто интонационной общностью в характеристике всех трех образов, обилием в партиях героинь легких колоратур, пластичным рисунком мелодической линии. По мнению Р. Тарускина, это и есть тот русско-итальянский мелос, который, обогащенный «разговорностью», введенной в «Евгении Онегине» Чайковским, и стал основным интонационным источником для музыкального стиля «Мавры» [12, 1553]. Вместе с тем нельзя не отметить, что переменный метр романса Параши (4/4, 3/4, 5/8) влечет за собой появление «алогичных» акцентов, разрушающих естественность вокально-речевой интонации; гармония постоянно расходится с мелодией, и в результате безмятежный облик героини приобретает гротескные черты¹⁰.

Есть свои источники и у реплики Гусара («Колокольчики звенят»). На сей раз это не оперный, а романсовый прототип — знаменитый «Белеет парус одинокий» А. Е. Варламова, что установлено Р. Тарускиным.

Интонационный облик Матери Параши определяется аллюзиями к образу Лариной (на это указывают многие исследователи, в том числе Б. Асафьев, Р. Тарускин и другие). Первая же фраза, с которой появляется в опере Мать Параши («Избави Бог прислугу, дочь моя, терять»), «выдаёт» это родство.

Р. Тарускин пишет: «Роль матери Параши в “Мавре” резонирует с Лариной, матерью Татьяны из “Евгения Онегина”. Также овдовевшая хозяйка поместья, на всем протяжении оперы Ларина ограничена диалогическими репликами, участием в ансамблях и говорком. Ключевой момент ее партии расположен в первой же сцене, в гениальном двойном дуэте, в котором Ларина говорком беседует с Няней на фоне сентиментального романса, который исполняют Татьяна и ее сестра. Наверное, не случайно в реплике из “Мавры” <...> Стравинский практически процитировал одну из реплик Лариной из этого двойного дуэта» [12, 1255].

Ария Матери «Нет, не забыть вовеки» решена в откровенно пародийном ключе. По типу это традиционная ламентная ария, ее сопровождение — «траурного», похоронного характера. Однако ситуация оплакивания хозяйкой «стряпухи Феклы» подана как абсурдная и построена с использованием приема оксюморона: высокая трагедийная музыка, обильно «оснащенная» итальяно-русскими колоратурами, сочетается с детальным и подробным описанием нарочито бытовых реалий. И в этом случае Р. Тарускин устанавливает интонационный прототип из «Жизни за царя» — каватину Антониды из I акта.

Драматургически дуэт Матери и Соседки вызывает в памяти идиллические «деревенские» сцены «Евгения Онегина»; бытовые разговоры поданы композитором в опоэтизированном, но с легким оттенком иронии, ключе. Однако Р. Тарускин предлагает другую аналогию — сразу несколько фрагментов из I акта «Русалки» А. С. Даргомыжского.

Любовный дуэт Параши и Гусара решен как дуэт согласия: голоса главных героев то канонически вторят один другому, то сливаются в блаженном единстве (мелодия звучит нарочито «лирическими» секстами и терциями). Финал дуэта (вальсового характера) имитирует «бесконечные» оперные кадансы; текст «сладостно» распевается: «Когда в двойном союзе третьим бывает нежный Купидон. Когда в двойном союзе третьим бывает нежный, бывает нежный Купидон. Когда в двойном союзе третьим бывает нежный Купидон, бывает нежный, нежный, нежный Купидон...».

Последний перед финалом номер — ария Мавры — является, по мнению Р. Тарускина, откровенной пародией на так называемый жестокий романс. В пример он приводит цыганское пение и, разумеется, «Очи черные», а также «цыганский» репертуар «Летучей мыши» зарубежного периода, в частности, весьма популярную «Ночь в Яре».

Итак, круг установленных музыкальных источников «Мавры» ограничен русской оперной классикой и русским романсом XIX века. Таковы же, по большей части, источники «Сладкого пирога» Урванцова–Евреинова.

На наш взгляд, это в определенной степени сближает оба сочинения, хотя уровень профессионального композиторского мастерства, разумеется, несравним: дилетанту Евреинову не под силу тягаться с гением Стравинского. Но в данном случае речь идет не об уровне воплощения замысла, а об интенции, так что некоторые параллели, по-видимому, все же возможны.

Опера Урванцова–Евреинова «Сладкий пирог» была написана как пародия на спектакли театра Музыкальной драмы. Режиссеры этого театра (И. М. Лапицкий, А. А. Санин, П. С. Оленин и другие) находились под обаянием «психолого-реалистического» метода Московского Художественного театра и грешили прямолинейным перенесением этого метода на оперную сцену. Чрезмерный для жанра оперы реализм режиссуры Н. Н. Евреинов связывал с воздействием оперных пародий. Он считал, что помимо огромной пользы (читай — реформы оперного театра) пресловутая «Вампука» нанесла современной сцене один значительный урон: увеличение числа «реалистических» оперных постановок. ««Вампука» много убила, <...> но та же «Вампука» породила едва ли не худшее зло. Прозревшие постановщики ударились в другую крайность. На почве антивампучности с головой ушли <...> в культивирование на оперной сцене доморощенного реализма. «Кривое зеркало» ополчилось против авторов постановок «как в жизни»» [11, 255]. Так в репертуаре театра появился «Сладкий пирог».

В основе сюжета пародии лежит светский анекдот. Барышня Марь Иванна, дочь супругов Чернилкиных, помолвлена с молодым человеком

Губкиным. Другой претендент на ее руку, Ошибкин, узнав о помолвке от прислуги Феклы, затевает интригу. Расчет строится на вечеринке, которая должна состояться в доме Чернилкиных и для которой кухарка печет пирог. Ошибкин хочет расстроить помолвку («На Марь Иванне я и сам жениться б мог»), он решает пробраться на кухню и подложить в пирог английской соли.

На торжество в доме Чернилкиных собирается небольшое общество, мило злословящее о местных новостях. Легкое смятение среди гостей вызывает весть, что на вечер придет сам генерал, который и в самом деле появляется. Высокого гостя приглашают к столу и угощают пирогом. Генерал рассказывает обществу занятный анекдот.

Во время рассказа в животе генерала раздается весьма недвусмысленное урчание — английская соль вызывает несварение желудка. Почувствовав неладное, Генерал ретируется. Гости принимают злословить: «Вот скандал! Вот скандал! Вдруг ушел сам генерал!»

Не вынеся позора, жених разрывает помолвку. «Другой жених уж не найдется, придется старой девой быть», — стенает покинутая невеста. Ошибкин торжествует: «Одно теперь вам остается — моей женой законной быть!»

В качестве объекта пародии в «Сладком пироге» выступает, в основном, драматургия и стиль П. И. Чайковского¹¹: наиболее яркие параллели — с «Евгением Онегиным», фрагментарные — с «Пиковой дамой». Помимо этих прототипов частично возникают аллюзии с «Женитьбой», «Русланом» и «Жизнью за царя»¹².

Кратко наметим возникающие аллюзии. Сцена Феклы и Ошибкина «Какая у тебя возвышенная грудь. А можно ущипнуть?» апеллирует к сцене Афанасия и Солохи: «А что это у вас, дражайшая Солоха?» Романс Чернилкиной в литературном отношении есть парафраза на романс Даргомыжского «Мне минуло 16 лет». Сцена восьмая («Марь Иванна шьет на машинке детское белье») объединяет сразу два оперных прототипа: сцену Маргариты за прялкой и арию Антонины.

Наиболее явно к своему драматургическому прототипу отсылают ансамбль гостей «Какая чудная погода», ариозо и Сцена Губкина «Я вас люблю». Благодаря первой строчке («Какая чудная погода») можно рассматривать этот номер как аналог квартету из «Руслана» — «Какое чудное мгновенье». В ансамбль включаются Губкин и Марь Иванна — ариозо «Я вас люблю любовью страстной» по тексту и поэтическому метру напоминает ариозо Елецкого из «Пиковой дамы» («Я вас люблю, люблю безмерно»). Музыкальная драматургия предполагает в качестве еще одного объекта сцену объяснения Ольги с Ленским. Н. Н. Евреинов использует два драматургических плана (как в «Евгении Онегине»): Марь Иванна с Губкиным, реплики которых сменяются куплетами гостей.

Высокие оперные прототипы «попадают» в несвойственную им «социальную среду», ведь действующие лица пародии — мелкие чиновники,

о чем свидетельствуют незамысловатые фамилии Чернилкин, Ошибкин, Губкин¹³ и т.д. Это травестирует драматургическую ситуацию, создавая комический эффект. Но самый «снижающий» элемент авторы приберегли для кульминационной сцены, ведь неожиданная развязка драмы вызвана причиной отнюдь не романтического свойства.

В пародии есть цитаты как литературные, так и музыкальные. Помимо уже названных, это Вальс из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера, «Жаворонок» М. И. Глинки (звучит в виде оркестровой темы в сцене и романсе Марь Ивановны). Н. Н. Евреинов использует также приемы «музыкальной иллюстрации» — в оркестре изображается, как звенит электрический звонок (трель), как урчит в животе у генерала и как поет птичка.

Итак, круг источников в «Пироге» и в «Мавре» весьма близкий. Это Чайковский, Даргомыжский, Глинка. Налицо и аналогичные ситуативные штампы: романс Марь Ивановны, ориентированный на каватину Антонида, бытовые сцены с обсуждением хорошей погоды и местных новостей (как и в разговоре Матери Параши с Соседкой). Любопытно, что в пародии даже есть служанка Фекла, которая становится невольной виновницей событий. Впрочем, сходство имен, скорее всего, случайное; думается, что оно использовано авторами в силу его очевидной «простонародности» и с целью «оттенить» абсурдность подобного персонажа в высоком оперном жанре. Есть в «Сладком пироге» и любовный дуэт — своего рода дуэт согласия; финальная же сцена (дуэт Марь Ивановны и Ошибкина) пародирует бесконечное кадансирование, как и в дуэте Параши и Гусара:

Ошибкин:

*Одно теперь вам остается —
Моей женой законной быть!*

ВМЕСТЕ:

*Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой законной быть.
Его / Моей женой законной быть.*

Подведем итог. Значительная часть прототипов «Мавры» сосредоточена в музыке: она заметно шире той, что обозначена композитором. Так, помимо указанных автором Глинки и Чайковского, в «Мавре» Стравинский апеллирует к Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Бородину и так называемой «итальянщине» (от Беллини до Россини). «По охвату ритмоинтонационного материала “Мавра” произведение синтетическое, а по отбору среди материала она является сложным комплексом, в котором мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского смешан с “жестокими” любовными романсами под гитару, с сентиментальной “купеческо-мещан-

ской” лирикой, <...> с залихватской цыганской песней» [2, 197–198]¹⁴). Таким образом, материал «Мавры» есть «интонационное попурри» (Б. Асафьев). Музыкальное оформление оперной пародии, в сущности, также представляет собой попурри; разница состоит лишь в уровне, на котором «попурри» осуществляется. Стравинский работает с мотивами и даже отдельными интонациями, «вкрапляя» в текст узнаваемые формулы; авторы оперных пародий составляют свои попурри из более протяженных фрагментов (вплоть до периодов и даже целых форм — трехчастных и т. д.). Впрочем, Илья Сац в своих оперных пародиях приближается к интонационной технике Стравинского, компилируя, в основном, небольшие мотивы и интонации.

Как мы помним, одним из характерных признаков оперной пародии является невязка планов (Ю. Н. Тынянов) — драматургического, музыкального и литературного, постановочного и т. д. Стравинский этот пародийный принцип проецирует «вовнутрь» музыкальной ткани. Практически во всей опере мелодия и гармония, вокальная и оркестровая партии «рассогласованы», и это рассогласование образует буквальный эффект «кривозеркального отражения». На этот эффект указывали все исследователи, так или иначе обращающиеся к анализу оперы, не устанавливая, впрочем, очевидного сходства приема с техникой пародии.

Стравинский не только использует приемы оперной пародии, но и расширяет область их применения, «перемещая» пародийность внутрь музыкальной ткани. Технику Стравинского, таким образом, можно расценивать как «микропародийную»; именно она формирует интонационную ткань «Мавры», создавая эффект «кривозеркальности», и это она же не позволяет назвать «Мавру» пародией в буквальном смысле слова. Существенно и то, что главный признак оперной пародии в «Мавре» все же отсутствует: природа оперы Стравинского — не знаковая. Нетрудно убедиться в этом, обратив внимание на оперные формы, используемые композитором — развернутые, педантично соблюденные. Например, трехчастная репризная в ламентной арии Матери «Нет, не забыть во веки», трехчастная же репризная в первой сцене (романс Параши — крайние части формы, середина — дуэт Параши с Гусаром); развернутый многоэпизодный любовный дуэт в финале оперы, с неременной кодой и т. д. Само по себе такое воспроизведение форм возможно и в оперной пародии, но у Стравинского описанная «педантичность» сочетается с детальной проработкой всей музыкальной ткани. Подобная «полнота» и детализированность исключает знаковость; поэтому все приемы, использованные композитором, дают лишь «иронический отблеск», подтекст, далекий от пародийной однозначности. Согласно уже цитированному высказыванию Ю. Тынянова, между стилизацией и пародией нет непроходимой грани. По-видимому, на этой грани и существует «Мавра» — маленький шедевр «кабарежной драматургии» — «на пути» между стилизацией и пародией.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. А. Миниатюр-стиль. Театральная газета. 1916. № 39. С. 10–11.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Москва, 1929. С. 406.
3. Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. Москва, 2009. 304 с.
4. Мейерхольд Вс. Театр (к истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Москва, 2008. 239 с.
5. П. Ю. Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 1912. № 3. 15 января. С. 54–55. С. 817.
6. Петр Ю. «Кривое зеркало». Театр и искусство. 1912. № 43. С. 817.
7. Р. Вас. Открытие Троицкого театра миниатюр // Биржевые ведомости. 1912. 21 ноября. С. 5.
8. Стравинский И. Ф. Молодое поколение / И. Ф. Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., 1971. 415 с.
9. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917 / Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Москва, 2005. 528 с.
10. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 576 с.
11. Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». Сборник высказываний прессы, театральных деятелей о театре, программы спектаклей театров, состав труппы и др. за период с 1908 по 1918 гг. РГАЛИ. Ф. 2353, оп. 1, ед. хр. 62.
12. Taruskin R. Mavra: Sources and Style / Richard Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra. Berkeley: University Press, 1996. 2 vols. P. 992+800.

REFERENCES

1. A. A. Miniatur-stil [Miniature-style]. Teatralnaya gazeta [Theater newspaper]. 1916. № 39. S. 10–11.
2. Asafiev B. [Asafiev B.] Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]. Moskva [Moscow], 1929. S. 406.
3. Baeva A. A. [Baeva A. A.] Opernyy teatr I. F. Stravinskogo [Stravinsky Opera]. Moskva [Moscow], 2009. 304 s.
4. Meyerhold Vs. [Meyerhold Vs.] Teatr (k istorii i tekhnike) [Theater (to history and technology)] // Teatr. Kniga o novom teatre [Theater. A book about the new theater]. Moskva [Moscow], 2008. 239 s.
5. P. Yu. [P. Yu.] Teatr «Miniatur» [Miniature Theater] // Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1912. № 3. 15 yanvarya. S. 54–55. S. 817.
6. Petr Yu. [Peter Yu.] «Krivoe zerkalo». Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1912. № 43. S. 817.
7. R. Vas. [R. Vas.] Otkrytie Troitskogo teatra miniatyur [The opening of the Troitsky theatre of miniatures] // Birzhevye vedomosti [Birzhevye vedomosti]. 1912. 21 noyabrya. S. 5.
8. Stravinskiy I. F. [Stravinskiy I. F.] Molodoe pokolenie [Young generation] / I. F. Stravinskiy [I. F. Stravinskiy]. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya [Dialogues. Memories. Musings]. L., 1971. 415 s.
9. Tikhvinskaya L. [Tikhvinskaya L.] Kabare i teatry miniatyur v Rossii [Cabarets and miniature theaters in Russia]. 1908–1917 / Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy Serebryanogo veka [The everyday life of the theatrical Bohemia of the Silver age]. Moskva [Moscow], 2005. 528 s.
10. Tynyanov Yu. N. [Tynyanov Yu. N.] Dostoevskiy i Gogol (k teorii parodii) [Dostoevsky and Gogol (on the theory of parody)] // Yu. N. Tynyanov [Tynyanov Yu. N.]. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Movie]. Moskva [Moscow], 1977. 576 s.
11. Yarotskaya M. K. Letopis teatra «Krivoe zerkalo». Sbornik vyskazyvaniy pressy, teatralnykh deyateley o teatre, programmy spektakley teatrov, sostav truppy i dr. za period s 1908 po 1918 gg [Annals of the theatre «Krivoe zerkalo». A collection of statements by the press, theater figures about the theater, theater performance programs, the composition of the troupe, etc. for the period from 1908 to 1918]. RGA LI. F. 2353, op. 1, ed. khr. 62.
12. Taruskin R. Mavra: Sources and Style / Richard Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra. Berkeley: University Press, 1996. 2 vols. R. 992+800.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Оперная пародия как художественный феномен в европейском и русском музыкальном театре XVIII–XX веков» № 16-04-00483а.
- ² Речкунов Михаил Петрович (1870–1921?) — русский композитор, хоровой дирижер, педагог. Автор в основном хоровых сочинений и романсов.
- ³ Стилизация здесь была несколько окрашена иронией, как можно заключить из отзыва рецензента: «Г. Чуженин хорошо владеет стародавней сказочной стихотворной речью и хотя сюжет не блещет особым замыслом, но пьеска слушается с вниманием, выразительная музыка Пергамента — с удовольствием, а недурно выдержанная в стиле сказочной сатиры игра актеров <...> — вызывает одобрение» [5, 55].
- ⁴ Фалеев Николай Иванович (псевд. Чуж-Чуженин) (1872–1941) — русский поэт, писатель, драматург, публицист; офицер, военный юрист; преподаватель Императорского Лесного института (г. Санкт-Петербург), общественный и политический деятель.
- ⁵ Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр [9, 303].
- ⁶ Анекдот, равно как и анекдотическая драматургия, были одним из неизменных характеристик русского кабарежного искусства.
- ⁷ «Краткость одноактной пьесы — естественного порядка, пьеска одноактна потому, что ее содержанию не нужно еще актов, не нужно большей протяженности: вылилось в один акт — и кончено.
Краткость миниатюры — искусственного порядка, нарочитое, предвзятое задание. Эта предвзятая краткость и является командующим фактором. Прежде всего, она влияет ускоряюще на развертывание действия. Все второстепенное, замедляющее это развертывание, отбрасывается. Отбрасывается и все побочное, что если и не замедляет действия, то все же не имеет к нему непосредственного отношения.
Действие суживается, сосредоточивается на одной линии, но зато приобретает необычайную интенсивность. Подгоняемое “отсутствием времени”, оно приобретает несколько лапидарную структуру — и одновременно — пульсирующую, скачкообразную, превращаясь в ряд быстро следующих один за другим эпизодов, связанных без детальной подготовки и нередко совсем неожиданных. <...>
Миниатюра — не вид одноактной пьесы, а совершенно особая категория драматического искусства, несколько не стесненная со стороны количества актов. В этом смысле миниатюру следует представить себе как ряд отдельных коротеньких сцен, число которых произвольно» [1, 17]. <http://teatr-lib.ru/Library/Tihvinskaya/Bogema/> — Rome_End_858
- ⁸ В хронологически более позднем исследовании (2009) А. А. Баева объясняет специфику жанра «Мавры» как раз «слиянием оперных и водеvilных традиций» [3, 82].
- ⁹ Особенной популярностью пользовались водевили П. А. Каратыгина («Булочная, или петербургский немец») и Ф. А. Кони («Беда от сердца, горе от ума», «Ревнивый муж», «Пишо и Мишо», «Дядюшка о трех ногах»).
- ¹⁰ Мы склонны расценивать этот прием как микропародийный, поскольку рассогласование планов, характерное для пародии в целом (Ю. Тынянов), перемещается внутрь музыкальной ткани, в то время как в большинстве оперных пародий речь идет о рассогласовании музыки, текста и сценического действия.
- ¹¹ «Сладкий пирог» — красивая и остроумная музыка Н. Н. Евреинова, сделанная под Чайковского с сюжетом сугубо натуралистическим — контрасты сильнее бы чувствовались, если ли бы лучше был слышен забавный текст Л. Н. Урванцова» [6, 817].
- ¹² Пародия выстроена следующим образом: 1. Увертюра; 2. Дуэт Феклы и Анисьи «Вымой ты водицею хорошенько пол»; 3. Сцена Феклы и Ошибкина: «Дома ли Чернилкин и супруга»; 4. Ариозо Чернилкина «На Марь Иванне»; 5. Сцена Феклы и Ошибкина: «Какая у тебя возвышенная грудь»; 6. Романс Чернилкиной «Когда лет 16 мне было»; 7. Марь Иванна и Фекла. Сцена «Говори, куда копейку»; 8. Романс Марь Ивановны «Жду я мига наслажденья»; 9. Марь

Иванна и Чернилкин. «Ах, папа, можешь мне сказать»; 10. Выход Губкина: «Здрасьте, папаша»; 11. Ансамбль: «Какая чудная погода»; 12. Дуэт Губкина и Марь Ивановны «Я вас люблю». Ариозо и сцена; 13. Выход Генерала и песня «Странный случай на Кавказе»; 14. Сцена с самоваром; 15. Уход Генерала и Финал. В клавире пародии, хранящейся в рукописном фонде Бахрушинского музея, разбивка на сцены и номера отсутствует.

¹³ Эти фамилии напоминают также фамилии «маленьких людей» Гоголя и Достоевского — Башмачкина, Опискина и т. п.

¹⁴ Жестокие романсы и цыганские песни также находились в сфере репертуарных предпочтений кабаре; нетрудно установить аналог и «мещанскому-лирическому стилю» — на его основе создавались так называемые «интимные» песенки.

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В БАЛЕТЕ БЕЛЫ БАРТОКА «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ»

Анна Наветная

Балет «Деревянный Принц», написанный в 1914–1916 гг., является первым обращением Б. Бартока к данному жанру. Поводом к созданию произведения послужил заказ от Будапештского театра, а также предложение французского музыковеда, друга Клода Дебюсси, Луи Лалуа о совместной работе над одноактным балетом для театра *Des Arts* в Париже. Б. Барток получил, таким образом, возможность обратиться к одному из самых динамично развивающихся жанров данного исторического времени.

Балет в начале XX века переживал период активной модификации во многом благодаря тем новшествам и реформам, которые привнесла деятельность балетной антрепризы С. П. Дягилева. Новое соотношение музыки, хореографии, сценографии, существенная трансформация привычных балетных форм, а также значительные перемены в эстетических взглядах способствовали кардинальному преобразованию жанра.

Б. Барток, знакомый с балетным творчеством И. Ф. Стравинского, в «Деревянном Принце» представил собственное видение жанра, что нашло яркое отражение как в выборе сюжета, так и в музыкальной драматургии и композиции сочинения.

Задача настоящей статьи — выявить композиционные особенности балета «Деревянный Принц» во взаимосвязи с сюжетно-фабульной логикой.

Получив заказ на написание балета, Б. Барток обратился за помощью к Б. Балажу, известному венгерскому писателю и публицисту, с которым композитор сотрудничал при создании оперы «Замок Герцога Синяя Борода». Остановимся на некоторых особенностях либретто.

В сочиненной Б. Балажем занимательной истории о прекрасном Принце отчетливо прослеживаются законы жанра сказки. Действующие лица —

загадочная Фея, смелый Принц, красавица Принцесса — воплощают в себе *архетипы сказочных героев*. Напомним, что отечественный филолог и фольклорист В. Я. Пропп в своих исследованиях указывал на семь характерных для сказки персонажей — герой, ложный герой, отправитель, царевна, вредитель, даритель, помощник¹.

В сказочной истории Б. Балажа Принц является воплощением архетипа *героя*, Принцесса — *царевны*, а Фея, как действующее лицо, совмещает в себе противоположные функции — с одной стороны, *вредителя* (она оживляет деревья и волны ручья, которые мешают главному герою подойти к Принцессе), с другой стороны, *помощника* (возвращает Принцу его прежний прекрасный облик). Фигура Деревянного Принца, ожившей куклы, олицетворяет архетип *ложного героя*.

В разворачивании сюжетно-фабульной линии либретто отчетливо прослеживается характерная для жанра сказки *инверсионность*. В начале сюжета Фея заколдовывает деревья и волны ручья, создавая Принцу препятствия на его пути к замку Принцессы, в конце истории волшебница, наоборот, разрушает собственные чары, возвращая деревьям и водам ручья их первоначальный вид.

Моменту борьбы Принца с ожившими деревьями и следующей сцене отчаяния героя в начале либретто соответствуют сходные эпизоды столкновения с волшебным лесом и горестными переживаниями Принцессы в конце сюжета.

Принцип инверсии прослеживается также в дуэтных сценах Принцессы и Деревянного Принца. По взмаху Феи манекен внезапно оживает и начинает свой танец с героиней, постепенно удаляясь со сцены. Затем сходные эпизоды происходят в обратном порядке. Герои, кружась в танце, возвращаются, но волшебная сила, ранее оживившая Деревянного Принца, внезапно иссякает, и он вновь становится неодушевленной куклой.

Зеркальная симметрия прослеживается и в сценах, связанных с переменной внешнего облика героев. В начале истории Принц, создавая куклу, снимает с себя мантию, корону, срезает волосы, чтобы смастерить парик. В дальнейшем Фея волшебным образом возвращает ему прежний облик. В конце повествования те же действия совершает и Принцесса. Отчаявшись в попытке преодолеть оживший лес и подойти к Принцу, героиня разрывает платье, сбрасывает корону и так же, как и Принц, отрезает свои прекрасные золотые локоны.

Принцип *утроения*, связанный с троекратным повторением определенных сюжетно-сценических ситуаций, персонажей или отдельных реплик, безусловно, является типичным для жанра сказки. Специфической особенностью данного приема является постепенное усиление, когда третий раз становится наиболее интригующим, кульминационным. В либретто Б. Балажа принцип утроения ярко проявляется в сценах создания Принцем своего двойника — Деревянного Принца. Первый этап начинается в тот момент, когда главный герой делает куклу и облакает ее в свою мантию, показывая

созданный манекен Принцессе, однако героиня никак не реагирует на эту игрушку. Второй этап знаменует следующую попытку Принца привлечь внимание красавицы: герой надевает на деревянную фигуру собственную корону, но даже это действие не приносит желаемого результата. Наконец, наиболее драматичный третий этап связан с тем, что Принц жертвует собой, срезая прекрасные золотые волосы, чтобы сделать парик для Деревянного Принца.

Специфические принципы сказки, таким образом, ярко проявляют себя в либретто Б. Балажа благодаря использованию характерных типологических приемов. Вместе с тем сказочный канон претерпевает и определенного рода изменения, обусловленные влиянием эстетики стиля модерн.

Многозначность, двойственность сюжета сам драматург пояснял следующим образом: «Деревянная кукла, сделанная моим принцем, чтобы привлечь к себе внимание принцессы, олицетворяет творение художника, в которое он вкладывает все, что у него есть. Когда же творение выступает в сверкающем совершенстве, художник остается опустошенным и бедным. Я думал о той частой глубокой трагедии художника, когда произведение становится соперником своего творца»².

Подобное противопоставление автора его произведению, представленное Б. Балажем в виде аллегорического соперничества двух Принцев, отражает один из аспектов вопроса об идентичности творца и творения. Отметим, что данная проблематика особенно ярко прозвучала именно в литературе модерна — романах Т. Манна, Г. Гессе, Д. Круди, Дж. Джойса, М. Пруста и освящалась в трудах таких выдающихся литературоведов XX века, как Р. Барт, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман и др.

За внешней условностью либретто скрыта концепция, в определенной степени схожая с идеей балета И. Ф. Стравинского «Петрушка». Противопоставление живого и неживого, искусственного и подлинного, искреннего и бездушного становится сюжетной доминантой либретто Б. Балажа. Эти контрасты ярко проявляются при сопоставлении образов двух Принцев — активно действующего главного героя и неодушевленной деревянной куклы. Если поступки влюбленного юноши, проникнутые экспрессией страсти и страдания, отражают целую гамму чувств и переживаний, то поведение Деревянного Принца лишено какой-либо эмоциональной составляющей, его действия механистичны, а образ в определенной степени карикатурен.

Идея условности действующих лиц, героев-масок, становится еще одной связующей нитью между либретто Б. Балажа, балетом И. Ф. Стравинского и стилем модерн. Подобно героям «Петрушки» персонажи «Деревянного Принца» олицетворяют собой классические архетипы сказочных героев и действуют в контексте балета сообразно данному амплу. Над этой условностью, в некоторой степени шаблонностью, венгерский драматург иронизирует, часто употребляя яркие ремарки: «гротесково», «насмешливо», или же используя уменьшительно-ласкательные суффиксы (маленькая принцессочка, холмик, замочек, дверочка и т.д.). Впечатление относительной

легковесности конфликтных ситуаций в начале балета создается благодаря некой схематичности, упрощенности в изображении героев. Принцесса изначально представлена кокетливой красавицей, Принц же излишне простодушен и наивен, сказочная Фея нарочито сурова.

За подобными масками персонажей, однако, скрыты настоящие чувства и переживания. Эмоция сострадания существенно преобразует внутренний мир героев, вместо первоначальной упрощенности, условности тот или иной действующий персонаж наделяется подлинно человеческими страстями.

Большое значение в либретто Б. Балажа отводится сценам отчаяния героев. Принц, впервые увидев красавицу Принцессу, внезапно влюбляется, однако не имеет возможности подойти к ней (6 т. до ц. 21). Попытки привлечь внимание Принцессы оказываются неудачными (3 т. после ц. 62, ц. 67, 4 т. до ц. 73, 3 т. после ц. 78). Драматической кульминацией становится момент, когда Принцесса вместе с Деревянным Принцем оставляет главного героя в полном одиночестве (ц. 120). В самом конце схожие чувства испытывает и главная героиня (3 т. после ц. 171). Повторяющиеся сцены, связанные с ярчайшими эмоциональными всплесками, переживаниями образуют своеобразный сюжетный рефрен, акцентирующий внимание на остро драматических коллизиях.

Либретто балета многозначно и отчасти символично. За простодушной сказкой о двух влюбленных, легко ссорящихся и столь же стремительно приходящих к примирению, сокрыто аллегорическое иносказание о любви и взаимопонимании. Характерная для произведений стиля модерн символическая условность проявляется и в данном сочинении Б. Бартока.

Композиция балета в определенной степени связана с принципами сюжетно-фабульной логики.

Венгерские критики Изор Белди, Иштван Гаяри отмечали своеобразный диссонанс между идиллической картиной танцевального действия и динамичностью, экспрессией оркестровой партитуры. Барток следующим образом пояснял особенность своего сочинения: «Музыка балета <...> симфоническая поэма, на которую танцуют. В ней ясно различимы три части, в рамках которых в свою очередь есть более мелкие подразделения. Первая часть заканчивается парным танцем деревянной куклы и принцессы. Вторая, значительно более спокойная по характеру, типичная средняя часть, длится до нового появления деревянной куклы. Третья часть, по существу, повторяет первую, но в обратном порядке внутренних эпизодов, как этого требовал текст»³.

Композитор, таким образом, преобразовал структуру либретто Б. Балажа, в котором было указано разделение на *восемь танцев и интермеццо*. Логика мощнейшего симфонического развития довлеет над условным разделением на сцены, а принципы инструментальных музыкальных форм доминируют над собственно хореографическими.

Сравним структуру либретто и музыкальной композиции:

Структура либретто Б. Балажа	Структура композиции Б. Бартока
<i>Первый танец.</i> Появление Феи, Принцессы <i>Второй танец.</i> Появление Принца. Танец Принцессы <i>Третий танец (большой балет)⁴.</i> Танец оживших деревьев и волн ручья <i>Четвертый танец.</i> Принц мастерит деревянную куклу <i>Пятый танец.</i> Дуэт Принцессы и Деревянного Принца	<i>Первая часть</i>
<i>Интермеццо.</i> Отчаяние Принца. Дуэт Принца и Феи	<i>Вторая часть</i>
<i>Шестой танец (малый балет).</i> Дуэт Принцессы и Деревянного Принца <i>Седьмой танец (большой балет).</i> Танец оживших деревьев, отчаяние Принцессы <i>Восьмой танец.</i> Примирение Принца и Принцессы. Апофеоз	<i>Третья часть</i>

Опираясь на традиции произведений предыдущего поколения композиторов, главным образом Ф. Листа, Б. Барток создает особый тип музыкальной композиции, сочетающей в себе черты *сонатно-симфонического цикла и сонатной формы*, которые вместе образуют типичную для романтиков сонатно-циклическую форму. Вместе с тем данный тип композиции связан и с принципом *концентричности*. Важная конструктивная роль в создании целостности композиции также отведена *лейтмотивной организации*.

Логика *сонатно-симфонического цикла* обнаруживается в музыке «Деревянного Принца» следующим образом.

Первая часть, завершаемая сценой отчаяния Принца (1 т. после ц. 50), может быть сопоставима с сонатным *allegro*, первой частью цикла⁵. Музыкальная структура этой части представляет собой модифицированный вариант рондо-сонаты с зеркальной репризой (см. схему 1).

Схема 1. Структура I части балета

Вступительный раздел	Приказ Феи	Аккорд отчаяния Принца	Приказ Феи	Танец деревьев	Приказ Феи	Танец волн ручья	Аккорд отчаяния Принца	Сцена создания Деревянного Принца	Приказ Феи	Танец Принцессы и Деревянного Принца
	9 т. до ц. 16	6 т. до ц. 21	1 т. после ц. 22	ц. 23	ц. 39	8 т. после ц. 39	1 т. после ц. 50	4 т. до ц. 52	ц. 81	5 т. после ц. 88
	ГП	ПП	ГП	ЭП ¹	ГП	ЭП ²	ПП	ЭП ³ -ПП	ГП	ЭП ⁴
	экспозиция			разработка			зеркальная реприза			

Музыкально-тематический комплекс, связанный с характеристикой образа Феи (9 т. до ц. 16), может быть условно назван главной партией. Тема этой героини, основанная на ярко экспрессивных скачках на широкие интервалы, динамична и в определенной степени схожа с фанфарным призывом⁶.

Выразительная гармония (малый септаккорд с расщепленной или двойной терцией), впервые звучащая в момент зарождения чувства любви Принца к Принцессе (6 т. до ц. 21), становится основой музыкально-тематического комплекса побочной партии.

Раздел разработки начинается с новой темы — танца оживших деревьев (ц. 23). Зеркальная реприза возникает в тот сценический момент, когда Принц, отчаявшись преодолеть ожившие волны ручья, решает создать деревянную куклу (1 т. после ц. 50).

Влияние сюжетно-сценической фабулы сказалось в сильной модификации сонатной формы. Внутри зеркальной репризы выделяется масштабная сцена создания Деревянного Принца, которую можно разделить соответственно на три раздела (о чем было рассказано выше). Реприза, таким образом, приобретает не свойственную ей тематическую дробность, что обусловлено логикой либретто.

Вторая часть балета (ц. 120) представляет собой лирико-драматический центр сочинения (интермеццо в либретто Б. Балажа). Именно в этом разделе находят свое экспрессивное выражение две основные эмоционально-образные идеи сочинения — страдание и сострадание. Данная часть состоит из двух разделов.

Первый раздел — одиночество Принца. В унисонном звучании струнных возникает экспрессивная тема, в основе которой выделяется выразительный ход по звукам малого минорного септаккорда (от звука *es*). В качестве сопровождения к данной теме звучит малый септаккорд с уменьшенной квинтой (на басу *c*). Образованное полиаккордовое созвучие объединяет в себе и лиричность, и экспрессивность, весьма рельефно подчеркивая драматический накал ситуации.

Во втором разделе — сострадание Феи Принцу (ц. 127) — можно выделить три этапа, которые разворачиваются на фоне постепенного нарастания динамики и оркестровой плотности, как бы воплощая идею возрождения, возвышения героя. Яркое триумфальное звучание *Cis-dur*-ного трезвучия с добавленным секундовым тоном становится кульминацией всей средней части балета (ц. 139).

Структура *третьей части* представляет собой контрастно-составную форму (8 т. до ц. 142). В калейдоскопичности сменяющихся эпизодов присутствует определенная логика. Третья часть по сути является репризой первой — здесь также звучит музыкально-тематический комплекс из сцены оживших деревьев и тема оркестрового вступления (1 часть ц. 23 — 3 часть ц. 167; 1 часть вступление — 3 часть ц. 189). Данный раздел, таким образом, становится обобщающим итогом всего предыдущего музыкального развития.

Три части балета могут быть сравнимы с частями сонатно-симфонического цикла: первую и третью можно сопоставить, соответственно, с сонатным аллегро и финалом, средняя же соответствует лирическому центру.

Концентрический принцип является специфической особенностью сказочного жанра. Данная закономерность органично отвечает сказочному жанру с его алогичностью, ирреальностью событий и вместе с тем с характерным возвращением к исходному началу.

Осью симметрии являются сцены страдания Принца и его дуэт с Феей — эпизод, озаглавленный Б. Балажем как интермеццо и выделенный композитором в среднюю часть.

Центр обрамляют дуэты Принцессы и Деревянного Принца (5 т. после ц. 88 и 8 т. до ц. 142). Эти сцены отличаются скерцозным, даже несколько карикатурным музыкальным тематизмом и ярко оттеняют лирико-драматическую сердцевину композиции. Для данного эпизода характерна ритмическая упрощенность, лапидарность, частое использование острых форшлагов и тритоновых интонаций, а также особая тембральная краска (*col legno* у струнных, звучание ксилофона, низких деревянных духовых). Этот комплекс выразительных средств красочно и весьма зримо передает угловатые движения деревянной куклы.

Следующую тематическую арку образуют эпизоды танцев оживших деревьев (ц. 23 и ц. 167). Несмотря на отсутствие точного повтора, музыкально-тематический комплекс сцен весьма схож. Характеристическую роль выполняет оркестровая фактура, сотканная из многочисленных пассажей струнных, тремоло духовых. Приглушенная динамика и опора на особую ладовую структуру (соединение различного рода модальных ладов) создают сумрачный образ враждебных сил, усиливают ощущение некой опасности. Тема волшебных деревьев (ряд остро синкопированных мотивов у труб и валторн, построенных на диссонантных интонациях малой секунды и тритона) из первой части балета (ц. 26) повторяется в третьей части на чистую квинту ниже (3 т. до ц. 168).

Опоясывают композицию целого оркестровое вступление и заключение, выдержанные в светлой тональности *C-dur*. Музыкально-тематический комплекс этих разделов схож: он построен по принципу постепенного уплотнения оркестровой ткани. Вначале разреженная фактура *divisi* струнных насыщается подголосками, подключаются все новые тембры. Красочное сопоставление гармоний, игра созвучий усиливают впечатление картинности⁷. Использование данного музыкального материала в коде балета создает не только тематическую арку, уравнивающую композицию целого, но и зримо воплощает идею гармонии, возвращения на «круги своя».

Лейтмотивная организация «Деревянного Принца», связанная с образами трех героев — Феи, Принца и Принцессы, способствует созданию целостности архитектоники балета. Отметим, что эти лейтмотивы становятся в определенном смысле характеристическими портретами действующих лиц.

Лейтмотив Феи — напористая краткая фанфара, звучащая у медных инструментов, содержит мелодически экспрессивные скачки на широкие интервалы (9 такт до ц. 16). Тема неизменно появляется в определенной сценической ситуации — волшебница отдает тот или иной приказ. Лейтмотив звучит в самом начале балета, когда Фея приказывает Принцессе удалиться в замок (9 т. до ц. 16), в дальнейшем волшебница распространяет свои чары на силы природы (1 т. после ц. 22, ц. 39), оживляет Деревянного Принца (ц. 81) и в конце сюжетного повествования возвращает лесу и волнам ручья первоначальный вид (ц. 189). Подобного рода экспрессивно-фанфарная тема весьма не типична для традиционных образов фей и волшебниц, однако именно таким способом композитор подчеркивает образно-драматургическую роль этого персонажа. Фея — своего рода олицетворение действенных сил самой природы, которые могут как противостоять, так и благоприятствовать человеку. Показательно, что восходящий мелодический ход на септиму используется в теме вступления, живописующей обобщенный образ природы (7 тактов до ц. 1), и в теме приказа Феи.

Лейтмотив Принца основан на яркой, хорошо запоминающейся гармонии — малого септаккорда с расщепленной терцией. Впервые это экспрессивное созвучие появляется в тот момент, когда герой внезапно влюбляется (6 т. до ц. 21) в Принцессу. В дальнейшем семантика аккорда меняется. Нежное чувство героя не взаимно, и лейтмотив Принца окрашивается в пессимистические тона тоски и отчаяния⁸.

Лейтмотив Принцессы представляет собой выразительную тему танцевального характера (5 т. до ц. 9). Изящные краткие триольные пассажи, нежный тембр кларнета, прозрачная гомофонно-гармоническая фактура с явным жанровым вальсовым истоком передают кокетливый образ взбалмошной и беззаботной героини. Отметим, что в третьей части балета, когда Принцесса влюбляется в Принца, лейтмотив значительно изменяется (3 т. после 173, ц. 182). Тема представлена только начальным ходом, ее жанровая основа «ретушируется».

Ведущие лейттемы, соответствующие трем персонажам, имеют важнейшее драматургическое значение. Их трансформация во многом обусловлена сюжетно-фабульной линией развития. Вместе с тем использование повторяющихся тем значительно воздействуют на композицию целого, усиливая ее архитектурную целостность и системность.

Балет «Деревянный Принц» Б. Бартока воплощает основные тенденции развития этого жанра в начале XX века. Преобразование традиционных балетных форм, поиск нового типа хореографии стали характерными приметами не только сочинения Б. Бартока, но и других произведений данного исторического периода. Тенденция к симфонизации балета, преодолению традиционных балетных форм, постепенно охватывает многие национальные культуры данного столетия. Весьма точно эту общую устремленность выразил С. С. Прокофьев в своих дневниковых записях: «... установлено, что впечат-

ление гораздо больше, когда музыка остается большими, цельными симфоническими кусками, которым соответствуют целые балетные сцены, без детализации. В последнем случае и музыка выигрывает, так как она становится более текучей, более симфонической, и пластика становится более самостоятельной и цельной» [4, 111].

Схожую идею — «музыка балета симфоническая поэма, на которую танцуют» — Барток ярко выразил в «Деревянном Принце». Симфонизм композиторского мышления фактически предопределил избегание классических балетных форм в данном сочинении, которые уступают место широко применяемой пантомиме, танцам, не связанным с каким-либо определенным жанром или балетной сюитой. Структура произведения обусловлена взаимодействием законов нескольких музыкальных форм. Сюитность, характерная для балета, становится второстепенной, основополагающей является логика сонатно-симфонического цикла, взаимодействующая с концентрическим принципом. Использование лейтмотивной организации обуславливает активное симфоническое развитие.

Интересно в связи с этим вспомнить слова З. Кодая, композитора, музыкального критика и близкого друга Б. Бартока. Он сопоставлял балет «Деревянный Принц» и оперу «Замок Герцога Синяя Борода» как две части огромной симфонии. Думается, что З. Кодай таким образом подчеркивал характерную особенность музыкально-сценических сочинений Бартока — музыкальная драматургия и композиция не только следуют логике либретто, но и развиваются относительно самостоятельно. Подобное взаимодействие, синтез музыки и хореографии с подчеркнуто действенным, драматическим началом позволяет назвать балет Бартока специфическим прототипом будущей хореодрамы. Композитор, таким образом, опередил те открытия, которые в дальнейшем будут сделаны в жанре балета уже во второй половине XX века.

Уникальность «Деревянного Принца» заключается в том, что это сочинение представляет собой один из важнейших этапов в становлении венгерского национального балета. Б. Барток в творческом союзе с Б. Балажем создал произведение, ярко выражающее и национально-характерные черты, и вместе с тем современные веяния эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бела Барток. Избранные письма / Составление и вступительная статья Е. Чигаревой. Москва: Советский композитор, 1988.
2. Мартынов И. И. Бела Барток. Москва: Советский композитор. 1968.
3. Нестьев И. В. Бела Барток. Москва: Музыка, 1969.
4. Прокофьев С. С. Дневники. В 2-х томах. Том 2. DIAKOM, 2002.
5. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Москва: Лабиринт. 2001.
6. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина. 1971.
7. Begam R., Smith M. W. Modernism and Opera. J. Hopkins University press, Baltimore. 2016.
8. Lendvai Ernő. Béla Bartók. An analysis of his music. London. 1979.

REFERENCES

1. *Bela Bartok. Izbrannye pisma* [The select letters]. Sostavlenie i vstupitel'naya statya Ye. Chigarevoy [Ed-status. Ye. Chigareva]. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1988.
2. *Martynov I. I.* Bela Bartok. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1968.
3. *Nestev I. V.* Bela Bartok. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1969.
4. *Prokofev S. S.* Dnevnik [Diaries]. V 2-kh tomakh [In 2 vol.] Tom 2 [Vol. 2]. DIAKOM, 2002.
5. *Propp V. Ya.* Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of the fairy-tale]. Moskva: Labirint [Moscow: Publishing house «Labirint»]. 2001.
6. *Uyfaluszi Y.* Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo [Bela Bartok. Life and creation]. Budapesht: Korvina [Budapest: Publishing house «Korvina»]. 1971.
7. *Begam R., Smith M. W.* Modernism and Opera. J. Hopkins University press, Baltimore. 2016.
8. *Lendvai Ernő.* Béla Bartók. An analysis of his music. London. 1979.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. подробнее: *Пронн В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., Лабиринт. 2001. С. 73.
- ² Цит. по: [6, 127].
- ³ Цит. по: [6, 129].
- ⁴ Определения «большой балет», «малый балет» даны самим Б. Балажем как своеобразное указание на хореографическое решение эпизодов балета.
- ⁵ Диалектика сонатной формы может быть в определенной степени обнаружена и в самом либретто. Фея и Принц олицетворяют две противоборствующие силы. Их столкновение происходит в момент борьбы Принца с ожившими деревьями и волнами ручья. Своеобразной развязкой, когда главный герой находит решение проблемы, является сцена изготовления Принцем деревянной куклы.
- ⁶ Отметим, что для создания подобного образа большое значение имеет тембральная окраска — использование соло различных медных духовых инструментов.
- ⁷ Тонкая звукопись оркестровых приемов, использованных для создания красочного образа природы, ассоциируется с похожими оркестровыми эпизодами из опер Р. Вагнера, таких как «Золото Рейна» и «Зигфрид».
- ⁸ Логично в связи с этим вновь провести параллель с балетом И. Ф. Стравинского, в котором образ отчаявшегося Петрушки также характеризуется специфическим полиаккордовым звучанием.

НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ Р. М. ГЛИЭРА?

«КЛЕОПАТРА» В МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ (1925)

Александр Наумов

11 января 1925 года в Музыкальной студии Художественного театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко состоялась премьера «пушкинского спектакля», объединившего три сюжета из сочинений великого поэта, воплощенных выдающимися русскими композиторами. В первом отделении исполнялась опера «Алеко» С. В. Рахманинова (1892), во втором — опера-кантата «Бахчисарайский фонтан» А. С. Аренского (ор. 46, 1899), а в финале — специально созданный к началу 1925 года балет-пантомима Р. М. Глиэра «Клеопатра» (у автора партитура именовалась «Египетские ночи»¹), главный объект настоящего исследования. Работа была коллективной: постановку одноактных опер совместно осуществили Б. И. Вершилов и К. А. Котлубай, «Клеопатру» выпустил Л. В. Баратов². Все режиссеры были в той или иной степени «цветами» МХАТовского «древа» [14], членами основной труппы театра, выпускниками его студий. «Пушкинский спектакль» 1925 года мыслился как часть основной эстетической линии МХТ. Он продолжал, по определению Вл. И. Немировича-Данченко, «реставрацию литературной классики» в репертуаре, начатую дореволюционными постановками по мотивам А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя («Горе от ума» (1906 и 1914); «Борис Годунов» (1907) и «Маленькие трагедии» (1915)); «Ревизор» (1908 и 1921)) и успешно развитую в последующие советские годы [7].

Не менее значима в контексте истории Музыкальной студии, именовавшейся на первых порах «Комической оперой» (дебютными опытами коллектива были «Дочь Анго» Ш. Лекока и «Перикола» Ж. Оффенбаха) откровенно трагедийная направленность «суммарного сюжета» спектакля. Три новеллы об убийствах продолжали линию «Карменситы

и солдата», спектакля Вл. И. Немировича-Данченко (премьера 4 июня 1924 года), в котором либретто и музыка знаменитого шедевра Ж. Бизе глубинным образом перерабатывались в ключе драматизации и приближения к новелле П. Мериме как реалистическому первоисточнику, обросшему, по мысли режиссера, оперными штампами и нуждавшемся в «очищении» от них на уровне звучащего слова³. Одновременно в спектакль привносились постановочные элементы античной трагедии. Наиболее явное сходство прослеживалось в трактовке хора, «группового портрета» сеvilьской толпы, сопереживающего комментатора событий; менее очевидное — в интерпретации центральных героев в архетипическом ключе, укрупнении звуковых и пластических характеристик, что порой плохо сочеталось с эмоциональной правдой образов [3, 105–106]. Ведущие артисты студии, судя по отзывам критики, с поставленными сложными задачами справились успешно; не так убедительно выглядел «фон» из второстепенных персонажей, в том числе не присутствовавших в либретто оперы Бизе [4, 119–125].

Вторжения в оригинальный материал, неоднозначно воспринятые критиками и публикой, явственно обозначили постановочную тенденцию, родственную той, что хорошо известна историкам по спектаклям Вс. Э. Мейерхольда («Лес» 1924 года, «Ревизор» 1926-го, «Горе уму» 1927 и т. д. [12]). Насаждаемая Немировичем-Данченко внутри театра, а также отчасти воспринятая его сотрудниками и учениками извне, она с бóльшим или меньшим успехом воплотилась в каждой из частей следующего за «Карменситой» сценического опуса.

Трехактное соединение пушкинских сюжетов сложилось не сразу и без четкого предварительного драматургического контура. Следствием этого стали неочевидность внутренних связей, разнородность соседствующих мотивов и фабул, обратившие на себя внимание зрителя. Однако судя по немногочисленным печатным рецензиям, дело было скорее не в структуре композиции, но в сценическом ее воплощении, требовавшем доработки или переделки. Скорее всего, краткость сценической жизни спектакля стала еще одной причиной его недооценки: сыгранная в общей сложности 28 раз, бóльшую часть из них — на гастролях за границей [5, 277–278], постановка не успела «отстояться».

Идейный замысел монтажа, несомненно, принадлежал Немировичу-Данченко, известному литератору, автору пьес, с успехом шедших на различных отечественных сценах, а также упомянутых инсценировок классики, входивших в репертуар МХТ. Имя Пушкина для него, как и для любого деятеля русской культуры рубежа XIX–XX веков, звучало почти сакрально. Фигура великого поэта и драматурга олицетворяла «золотой век» почти в той же мере, в какой греческая Античность олицетворяла его для представителей Ренессанса и Классической эпохи XVIII столетия. На фоне революционной российской действительности апелляции к вечным ценностям выглядели спасительно. Существовал и другой по-

будительный стимул обращения к шедеврам поэта (все три сочинения были основаны именно на стихотворных сочинениях, а не пьесах): к началу 1920-х годов в высказываниях режиссера все чаще звучала мысль об ущербности актерской и постановочной техники Художественного театра. Небытовая патетическая манера игры, торжественность речи и жеста, сам строй чувств, необходимый для поэтического спектакля, оставались недоступны для артистов, включая самого Станиславского. Музыкальная постановка могла дать возможность реванша за неудачи в дореволюционной пушкиниане («Борис Годунов» 1907, «Пушкинский спектакль» 1915): открытые в «Карменсите» ресурсы драматизации оперы за счет декламационных приемов и пантомимных вставок, казалось, были прямо предназначены для новой работы. Шаг от «Карменситы» к «Алеко» почти самоочевиден: в обоих случаях речь шла о любовной драме с убийством в финале, а также присутствовал цыганский колорит; можно вспомнить, что в либретто А. Мельяка и Л. Галеви даже встречается парафраз пушкинского «Старый муж, грозный муж...» из поэмы «Цыганы». Добавим, что Немирович-Данченко являлся либреттистом первой оперы С. В. Рахманинова, именно он привлек композитора к сотрудничеству в Репертуарном совете театра [6, 197], долгое время рассчитывал на его непосредственное участие в написании музыки к одному из спектаклей 1910-х годов, планировал совместную постановку «Пиковой дамы» во время пребывания в США [10, 137].

Погружение режиссера в современную ему музыкальную культуру вообще было весьма серьезным. В отличие от К. С. Станиславского, более приверженного искусству предшествующего столетия, ставшего или на глазах становившегося классикой, Немирович-Данченко пристально вглядывался в новаторские поиски композиторов, тяготая, по понятным причинам, не к авангардной молодежи, но к среднему поколению, вышедшему на сцену одновременно с основанием МХТ. В представленном контексте закономерным выглядело приглашение Р. М. Глиэра к написанию музыки для комедии «Лизистрата» в Музыкальной студии (премьера 16 июля 1923 года), а затем и полноценной композиции по «Египетским ночам», где музыка должна была играть уже не аккомпанирующую и колористическую, но полноценную драматургическую роль. Сюжетный баланс между «Алеко» и «Клеопатрой» складывался по принципу симметрии: убийство любовника во втором случае уравновешивало убийство неверной жены в первом. То и другое восходило к эстетике веризма, для оперы и балета начала XX века вполне привычной; непривычно должен был выглядеть вектор от пения к пластике, намеченный внутри трехэлементной постановочной концепции.

«Бахчисарайский фонтан» возник, по меткому замечанию П. А. Маркова, в качестве «переходного мостика» между уже имевшимся в распоряжении театра «Алеко» и заказанной, но еще не осуществленной «Клеопатрой». Двух компактных 35–40 минутных композиций было по меркам тех

времен недостаточно для полноценного «большого» спектакля, несмотря на убедительную зеркальность сюжетов, описанную выше. Триптих же, наподобие пуччиниевского («Сестра Анжелика», «Плащ», «Джанни Скикки»), выглядел вполне весомо. Выбор оперы Аренского к имеющейся паре был, в сущности, однозначен. Ни одно из существовавших на тот момент оперных сочинений по мотивам Пушкина («Пир во время чумы» Ц. А. Кюи, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова) не опиралось столь явно на любовный мотив. «Каменный гость» же, при всем его фабульном богатстве, был слишком объемён⁴. Гибель героини «Фонтана», даже при том, что в либретто этот момент не отражен, логически встраивала фабулу внутрь уже намеченного «Алеко» и «Клеопатрой» сюжетного архетипа (термин М. Е. Тараканова) любви-смерти в духе вагнеровского *Liebestod*. Оригинальная музыкальная форма, примененная Аренским (ария-монолог единственной героини концентрически обрамлена массовыми — оркестровыми и хоровыми — номерами), обещала органичный переход от полноценной оперы к сочинению, обходящемуся почти совсем без пения, но включающему декламацию с оркестровым сопровождением на фоне танцев кордебалета⁵. По драматургической функции «крупный план» Заремы в ее сольной сцене, предваряющей убийство (трагический финал заменен у композитора инструментальной постлюдией), составляет параллель и Каватине Алеко и декламациям Клеопатры. Очевидно также мелодическое сходство между заглавным «мотивом страданий» у Аренского и темой арии у Рахманинова. Нужно было обладать глиэровской музыкальной эрудицией, способной сделать эти открытия и развить их, основывая заключительную часть триптиха на аналогичных — волнообразных, преимущественно нисходящих гаммообразных построениях, играющих роль сквозного лейтмотива спектакля.

Обозначая причины обращения постановщиков к музыке Аренского, следует иметь в виду и то, что он был автором балета «Египетские ночи» (1902), поставленного в М. А. Фокиным в Петербурге (1907) и исполнявшегося в парижской антрепризе Дягилева под названием «Клеопатра» (1910): оба события, несомненно, имели резонанс в среде московских театралов. Почему Немирович-Данченко не принял к постановке готовую партитуру, а решил заказать новое сочинение? Оставив в стороне прагматические мотивы, будем считать этот выбор воплощением намерения уйти от традиционной формулы дансантажного действия, попыткой создать если не прообраз будущей хореодрамы 1930-х⁶, то особый род балета для драматических актеров, Художественного балета, раздвигающего рамки возможностей метода МХАТ на небывалую дотоле ширину. Об этом впоследствии открыто писалось Л. В. Баратову и труппе по случаю возобновления «пушкинского спектакля» [9, 217]. История должна была не повториться буквально, но вознестись новым витком, сплетая биографии композиторов и важнейшие черты их музыки (в отсутствие, подчеркнем, прямых

заимствований ученика у учителя). Успех эвристического прорыва во многом зависел от чутья и вдохновения Глиэра.

Не совсем, по-видимому, прав был П. А. Марков в своем утверждении, что спектакль «объединен именем поэта, но не духом музыки» [3, 84]. Крупнейший знаток театра в данном случае выказал себя не лучшим музыковедом: даже беглый взгляд в ноты с легкостью дает возможность опровергнуть его великолепную максиму. Круг интонаций романсовой лирики в вокальных партиях, условность интерпретации образов цыганского и татарского Востока (более «московского», нежели аутентичного в обоих случаях), наконец, сходные по звучанию, воспринятые от П. И. Чайковского музыкальные лейтмотивы трагического предзнаменования, рока, смерти [11, 139–140] — все это естественным образом выстраивает три партитуры в единую стилевую линию. Если между «краями» постановки и возникал неустранимый диссонанс (неочевидный при почти вековой исторической дистанции), то определялся он факторами чисто театральными. Пусть каждая часть спектакля воспринималась зрителем лишь в отдельности, без связи с прочими, но при рассмотрении партитур ныне выявляется в основном родство душ и почерков. Не исключено, впрочем, что различия нивелировались под воздействием времени, а для слушателя-современника оперы 1890-х годов и балет 1925-го на самом деле звучали как творения разных эпох или, что вероятнее, психологически связывались с эпохами «до» и «после» революционного поворота. Учтем еще, что «Алеко» почти не сходил со сцены 1900–1910-х, к музыке привыкли; остальное же хранило и прелесть и, увы, сложность для понимания, присущие новинкам и репертуарным редкостям. Запись «Бахчисарайского фонтана» состоялась лишь много позже, уже в послевоенные времена; «Клеопатра» же недоступна для прослушивания и ныне, спустя почти 100 лет после своей премьеры. Ни один театр ни разу с тех пор к ней не обратился, несмотря на относительную доступность партитуры, хранившейся в архиве композитора и поступившей после его кончины в фонд РГАЛИ⁷.

В отзывах современников царя показательная разногласица. П. А. Марков, выступивший сразу после премьеры с обстоятельной рецензией (основные ее мотивы были впоследствии аранжированы в упоминавшейся монографии), с неодобрением выделил в звучании глиэровской музыки прежде всего «претенциозную пышность экзотики» [3, 111]. С. А. Бугославский, первый биограф композитора, писал об «экзотической мелодике и заостренности оркестрового колорита и гармонии (сродни “Прометею” Скрябина)», о «напряженности и динамизме» музыки [1, 13]. Это утверждение повторил и К. К. Сеженский пятью годами позднее [13, 24]. Причастность к скрябинской стилевой линии оценивалась до конца 1920-х годов как знак «прогресса», однако в дальнейшем ее роль была переоценена. М. Э. Риттих, не отрицая влияний автора «Поэмы экстаза», локализовала их в пределах тематической сферы главной

героини, связывая остальные элементы музыкальной драматургии с симфонизмом XIX века [11, 136–137]. Основной же интонацией исследователей второй половины XX века стал упрек в жанровой неопределенности произведения, тенью ложащийся и на новейшие работы [2].

Исторически сложилось так, что «Египетские ночи» остались в глубокой, многослойной тени других созданий собственных авторов. Глиэр почти сразу вслед за выпуском спектакля ушел в работу над «Красным маком», которому суждено было стать ключевым сочинением его «советского периода», полностью затмившим более полусотни опусов, созданных ранее. «Мак» впитал многое из созданного и опробованного в 1910–1920-х, он буквально поглотил несколько сочинений театральной и филармонической музыки, но материал «пушкинского балета» сохранил суверенитет и опусный номер 55. Заимствований из него, мало кому знакомого и хранившегося под архивным спудом, ни тогда, ни позднее не производилось, что подтверждает значительность, в чем-то даже заветность сочинения, наравне с неосуществленной симфонической поэмой «Тризна», писавшейся композитором с 1913-го года почти до конца дней.

А. В. Баратов спустя всего несколько лет прославился как ведущий режиссер Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко (так стала по возвращении с гастролей именоваться бывшая Музыкальная студия, выселенная из МХАТ и получившая в распоряжение сцену на Большой Дмитровке). Мировую известность принесли Баратову чуть позже и спектакли Большого театра. Имея огромный опыт перенесения собственных постановок с одной сцены на другую, к «Клеопатре» он также не возвращался.

В пантеон созданий Немировича-Данченко балет тоже не вошел, Владимир Иванович лишь курировал работу в общем плане и проходил, по обыкновению своему, роли с актерами. Нет сомнений, что успех О. В. Баклановой — Клеопатры был предопределен ее работой под руководством опытного театрального педагога, каковым Владимир Иванович зарекомендовал себя с 1890-х годов. Однако ответственность за режиссерские просчеты коллег Немировича-Данченко на себя не взял и лишь отмечал потом (не без удовлетворения), что его «Клеопатру» принимали теплее остальных частей триптиха [9, 218]. «Пушкинский спектакль» вернулся на родину вместе с театром, где был рожден, однако в репертуаре не задержался. Без Баклановой, оставшейся в США, финал его потерял смысл, а две оперные части сами по себе оказались не столь удачны в режиссерском плане, да и вокальное качество местами оставляло желать лучшего. Выяснилось, что именно «Клеопатра» составляла «соль замысла», но восстановлению она не подлежала: на глазах менялась эпоха, постепенно искоренявшая «декадентские» формы сценической выразительности и само представление о связанных с ними жанрах [16, 212–213].

Единственный вопрос, остающийся открытым: почему композитор, на протяжении ряда лет выступавший как дирижер с исполнением собственных сочинений, никогда не пытался вернуться к «Египетским ночам» в их исконном значении симфонической поэмы? Едва ли потому, что изъятие партий чтеца и хора сделало бы это невозможным (оркестровые линии вполне самодостаточны). Скорее всего, образ композиции сложился для него после театральной премьеры в синтетическом виде, звук неразъемлемо слился с пространством, светом и движением. Косвенно это должно служить для нас, не видевших и не слышавших «Клеопатру», свидетельством ее оценки в качестве абсолютной творческой удачи всех принимавших участие в постановке мастеров.

В истории русской музыки XX века судьба «Египетских ночей» («Клеопатры») Р. М. Глиэра является образцовым примером стечения неблагоприятных обстоятельств, преградивших сочинению путь к широкой известности. Ни качество музыки, ни особенности первой постановки не давали поводов предположить о том забвении, в которое погрузился балет-пантомима после полутора сезонов своего сценического бытия. Обратной стороной готовности композитора к сотрудничеству с драматическими театрами явился ряд печальных выводов, обусловленных самой спецификой работы:

- соавторство музыканта с тем или иным режиссером обычно зиждется на соответствии личностных установок; смена лидера влечет за собой прерывание контакта с коллективом;
- созданная совместно театральная музыка тем значительнее, чем больше в ней «точек смыкания» с режиссерской партитурой постановки: подобные сочинения имеют очень мало шансов на применение в рамках другой сценической концепции;
- оригинальное решение спектакля и в менее удачных случаях остается «скелетом», вне которого музыка представляет собой аморфное сочетание фрагментов, лишенных жанровой опоры, несмотря даже на солидный симфонический потенциал, подчас закладываемый автором;
- труд мастеров отечественного театра XX века столь часто встречал на своем пути препоны, не имевшие отношения к искусству, что судить об удаче или провале даже на основании документальных свидетельств — опрометчиво; единственным достоверным источником остается партитура.

В свете этих наблюдений парадоксом выглядит то, что несмотря на разрыв с Музыкальной студией, Глиэр еще на два десятилетия остался «композитором МХАТ»: это подтверждает универсальность творческих основ как театра, так и композиторского таланта, позволившую преодолевать сиюминутные особенности исторических моментов и личных разногласий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бугославский С.А.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. Изд. 2-е. Москва: Музсектор Госиздата, 1930. 24 с.
2. *Киселева Н.В.* Балеты Р.М. Глиэра в историко-культурном контексте. Дис. ... канд. иск. СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016. 220 с.
3. *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. Москва: ВТО, 1960. 412 с.
4. *Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943. Ч. I. 1919–1930 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева.* Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 440 с.
5. *Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы.* Москва: МХТ, 1998. 294 с.
6. *Наумов А.В. С.В. Рахманинов и Вл.И. Немирович-Данченко: из истории несостоявшегося сотрудничества // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 194–201.*
7. *Немирович-Данченко Вл.И. «Толстовское» в Художественном театре // Театральное наследие: в 4 т. Т. 4; Письма 1938–1943. Из прошлого / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 444–459.*
8. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета от 21 апреля 1924 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 87–89.*
9. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо Л.В. Баратову от 6 июня 1928 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 217–218.*
10. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо С.В. Рахманинову от 15 апреля 1926 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 137–138.*
11. *Риттих М.Э.* Балетное творчество Глиэра // Глиэр Р.М. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. / подг. к печ. Д.М. Персон; общ. ред. В.М. Богданова-Березовского. Т. 2. Л.: Музыка, 1967. С. 125–184.
12. *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. Москва: Наука, 1969. 576 с.
13. *Сеженский К.К.* Р.М. Глиэр. Москва: ОГИЗ–Гос. Муз. Издат., 1935. 28 с.
14. *Соловьева И.Н.* Ветви и корни. Москва: МХТ, 1998. 160 с.
15. *Таиров А.Я.* Внешняя техника актера // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Сост. Ю.А. Головащенко, ред. П.А. Марков. Москва: ВТО, 1970. С. 127–136.
16. *Юшкова Е.Ю.* Пластика преодоления. Москва: Литагент Ридеро, 2016. 240 с.

REFERENCES

1. *Bugoslavsky S.A.* Reynhold Moritsevich Glier [Reinhold Moritzevich Gliere]. Moskva: Muzsektor Gosizdata [Moscow: Musical sector of the State publishing house], 1930. 24 p.
2. *Kiselyova N. V.* Balety R. M. Gliera v istoriko-kulturnom kontekste [R. M. Gliere's ballets in the historic and cultural context]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD of Arts]. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Saint-Petersburg: Russian Ballet Vaganova Academy], 2016. 220 p.
3. *Markov P.A.* Rezhissura Vl.I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre [Vl.I. Nemirovitch-Danchenko direction in musical theatre]. Moskva: VTO [Moscow: All-Russian theatrical publishing house], 1960. 412 p.
4. *Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr. 100 let: v 2 t. T. 2. Imena i dokumenty* [Moscow Art theatre. 100 years. In 2 vol. Vol. 2. Names and documents]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 1998. 294 p.

5. Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr v russkoy teatralnoy kritike. 1919–1943. Ch. I. 1919–1930. Sost. O. A. Radishcheva, Ye. A. Shingareva [Moscow Art theatre in Russian theatrical critic: 1919–1943. B. 2. 1930–1943. Comp. O. Radishtcheva, E. Shingaryova]. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr [Moscow «ART» publishing house], 2009. 440 p.
6. Naumov A. V. S. V. Rakhmaninov i Vl. I. Nemirovich-Danchenko: iz istorii nesostoyavshegosya sotrudnichestva [Rakhmaninov and Nemirovitch-Danchenko: from the history of the failed cooperation]. Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific bulletin of Moscow conservatory]. 2014. № 2 (17). P. 194–201.
7. *Nemirovich-Danchenko Vl. I.* «Tolstovskoe» v Khudozhestvennom teatre [The «Tolstoyan» in Moscow Art theatre]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 4; Pisma 1938–1943. Iz proshlogo. Sost., red., komment. i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 4. Letters 1938–1943; «From the past». Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 444–459.
8. *Nemirovich-Danchenko Vl. I.* Pismo L. V. Baratovu ot 6 iyunya 1928 goda [Letter to L. Baratov from the 6th of June, 1926]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 217–218.
9. *Nemirovich-Danchenko Vl. I.* Pismo S. V. Rakhmaninovu ot 15 aprelya 1926 goda [Letter to Rakhmaninov from the 15th of April, 1926]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 v. V. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT, [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 137–138.
10. *Nemirovich-Danchenko Vl. I.* Pismo v teatralnuyu podseksiyu nauchno-khudozhestvennoy sekcii Gosudarstvennogo uchenogo soveta ot 21 aprelya 1924 goda [Letter to the theatrical sub-section of the State scientific Senat from the 21th of April, 1924]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 87–89.
11. *Rittikh M. E.* Baletnoe tvorchestvo Gliera [Ballet oeuvres by Gliere]. Glier R. M. Stati. Vospominaniya. Materialy: v 2 t. Podg. k pech. D. M. Person; obshch. red. V. M. Bogdanova-Berezovskogo. T. 2. [Gliere R. M. Articles. Memoirs. Documents: in 2 vol. Comp. D. Person, ed. V. Bogdanov-Berezovsky. Vol. 2]. L.: Muzyka [Leningrad: «Musica» publishing house], 1967. P. 125–184.
12. *Rudnitsky K. L.* Rezhisser Meyerkhöld [Meyerkhöld the director]. Moskva: Nauka [Moscow: «Nauka» publishing house], 1969. 576 p.
13. *Sezhenskiy K. K. R. M. Glier* [R. M. Gliere]. Moskva: OGIZ–Gos. Muz. Izdat. [Moscow: Musical sector of the State publishing house], 1935. 28 p.
14. *Solov'yova I. N.* Vetvi i korni [Branches and roots]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 1998. 160 p.
15. *Tairov A. Ya.* Vneshnyaya tekhnika aktera [The external technique of an actor]. Zapiski rezhissera. Stati. Besedy. Rechi. Pisma. Sost. Yu. A. Golovashenko, red. P. A. Markov [Regisseur's notes. Articles. Talks. Speeches. Letters. Comp. Y. Golovashenko, ed. P. Markov]. Moskva: VTO [Moscow: All-Russian theatrical publishing house], 1970. P. 127–136.
16. *Yushkova E. Yu.* Plastika preodoleniya [Plastic overcoming]. Moskva: Litagent Ridero [Moscow: Reader's Litagent], 2016. 240 s.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Рукопись содержит подзаголовок «Симфоническая поэма по А. С. Пушкину», отчасти снимающий театральное предназначение опуса как таковое.
- ² В афишах не указывалась даже фамилия хореографа; танцы, по-видимому, готовила Л. К. Редега, штатный сотрудник театра, соавтор двух предшествующих постановок.

-
- ³ Автором нового текста выступил поэт и переводчик К. А. Липскеров.
- ⁴ Первоначальный план Немировича-Данченко как раз и объединял «Алеко» с «Каменным гостем» А. С. Даргомыжского [8, 89].
- ⁵ Два из девяти номеров «Клеопатры» (№ 3 «В моей любви...» и № 8 «Клятва») написаны в жанре мелодрамы — не нотированной, условно «привязанной» к тактовым чертам декламации в сопровождении оркестра. «Точка золотого сечения» (№ 7 «Молитва») помечена выходом одnogолосного (унисонного) хора жрецов. Остальные фрагменты чисто инструментальны.
- ⁶ Черты этой эстетики можно усмотреть в заголовках номеров, обозначающих не хореографический жанр, но момент действия («Пир», «Жребий») или портрет персонажа («Креонт», «Флавий», «Палач»), а также в самой музыкальной специфике: краткие, причудливо оркестрованные мелодические мотивы рельефно выявляют отдельные «психологические жесты» (термин А. Я. Таирова [15, 132–135]).
- ⁷ Глиэр Р. М. «Египетский ночи» («Клеопатра»). Симфоническая поэма по А. С. Пушкину. Партитура // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 54. Рукоп., автогр. и копия. 219 л.

Музыка XX века

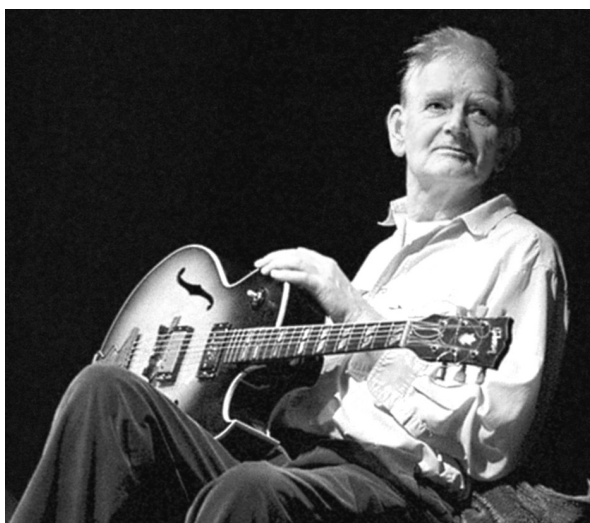
ДЕРЕК БЕЙЛИ И КОНЦЕПЦИЯ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Гурам Мачавариани

Противоречивый характер XX века со свойственными ему глобализационными процессами и научно-техническим прогрессом оказал огромное влияние на характер эстетических трансформаций в искусстве, обусловив переосмысление сложившихся, а также рождение новых художественных концепций, стилей и средств. Значимой в различных сферах интеллектуальной деятельности стала идея подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы. В музыкальном искусстве она получила яркое воплощение в свободной импровизации, идеологом и пионером которой выступил один из выдающихся представителей британской импровизационной сцены, гитарист, лидер движения «тотальной импровизации» Дерек Бейли (1930–2005).

Дерек Бейли родился 29 января 1930 года в английском городе Шеффилде в семье профессионального музыканта. Он начал играть на гитаре в возрасте десяти лет, обучаясь музыке под руководством шеффилдского органиста К. Билтклиффа. Первым учителем Дерека игре на гитаре стал дядя Джордж Винг, затем известный британский композитор и гитарист Джон Дуарте, впоследствии преподававший в Лондонском Королевском музыкальном колледже.

В юности Бейли играл в различных клубах, эстрадных оркестрах и танц-залах, участвовал в сессионных записях и вел музыкальную программу на местном радио. К началу 1960-х он сосредоточился исключительно на музыкальной карьере. Совместно с молодыми музыкантами, проявляющими склонность к экспериментированию — драммером и перкуSSIONИСТОМ Тони Оксли¹ и контрабасистом Гевином Брайерсом² — он организовал джаз-трио под названием «Joseph Holbrooke»³ (1963), в котором играл на шестиструнной гитаре собственного изготовления. Эксперименты были



Дерек Бейли

сосредоточены в сфере модалной мелодии и гармонии со свойственной им простотой и ритмической непредустановленностью. В результате молодые музыканты пришли к свободной импровизации, которая стала отражением их мировоззрения, связанного с плюрализмом и равенством в отношениях между людьми, владеющими общим пониманием поставленной задачи.

В 1966 году Бейли переезжает в Лондон, где находит единомышленников в сфере исполнения импровизационной музыки: саксофониста Эвана Паркера и барабанщика Джона Стивенса. Он принимает участие в выступлении таких коллективов, как «Spontaneous Music Ensemble», «Jazz Composer's Orchestra», «Music Improvisation Company» (основанном им самим). В 1970 году Бейли в сотрудничестве с Э. Паркером и Т. Оксли организует одну из первых независимых звукозаписывающих компаний в Великобритании — Incus, а в 1975 году становится одним из основателей самого авторитетного музыкального журнала того времени «Musics». Дерек Бейли был известен не только как исполнитель-новатор, но и как автор книги «Импровизация: ее природа и практика», изданной в 1980 г. и послужившей основой для четырехсерийного документального фильма с авторскими комментариями, показанного британским телевидением в 1990 г.

Свободная импровизация явилась логическим продолжением революционных процессов в музыке авангардизма. Их основа была заложена еще в 1920-х годах прошлого века Арнольдом Шенбергом и его единомышленниками Антоном Веберном и Альбаном Бергом, в сочинениях которых отход от традиционных музыкальных форм выражался в замене тональной основы на специально разработанные атональные техники (сериализм, додекафония) [3]. При этом от исполнителей требовалось строгое следование партитуре, вследствие чего возможность проявления их собственной ин-

дивидуальности сильно ограничивалась. В то же время американские композиторы — Чарльз Айвз и Генри Коуэлл — начали использовать в своих произведениях элементы случайности, которые дали импульс формированию нового подхода к композиции, в корне отличного от музыки тотальной организации нововенцев.

В 1950-е годы американские композиторы Эрл Браун, Кристиан Вольф, Мортон Фелдман и Джон Кейдж, создавшие новое направление — индетерминизм — продолжили практику введения случайных элементов, позволяющую исполнителям интерпретировать музыкальный текст и фантазировать, делая конечный результат неожиданным даже для самого автора, что полностью уравнивало композитора и исполнителя в правах.

Подобный подход использовался и европейскими композиторами, такими как Пьер Булез, Карл Хайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис. Данный новаторский метод создания музыки в Европе был известен под названием «алеторика».

На эволюцию современной музыки также оказало большое влияние новаторство джазовых музыкантов — Чарли Паркера, Телониуса Монка, Билла Эванса, Уэйна Шортера, Херби Хэнкока, основоположника «модального джаза» Майлса Дэвиса и в особенности Джона Колтрейна, искавшего оригинальные звучания и экспериментировавшего с ладами как европейского, так и неевропейского происхождения. Свобода мелодического изобретательства явилась шагом к фри-джазу, яркими представителями которого были Сесил Тэйлор и Орнетт Коулман. Основным принципом данного направления стала полная свобода от регламентаций, касающихся гармонии, мелодии и формы, что, в свою очередь, подготовило почву для свободной импровизации.

Свободную импровизацию часто ошибочно приравнивают к фри-джазу, который при отказе от ритма, формы не отрекается от джазовой идиоматики — фразировки, интонаций и системы акцентов. В отличие от фри-джаза свободная импровизация либо принципиально не прибегает к стилевой лексике, либо только фрагментарно обращается к различным музыкальным идиомам.

Дерек Бейли и его коллеги по музыкальному цеху, выдающиеся британские музыкальные экспериментаторы Эван Паркер, Корнелиус Кардью, Эдди Преву, внесли неоценимый вклад в развитие современного музыкального искусства. Они изобрели нечто совершенно отличное от всего ранее созданного, что совершенно не вписывалось в контекст существующей музыкальной традиции, так как предполагало самую высокую степень свободы: от «интуитивной музыки» до тотальной импровизации. Основанная на принципах индивидуальной свободы и демократического осознания, свободная импровизация, казалось, бросала вызов существующему порядку вещей и воплощала поиски, которые велись музыкантами предыдущих поколений. В этой музыке было нечто особенное: каждое выступление начиналось с чистого листа и развивалось в реальном времени. Главное в ней — искусство создания музыкального образа и особого процесса вслушивания в звук.

Дерек Бейли обладал природным даром — остро чувствовать эстетические новации своего времени и активно воплощать их в своем творчестве. За сорокалетнюю карьеру он объездил с концертами весь мир, выступая повсюду с большим успехом. Слушателей поражал не столько необычный метод музицирования, сколько особая атмосфера открытости и спонтанности, царившая на его концертах. Импровизации Бейли нельзя было отнести ни к академической музыке, ни к джазу, они представляли собой качественно иной принцип организации музыки, предполагающий новые способы создания и синтеза звука. Использование нетрадиционных приемов игры, а также появление новых электронных музыкальных инструментов и компьютерных модулей способствовало повышению интереса музыкантов и публики к свободной импровизации на концертных площадках мира.

Бейли создал интересный и довольно оригинальный акустический образ электрогитары, объединяющей два свойства: акустическое и электромагнитное. Такой синтез — отличный образец электроакустического устройства с богатыми возможностями абстракции и большим звуковым потенциалом. Самые разнообразные технические приемы — скольжение по грифу гитары, различные флажолеты, удары по струнам (слэп), вибрация двумя руками, приведение инструмента в движение, работа с ручкой громкости и педалями эффектов — использовались им с исключительной свободой и изобретательностью и производили неизгладимое впечатление на слушателей.

В основу своей концепции Бейли положил метод отрицания: «свободная импровизация свободна от каких-либо культурно-языковых или жанровых идиом в отличие от джаза, фламенко, фольклора, европейской классики»⁴.

Исполнитель должен создавать музыку фактически с нуля, проводить эксперименты по созданию нового звукового языка, вести активные поиски инновационных средств музыкальной выразительности, организации звука и звукового пространства для художественного выражения своего внутреннего состояния. В своей игре он главным образом должен руководствоваться исследовательскими и экспериментальными принципами, при этом избегать обращения к каким-либо традициям и правилам, рассматривая их как идиомы (идиоматические элементы могут проявляться опосредованно).

Большую роль играла неподготовленность исполняемой музыкальной структуры. По определению известного саксофониста-импровизатора Юрия Яремчука, «... музыка организованных случайностей, композиция в реальном времени» [5] всегда балансирует на грани между предсказуемым и непредсказуемым. При этом, безусловно, возможны и неудачи, от них, как и в любом творчестве, никто не застрахован, и в данном случае вся ответственность, естественно, лежит на исполнителе. Непосвященному может показаться, что спонтанная импровизация не требует серьезной подготовки. Однако опыт подтверждает, что как раз наоборот: нет другой музыкальной деятельности, требующей такого навыка, чувства меры и вкуса, такой обученности, преданности и подготовки, как в искусстве свободной импровизации.

Свободный импровизатор одновременно выступает и в роли исполнителя, и композитора. Он не ограничен ни определенным жанром, ни ритмом, ни мелодией, ни прочими рамками. Такое двуединство, по мнению известного пианиста-импровизатора Романа Столяра, «накладывает на деятельность импровизатора двойную ответственность: у него нет возможности спрятаться за авторским текстом, ему предстоит творить здесь и сейчас без возможности вернуться назад и что-либо исправить, если что-то пойдет не так» [1].

По признанию критиков и коллег (Б. Ватсона [9], Д. Лэша [8], Ф. Кларка [7], А. Сысоева [2] и др.), на поприще свободной импровизации Бейли стоял неизмеримо выше всех своих современников и по силе таланта не знал равных вплоть до наших дней. На протяжении более полувека он создавал новый тип музыки, требующий специальных подходов к ее анализу и интерпретации. Установку на создание ощущения сиюминутности происходящего на сцене Бейли мыслил в качестве художественно-эстетической основы своей концепции. Стараясь максимально абстрагироваться от какого-либо музыкального стиля, своим образом мышления и неординарной игрой на гитаре он оказал огромное влияние на последующее развитие свободной импровизации.

Для более точного определения своего творчества Дерек Бейли предложил термин «неидиоматическая импровизация» («non-idiomatic improvisation»). Поскольку «идиоматическая импровизация» подразумевает обращение к мелодическим, гармоническим или техническим приемам, характеризующим тот или иной стиль, термин «неидиоматическая импровизация» означает, скорее, намеренный отказ от любого ранее сформировавшегося стиля или лексических ограничений. Бейли считал, что свободная импровизация — это спонтанный и ничем не ограниченный мыслительный процесс, это стремление к абсолютной свободе, несмотря на недостижимость ее идеала. Свободная импровизация способствует выработке умения творчески мыслить, слушать и слышать, развитию креативных качеств личности, гармоничному взаимодействию людей в коллективе. Качество ее исполнения в значительной степени зависит от интеллектуального уровня импровизатора, его культурного потенциала, отношения к свободе самовыражения, от той информации, которую он получил в течение своей жизни, переработал и перенес на сцену.

«Неидиоматическая импровизация, — пишет в своей книге Бейли, — лишена признаков конвенциональных норм, являя собой абсолютно оригинальное произведение, свободное от идиом и каких-либо влияний. Это метод создания музыки, а не стиль или художественное направление (идиома). Свобода, психологическое состояние “высвобождения” — вот его главная цель» [6, 142]. По мнению Бейли, это особый вид творчества, при котором произведение создается непосредственно на глазах зрителя. Художественной ценностью его является сам творческий процесс, в основе которого лежит дух фантазии, и поэтому он отличается многообразием форм проявления, опирается на интуицию, сложен для восприятия и является выражением сиюминутного эмоционального состояния исполнителя.

Следует отметить, что понятия «свободная импровизация» и «неидиоматическая импровизация» не тождественны и отражают несколько разные явления. Неидиоматика была характерна для периода становления свободной импровизации и подразумевала намеренный отказ от каких-либо стилистических влияний, тогда как свободная импровизация может фрагментарно прибегать к некоторым идиомам, при этом сохраняя главную сущностную черту — отсутствие заранее подготовленных рамок и договоренностей.

На современном этапе развития свободной импровизации музыканты могут обращаться как к языку, выработанному в экспериментах с неидиоматической импровизацией, так и к поиску новой неидиоматики. Идеи Бейли и его единомышленников занимали особое место среди музыкальных новаций XX века. Их трактовка свободной импровизации послужила своеобразным манифестом, исходной точкой эволюции данного метода создания музыки. Они были далеки не только от тотального детерминизма сериальных композиций, но и от идеи композиторского контроля, всегда в той или иной степени присутствующего в академической музыке. Бейли не допускал никаких предварительных планов и указаний. В одном из интервью он сказал: «Когда я выступаю, у меня нет никакого замысла, который я намерен изложить, во всяком случае, он не больший, чем когда я играю дома. И это одно из различий между композицией и импровизацией. В этом смысле каждая сочиненная композиция обычно осуществляет определенный, заранее заготовленный, замысел. Импровизация же не очень-то пригодна для изложения заявлений или демонстрации концепций. Если вы намерены отправить какие-либо философские, политические, религиозные или этические сообщения, пользуйтесь услугами компонирования или почты. Импровизация же является своим собственным сообщением»⁵.

Озвученная Дерекком Бейли точка зрения на спонтанное музицирование сразу же вызвала многочисленные диспуты и разногласия не только в среде музыкантов, но и его почитателей и единомышленников. Например, Эван Паркер в интервью 1996 года говорит: «Дерек Бейли, конечно, проводит свою собственную, личную точку зрения на свободную импровизацию. Я не разделяю его понимание эстетики свободной импровизации. На мой взгляд, свободной импровизации свойственно не столько однозначно идиоматическая, сколько многозначная, мультиидиоматическая природа. Неидиоматическая музыка, как мне представляется, не могла бы существовать. Тот факт, что, импровизируя, музыканты ансамбля способны к кооперации на какой-то общей для всех основе, говорит о наличии в музыке идиоматических элементов. И если в мире существует какая-то идиоматическая музыка, то это, прежде всего, импровизации на гитаре самого Дерекка Бейли — я опознаю их мгновенно. И здесь его теории не совпадают с его музыкальной практикой»⁶.

В прессе тех лет шла оживленная дискуссия о сущности свободной импровизации. В частности, слышались нарекания по поводу необычного характера звуковой формы музыкального произведения. Наиболее обсуждаемыми были вопросы соотношения музыкальной материи, звуковой реальности, звуковой

идеи, техники и технологичности, также характера оформления материала, который заранее не избирался и не продумывался. Многие не могли понять, почему свободную импровизацию не нужно записывать, чтобы потом иметь возможность внимательно вслушиваться в запись и понимать, как коммуницируют музыканты, ценить красоту живого выступления, его особую энергетику. В современном мире с его бесконечными возможностями хранения, передачи и преобразования информации вполне можно было зафиксировать импровизационную музыку при помощи записывающей техники, и она вполне могла бы существовать в виде аудио- и видеозаписи. Но Дерек Бейли считал, что во время записи теряется атмосферность и зрелищность музыкального действия, неразрывность его с духом времени, и любая попытка точной фиксации свободной импровизации лишена смысла, поскольку в ее основе лежит сиюминутность, которой претит идея как нотной транскрипции, так и аудио-видеозаписи. В результате создается лишь очень приблизительное представление о реальной ситуации концерта и об эмоциональном импульсе, который передается публике во время живого исполнения.

Спустя несколько десятилетий Дерек Бейли, подводя итоги исканий, так отозвался о своем творчестве: «Я не совсем уверен, что это было реалистичным намерением. Но, тем не менее, стремление обрести неидиоматический язык было центральным моментом в идее свободной импровизации. Конечно, здесь не удалось избежать влияния музыкальной идиоматики, но сама попытка была связана с идеей соприкосновения со всей музыкальной действительностью — с новыми, живыми, еще не канонизированными музыкальными языками. И вот эта тяга к реальности, а не к канону — главное в идее свободной импровизации»⁷.

Искусство свободной импровизации проделало достаточно большой путь развития. Сегодня во всем мире наблюдается повышенный интерес к свободной импровизации. Она, как последнее достижение столетнего развития экспериментальной музыки, становится темой многочисленных книг, статей и фестивалей. Появляется много интересных проектов, посвященных синтезу современной композиции и импровизации. В странах Европы и США свободная импровизация занимает все большее место в образовательных программах музыкальных учебных заведений, она способствует активизации эмоциональной сферы и художественно-ассоциативного мышления учащихся, воспитанию артистизма и культуры сценического поведения. Разработано множество методик преподавания этого вида музыкальной практики. Ей посвящают монографии и диссертации, региональные и международные форумы импровизаторов.

Свободная импровизация вносит свой вклад в историю музыкального искусства. Благодаря ей музыканты получили небывалую творческую свободу, а мелодика приобрела неизвестное до этого своеобразие.

Практика импровизации, действительно, вызывает множество споров и вопросов; необходимо активно обсуждать и изучать это явление, чтобы осмыслить его специфику и определить место в современной музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Столяр Р. Искусство свободной импровизации у нас застыло на уровне 80-х // *tayga.info*. 2012. 9 марта.
2. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Москва: 2013. 253 с.
3. Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Москва: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1983.
4. Чичилин А. Феномен свободной импровизации: история и особенности явления. Интернет-ресурс. URL: <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavleniia>
5. Яремчук Ю. Музыка организованных случайностей. Интернет-ресурс. URL: https://syg.ma/@iuryii-iarimchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostei?fbclid=IwAR3o8T_IzOUETAIY8STuwQulJBxCkGA
6. Bailey D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd edn, New York: Da Capo Press. 1992. P. 160.
7. Clark Ph. *The Wire Primers: A Guide to Modern Music: Derek Bailey*, Verso, 2009. P. 121–129.
8. Lash D. Derek Bailey's practice/practise. *Perspectives of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011). P. 143–171.
9. Watson B. *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. 443 p.

REFERENCES

1. Stolyar R. *Iskusstvo svobodnoy improvizatsii u nas zastylo na urovne 80-kh* [Free improvisation froze at 80 years level in our country]. *tayga.info*. 2012. 9 marta.
2. Sysoyev A. Yu. *Fenomen svobodnoy improvizatsii v muzyke KHKH veka: dis. ...kand. isk.: 17.00.02* [Sysoev A. Y. Phenomenon of free improvisation in 20 century music]. Moskva [Moscow], 2013. 253 s.
3. Kholopov Yu. N. *Kto izobrel dvenadsatitonovuyu tekhniku // Problemy istorii avstro-nemetskoj muzyki. Pervaya tret' XX veka* [Who invented twelve-toneness tecnic]. Moskva [Moscow]: Gos. muz.-ped. institut im. Gnesinykh, 1983.
4. Chichilin A. *Fenomen svobodnoy improvizatsii: istoriya i osobennosti yavleniya* [Phenomenon of free improvisation: history and features]. URL: <https://syg.ma/@achi/fienomien-svobodnoi-improvizatsii-istoriia-i-osobiennosti-iavleniia>
5. Yaremchuk Yu. *Muzyka organizovannykh sluchaynostey* [Music of organized chances]. URL: https://syg.ma/@iuryii-iarimchuk/muzyka-orghanizovannykh-sluchainostei?fbclid=IwAR3o8T_IzOUETAIY8STuwQulJBxCkGA
6. Bailey D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 2nd ed., New York: Da Capo Press. 1992. 160 p.
7. Clark Ph. *The Wire Primers: A Guide to Modern Music: Derek Bailey*, Verso, 2009. P. 121–129.
8. Lash D. Derek Bailey's practice/practise. *Perspectives of New Music* 49, no. 1. (January 1, 2011): 143–171.
9. Watson B. *The Story of Free Improvisation*. New York: Verso, 2004. 443 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Тони Оксли — впоследствии известный исполнитель и изобретатель новых электронных приспособлений, изменяющих звучание ударных инструментов (в качестве перкуссии иногда использовал кухонные принадлежности или слесарные инструменты).
- 2 Гевин Брайерс — известный композитор, контрабасист и музыковед.
- 3 Джозеф Холбрук (1878–1958) — видный британский композитор, в начале 1920-х гг. увлекся новой джазовой идеей, написал и составил сюиты для сопровождения немых фильмов.
- 4 Цит. по: Derek Bailey. Биография. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Derek+Bailey/+wiki>
- 5 Цит. по: [4].
- 6 Цит. по: [4].
- 7 Цит. по: [4].

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ЭХО ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТИ В ТРИАДЕ ПОСЛЕВОЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ М. ВАЙНБЕРГА

Наталья Девуцкая

Как известно, эволюция композиторского письма наиболее явственно прослеживается в произведениях одного жанра, в особенности созданных для конкретного инструмента/состава. Это вполне естественно, поскольку аналитический подход, осуществляемый посредством жанровой дифференциации, подсказывается творческим выбором самого автора: каждое новое обращение к определенной жанровой модели говорит о стремлении к избранной им форме коммуникации. Через нее мы точнее можем осмыслить и состояние авторского стиля — поиска, консервации, развития. История знает множество тому примеров. Среди самых ярких — сонаты и партиты Баха для скрипки соло, струнные квартеты и скрипичные сонаты Бетховена, прелюдии Шопена, каприсы Паганини, фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева, симфонии Чайковского, Малера и Шостаковича, концерты Рахманинова, Шнитке, Щедрина и других¹. В ряду подобных многожанровых «метациклов» отдельную нишу занимают сочинения Мечислава Вайнберга.

За всю свою нелегкую, наполненную тяжелыми испытаниями и одновременно служением музыкальному искусству жизнь М. Вайнберг написал огромное число произведений — симфоний, струнных квартетов, опер, концертов, камерной музыки. Почти все они образуют в творческом наследии композитора свои солидные жанровые группы, но даже среди таких важнейших для художника жанров, как симфония и квартет, жанр сонаты выделяется особо. И дело, разумеется, не в количестве, хотя и оно показательно само по себе. Поражает разнообразие их тембрового спектра: здесь представлены сонаты и для всех инструментов струнного квартета, и контрабаса, и деревянных духовых, и, конечно, фортепиано. Именно для рояля — инструмента, которым начинающий автор блестяще владел, Вайн-

берг в 1940 году сочиняет свою первую сольную сонату. Через несколько лет, в 1943 и 1944 годах, появляются первые камерные циклы для скрипки и фортепиано. Знаковый рубеж в творчестве будущего мастера циклической формы — фортепианный квинтет op. 18 (1944) — сочинение, во всей полноте раскрывшее масштаб дарования молодого композитора. С 1945 года область камерной музыки начинает заметно разрастаться. Буквально за три года Вайнберг пишет фортепианное трио (op. 24), 12 миниатюр для флейты и ф-но (op. 29), четыре камерных сонаты: для виолончели (op. 21), кларнета (op. 28), скрипки (op. 37, 39). Однако 1948 год вносит в творческий ритм художника свои коррективы².

Создание шести фортепианных сонат локализуется в двух временных отрезках. В первый попадают циклы 1940-го, 1942-го и 1946-го годов, болезненно-хрупкий психологизм которых замешан на переплетении страшных эпизодов войны и мира. В 1955 году, едва оправившись от чудовищных политических кампаний, Вайнберг вновь обращается к жанру фортепианной сонаты. В сочинениях этого периода, пропитанных неослабевающей болью пережитого, трагедийность достигает своего пика в последней, Шестой фортепианной сонате (1960). Ее уникальность (информационно-эмоциональная насыщенность при максимальной концентрированности формы), вероятно, станет одной из решающих предпосылок для завершения оригинального «метацикла» из шести фортепианных сонат. Лаконичным полифоническим диптихом, написанным в контрастно-составной форме со сложнейшим решением сонатной формы во II части и фактурно-гармонической аллюзией к начальным аккордам Первой сонаты, Вайнберг «прощается» с сонатой в данном инструментальном воплощении и в том же 1960 году «открывает» новую плеяду сочинений в этом жанре первой из четырех сольных виолончельных сонат (1960, 1965, 1971, 1986)³.

Сравнивая Первую и Шестую фортепианные сонаты, легко услышать, насколько сильно за двадцать лет, отделяющих сочинения, изменилось авторское видение формы, ее возможностей. Композиционное равновесие и стройность Первой сонаты с ее четырехчастной структурой, темповой парностью частей (*Adagio* — *Allegretto* — *Andantino* — *Allegro molto*), репризной трехфазностью каждой части вкупе со сквозным интонационно-гармоническим развитием характеризуют один из полюсов в художественном пространстве музыки Вайнберга. В его основе — господство универсальных категорий (периодичности, замкнутости, цикличности, симметрии), априори привносящих в сочинение гармоничность, предустановленность, закон. Согласуются с этими универсалиями и формы, которым композитор отдает явное предпочтение — трехчастная, рондо, сонатная. Объединяющий их принцип репризности, наверное, можно было бы считать центральным в стилистике ранних фортепианных циклов Вайнберга, однако особенно ярко он претворяется в финальных частях последующих — Четвертой, Пятой и Шестой сонат. В них автор значительно увеличивает

Пример 1. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 2, схемы I и IV частей

I часть	Экспозиция		Разработка	→	Реприза	→	Реприза		
	ГП (R)	ПП (ЭП)	ГП (R)	ПП (ЭП)		ГП (R)			
	A	B	A ₁	B ₁		A ₂			
IV часть	R	→	ЭП I	R	ЭП II	R	→	ЭП III (I)	Кода
	ГП	СП	ПП	ГП	ПП из I ч.	ГП из I ч.	СП	ПП ₁	(ГП)

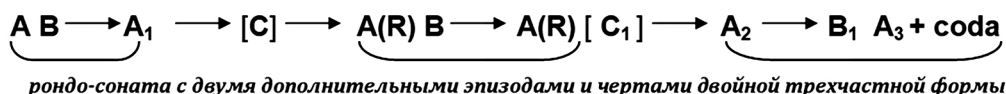
количество реприз и производных от нее композиционных эффектов (тематических арок, рефренов, рифм, реминисценций), подчеркивая тем самым детерминированную природу явления.

Возвращение к самому сокровенному жанру своей творческой летописи, вероятно, было для Вайнберга столь же психологически трудным, сколь необходимым. Об этом можно судить, по крайней мере, по двум важнейшим признакам, отличающим Четвертую фортепианную сонату: эмоциональной амплитуде как выражению испытанного и наболевшего и стилиевой отсылке к сюите старинных танцев как маскировке субъективного и трагического. Тем не менее Четвертая соната — не столько жанрово-стилистическая ретроспекция, сколько монологическое интроспективное произведение трагического содержания. Его кульминация сосредоточена в финале цикла, композиционно превосходящем остальные части по многим параметрам.

Финальным частям в фортепианных сонатах Вайнберга всегда отводилась особая композиционно-драматургическая роль. В Первой сонате она состояла в апофеозе сквозной интервальной группы, так или иначе влияющей на тематизм всего цикла⁴. По-другому, более изобретательно и концептуально, она раскрылась во Второй фортепианной сонате, созданной двумя годами позже. Композиция ее финала нетривиальна и представляет собой структурно-функциональный комплементар первой части сонаты, построенной на явных и скрытых токах рондальности и сонатности. Взаимодействие данных формообразующих принципов создает условия для бифункциональности двух ключевых тем *Allegro* (I часть, *a-moll*), которая и предопределяет его индивидуальный профиль. Обе темы мигрируют в финал и тем самым соподчиняют крайние части сонаты на платформе общей композиционной идеи. В новом структурном контексте они оправдывают изначально присущую им функциональную амбивалентность — ПП возвращается в обновленном виде в роли второго эпизода рондосонаты, а тематизм ГП вводится в третье, репризное проведение рефрена (см. пример 1).

Третья соната в ряду ранних фортепианных циклов, пожалуй, стоит особняком, поскольку в ней Вайнберг вступает в творческий диалог с музыкой

Пример 2. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4, схема IV части⁶



И. С. Баха⁵. На это указывают fuga в финале, примыкающая к предшествующей ей медленной части в контрастно-составной форме, а также интонационный абрис каждой из частей, адресно отсылающий к конкретным баховским темам — из *gis-moll'*ной и *dis-moll'*ной fug первого тома ХТК.

Финалы сонат второго периода качественно иные. В них композиторское мышление Вайнберга направлено на расширение области полифункциональности звукового потока и достижение особой семантической связи тематических структур. Ориентируясь на ресурсы типизированных форм, композитор трактует их как совокупность возможностей для создания индивидуальной конструкции, исключительной в своей архитектонике. В Четвертой сонате (*h-moll*, 1955) Вайнберг делает первые шаги в данном направлении.

Финал произведения (IV часть) построен на основе модифицированной рондо-сонаты, усложненной дополнительным сонатным отношением в виде двух эпизодов (на схеме в примере 2 — C и C₁).

На первый взгляд, форма стройна и логична. Выполненные как будто по однотипному алгоритму экспозиция, разработка и реприза способствуют ясной расчлененности структуры на три крупных этапа. Двойное включение между ними новой темы (C) происходит на разных высотных уровнях, отчего возникает эффект формы второго плана — двойной трехчастной⁷. Однако специфику форме придает даже не это обстоятельство, а то, что практически каждый композиционный шаг (тема, прием) неоднозначен в своей функциональной задаче.

Чтобы выявить моменты функциональных «переключений», неких двусмысленностей формы, для начала обозначим типические черты рондо-сонаты. Точнее всего на них указывают дифференциация разделов и напрямую связанная с ней тематическая иерархия.

Первое место в этом своеобразном рейтинге занимает начальная тема финала — главная партия. На правах рефрена она проходит в финале шесть раз, охватывая в сумме одну треть всей формы. Распределение тональных центров происходит согласно композиционным этапам: основная тональность (*h-moll*) представлена в экспозиционных и репризных проведениях (двух первых и двух заключительных рефренах), побочные тональности *a-moll* и *c-moll* — в разработке соответственно (пример 3).

Пример 3. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4,
IV часть, главная партия



Вторая по весомости — тема побочной партии. Она входит в каждый из разделов рондо-сонаты и, таким образом, появляется в форме трижды. (Тут требуется небольшое уточнение. Дело в том, что побочную тему «обходит» связка-предыкт, имеющая на одно проведение больше. Но поскольку переход, согласно своей функции, не может «на равных» соперничать с основным тематизмом финала, даже опережая его в количественном отношении, в условной тематической иерархии мы помещаем его уровнем ниже).

Обе ведущие темы, общей протяженностью около 200 тактов (из 369 т. всего финала), определяют характер и интонационный строй заключительной части цикла. На фоне остального материала они обладают ярко выраженным национальным колоритом, раскрытым через ладово-гармонические элементы еврейского мелоса: узкий диапазон попевок, терпкую полутоновость, ниспадающие мелодические каденции.

Значимость двух основных тем финала выявляется не только исходя из их статистического, масштабного и интонационно-гармонического перевеса над остальным материалом. Им поручается одна из генеральных задач — создать архитектурный каркас герметичной типовой формы.

Не менее обстоятельно подходит Вайнберг и к тем разделам, которые оснащают композицию дополнительными связями, арками, функциями. К ним мы относим переходы, эпизоды, разработочные участки и помещаем их на третью по важности строчку тематического рейтинга. Их композиционная миссия способна раскрыться лишь в контексте заданной схемы, когда благодаря внезапным «врезкам» ломается поступательность предслышания, установленная исходным распорядком.

Пример 4. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4, схема IV части (фрагмент)

→	С		A(R)	В	→	A(R)	С ₁		→
предыкт	3 – я тема	развитие 1-й и 3-й тем	1 – я тема	2 – я тема	предыкт	1 – я тема	3 – я тема	развитие 1-й и 3-й тем	предыкт
т.81-97	т. 98-114	т. 115-141	т.142-152	т.153-173	т.174-187	т.188-215	т. 216-230	т.231-251	т.252-259
	1-й эпизод		разработка				2-й эпизод		

Познакомившись с основными «двигателями» формы, перейдем к некоторым вопросам ее структурирования.

Наибольшую трудность в плане аналитики составляет внушительная центральная область финала, простирающаяся от предыкта перед эпизодом С до начала репризы (пример 4, т. 81–259).

Согласно регламенту рондо-сонаты, здесь мог бы располагаться разработочный раздел. Формально так и происходит: подача материала и способы работы с ним на этом протяженном участке формы соответствуют разработке. В действительности переход, ведущий к новой теме (С), и момент ее появления, инерционно заданный изначальным композиционным планом, продолжают ассоциироваться со вторым эпизодом пятичастного рондо. Как покажет дальнейший ход развития, Вайнберг трактует эпизод С как вторую ПП (в чем мы сможем убедиться при ее втором транспонированном проведении). В результате новая тема (С) объединяет в себе несколько композиционных функций: второго эпизода рондо, второго эпизода рондо-сонаты, второй темы побочной партии.

Не будем забывать о том, что гипотетически из данной точки можно выйти разными способами, самым хрестоматийным из которых является возвратный ход к рефрену. Вайнберг находит решение в том, что начинает разработку «с опережением», т. е. пишет ход (пример 4, т. 115–141) к другому ходу (разработке) (пример 4, т. 142–215). Рубеж между двумя разработочными этапами приходится на гармонически обновленное и интонационно деформированное проведение рефрена (пример 4, т. 142–152), включающее элементы эпизода, — знаки подлинной разработочности. На настоящую фазу формы обратим особое внимание ввиду ее чрезвычайной важности. Совмещение в разработочном рефрене двух функций создает специфический эффект — одновременное чувство «мнемонической вехи» (по Б. Асафьеву) и собственно разработки.

Что касается выхода из зоны разработки, то и в нем наблюдаются весьма примечательные процессы. По аналогии с экспозиционным, второе репризное проведение эпизода С₁ (пример 4, т. 216–230) также полифункционально. Кроме того, его возвращение сопряжено со сменой высотной

Пример 5. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5, схема III части (начало)

Экспозиция I				Разработка I	
Рефрен	→	Эпизод I	Рефрен		→
ГП	СП	1-я ПП	ГП	R ГП, ПП	СП
a	ba, b, a ₂	c	a ₃	bc	b ₂
т. 1–14	т. 15–30	т. 31–50	т. 51–59	т. 60–119	т. 120–125
a-moll		a-moll	a-moll	опора на d	

позиции (*Es*), вследствие чего возникает сонатная рифма. Значит ли это, что именно отсюда начинается реприза всей формы? Последующие события говорят, скорее, об обратном: эпизод *C*₁ продолжится в разработочном русле, и только затем рефрен, вернувшись в основной тональности, прочертит очередную границу формы. Иными словами, реприза, как и разработка, поделена на два этапа, первый из которых вновь опережает основной.

Найденный Вайнбергом механизм синтеза рондальности и сонатности специфичен и по-своему уникален. Каждая из форм не только не утратила композиционное естество⁸, но и приумножила свои свойства: все сущностные компоненты обеих форм возросли в количественном отношении и усложнились функционально.

В финале Пятой фортепианной сонаты (*a-moll*, 1956) Вайнберг укрепляет свои наработки в области синтеза двух форм. Их применение становится настолько свободным, что почти все функциональные отношения перемутуются. Композитор все больше отступает от типологических моделей. Упраздняются традиционные причинно-следственные связи, и на их место приходит модернизированный тип синтаксиса: структура проявляет тенденцию к регулярной комбинаторности и вместе с тем подчиняется тотальному принципу репризности.

Композиция финала представляет собой интереснейший пример экспериментирования со структурно-синтаксической организацией музыкального текста. В первую очередь привлекают внимание строгие пропорции формы. Структурный каркас *Allegretto* (III часть) составляют две экспозиции и две разработки, расположенные по принципу чередования друг с другом, они делят финал на два примерно равных раздела. Условная граница пролегает между окончанием первой разработки и последующим ходом к рефрену (пример 5, т. 120).

Рассмотрим каждый из этапов формы подробнее.

Первая экспозиция (пример 5, т. 1–59) базируется на схеме рондосонаты. Рондальность на этой стадии явно перевешивает, о чем говорит хотя бы тот факт, что эпизод I (ПП) написан в основной тональности (*a-moll*). К тому же ГП (рефрен) и СП совместно выстраиваются в форму рондального типа — двойную трехчастную. Разработка (пример 5, т. 60–

Пример 6. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5, схема III части (продолжение)

Экспозиция II				Разработка II	Реприза			Кода
Рефрен	→	Эпизод II			Рефрен	Эпизод II		
ГП		2-я ПП	1-я ПП	R ₁ ГП, ПП	ГП, СП	1-я ПП	2-я ПП	эл-ты ГП, 2-й ПП
a ₄	b ₃	d	c ₁	bc	a ₅ b ₄ a ₆ b ₅	c ₂	d ₁	ad
т. 126–138	т. 139–142	т. 143–162	т. 163–178	т. 178–193	т. 193–203	т. 204–211	т. 211–225	т. 226–242
a-moll		Fis-dur		опора на а	a-moll		a-moll	a-moll

119), располагаясь на месте второго эпизода рондо-сонаты, напротив, маркирует сонатное наклонение формы.

Вторая половина финала (пример 6) интенсивнее и насыщеннее первой, причем настолько, что производит впечатление самостоятельной формы. Усиливает этот эффект 2-я ПП (впервые звучащая только во второй экспозиции), которая не только успевает пройти стадию экспонирования и предложить тональную альтернативу ГП (*a-moll-Fis-dur*), но и вернуться в репризе в основной тональности.

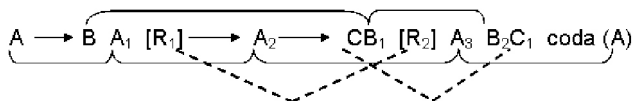
В такой насыщенной, многосоставной и полифункциональной конструкции существенно возрастает внимание автора к ее архитектонике и пропорциям. Об этом можно судить уже по тому, как автор с почти математической точностью разделяет форму на два равных крупных этапа. Не меньший расчет наблюдается и во внутреннем строении разделов.

Вторая экспозиция (пример 6, т. 120–178), как и первая, занимает 59 тактов. Ее уравнивает совместный объем репризы и коды (т. 193–242). А поскольку второй крупный раздел финала масштабно коррелирует с первым, для второй разработки остается гораздо меньше времени. Вайнберг в несколько раз сокращает этот раздел (с 60 до 16 тактов), но при этом возлагает на него одновременно несколько важнейших задач: создать «несущую» арку между двумя половинами финала и обеспечить функциональную полноту сонатности на втором этапе формы.

В итоге весь комплекс специфических черт позволяет трактовать форму финала Пятой сонаты как двойную сонатную⁹ по аналогии с двойной трехчастной формой и выявляет две тенденции. Первая из них показывает, что данная конструкция избыточна с точки зрения сонатности, однако именно благодаря парным экспозициям и разработкам «коэффициент» рондальности повышается. Соответственно, вторая тенденция обуславливается первой и обнаруживается благодаря множественным аркам, рифмам, репризам, реминисценциям. Это отличительное свойство формы проникает буквально во все ее слои, захватывая переходные зоны, как, например, связующую партию к 1-й ПП в экспозиции или проведение рефрена в репризе.

Всего финал насчитывает 4 уровня реприз. Их рейтинг примерно совпадает с тематической иерархией в финале Четвертой сонаты:

Пример 7. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5,
схема III части



- 1) ГП (рефрен) проводится на протяжении формы 5 раз и имеет 4 репризы;
- 2) 1-я ПП (эпизод I) — 4 проведения и 3 репризы;
- 3) СП — 3 проведения и 2 репризы;
- 4) разработка и 2-я ПП — по два проведения и одной репризе.

В заключение анализа финала Пятой сонаты подчеркнем, что в совокупности обе обозначенные тенденции формируют музыкальный текст особого типа. Его главным свойством является внутренняя цикличность, вносящая прогнозируемую периодичность (ритмичность) в разворачивание звуковой материи и структурирующая ее по аналогии с поэтической речью. Разумеется, данное сравнение — не более чем метафора, оправдывающая с точки зрения художественной формы сущностные признаки финала — масштабную сопоставимость разделов и многочисленные арки-репризы, вызывающие, в свою очередь, ассоциации с равновеликостью литературных строф, поэтическими рифмами, дистантными повторами.

Вместе с тем сравнение со стихотворной формой далеко не случайно, поскольку стиль Вайнберга во многом вдохновлен любовью и к поэтическому слову как таковому, и к искусству Ю. Тувима в частности. Эмоциональный отклик на его стихи находит свое прямое продолжение в ряде сочинений композитора — в вокальной лирике («Акации», «Цыганская библия», «Воспоминания», «Старые письма», «Слова в крови»), поэме «Петр Плаксин» и двух симфониях (Восьмой «Цветы Польши» и Девятой «Уцелевшие строки»).

Поэзия Тувима, — пишет Л. Никитина — «более всего созвучна индивидуальности композитора. Художников роднит общность судьбы, их поэтические образы имеют некоторые черты автобиографичности и тесно связаны с Польшей. Как правило, сходные образные соотношения приводят и к параллельным структурным явлениям. В поэзии Тувима существуют различные интонационные строи. Некоторые стихи его циклов объединяются интонацией, очень близкой музыкальной...» [7, 155].

Музыкальную природу стиха тонко чувствовал и сам поэт. По его словам, стихотворение «плавает музыкально, вздымается, опадает, звучит, играет оттенками слов и скрытыми в них звучаниями, управляется логикой своей мелодии»¹⁰. Говоря же о себе, Тувим резюмировал: «Мыслить умею лишь настолько, насколько вмещает музыка стиха» [9, 10].

В качестве иллюстрации сказанного приведем один из лучших образцов любовной лирики Ю. Тувима в оригинале и переводе А. Ахматовой:

WSPOMNIENIE

Mimozami jesień się zaczyna,
złotawa, krucha i miła,
To ty, to ty jesteś ta dziewczyna,
która do mnie na ulicę wychodziła.

Od twoich listów pachniało w sieni,
gdym wracał zdyszany ze szkoły,
a po ulicach w lekkiej jesieni
frunęły za mną jasne anioły.

Mimozami zwiędłość przypomina
nieśmiertelnik żółty — październik.
To ty, to ty, moja jedyna,
przychodziłaś wieczorem do cukierni.

Z przemodlenia, z przeomdlenia senny,
w parku płakałem szeptanymi słowy.
Księżyc z chmuręk prześwitywał jesienny,
od mimozy złotej majowy.

Ach czuły mi, przemily mi snami
zasypiałem z nim gasnącym o poranku,
w snach dawnymi bawiąc się wiosnami,
jak ta złota, jak ta wonna wiązanka.

ВОСПОМИНАНИЕ

В мимозах стынет осени начало,
Такой же милой, хрупкой, золотой.
Та, что меня на улочке встречала,
Та девушка тобой была, тобой.

В передней пахло письмами твоими,
Когда я, задыхаясь, в дом вбегал.
Над крышами в осеннем легком дыме
Рой ангелов меня сопровождал.

В мимозах словно прячет увяданье
Бессмертник желтый, октября цветы.
Та, шедшая под вечер на свиданье,
Моя единственная, это ты.

В саду шептал слова тебе, лил слезы,
Тебя молил — уже во власти сна,
И майская — от золотой мимозы
Плыла меж туч осенняя луна.

Ах, милый сон меня баюкал, нежил,
Я засыпал, когда вставал рассвет.
Меня минувших весен призрак тешил,
Как этот душистый золотой букет.

Композиция Шестой фортепианной сонаты (*d-moll*, 1960) еще в большей степени, нежели Пятой, содержит признаки поэтической речи. Предпосылки для этого создают несколько факторов:

- 1) яркий тематизм, имеющий остро персонифицированный интонационный и фактурный облик; в общей сложности в Сонате таких тем — шесть;
- 2) множественные арки-рифмы, возникающие между повторами всех тем;
- 3) практически полное отсутствие переходных, ходовых участков;
- 4) стыковка тем методом монтажа, по аналогии с комбинированием семантически контрастных строф.

Соната написана в контрастно-составной двухчастной форме, сохраняющей в себе генезис цикла барочного типа «прелюдия — фуга» с явным масштабным и драматургическим перевесом второй части; первая часть (*Adagio — Andante — Adagio, d-moll*) несет в себе функцию драматического пролога. Специфику второй, финальной части (*Allegro molto, h-moll*) в крупном

плане определяет слияние нескольких фундаментальных формообразующих принципов — футированного, сонатного, рондального¹¹. Сама по себе идея их синтеза, вероятно, возникла на основе эксперимента, предпринятого Вайнбергом в финале Третьей фортепианной сонаты (*gis-moll*, 1946). В роли стилевого «локомотива» выступила однотемная fuga, решенная в свободном ключе из-за непрерывных вариантно-вариационных преобразований темы; в свою очередь, сонатный принцип с присущей ему функциональной дифференцированностью и структурной стадийностью форматировал fuga, заострял внимание на каждой новой конфигурации темы и в этом смысле имел совершенно иную цель в сравнении с финалом Шестой сонаты.

Как и в Пятой сонате, в Шестой рондальность не выступает в роли структурообразующего принципа. Однако главенствуя без исключения на всех композиционных уровнях, именно рондальность / репризность предугадывает логику формы, подчиняя себе те схемы, которые выдерживаются более полно и строго.

На уровне целого тематические арки создаются приемами перспективы¹² и ретроспекции. В данном случае речь идет о двух темах. Первая из них обрамляет *Adagio* (I часть) и всю Сонату, открывая сочинение и возвращаясь в его самом конце; она же напоминает о себе в центре разработки финала. Каждое новое проведение темы ретроспективно, так как неизбежно отсылает к первообразу, ее экспозиции в самом начале произведения. Для второй темы, рефренная функция которой выявляется в *Allegro molto* (II часть), Вайнберг, напротив, применяет прием перспективы: в самом конце первой части звучит предвестник темы — короткий формульный мотив.

Рондальность проникает и на внутритематический уровень. Она свойственна всем четырем индивидуализированным контрастным темам финала. При всех различиях они имеют примечательную сходную черту, выявляющую их структурное родство — повторность мотива, репрезентирующего тему.

Первая тема (ГП), изложенная одногласно, в духе начального проведения из экспозиции fuga, остро характерна. Построенная на вопросительно-ответных мотивах, разомкнутых паузами разной протяженности в сочетании с пониженными ступенями, она производит довольно тягостное впечатление растерянности, опустошенности, безысходности (пример 8).

Многократно повторяясь на протяжении всей части, тема образует свою вереницу арок.

Вторая тема (В) берет на себя одновременно две функции — середины ГП и интермедии fuga. Она узнается по яркой интонационно-ритмической фигуре, напоминающей каденционную формулу. Такое специфическое начало темы впоследствии станет сигналом для опознавания границ формы (цезура в начале темы подчеркнет начало двух фундаментальных разделов — разработки и репризы; см. пример 9).

Третья тема (С) является ПП для сонатной формы и, несмотря на гомофонную фактуру, второй темой — для fuga. Свой полифонический потенциал она раскроет чуть позже, а пока, на экспозиционной стадии, механистич-

Пример 8. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6, II часть, главная партия (т. 1–9)



Пример 9. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6, II часть, середина ГП, (т. 15–19)



но-саркастической пульсацией восьмых и прихотливым изгибом мелодики в сочетании с упрощенной гомофонной фактурой, она все больше омрачает и без того упадочническую атмосферу (пример 10).

Контрапунктическая работа с этой темой начинается буквально следом за ее экспонированием, когда к ней присоединяется (по типу одного из видов многотемной фуги) четвертая тема (D). В ходе развития ПП будет усложняться техникой сложной стретты на основе пропорционального канона. В таком изложении она прозвучит дважды — в конце разработки и в репризе.

Общая композиция финала Шестой сонаты представлена в схеме (пример 11).

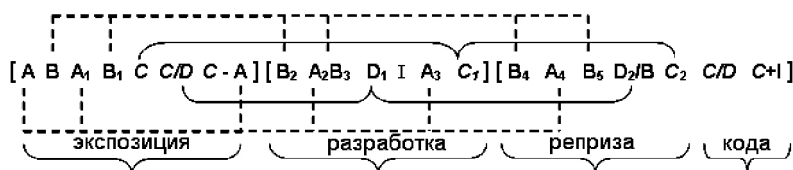
В этой замысловатой структуре мы вновь наблюдаем тематическую иерархию. Но как показал анализ финальных частей Четвертой и Пятой сонат, самобытность формы измеряется далеко не этим. Иерархия как таковая выявляет весомость, значимость тем. Нас же интересует синтаксис, обусловленный качеством повторов, регулярностью и иррегулярностью реприз, пропорциями разделов.

В сопоставлении тектоники трех этапов композиции финала становится очевидной общая динамика формы, направленная к репризе. Обращает на себя внимание уже то обстоятельство, что реприза, сократившись по сравнению с экспозицией в два раза, не лишилась ни одной из тем. Одновременно с этим изменился способ их изложения, который скорее стал соответствовать новому разработочному этапу, нежели репризе: все те-

Пример 10. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
II часть, побочная партия (т. 57–60)



Пример 11. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
схема II части



мы звучат коротко, фрагментарно, их порядок изменен, возникают новые контрапунктические комбинации (в частности, соединяются элементы ГП и ПП). К тому же повторяется весьма экстравагантный прием из разработки — пропорциональный канон в ПП.

Настоящий участок формы имеет лишь один устойчивый признак репризности — проведение темы ГП в основной тональности; впрочем, и оно больше похоже на предыктовую зону ввиду трансформации темы в динамическом ключе. Удивительнее всего то, что при такой тематической сгущенности композитор избегает плавных переходов-связок; все темы стыкуются друг с другом непосредственно, подобно строкам в поэтической строфе. Структурным противовесом композиционной дискретности служат множественные арки, перебрасываемые буквально от каждой темы к ее «изотопам» и выстраивающиеся в смысловые ряды. Так невольно возникает догадка о проекции некоторых законов поэтической структуры на музыкальную.

В контексте рассуждений о специфике репризы вспоминается исключительное по своей музыкальности стихотворение Ю. Тувима — «Смерть», где мы наблюдаем высочайшую степень связанности словесной структуры — именно то самое качество, которое определяется Ю. Лотманом как музыкальное звучание поэтической речи [6, 125]. М. Алексеева сетует на то, что «во всей красоте и глубине Тувим в русских переводах раскрывается редко. Ведь перевод с польского требует особых усилий, особых переводческих навыков, особого музыкального слуха и особой душевной лабильности» [1, 29]. Перевод, сделанный Д. Самойловым, является прекрасным

примером создания не только стихотворной формы, эквивалентной оригиналу, но и рождения второго оригинала¹³. Приведем его полностью:

1.

Туча, низко оседая, /
Серой скукою сочится.
Смерть зашитатная, седая /
В окна хмурые стучится.

Мелко вздрагивают рамы, /
Так черны и так унылы.
Даль мутна, деревья пьяны, /
Господи, спаси-помилуй!

Туча душит, как перина ... /
Старый тын в тоске трепещет.

2.

Город словно сжат тоскою, /
Скука в дверь клюкою тычет ...
Сидя с шахматной доскою, /
Врач сопит, а ксендз мурлычет.

А унынье, как свидетель, /
Копошится тихо-тихо.
— Поглядеть бы, благодетель, /
Кто стучится, что за лихо?..

— Тере-фере — Вы ли, я ли ... /
— Шах, пожалте ... — Есть помешка ...

3.

— Ты зачем роняешь слезки, /
Иль со мной тебе не мило?
— Росла во поле березка, /
Ее буря повалила ...

Эй, кума, настали сроки! /
(Блещет близко ... Дождик хлынул ...)
Смерть уткнула руки в боки /
И умильничает с тыном.

... Туча, низко оседая, /
Серым дождиком сочится.

Дождь, кудлатая чуприна, /
Вот прорвется — и захлещет.

Сохнут травы, увядая, /
Под забором-инвалидом,
Смерть зашитатная, седая /
Ждет с каким-то жалким видом.

Тын со смертью тарабарит ... /
Панна ждет вечерней почты,
Пан провизор зелье варит, /
Парикмахер бритву точит.

— Попытаем — Проморгали ... /
— Стойте, стойте — наша пешка ...

Так сидят, а смерть взирает, /
Притаилась у заплота,
Размышляет, примеряет, /
Шевельнуться неохота.

— Славно, славно ... Ходит слоник ... /
— Вот вам шах ... — А вот ответик ... —
И мурлычет пан каноник, /
И сопит все так же медик.

Смерть зашитатная, седая /
В окна тусклые стучится.

— Благодетель, кто грохочет ... /
(Врач конем идет некстати.)
— Пусть грохочет кто захочет! /
Ну-ка, брате, Гиппократе!

— Нет, я действую оплошно, /
Зазевался я маленько!
Проигрался ... (Тошно, тошно ...) /
— Ах, Марусенька, налей-ка!

4.

Смерть гогочет, смерть хохочет, /
Страшно так она смеется.

За соседской старой квочкой /
Сука черная крадется ...

Гоп! — вскочила. Хвать за горло, — /
Душит курицу собака ...

— Доктор, доктор ... дух мой сперло ... /

— Кто ж стучится там, однако ...

— Не открою! Не желаю! /
Выпьем, что ль, за разговором!

(Смерть заштатная, седая /
Мокнет, мокнет под забором.)

А врачу не до забавы: /
— Ксендз, читай скорей молитву!

(Пан провизор варит травы, /
Парикмахер точит бритву.)

Все промокло, все уныло, /
Кто-то плачет понапрасну.
И в окошко смерть вскочила, /
Так бледна и так ужасна ...

Композиция стихотворения вырастает из нескольких принципов: семантической изотопии¹⁴, аналогии, антитезы, структурной рамки. Сквозным рефреном в разных вариациях проходит (полностью или редуцировано) начальная строфа: «Туча, низко оседая, / Серой скукою сочится. / Смерть заштатная, седая / В окна хмурые стучится». Экспонируя центральный образ произведения по принципу аналогии, семантика строфы рождает далее, в последующих строфах, различные коннотации и топосы — Смерть, Страх, Горе, Слезы, Дождь, Вера, Молитва, Врачевание, Игра, Шахматы, Судьба. Каждое из этих понятий получает свое образно-сюжетное воплощение, от которых выстраиваются множественные дистантные лексические и семантические повторы.

Сосредоточимся на заключительном, четвертом разделе стихотворения. Что делает его финал художественно цельным и драматургически сильным? Безусловно, этому способствуют несколько факторов. В сравнении с предыдущими тремя разделами, в которых образные пласты сопоставляются размеренно, путем семантического параллелизма, аналогии, в последнем их частотность значительно увеличивается. Происходит отбор опорных строк, чьи константные и вариативные повторы монтируются по принципу смысловой антитезы, наращивающей свою амплитуду. Стремительное приближение трагической развязки ускоряет течение художественного времени. В такой поступательной динамике сюжета самым драматургически действенным представляется возвращение ключевых строк из экспозиции, а создаваемая тем самым симметрия «считывается» не только как композиционная рамка. Данный прием истолковывается скорее в драматургическом смысле — не просто реприза, повтор, но некая данность, неотвратимость, предопределенность, существующая всегда, постоянно и автономно.

Думается, что нечто подобное заложено и в репризе финала из Шестой сонаты — та же монтажная компиляция образов-тем, ускорение временного потока, внезапность и учащенность тематических смен, наконец, реприза-арка к самому началу сонаты. Действуют как будто те же законы, что и у Тувима. Случайно ли?

Вспоминается емкое высказывание американского ученого-лингвиста Ричарда Омана: «Синтаксис определяет стиль»¹⁵. Это утверждение, произнесенное по отношению к письменной речи и устанавливающее точку зрения на текст, вероятно, могло быть экстраполировано и на область иной языковой системы, музыкальной. В контексте проблематики настоящей статьи мы могли убедиться, что возможности музыкального синтаксиса гораздо шире. Структурные свойства музыкального текста выявляют не только авторский стиль и динамику его развития, но вскрывают его «питательную» среду, глубинные связи, не лежащие «на поверхности». Что касается финала Шестой сонаты, то в нем мы наблюдаем особый сплав поэтического и музыкального синтаксиса, своего рода ассимиляцию стилистических приемов Тувима. Результатом этого процесса становится создание формы синкретического типа — сонатно-строфической с чертами многотемной фуги.

В заключении еще раз подчеркнем, что принцип репризности, представая в каждом из финалов структурообразующим и тотальным, декларирует стержневую творческую установку Вайнберга на детерминированность формы. Одновременно, побуждаемый эвристическими потенциями, художник исследует и ее драматургический ресурс. Претворение универсального и ясного в своем проявлении принципа репризности следует рука об руку с механизмом противоположной направленности — разрушением структурных стереотипов. Так, композиция в финалах трех последних фортепианных сонат Вайнберга проходит путь от связности, симметрии и функциональной вариативности в Четвертой сонате через циклизацию и частичную симметрию в Пятой к монтажности, внутренней асимметрии в Шестой.

Создается уникальная в своем роде ситуация: с одной стороны, множество репризных повторов, не регламентированных логикой типовых схем, ломают наши привычные представления о форме; с другой — парадоксально увеличивают степень ее детерминированности. На этом диалектическом полюсе композиторского мирозерцания законы соразмерности и порядка поднимаются до уровня онтологических категорий. Структурно-архитектонические опоры рушатся под натиском иррегулярности тематических арок, привнося в финалы послевоенных сонат Вайнберга фатальную неотвратимость и обнажая беспощадную трагедийность их содержательной стороны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева М. О. К вопросу о звучании русской поэзии в польских переводах и о переводе стихов Юлиана Тувима на русский язык // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. Издательство Московского университета, 2014, № 4. С. 24–34.
2. Базилевский А. Сербско-русский круг: поэт переводит поэта // Слово.ру: Балтийский акцент. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта. 2015, № 1. С. 51–65.
3. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Москва: Классика-XXI, 2010. 474 с.
4. Воскобойникова А. С. Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга. Проблемы стиля и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Саратов 2017. 199 с.

5. Коган Ф. Камерно-инструментальное творчество М. Вайнберга в контексте стилистических тенденций советской музыки: автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1989. 20 с.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста: Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 2005. 702 с.
7. Никитина Л. Симфонии М. Вайнберга. Москва: Музыка, 1972. 207 с.
8. Соколов О. В. Избранное: сб. статей / сост. И. М. Храмова, ред. В. Н. Сыров, А. А. Евдокимова, Е. В. Приданова. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2013. 272 с.
9. Юлиан Тувим. Стихи: перевод с польского / сост. М. Живов; вступ. ст. Д. Самойлова; примеч. Б. Стахеева. Москва: Художественная литература, 1965. 415 с.
10. Elphick D. The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study: dissertation submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. School of Arts, Languages and Cultures, 2016. 383 p.

REFERENCES

1. Alekseeva M. O. K voprosu o zvuchanii russkoy poezii v pol'skikh perevodakh i o perevode stikhov Yuliana Tuvima na russkiy yazyk [On the issue of the sound of Russian poetry in Polish translations and on the translation of the poems of Yulian Tuwim into Russian]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda [Moscow University Bulletin. Series 22. Translation Theory]. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta [Publishing Moscow University]. 2014, nomer [number] 4. P. 24–34.
2. Bazilevskiy A. Serbsko-russkiy krug: poet perevodit poeta [Serbian-Russian circle: the poet translates the poet]. Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent [Slovo.ru: Baltic accent]. Kaliningrad: Baltiyskiy federal'nyy universitet imeni Immanuila Kanta [Kaliningrad: Immanuel Kant Baltic Federal University]. 2015, nomer [number] 1. P. 51–65.
3. Vlasova E. 1948 god v sovetskoy muzyke [1948 in Soviet music]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: publishing house «Klassika-XXI»]. 2010. 474 p.
4. Voskoboinikova A. S. Fortepiannoe tvorchestvo Mechislava Vaynberga. Problemy stilya i ispolnitel'skoy interpretatsii [Piano creativity Mechislav Weinberg. Problems of style and performance interpretation]. Diss. kand. isk. [PhD dissertation]. Saratov, 2017. 199 p.
5. Kogan F. Kamerno-instrumental'noe tvorchestvo M. Vaynberga v kontekste stilisticheskikh tendentsiy sovetskoy muzyki [M. Weinberg's chamber-instrumental creativity in the context of the stylistic tendencies of Soviet music]. Avtoreferat diss. kand. isk. [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Vil'nyus [Vilnius], 1989. 20 p.
6. Lotman Yu. M. Ob iskusstve: Struktura khudozhestvennogo teksta: Semiotika kino i problemy kinoestetiki: Stat'i. Zаметki. Vystupleniya (1962–1993) [On Art: The structure of the artistic text: Semiotics of cinema and the problems of film aesthetics: Articles. Notes. Speeches (1962–1993)]. Sankt-Peterburg: «Iskusstvo — SPB» [St. Petersburg: publishing house «Iskusstvo — SPB»]. 2005. 702 p.
7. Nikitina L. Simfonii M. Vaynberga [M. Weinberg's symphonies]. Moskva: Muzyka [Moscow: publishing house «Muzyka», 1972. 207 p.
8. Sokolov O. V. Izbrannoe: sb. statey [Selected: collection of articles]; sost. I. M. Khramova, red. V. N. Syrov, A. A. Evdokimova, E. V. Pridanova. Nizhniy Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki [N. Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki]. 2013. 272 p.
9. Yulian Tuvim Stikhi: perevod s pol'skogo [Poems: translated from Polish] sost. M. Zhivov; vstup. st. D. Samoylova; primech. B. Stakheeva. Moskva: Khudozhestvennaya literatura [Moscow: publishing house «Khudozhestvennaya literatura»]. 1965. 415 p.
10. Elphick D. The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study: dissertation submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. School of Arts, Languages and Cultures, 2016. 383 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В настоящее время в отечественном музыкознании наблюдается процесс постепенного формирования корпуса научных работ, в которых изучается проблематика метацикличности. Назовем лишь некоторые из них: *Смирнова М. В.* Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. — Санкт-Петербург, 2006. 414 с.; *Нестеров С. И.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону, 2009. 227 с.; *Ушакова Н. В.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Новосибирск, 2013. 274 с.
- ² К сожалению, судьбоносные перипетии конца 40-х и начала 50-х годов разделяют на «до» и «после» главные жанры творческой коммуникации композитора — квартеты, симфонии и, конечно, сонаты. В этот период М. Вайнберг осваивает преимущественно новые для него жанровые ресурсы — инструментальный концерт, рапсодию, фантазию. К написанию сонат композитор вернется в 1953 году, к струнным квартетам и симфониям — только в 1957 г.
- ³ Чуть позже за ними последуют сольные сонаты для скрипки (1964, 1967, 1979) и альты (1971, 1978, 1982, 1983).
- ⁴ Все части Первой фортепианной сонаты связаны единым гармоническим комплексом. Его каркас составляют чистая кварта и полутон, усложненные различными дублировками и фактурными напластованиями. Самые разнообразные варианты центрального созвучия буквально пронизывают цикл: концентрируются в тематизме его подвижных частей, обрамляют медленные части произведения, наконец, узнаются в заключительных тактах первой части и финала. Драматургическая значимость стержневой интервальной структуры окончательно утверждается в побочной партии IV части, оказывая тотальное воздействие на мелодическую и гармоническую основу темы.
- ⁵ Пример 12. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 1, IV часть, побочная партия (т. 23–25)



- ⁶ Эта идея далеко не нова, хотя осуществляется Вайнбергом сугубо индивидуально. Нечто подобное наблюдаем, к примеру, в Шести сольных скрипичных сонатах Э. Изай, создавая которые композитор-виртуоз ориентировался на метацикл Шести сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха (подробнее об этом: *Нестеров С. И.* Цикл Сонат Эжена Изай для скрипки соло // Научная мысль Кавказа, 2009, № 2. — С. 165–170).
- ⁷ На схеме рефрен (ГП) обозначен литерой А. Смежная с ней и данная в скобках литера R используется для подчеркивания разработочной функции темы.
- ⁸ Поскольку экспозиция, разработка и реприза рассматриваемой рондо-сонаты имеют структурное подобие, в представленной сложной двойной трехчастной форме они являют собой синтаксическую целостность. Эпизоды С и С₁, соответственно, занимают в схеме положение середин. В то же время, в ситуации параллелизма двух форм, эпизоды наделяются функциями дополнительных (вторых) побочных партий.
- ⁹ Из двух принципов формообразования, лежащих в основании классической рондо-сонаты, как правило, первенство остается за рондальностью. Она же запечатлевается в нашем слуховом восприятии как «первообраз» формы. Механизмы сонатности в таких случаях могут проявляться неярко, приглушенно, латентно. Вероятно, допустимо и иное распределение сфер влияния двух форм, при котором типологические признаки рондо рассеиваются в про-

странстве «сонатных эффектов». (Обстоятельное освещение многочисленных аспектов рондо-сонатной формы см. в работе В. В. Задерацкого «Музыкальная форма». М.: «Музыка», 2008. Вып. 2. С. 260–321).

¹⁰ Феномен двойной сонатности подробно исследует О. В. Соколов в статье «Об индивидуальном претворении сонатности» [8].

¹¹ Цит. по: [1, 25].

¹² По мнению А. Воскобойниковой, II часть Шестой сонаты имеет форму рондо-сонаты с эпизодом, развернутой серединой разработочного характера, включающей сокращенный рефрен и расширенную ПП [4, 95].

¹³ Слово «перспектива» в данном контексте используется в своем переносном значении и истолковывается как то, что должно или может произойти вслед за настоящим.

¹⁴ Позволим здесь процитировать удивительно поэтичное и мудрое высказывание Андрея Борисовича Базилевского — ученого-слависта, знатока русской, польской, сербской поэзии, — отображающее квинтэссенцию художественных задач переводчика: «Важнее всего — музыка смысла, интонация подлинника. Переводятся образы, а не слова. Ближе к тексту — это не ближе к сердцу. Иной раз необходимо отойти от буквы, чтобы приблизиться к сути» [2, 57].

¹⁵ Семантическая изотопия, по определению Агриколы, — это «продолжение и развитие содержания текста, создаваемого пучками топикальных цепочек» [*Agricola E. Semantische Relationen in Text und im System. Halle: Niemeyer, 1972. 127 p.*].

¹⁶ *Ohmann R. Prolegomena to the Analysis of Prose Style. Style in Prose Fiction. N. Y.: Columbia University Press, 1959. P. 82.*

Вопросы теории музыки

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА: ОПЫТ*

POÉSIE ET MUSIQUE — UNE EXPÉRIENCE**

Лючано Беріо

Перевод с французского Анастасии Никулиной

Как и музыка, поэзия сегодня менее ограничена в своих средствах и менее отчетливо характеризуется своими методами. Как нет более необходимости в признании очевидного факта присутствия поэзии в более или менее хитроумных приемах стихосложения (настолько, что на протяжении полувека нам более привычно находить поэзию преимущественно в *прозе*, чем в самой поэзии), так нет никакой надобности воспринимать музыку исключительно в заранее предустановленных параметрах, свойственных какой-либо музыкальной культуре.

Я думаю, что когда Малларме писал о союзе свободного стиха и поэмы в прозе, исполняемой «под чуждым влиянием — влиянием музыки, услышанной на концертах»¹, он не просто выражал ностальгию по музыке, но мечтал об этой автономии, об этой осознанной свободе, об этой непредсказуемости структурных событий, которым впоследствии научит нас музыка Дебюсси, Веберна и самых значительных музыкантов современности.

Обособление звука; обособление речи. Малларме писал позже: «Стих завершает это обособление речи — из многих вокабул заново творя целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол, властным жестом отменяя случай, что сохранился в словах, несмотря на искусную, поочередно, закалку их смыслом и звуком; и через него удивляетесь вы обыкновенному сочетанию произнесенных слов, как прежде не слышали его никогда, и сама отсылка к названному предмету окутывается, одновременно, новой какой-то атмосферой»².

* Впервые опубликовано на итальянском языке под названием «Poesia e musica — un'esperienza» // *Incontri Musicali*, 1959, № 3, p. 98–111.

** Перевод осуществлен по изданию: *Poésie et musique — une expérience* // *Contrechamps*, L'Age d'Homme Genève, 1983 Traduction de Vincent Barras, p. 24–35.

Новая выразительность пространства в целом, связанная и с использованием типографских артефактов — безусловно, способствовала тому, чтобы дать новый размах выразительным возможностям поэтической речи или, точнее, поэтическим возможностям печатного, понятого, произнесенного слова.

Для нас привычно находить в музыке, функции которой еще более усложнены незаменимым присутствием исполнителя, эту атмосферу вокруг поэтического слова, только одним из аспектов которой является черно-белое сочетание цвета на странице. Но, несмотря на кажущееся преувеличенным утверждение о том, что расширение возможностей поэтического письма приближает читателя к исполнителю музыки, все же, несомненно то, что, насколько различны бы ни были специализация того, кто играет на фортепиано, и того, кто читает эпическую поэму, и тот, и другой в процессе своей деятельности неизбежно нуждаются в полнейшем и абсолютно осознанном слиянии с произведением. (Я имею ввиду исполнителей «Третьей сонаты» Булеза, «Клаверштюка» XI Штокхаузена, «Мобилей» Пуссера и читателей «Броска игральных костей», «Книги» Малларме и «Поминок по Финнегану» Джойса). На таком уровне осознанности нет места для простейших формальных схем восприятия, но есть полное единение нашего существа и сознания, есть полное творческое слияние, потому что практически все наши чувства направлены на восприятие и усвоение эстетического объекта.

Поэзия — это также устное сообщение, распределенное во времени: студийная запись и средства электронной музыки в целом дают нам реальное и конкретное представление об этом гораздо в большей мере, чем публичное или театральное чтение стихов. С помощью этих средств я попытался экспериментально протестировать новую возможность встречи поэтического текста, читаемого вслух, и музыкой³, без того, впрочем, чтобы союз обязательно должен был разрешиться в пользу одной из двух выразительных систем. Я попытался, скорее, сделать слово способным полностью ассимилировать и обуславливать музыку.

Возможно, что когда-нибудь благодаря этой вероятности можно будет осуществить «тотальный» спектакль, в котором все компоненты (не только исключительно музыкальные) будут отмечены глубокой преемственностью и совершенной взаимосвязью, и таким образом, получится создать новый тип отношений между словом и звуком, между музыкой и поэзией. В этом случае истинной целью станет не противопоставление или даже смешение двух разных выразительных систем, но, напротив, создание между ними отношений преемственности, благодаря которым появится возможность перехода от одной к другой без обнаружения очевидных различий между перцептивным поведением логико-семантического типа⁴ (принимаемого по отношению к устному сообщению) и перцептивным поведением музыкального типа⁵ — тем, который превосходит предыдущий, будучи одновременно противопоставленным ему как в содержательном, так и в звуковом планах. Наконец, это помогло бы решить известную теоретико-эстетическую проблему превосходства музыкальной структуры над поэтической.

Я провел эксперимент последовательного *музыкального* изложения одних только вербальных элементов, содержащихся в поэтическом тексте, читаемом

женским голосом. Очевидно, что с помощью средств электронной музыки можно довольно далеко продвинуться в том, что касается интеграции и преемственности между различными звуковыми структурами. В равной степени они дают возможность пройти путь от явления к гипотезе и к подтверждению идеи, то есть к форме, но не наоборот. В данном конкретном случае явление представляет собой записанное на пленку начало одиннадцатой главы из романа «Улисс» Дж. Джойса — «Сирены».

- | | |
|--|---|
| 1 BRONZE BY GOLD HEARD | 17 Smack. <i>La cloche</i> ! Thigh smack. |
| HOOFIRONS STEELYRINGING | Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye ! |
| 2 Imperthnthn thnthnthn. | 18 Jingle. Bloo. |
| 3 Chips, picking chips off rocky | 19 Boomed crashing chords. When love |
| thumbnail, chips. | absorbs. War ! War ! The Tympanum. |
| 4 Horrid ! And gold flushed more. | 20 A sail ! A veil awake upon the waves. |
| 5 A husky fifenote blew. | 21 Lost. Throste fluted. All is lost now. |
| 6 Blew. Blue bloom is on the Gold | 22 Horn. Hawhorn. |
| pinnacled hair. | 23 When first he saw. Alas ! |
| 7 A jumping rose on satiny breasts | 24 Full tup. Full throb. |
| of satin, rose of Castille. | 25 Warbling. Full throb. |
| 8 Trilling, trilling : Idolores. | 26 Warbling. Ah, lure ! Alluring. |
| 9 Peep ! Who's in the... peepolgold ? | 27 Martha ! Come ! |
| 10 Tink cried to bronze in pity. | 28 Clapclap. Clipclap. Clappyclap. |
| 11 And a call, pure, long ant throbbing. | 29 Goodgod he never heard inall |
| Longindying call. | 30 Deaf bald Pat brought pad knife took up. |
| 12 Decoy. Soft word. But look ! The bright | 31 A moonlit nightcall : far : far. |
| stars fade. O rose ! | 32 I feel so sad. P. S. So lonely blooming. |
| 13 Notes chirruping answer. Castille. | 33 Listen ! |
| The morn is breaking. | 34 The spiked and winding cold seahorn. |
| 14 Jingle jingle jaunted jingling. | Have you the ? Each and for other plash |
| 15 Coin rang. Clock clacked. | and silent roar. |
| 16 Avowal <i>Sonnez</i> . I could. Rebound | 35 Pearls : when she. Liszt's rhapsodies. |
| of garter. Not leave thee. | Hisssss. |

Это (неполное) начало главы представляет собой своего рода увертюру, экспозицию тем, которая предшествует непосредственной композиции главы. Из скопления звуков, посредством которых охарактеризованы персонажи и события, автор выбирает серию фундаментальных тем и изолирует их из контекста в последовательности *лейтмотивов*, лишенных как связей между собой, так и дискурсивного значения.

Это фразы, которые можно в полной мере воспринимать и которыми можно наслаждаться исключительно в их музыкальном качестве: речь идет, в некотором смысле, о *Klangfarbenmelodie*, в которой автор также пожелал воссоздать наиболее типичные приемы музыкального исполнительства: трель, апподжиатура, мартеллато, портаменто, глиссандо. Но возможности, которые открываются

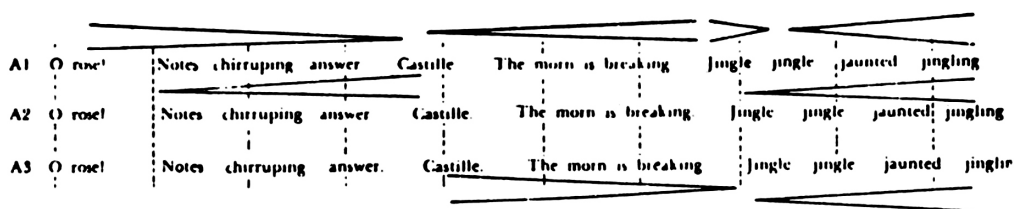
благодаря этим приемам, очень ограничены по сравнению с методами анализа, разложения и синтеза средствами электронной музыки. На самом деле любое *музыкальное* суждение, основанное исключительно на обусловленных намерениями Джойса приемах, будет ограничено областью ономотопеи (фактически представляющей собой самую примитивную стадию спонтанного музыкального выражения), к которой английский язык проявляет наибольшую склонность:

Imperthnthn thnthntn ... trille
Chips, pickings chips... staccato
Warbling. Ah, lure !... appoggiatura

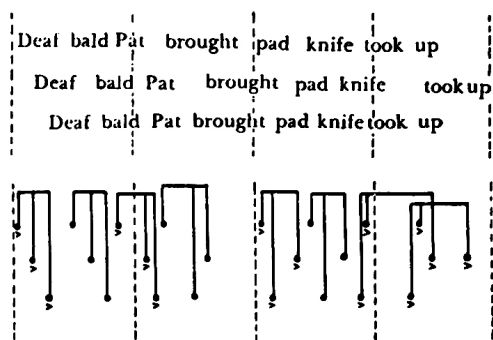
Deaf bold Pat brought pad knife took up...
martellato
A sail ! A veil awave upon the waves...
glissando

Мы придем, однако, к более специфическим музыкальным соображениям в том случае, если примем во внимание *полифонические* намерения, которые идеально направляют повествовательную нить всей главы XI. В самом деле, в «Сиренах» используется повествовательная техника, подсказанная Джойсу одной из самых классических музыкальных форм — *канонической фугой* [здесь и далее курсив автора — Л. Берियो]. Вопрос не в том, чтобы установить, в какой степени Джойсу удалось ассимилировать специфический музыкальный прием в литературном плане: в этом случае мы должны были бы проникнуть в последовательное развитие всей главы и не ограничиваться этой начальной страницей, на которой представлена тема главы или ее *экспозиция*. Тем не менее посредством развития и концентрации полифонических намерений Джойса становится возможным, шаг за шагом, более музыкальное и более глобальное проникновение, следующее за первым чтением текста. Как только тема была принята — в качестве звуковой системы — необходимо было постепенно отойти от органически присущего ей линейного, последовательного изложения и оценить ее фонетический потенциал с точки зрения возможностей электроакустических преобразований (джойсовская полифония, конечно же, должна пониматься только как сеть фактов и персонажей: голос, который читает, это всегда «сольный» голос, а не *фуга*).

Итак, в первую очередь нужно было *спонтанно* выделить некоторые характерные аспекты текста, сделав попытку полифонии, мыслимой в условиях поэтического текста, реальной. Для этого записанный голос был микширован дважды с самим собой (то есть, в целом был записан три раза). При этом постоянно увеличивались и уменьшались временные и динамические отношения, как при движении маятника:



В результате использования этого простого, не требующего каких-либо специфических технических ухищрений приема, который лежит в основе последовательных переработок текста, происходит либо *спонтанное* выделение четкого звукового образа, либо его затуманивание. Постоянные колебания временных и динамических отношений не нарушают периодическую регулярность. Напротив, они способствуют созданию очевидно большей сложности и большему звуковому напряжению, так как действуют на территории разбитого на сегменты разговорного языка, а также потому, что временным смещениям (не однонаправленным с колебаниями динамики) иногда соответствуют легкие смещения частотности. Благодаря этим наложениям в ряде моментов звукоподражательные намерения Джойса становятся наиболее очевидными. Более того, именно в этих случаях звук и ритм целого полностью доминирует даже над отдаленным присутствием семантики языка, а *музыкальный* характер онomatопеи приобретает наибольшую очевидность.

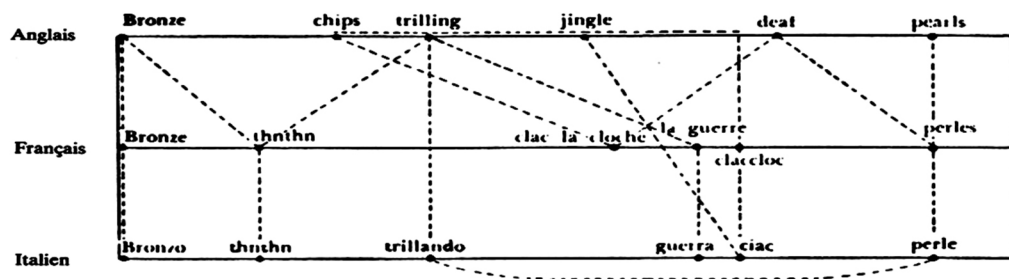


Та же попытка была предпринята в отношении французского и итальянского переводов текста. Французский текст, однако, был озвучен женским и мужским голосами для того, чтобы воссоздать посредством разнообразия вокальных тембров ту степень периодической регулярности и эффективности онomatопеи, которая, несомненно, в большей мере свойственна английскому языку. Для итальянского, еще менее показательного в этом плане, были использованы три различных голоса.

A	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent
B1	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent
B2	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent

A	Bronzo accanto a oro	udirono	sferragliare	zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn
B	Bronzo accanto a oro	udirono	sferragliare	zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn
C				zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn

Чтобы продолжить работу с учетом преемственной взаимосвязи, а также выйти за пределы простой декламации стиха и, наконец, освободить скрытую полифонию текста, три языка были объединены на основе достаточно несложного и ординарного приема, это стало первой попыткой более музыкального подхода к тексту. Речь идет о серии обменов между одним языком и другим, которые происходят в фиксированных и определенных точках — на основе результатов, полученных в предыдущих наложениях — по критериям сходства или контрастности. Скорость перехода от одного языка к другому зависит от протяженности соответствующих сегментов текста. Самые быстрые переходы и, соответственно, наиболее короткие временные протяженности послужили затем объединяющей основой для заключительного этапа работы.



Благодаря организованному взаимодействию трех разных языков вскоре возникает необходимость сконцентрироваться прежде всего на чисто звуковых отношениях в массе голосов вместо следования конкретным языковым кодам. Это происходит потому, что в присутствии множества посланий, проговариваемых в одновременности, можно осмыслить только одно из них. Другие же, автоматически наделяемые функцией музыкальных подголосков, становятся неотъемлемой частью настоящего полифонического целого. Интересно отметить, что в определенный момент, когда механизм обменов между голосами был инициирован, а затем стабилизирован, этот тип слушательского восприятия («музыкальный» тип восприятия) адаптируется во всей полноте: переходы с одного языка на другой больше не воспринимаются как таковые, но, полностью игнорируемые, они становятся выражениями общей музыкальной функции.

Таким образом, начало главы XI вместо того, чтобы следовать действиям и жестам Мистера Блума в Ормонд-баре, определенно пошло по другому пути и трансформировалось в полифоническую ткань, которая ничего не означает, кроме своей собственной структуры.

Но другие «интерпретации», другие преобразования, конечно же, возможны в том случае, если попытаться осуществить еще большую трансформацию поэтической материи с помощью электроакустической обработки.

Тем не менее уже на этой очень простой стадии обработки можно спокойно отложить чтение Джойса и сделать решительный шаг в сторону более музыкального развития текста, вместе с тем принимая во внимание ассоциации, навеянные записью голоса, читающего текст. Даже если речь идет о музыкальных намеках и ассоциациях, они никогда не проявят себя — даже на достигнутой стадии развития — как *излишек* выразительности, как украшение, дополняющее собой суть поэмы. Все уже содержится в Джойсовском тексте: особенно в английском оригинале, свободном от какого бы то ни было присутствия квантитативной силлабической метрики, свойственной латинской просодии (и, следовательно, в разной степени характерной для итальянского и французского языков), но, напротив, основанном именно на характерных возможностях акцентуации и звучания английского языка. Наконец, не следует забывать, что только те аспекты, которые наиболее очевидно воспринимаются при непосредственном чтении текста, были приняты во внимание: не результаты физического анализа вокального материала, а только слова и фонетические функции с их контекстным значением. В частности — периоды различной протяженности, изолированные слова, усечение слов, динамические контрасты, почти что периодические ритмы и т. д. Затем следуют слова и фразы с более или менее непосредственным значением (например, есть «выдуманные» или составные слова, которые полностью раскрывают свой смысл только в процессе чтения всей главы XI: *Imperthnthn*, *reepofgold* и т. д.), систематически варьируемое распределение тембров и регистров в повторяющихся группах, являющих собой настоящие музыкальные эпизоды, в которых различные звуковые характеры имеют тенденцию объединяться в блоки, противопоставляясь и взаимодополняя друг друга. Финальное S из заключительного эпизода, которое, постепенно вырисовываясь, насыщает собой форму, может быть, наиболее очевидно в этом отношении. На данном этапе электроакустические средства используются для определенной задачи: умножения и обогащения возможностей трансформации вокальных звучаний, содержащихся в одном единственном голосе, дефрагментации текста и реорганизации полученного вокального материала согласно новым критериям.

Чтобы достичь этой цели в соответствии с первоначальным положением о постепенном и непрерывном преобразовании, необходимо было незаметно отдалиться от естественных и конвенционных аспектов разговорного голоса и осуществить новую селекцию материала. Таким образом, потребовалось вернуться к первоначальной записи английского текста, классифицировать и объединить в аккорды почти что все слова, присутствующие в тексте, в соответствии со шкалой оттенков вокальных звучаний, — в некотором смысле *серии* — простирающейся от А до U, включая дифтонги. Специфическое распределение элементов этой серии соответствует, в пределах схематического изображения механизма производства звуков голосом, последовательным положениям резонансных точек.

(team) steelyringing Peep leave sweetheart feel	(tip) chips picking tink pity jingle listen liszt hiss	(tape) fade awave Waves	sail veil	(time) by Idolores cried dyng bright I thigh night spiked winding silent	
(never) breast never deaf sad when	(ever) heard answer have pearls	(tap) satin rang clacked smack pat pad plash	(far) bronze stars garter throb ah Martha far	(ton) thnthnthn not love tup come	(talk) more call morn warm war all lost saw call roar
(town) rebound now avowal jaunted	(tone) gold note rose chords horn hawhorn so lonely cold	(took) lood could full good took	(tool) blue bloom who's bloo bloomed moonlit blooming	(few) blew fluted lure alluring	

Посредством постоянного изменения скорости в очень ограниченных пределах непрерывность этой шкалы была подчеркнута без искажения составляющих ее вокальных характеристик. Различные варианты наложений аккордов были выбраны и сгруппированы вместе таким способом, который позволил вновь абстрагироваться от природного механизма производства звуков: благодаря различным скоростям распределения звуков и более или менее плотным сближениям между ними были получены такие сочетания согласных, которые наш голосовой аппарат воспроизводит с трудом. Эти искусственные столкновения согласных (особенно быстрые последования *глухих и звонких согласных*: b-p, t-d, t-b, ch-g) позволили сделать решительный шаг в сторону разнообразия артикуляции. Другое вмешательство (более масштабное по своей сути), оперирующее на уровне изменений длительности звучания, частотности и искажений ленты, затем было осуществлено с этими шумовыми последовательностями для того, чтобы выявить новые взаимосвязи, сокрытые внутри самого материала (по принципу сходства формант) и получить имита-

цию естественного преобразования вокальных звуков. Например, на основе S-базовой окраски всей пьесы, по своей частотности приближающейся к белому звуку, можно легко перейти к F, от F к V, от SZ в ZH и т. д., благодаря использованию фильтров или добавлению *фундаментального* тона.

Наконец, на фоне общей ритмической прерывности все больше добавлялись периодические элементы. По этой причине мы также вернулись к тексту на французском языке, частично использованному в качестве модели динамической модуляции во фразах, которые, благодаря их ритмической характеристике, могли бы достаточно ярко и определенно видоизменить континуальные звуки, извлеченные из текста на английском языке (например, *Petites ripres, il picore les petites ripres, d'un pouce rèche, petites ripres*). Присутствие французского языка, будучи явным, в то же время остается незаметным. Из текста на итальянском языке использовался только один периодический элемент: «раскатистая» R, содержащаяся во фразе «*morbida parola*» (*soft word*)⁶. Эти фрагменты, отмеченные более регулярным ритмом, позволили легко переходить от гласных к согласным, полностью стирая любое дуалистическое противопоставление между звуком и шумом.

Зачастую, принимая во внимание масштаб манипуляций с текстом, вокальный материал не распознается как таковой, но каждый элемент текста порожден тремя основными стадиями процесса артикуляции, заложенными в самой природе этих элементов⁷:

élément Discontinu → *Périodique* → *Continu*
 (par ex. *Goodgod, he never heard inall*)
élément Continu → *Périodique* → *Discontinu*
 (par ex. *S*)
élément Périodique → *Continu* → *Discontinu*
 (par ex. *thnthnthn*)

Случай с французской фразой с ее регулярной ритмической структурой, серьезно видоизменяющей континуальные звуки, содержащиеся в тексте на английском языке, показывает, как можно перейти от аperiodической ситуации к периодической: для плавного перехода к периодической ситуации достаточно нарушить временные, частотные и динамические отношения, принятые в начале нашего эксперимента. Все остальные преобразования и трансформации также получены на основе принципа изменений временных отношений между различными выбранными элементами.

Вот, в общих чертах, репертуар приемов в «Теме. Приношении Джойсу» для четырех каналов (и, следовательно, четырех громкоговорителей) — произведении, построенном исключительно на «тематических» элементах поэтического текста Джойса, записанного в студии.

На этом этапе обработки можно было бы легко продолжить последовательное преобразование вокального материала синтетическим путем, то есть посредством введения звуков, произведенных электронным способом. Но я остановился на пороге этой вероятности, потому что мое намерение состояло только в том, чтобы развернуть чтение джойсовского текста в ограни-

ченном поле возможностей, продиктованных самим текстом, иначе для эксперимента такого рода были бы достаточны имена телефонных абонентов!

Теперь уже ясно, что только композиционные критерии, основанные на реальной и нерасторжимой связи со звуковой материей, позволяют современному музыканту координировать обширное поле возможностей электронной музыки. Только сочинения, порывающие с представлением о музыкальном материале как заранее заданным и не подверженным каким-либо изменениям, могут позволить использование огромного звукового богатства, демонстрируемого средствами электронной музыки.

И именно констатация этой преемственности сделала возможным создание музыкальных форм, основанных на качественном преобразовании материала.

В этом состоит, я думаю, самый важный аспект электронной музыки, потому что функции этих качественных преобразований могут органически учитываться за пределами специфической области генерирования электронных звуков. В самом деле, в течение последних лет мы впервые услышали произведения, сочетающие в себе средства инструментальной и электронной музыки произведения, в которых, таким образом, предпринята попытка органического взаимодействия между естественными (включая человеческий голос) и синтетическими звуками: достаточно вспомнить «*Gesang der Jünglinge*» Штокхаузена, «*Rhyme*» Пуссера и «*Musica su due Dimensioni*» Мадерны. И тем не менее я уверен, что антиномия между «двумя измерениями» — контраст между записанной (то есть электронной) и фактически исполненной музыкой (инструменты, певческий и разговорный голос) — может быть в скором времени преодолен. Возможность вмешательства во внутреннюю структуру звука с все большей скрупулезностью (что равносильно усилению контроля над «микро-временем», в котором становится эта структура) позволит идеально ассимилировать синтетические звуки с природными звуковыми феноменами, которым свойственна сложность и относительная дискретность.

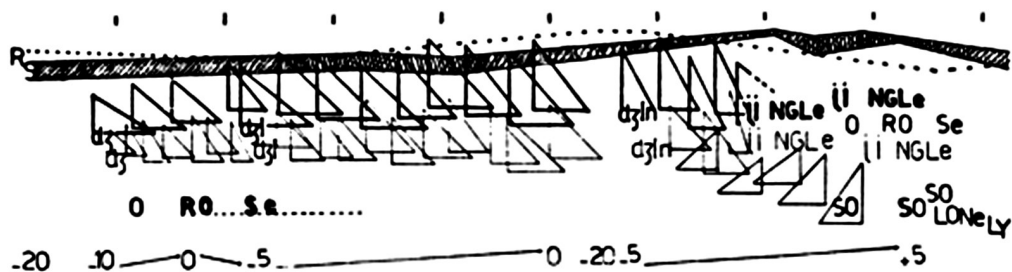
Эта ассимиляция будет осуществляться в соответствии с эволюционным процессом, одновременно настолько глобальным и детализированным, что синусоидальный звук в большей или меньшей мере станет символом единого музыкального измерения, которое, благодаря сложности и множественности своих отношений сможет органически объять больше, нежели все звуковые феномены нашего слышимого мира. Действие, одно лишь присутствие исполнителя, играющего на музыкальном инструменте или поющего, также смогут быть полностью интегрированы в эту расширенную музыкальную практику. Слушатель менее чем когда-либо будет принужден к тому, чтобы закрыть глаза и предаться музыкальным мечтаниям, но будет побуждаться самой ситуацией к осознанному участию в действии. Чтобы смысл этого действия стал понятен, слушатель должен будет следовать трансформациям и непредсказуемым преобразованиям вокальных и инструментальных звуков посредством различных способов их практического проявления, также принимая во внимание более или менее ярко выраженную сценическую активность исполнителей. Плотная сеть отношений никогда не прекратит вызывать со стороны компо-

зителя и исполнителя (так же, как и со стороны публики, все более «вовлеченной») осознанные реакции, способные окончательно освободить наши музыкальные привычки от каких-либо дуалистических предпосылок.

Чтобы все это стало возможным, самой собой разумеется, необходимо, чтобы в основе любого эксперимента, проводимого композитором и исполнителем, лежал не поверхностный взгляд на звуковую материю (или какие-либо схематические умствования псевдо-сериалистского толка), но постоянный и живой контакт с ней. Сами по себе сериалистские приемы не гарантируют абсолютно ничего: всегда можно *сериализовать* плохие идеи, точно так же как можно версифицировать глупые мысли.

Таким образом, именно на этом обновлении музыкальных средств, понимаемых в широком смысле слова, и основывается любая перспектива обновления современной музыки. Подобное обновление ничего не разрушает и не препятствует тому, чтобы персональные композиторские стили служили объединяющим мостом между возрожденными формой и материей.

С этим обновлением материи и формы, интересующим удаленные друг от друга области исследований, также связаны наши духовные проблемы, поскольку оно является признаком обновления не только музыкального мышления, но и личности в целом.



Выше приведен пример возможной транскрипции партитуры фрагмента «Темы» (Приношение Джойсу). Используются три основных символа графической записи: а) конвенциональный алфавит для записи исходных произносимых элементов, отчетливо воспринимаемых как таковых; б) фонетический алфавит (Международная Фонетическая Ассоциация) для изолированных и частично видоизмененных фонетических элементов; в) конвенциональные знаки (звуковые формы) для сложных производных звуковых комплексов, включающих в себя продолжительность, атаку, артикуляцию и основные приемы монтажа, выполняемые на магнитной ленте. Частотность указывается как относительный критерий через поля частности. Динамические изменения записаны: а) в относительном значении, через меняющуюся плотность печати различных типографских знаков; б) в абсолютном значении (общий слуховой результат), значениями в дБ, внизу. Стерефоническое распределение не указано.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Малларме С. Бросок игральные костей. Предисловие // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод М. Фрейдкинда. М.: Радуга. 1995. С. 272.
- ² Малларме С. Кризис стиха // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод И. Стаф. М.: Радуга. 1995. С. 343.
- ³ Этот эксперимент был проведен во время подготовки радиопередачи в Студии музыкальной фонологии RAI в сотрудничестве с Умберто Эко.
- ⁴ Имеется в виду восприятие вербального текста с точки зрения семантики языка, воссоздаваемой посредством логических связей как набора языковых правил, свойственных осмысленной речи.
- ⁵ Имеется в виду восприятие вербального текста исключительно с точки зрения его звуковых (музыкальных) характеристик.
- ⁶ Нежное слово (*ut.*, *англ.*).
- ⁷ Прерывность — Периодичность — Непрерывность (Континуальность)
(например, *Goodgod, he never heard inall*)
Континуальность — Периодичность — Прерывность (например, *S*)
Периодичность — Континуальность — Прерывность (например, *thnthnthn*).

Музыкальное образование

О РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Олег Теряев

Облик музыкальной культуры постоянно меняется. Начиная с XX века серьезное влияние на этот процесс помимо социально-общественных явлений оказывает научно-технический прогресс. Возникновение многих музыкальных направлений, стилей, жанров, инструментов связано с использованием в музыкальной практике различных электронных технологий. Также на музыкальную культуру повлияла так называемая *цифровая революция* (конец 80-х — начало 90-х годов XX века), представляющая собой, по утверждению С. П. Полозова, «коренные изменения, связанные с масштабным внедрением и широким распространением цифровых информационно-коммуникационных технологий, ключевым фактором которых являются значительные достижения в области электроники и вычислительных машин» [10, 13].

На сегодняшний день цифровые технологии в музыке используются в сфере звукозаписи и обработки звука, при создании электронной музыки с помощью музыкальных компьютеров и в современных цифровых электромузыкальных инструментах. Одной из особенностей использования цифровых технологий является *автоматизация* определенных этапов музыкальной деятельности за счет технических возможностей музыкальных компьютеров или инструментов. Это зачастую ускоряет и облегчает получение художественного результата на некоторых этапах творческого процесса, в том числе при использовании цифровых технологий в сфере музыкального образования. Однако подобная автоматизация, согласно современным исследованиям (например, С. П. Полозова), может приводить к «снижению интеллектуально-творческой составляющей личной музыкальной деятельности обучающихся» [11, 56].

В музыкальном образовании попытки замещения сложившихся и проверенных временем традиционных видов музыкальной деятельности (испол-

нительство на акустических инструментах, пение и т. д.) новыми, основанными преимущественно на современных цифровых технологиях, зачастую препятствуют достижению необходимого уровня развития музыкальных способностей обучающихся. Это впоследствии может привести к снижению общего уровня культуры. Поэтому сегодня остро встает проблема формирования комплекса видов музыкальной деятельности, необходимых для наиболее эффективного развития обучающихся, в который входили бы как проверенные практикой традиционные, так и новые, основанные на современных информационных технологиях.

Несмотря на то, что описанная проблема обсуждается в современной исследовательской литературе, она полностью не решена. Во многом это объясняется тем, что авторы работ недостаточно опираются на теоретический и экспериментальный опыты музыкальной психологии в области исследования музыкальных способностей.

Изучение способностей человека — одно из наиболее важных направлений современной психологии. Под способностями понимаются «индивидуальные свойства личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности» [15, 156]. Основу развития способностей составляют так называемые *задатки*. Согласно предложенному Б. М. Тепловым и ставшему общепринятым определению, задатки — это «врожденные анатомо-физиологические, нейрофизиологические особенности человека (например, свойства органов чувств, движения, высшей нервной деятельности и др.), имеющие большое значение для развития способностей» [13, 11]. Задатки являются природным основанием различий людей в проявлении способностей. В задатках сочетаются различные факторы: генетически обусловленные, связанные с особенностями внутриутробного развития, а также психологические, присущие каждой возрастной ступени развития человека. Задатки не исчезают, если в жизни индивида отсутствовали необходимые условия для их обнаружения. На основе одних и тех же задатков могут развиваться различные способности, в зависимости от характера требований, которые предъявляются к человеку в процессе освоения какой-либо деятельности.

Музыкальные способности также базируются на врожденных задатках. Задатки музыкальных способностей — это, соответственно, врожденная психофизиологическая предрасположенность к музыкальной деятельности. Они присутствуют практически у каждого человека. Исключением является присутствие у индивида так называемой *амузии* (отсутствие физиологических задатков к восприятию звуковысоты, <...> часто сочетается с агнозией слуховой, при которой перестают различаться обычные звуки или шумы [1, 18]).

В отличие от задатков, являющихся врожденными свойствами индивида, способности поддаются развитию, которое, по утверждениям психологов, является результатом деятельности. Понятием *деятельность* обозначается «процесс (процессы) активного взаимодействия субъекта (живого существа)

с объектом (окружающей действительностью), во время которого субъект целенаправленно воздействует на объект, удовлетворяя какие-либо свои потребности, достигая цели» [7, 56]. Процесс взаимодействия деятельности и сознания с точки зрения общей психологии имеет диалектический характер: как пишет С. Л. Рубинштейн, «формируясь в деятельности, психика, сознание в деятельности, в поведении и проявляется. Деятельность и сознание — не два в разные стороны обращенных аспекта. Они образуют органическое целое — не тожество, но единство» [12, 29]. Соответственно развитие способностей как частного проявления психики и сознания человека также непосредственно зависит от осуществляемой им деятельности.

Развитие музыкальных способностей может происходить как стихийно и неосознанно, так и являться результатом целенаправленного образовательного воздействия. Во втором случае успешное развитие способностей определяется конкретными видами практической музыкальной деятельности, осуществляемыми в процессе обучения. Если виды деятельности подобраны и выстроены методически грамотно и эффективно, то задатки индивида смогут успешно развиваться в необходимые для музыкальной деятельности способности. В случае отсутствия такой деятельности способности не будут развиты должным образом, либо вообще останутся на уровне задатков.

Чтобы правильно подобрать и выстроить виды музыкальной деятельности, необходимые для развития музыкальных способностей, нужно иметь ясное понимание структуры этих способностей с психологической точки зрения. Исследование музыкальных способностей заинтересовало ученых психологов еще во второй половине XIX века. Появление музыкальной психологии как науки связывают с выходом труда немецкого ученого Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки» [18]. Исследования Г. Гельмгольца и его последователей (научное направление, названное К. Штумпфом «тонпсихологией» [21]) были направлены на изучение элементарных музыкальных способностей, связанных с ощущением музыкального звука и восприятием отдельных элементов музыкальной фактуры («чувство интервалов» [17], «способность анализировать созвучия» [20] и т. д.). Несмотря на то, что результаты этих исследований легли в основу психологии музыкальных способностей как науки, трактовка структуры музыкальных способностей впоследствии значительно менялась.

Одной из наиболее значительных и фундаментальных работ, лежащих в основе современной музыкальной психологии, является монография академика Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» [14]. В этой работе проводится глубокий анализ большого количества исследовательских материалов, связанных с музыкальными способностями. Теплов обосновывает мнение о том, что «не отдельные музыкальные способности, как таковые, непосредственно определяют возможность успешного занятия музыкой, а лишь то своеобразное сочетание этих способностей, которое характеризует данную личность» [14, 303]. Структура музыкальных способностей, по его мнению, складывается из следующих составляющих:

- «ладовое чувство, то есть способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии или чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения;
- способность к слуховому представлению, то есть умение произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение; <...> которая непосредственно проявляется в воспроизведении по слуху мелодии, в первую очередь в пении;
- музыкально - ритмическое чувство — способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить последний» [14, 304-305].

По утверждению Теплова, комплекс способностей, необходимых непосредственно для музыкальной деятельности, не исчерпывается только тремя вышеперечисленными, однако именно они, по его мнению, составляют основу «переживания музыки как содержания, выраженного в звуковысотных и ритмических движениях» [14, 305]. Также Теплов отмечает, что музыкальные способности на практике существуют только в комплексе, тесно взаимосвязаны, а отдельно друг от друга выявляются только в результате научной абстракции. Ни одна из них при этом не может отсутствовать, различным может быть лишь соотношение выраженности каждой на различных этапах музыкальной деятельности и в разных ситуациях. При этом более успешное развитие одних способностей может также положительно влиять на развитие других, либо компенсировать их менее успешное развитие. Целью педагогической работы, по мнению Теплова, должно быть гармоничное и целостное развитие описанного им комплекса.

Положения, высказанные Тепловым, подтверждаются результатами экспериментальных исследований других ученых-психологов. Рассмотрим их более подробно.

Как было сказано выше, музыкальные звуки представляют собой определенную акустическую систему, организованную с точки зрения ритмических и звуковысотных соотношений. Эти характеристики являются носителями смысла в музыке, подобно тому, как в речи эту функцию выполняют специфические тембры и фонемы. Функционирование и развитие механизма восприятия ритма происходит через так называемое *содействие*. В отношении музыкального ритма оно может быть двух видов. К первому виду относится двигательная активность, связанная с *пластикой*. Подтверждение этому можно найти, например, в системе Э. Жак-Далькроза [16], в основе которой лежит комплекс гимнастических упражнений, тесно связанных с различными ритмическими музыкальными формулами. В более широком смысле функцию содействия музыкальному ритму может выполнять любая двигательная активность, основанная на хореографии. Стоит заметить, что *танцевальность* как явление играет в музыкальном искусстве значительную роль. Об этом свидетельствует происхождение названий многих музыкальных ритмических фигур, имеющих прообразы в танцевальных движениях (синкопа — «спо-

тыкание», фермата — «остановка» и др.). Также большое количество музыкальных жанров имеют танцевальную природу и набор характерных ритмических и метрических фигур, основанных на специфической двигательной активности танцевальных прообразов. Это проявляется в том числе в исполнительской технике музыкантов (дирижирование, простукивание, пальцевая активность). Другой механизм восприятия ритмической структуры через содействие воплощается в речевой активности, то есть выражении ритма через ритмослоги, либо иную подтекстовку музыкального материала. Возможно совмещение или чередование обоих видов (проговаривание с двигательной активностью одновременно или по очереди).

В отношении звуковысотного слуха также существуют механизмы функционирования восприятия по принципу содействия, однако они имеют отличную от восприятия ритма физиологию.

Как отмечалось выше, по утверждению Теплова, функционирование звуковысотного слуха связано с вокально-моторным действием, то есть пропеванием воспринимаемого музыкального материала. Впервые гипотеза о вокально-моторной природе восприятия высоты звука была выдвинута в начале XX века В. Келером, допускавшим существование прямой физиологической связи между возбуждением слухового нерва и соответствующей двигательной активностью голосовых связок [19].

Следует отметить, что в отличие от естественных наук, где термин *высота звука* отражает частоту колебаний звуковых волн, в музыкальной психологии при изучении процесса ощущения высоты звука различают два понятия: *высота в широком смысле* и *собственно высота*. Как пишет О. В. Овчинникова, «в силу определенных физико-физиологических причин, любой звук (даже чистый тон) воспринимается человеком как обладающий тембровой окраской, которая неизбежно меняется с изменением его частоты. Так, более высокие звуки всегда воспринимаются как более “светлые”, “тонкие”. Низкие звуки, наоборот, кажутся более “темными”, “плотными”. В связи с этим явлением под высотой в широком смысле понимают качество звука, являющееся выражением частотной характеристики звука, и особенности спектра, присущие ему» [9, 86]. Последние она называет «тембровыми компонентами высоты или микро-тембром звука в отличие от тембра источника звука (макро-тембра), который определяется формой огибающей спектра звуковой волны. Собственно высота звука не зависит от особенностей его спектра и становится предметом специального выделения только в музыкальной деятельности. Поэтому она называется также *музыкальной высотой*» [9, 87]. Таким образом, использование вокальной моторики для определения параметров звука связано именно с музыкальной высотой, независимо от его тембральной окраски.

Экспериментальные исследования с целью подтверждения описанной выше гипотезы проводились различными учеными как в нашей стране, так и за рубежом (Р. Юссон, Д. Л. Аспелунд, Г. А. Ильина, Е. А. Мальцева и др.), однако наиболее значительные результаты были достигнуты группой ученых под

руководством академика А. Н. Леонтьева (в сотрудничестве с О. В. Овчинниковой и Ю. Б. Гиппенрейтер). Они не только подтвердили в ряде своих экспериментальных исследований гипотезу о том, что вокально-моторная практика обеспечивает функционирование звуковысотного слуха, но и доказали, что она способствует развитию этой способности.

На основании проведенных опытов Леонтьев доказал, что сольфеджирование, то есть пропевание мелодии с названием нот или других звуковысотных обозначений, не просто дополняет или усложняет конечный эффект звуковысотного восприятия, но и входит в число основных компонентов данной системы. Если вокально-моторное звено не включено в процесс восприятия высоты звуков, это приводит к явлению так называемой «звуко-высотной глухоты». То есть «отсутствие в рецептирующей системе моторного звена, адекватного отражаемому качеству звука, означает невозможность выделения этого качества. Наоборот, как только происходит налаживание процесса интонирования звука, оцениваемого по его высоте, различительные пороги резко падают — иногда в шесть, восемь и даже десять раз» [2, 230].

По мере развития вокальное действие может осуществляться в виде мысленного представления так же успешно, как и при пении вслух. На этой стадии развития слухо-голосовой системы выделение высоты звука может происходить с помощью так называемого «внутреннего» пения уже без вокализации вслух. На высших этапах развития звуковысотного слуха восприятие собственно высоты приобретает характер автоматизированного действия, при котором в самонаблюдении уже не улавливается участие вокальных движений в этом процессе. В психологической литературе неоднократно отмечалось, что на высших уровнях своего развития различные психические функции (вплоть до актов мышления) характеризуются одномоментностью и видимой простотой, в которых отсутствуют следы сложного процесса формирования этих функций.

Исследования Леонтьева подтвердили эффективность использования систем обучения на основе метода З. Кодая. В его основе лежит принцип синтеза определенных видов деятельности, способствующих развитию музыкального восприятия. К ним относятся певческая практика с произнесением (вербализацией) звуковысотной или ритмической структуры музыкального материала, а также двигательная активность в различных вариантах, аналогично системе Далькроза.

Выразительные средства, связанные с ладовым восприятием, стали играть более значительную роль в музыке, начиная с XX века. Развитие социально-культурных связей различных стран привело к образованию музыкальной культуры, базирующейся не только на главенствующей в профессиональной западноевропейской музыке мажоро-минорной ладовой системе, но и на иных ладовых принципах организации музыкального материала. К ним относятся симметричные лады (звукоряд тон-полутон, целотонный звукоряд), лады народной музыки или стабильно монодические (лидийский, дорийский, фригийский, миксолидийский), лады джазовых направлений (блюзовый звукоряд) и другие.

Поскольку музыка, по сути, является специфической языковой и знаковой системой, обучение ей во многом аналогично обучению вербальным языкам. Различные ладовые системы в данном случае выступают как своеобразные «диалекты» музыкального языка. Следует признать, что образовательный процесс в академическом направлении музыкального искусства на сегодняшний день построен в этом плане однобоко. Обучение музыке в основном состоит в разучивании и исполнении уже созданных композиторами текстов, которые часто не воспринимаются учащимися аналитически, без ясного осознания внутренних конструктивных и смысловых связей. Подобную диспропорцию возможно исправить только через внедрение в образовательный процесс методик, аналогичных используемым в обучении разговорной вербальной речи. Они должны заключаться в обучении оперированию основными средствами музыкальной лексики и ладогармоническими стереотипами музыкального языка и представлять собой импровизационные построения различного характера. Такие эффективные методики сегодня уже существуют (индийская рага, мугам, импровизационный джаз, и т. п.), однако пока не являются базовыми для академического музыкального образования.

К триаде общих музыкальных способностей Теплова сегодня необходимо добавить также тембровое восприятие. Восприятие тембра как специфической комплексной характеристики музыкального звука является сложным процессом, включающим в себя как работу рецепторной системы, так и мыслительной. С развитием в XX веке различных технологий электронного звукообразования были получены специфические звучания, отличные по тембру от существующих музыкальных инструментов. В результате этого тембровое восприятие стали разделять на восприятие тембров существующих музыкальных инструментов (для музыки традиционных жанров и стилей от Барокко до Романтизма) и на восприятие звуковых красок и их выразительности (для музыки авангардных направлений и электронной музыки) [6, 23]. Развитие звукорежиссуры и цифровых технологий позволило визуализировать тембровые характеристики музыкальных и шумовых звучаний в виде графиков спектра звуковых волн. Это способствовало более ясному пониманию индивидуальных характеристик различных звуков и дало возможность сравнивать их между собой.

Важной для тембрового слуха психологической характеристикой является константность восприятия. Константностью восприятия в психологии называют:

- 1) способность воспринимать те или иные стабильные свойства наблюдаемых объектов и процессов как постоянные при изменении условий восприятия;
- 2) особенность самого чувственного образа, как отражение в восприятии постоянства свойств объекта [8, 60].

Работа механизмов константного восприятия регулируется психологической установкой. Она определяет выбор конкретной константы из ряда возможных, выделение основного объекта восприятия, на котором сосредотачивается внимание, а также переходы с одного уровня целостности на другой, хотя и то, и другое, и третье опирается на объективные характеристики ситуации и условий наблюдения [6, 70].

В тембровом восприятии также проявляются механизмы константности. Это позволяет распознавать тембровые характеристики различных музыкальных инструментов в условиях различной акустики помещений, при прослушивании звукозаписей, при имитации электроинструментами или при воздействии других факторов, вносящих искажения в исходный тембр звука. Формирование такой способности возможно только в процессе постоянного взаимодействия со звуками различных тембров. В сфере академической музыки вопрос развития тембрового слуха наиболее актуален, как пишет Т.А. Литвинова, для пианистов и вокалистов, развитие которых проходит преимущественно на основе монотембра фортепиано или голоса.

Помимо способа практического слухового анализа, пример которого приводится в ее пособиях «Тембровое сольфеджио» (части 1 и 2) [4, 5] и «Слуховой анализ на материале музыкальных произведений» [6], эффективным средством развития тембрового восприятия является внедрение в систему образования в качестве средств обучения новых цифровых технологий на основе компьютерных музыкальных программ и электромузыкальных инструментов. Использование их широких тембровых возможностей позволит на качественно новом уровне сформировать константность восприятия тембра и тембровое мышление обучающихся. В результате постоянного взаимодействия на практике со звучаниями различного тембра будет сформирована не только способность к распознаванию характера звучащего тембра, но и возможность мысленного представления различных тембровых красок. Это позволит компенсировать одностороннее развитие тембрового восприятия в современном музыкальном образовании. Подобная деятельность может быть полезна не только для указанных выше специализаций (фортепиано, вокал), но и для других инструменталистов, имеющих практику в оркестре, поскольку содержание современной музыкальной культуры уже значительно превышает выразительные средства симфонического оркестра или оркестра народных инструментов.

Подводя итог вышесказанному, формулируем следующие выводы:

- музыкальные способности являются обязательным условием успешного результата музыкальной деятельности; при этом их развитие непосредственно зависит от осуществляемой музыкальной деятельности;
- в основе комплекса музыкальных способностей в целом лежат так называемые общие (звукоточный слух, музыкально-ритмическое чувство и ладовое чувства, тембровое восприятие), необходимые для всех видов музыкальной деятельности;
- развитие музыкальных способностей непосредственно зависит от конкретных видов музыкальной деятельности; их отсутствие или недостаточная практика могут стать причиной низкого уровня развития всего комплекса умений, что отразится на успешности музыкальной деятельности; данное утверждение подтверждается как результатами психологических исследований, так и обширной педагогической практикой в различных видах музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головин С. Ю. Словарь практического психолога. Минск: Харвест. 1998. 551 с.
2. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В двух томах. Том II под редакцией Давыдова В. В., Зинченко П., Леонтьева А. А., Петровского А. В. Москва: «Педагогика». 1983. 320 с.
3. Литвинова Т. А. Слуховой анализ на материале музыкальных произведений. СПб.: Союз художников. 2018. 52 с.
4. Литвинова Т. А. Тембровое сольфеджио. Учебное пособие для развития тембрового слуха для учащихся ДМШ и ДШИ, студентов музыкальных колледжей и музыкальных факультетов вузов. СПб.: Союз художников. 2012. 140 с.
5. Литвинова Т. А. Тембровое сольфеджио. Часть 2. Учебное пособие на материале вокальной музыки для преподавателей и студентов средних и высших музыкальных учебных заведений. СПб.: Союз художников. 2015. 168 с.
6. Литвинова Т. А. Тембровый слух: теория и практика. Слуховое освоение инструментальных тембров и их сочетаний. LAP Lambert Academic Publishing. 2012. 204 с.
7. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Мещеряков Б., Зинченко В. СПб.: Прайм-Еврознак. 2003. 632 с.
8. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. вып. 2. Москва: Музыка. 1973. 220 с.
9. Овчинникова О. В. Анализ системного строения восприятия. Сообщение II. О влиянии загрузки голосовых связей на оценку высоты при звукоразличении // «Доклады АПН РСФСР» № 1, 1958. 220 с.
10. Полозов С. П. Влияние цифровой революции на систему музыкального образования // Музыкальное образование в XXI веке. Преподавание в области электронного музыкального творчества. Сборник материалов Международной научно-методической конференции. Москва 17–18 сентября 2017 г., Международная выставка NAMM Musikmesse Russia / Москва: Искусство и образование. 2018. 132 с.
11. Полозов С. П. К проблеме применения информационных компьютерных технологий в музыкальном образовательном процессе // Славянский мир: философия образования. Материалы XII Международной научной конференции. Пермь, 27–28 октября 2011 г. Пермь: Уральский гуманитарный институт. 2011. 129 с.
12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. 2-е изд. Москва, 1946. 720 с.
13. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. Избранные работы. Москва: Изд-во Акад. Наук РСФСР. 1961. 536 с.
14. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва; Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР. 1947. 335 с.
15. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий: тексты / ред. Гиппенрейтер Ю. Б., Романов В. Я. Москва: Изд-во МГУ. 1982. 320 с.
16. Jaques-Dalcroze E. Rhythm, Music & Education. London, 1980. 256 p.
17. Faist A. Versuche uber Tonverschmelzung // Zeits. fur Psuchol. 15. 1897.
18. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindung als physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik / H. Helmholtz. Braunschweig. 1863. 634 p.
19. Kohler W. Uber unbemerkte Empfindungen und Urteilstauschungen (Unnoticed feelings and misjudgements). Zeitschrift fur Psychologie 66. P. 51–80 1913.
20. Meyer M. Uber Tonverschmelzung und die Theorie der Consonanz // Zeits. fur Psychol. 17. 1898.
21. Stumpf C. Tonpsychologie. 2 Band / von Dr. C. Stumpf. Verlag von S. Hirzel. 1890. 582 p.

REFERENCES

1. Golovin S. Yu. Slovar' prakticheskogo psihologa [Dictionary of the practical psychologist]. Minsk: Harvest [Minsk: Publishing house «Harvest»]. 1998. 551 p.

2. *Leont'ev A. N.* Izbrannye psihologicheskie proizvedeniya. V dvuh tomah. Tom II pod redakciej Davydova V. V., Zinchenko P., Leont'eva A. A., Petrovskogo A. V. [Selected psychological works. In two volumes. Volume II]. Moskva: Pedagogika [Moscow: Publishing house «Pedagogy»]. 1983. 320 p.
3. *Litvinova T. A.* Tembroyj sluh: teoriya i praktika. Sluhovoe osvoenie instrumental'nyh tembroy i ih sochetanij [Timbre hearing: theory and practice. Auditory development of instrumental timbres and their combinations]. LAP Lambert Academic Publishing. 2012. 204 p.
4. *Litvinova T. A.* Tembroye sol'fedzhio. Uchebnoe posobie dlya razvitiya tembroyogo sluha dlya uchashchihsya DMSH i DSHI, studentov muzykal'nyh kolledzhej i muzykal'nyh fakul'tetov vuzov [Timbre solfeggio. A textbook for the development of timbre hearing for students of children and youth music schools, students of music colleges and music departments of universities]. SPb.: Soyuz hudozhnikov [S.-Petersburg: Publishing house «Union of artists»]. 2012. 140 p.
5. *Litvinova T. A.* Tembroye sol'fedzhio CHast' 2. Uchebnoe posobie na materiale vokal'noj muzyki dlya prepodavatelej i studentov srednih i vysshih muzykal'nyh uchebnyh zavedenij [Timbre solfeggio Part 2. A manual on the material of vocal music for teachers and students of secondary and higher musical educational institutions. St. Petersburg: Union of Artists]. SPb.: Soyuz hudozhnikov [S.-Petersburg: Publishing house «Union of artists»]. 2015. 168 p.
6. *Litvinova T. A.* Sluhovoj analiz na materiale muzykal'nyh proizvedenij [Auditory analysis on the material of musical works]. SPb.: Soyuz hudozhnikov [S.-Petersburg: Publishing house «Union of artists»]. 2018. 52 p.
7. *Meshcheryakov B., Zinchenko V.* Bol'shoj psihologicheskij slovar' / Sost. i obshch. red. Meshcheryakov B., Zinchenko V. [The Big Psychological Dictionary / Comp. and commonly. ed. Meshcheryakov B., Zinchenko V.]. SPb.: Prajm-Evroznak [S.-Petersburg: Publishing house «Prime-Euroznak»]. 2003. 632 p.
8. *Nazajkinskij E. V.* O konstantnosti v vospriyatii muzyki [On the constancy in the perception of music] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Sb. statej. vyp. 2. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1973. 220 p.
9. *Ovchinnikova O. V.* Analiz sistemnogo stroeniya vospriyatiya. Soobshchenie II. O vliyaniy zagruzki golosovyh svyazok na ocenku vysoty pri zvukorazlichenii [Analysis of the systemic structure of perception. Message II. On the effect of loading vocal cords on height estimation during sound discrimination] // «Doklady APN RSFSR» [Reports of the APS of the RSFSR] № 1. 1958. 220 p.
10. *Polozov S. P.* Vliyaniye cifrovoj revolyucii na sistemu muzykal'nogo obrazovaniya [Influence of the digital revolution on the system of music education] // Muzykal'noe obrazovanie v XXI veke. Prepodavanie v oblasti elektronnoy muzykal'nogo tvorchestva. Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy konferencii. Moskva 17-18 sentyabrya 2017 g., Mezhdunarodnaya vystavka NAMM Musikmesse Russia/ Moskva: Iskusstvo i obrazovanie [Moscow: Publishing house «Art and Education»]. 2018. 132 p.
11. *Polozov S. P.* K probleme primeneniya informacionnyh komp'yuternykh tekhnologij v muzykal'nom obrazovatel'nom processe [To the problem of using information computer technologies in the musical educational process] // Slavyanskij mir: filosofiya obrazovaniya. Materialy XII-j Mezhdunarodnoy nauchnoj konferencii. Perm', 27-28 oktyabrya 2011 g. Perm': Ural'skij gumanitarnyj institut [Perm: Publishing house «Ural Humanitarian Institute»]. 2011. 129 p.
12. *Rubinshtejn S. L.* Osnovy obshchej psihologii [Fundamentals of General Psychology] 2-e izd. Moskva [Moscow]. 1946. 720 p.
13. *Teplov B. M.* Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical ability]. Moskva; L.: Izd-vo Akad. ped. nauk RSFSR [Moscow, Leningrad: Publishing house of Acad. ped sciences of the RSFSR]. 1947. 335 p.
14. *Teplov B. M.* Problemy individual'nyh razlichij. Izbrannye raboty [Problems of individual differences. Selected works]. Moskva: Izd-vo Akad. Nauk RSFSR [Moscow: Publishing house of Acad. Science of the RSFSR]. 1961. 536 p.
15. *Teplov B. M.* Sposobnosti i odaryonnost' [Ability and giftedness] // Psihologiya individual'nyh razlichij: teksty / red. Gippenrejtser Yu. B., Romanov V. Ya. Moskva: Izd-vo MGU [Moscow: Publishing House of Moscow State University]. 1982. 320 p.

16. *Jaques-Dalcroze E.* Rhythm, Music & Education. London, 1980. 256 p.
17. *Faist A.* Versuche uber Tonverschmelzung [Attempts at merging clay] // Zeits. fur Psuchol. 15. 1897.
18. *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindung als physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik [The theory of sound sensation as a physiological basis for the theory of music] / H. Helmholtz. Braunschweig. 1863. 634 p.
19. *Kohler W.* Uber unbemerkte Empfindungen und Urteilstauschungen (Unnoticed feelings and misjudgements) [About unnoticed feelings and misjudgements]. Zeitschrift fur Psychologie 66. P. 51–80 1913.
20. *Meyer M.* Uber Tonverschmelzung und die Theorie der Consonanz [Uber Tone Fusion and Theory of Consonance]// Zeits. fur Psychol. 17. 1898.
21. *Stumpf C.* Tonpsychologie. 2 Band [Sound Psychology. 2 Volume] / von Dr. C. Stumpf. Verlag von S. Hirzel [Publishing house of S. Hirzel]. 1890. 582 p.

УРОКИ ВЕРЫ ДМИТРИЕВНЫ НЫРКОВОЙ

Ирина Захарбекова

Мне повезло учиться у великих учителей. Одним из них стала кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано РАМ им. Гнесиных Вера Дмитриевна Ныркова, в классе которой я училась в 2000-е годы. Цель данной статьи — обозначить некоторые аспекты ее творческой и педагогической деятельности, ориентируясь как на собственные воспоминания, так и на ее высказывания (устные и печатанные).

Вере Дмитриевне были присущи четкость позиции и ясность мысли. Она успела изложить письменно многие свои идеи и издать материалы, в которых отражены ее воспоминания, размышления о профессии. Это монографии «Пречистенские пятницы в Доме Ученых: история, события, встречи» (М., 2017), «Путь в профессию» (М., 2018), статьи в сборниках «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей в институте Гнесиных: прошлое и настоящее» (М., 2006), «Методологические аспекты курса фортепиано» (М., 2014), «Просветительская деятельность в контексте музыкального образования» (М., 2015), а также интервью в нескольких московских журналах и др. Все это — дорогое и бесценное наследство как для нас, ее учеников, так и для будущих исследователей ее творческой деятельности.

Педагог фортепиано. В 1950 году Вера Дмитриевна, окончившая к тому моменту аспирантуру Московской консерватории и защитившая кандидатскую диссертацию на тему «Фортепианные вариации русских композиторов конца XVIII — начала XIX столетия» (научный руководитель — проф. А. А. Николаев), стала преподавать фортепиано в ГМПИ им. Гнесиных. Пройдя путь от педагога отдела общего фортепиано до заведующей кафедрой фортепиано для студентов разных специальностей, она видела изнутри не только сам образовательный процесс с его проблемами и поисками, но и его эволюцию.

На уроках Вера Дмитриевна интересовалась и была открыта к работе с самым разным музыкальным материалом. Она поддерживала исполнительские инициативы, касающиеся не только академической музыки, но и эстрадной, джазовой, малоизвестной старинной и современной. В ее классе исполнялись произведения барочных композиторов, российских авторов глинкинской эпохи, представителей русского музыкального модерна и советских композиторов, джазовые и неакадемические опусы (Пяццолла, Джоппин, Гершвин, Вила-Лобос и др.). Стилевой подход охватывал весьма разнообразные стороны музыкального наследия. Поддерживала Вера Дмитриевна и исполнение собственных сочинений студентами-композиторами.

Работа проходила не только над крупными опусами, но и над миниатюрами, камерными сочинениями, аккомпанементом, ансамблем. Вера Дмитриевна предпочитала качественное исполнение небольших произведений масштабным, технически трудным композициям: «Отличительной особенностью современной ситуации является острый дефицит учебного времени. В этих условиях именно миниатюра становится наиболее оптимальной формой для развития фортепианных навыков студентов. <...> большим достоинством миниатюр является и то, что они быстрее выучиваются наизусть. При этом экономится время для работы над главными содержательными компонентами учебной деятельности — созданием художественного образа, охватом исполнительской формы, выразительным интонированием» [2, 48].

Ее видение курса Фортепиано было следующим: «Суть его [курса] состоит в том, чтобы помочь студенту любой специальности расширить кругозор и войти в мир просветительской деятельности» [2, 59]. А это предполагает знакомство (пусть даже эскизное) с как можно большим количеством музыкальных произведений разных стилей и эпох, прежде всего, за счет активной читки с листа, исполнения аккомпанеента к вокальным и инструментальным опусам, игры в ансамбле (в том числе и в четыре руки) как оригинальной музыки, так и переложений.

Что же касается сольного репертуара, она всегда советовала иметь в постоянной работе и, так сказать, «в пальцах» несколько выученных произведений на случай, если вдруг понадобится где-то выступить. Эту же идею можно найти в одном из высказываний Веры Дмитриевны о своем педагоге — Елене Михайловне Шаховской: «Она [Елена Михайловна] считала необходимым иметь каждому исполнителю в своем репертуаре несколько произведений “про запас”, “коронных вещей”» [3, 25].

Особое внимание на занятиях по фортепиано уделялось музыкальному образу: при работе над некоторыми произведениями в классе прослушивались исполнения разных пианистов, а потом подробно эти исполнения разбирались, сравнивались, анализировались. Вера Дмитриевна никогда не пыталась сделать из ученика пианиста-виртуоза, подходила к выбору программы, исходя из его желания, темперамента и технических возможностей: «Для формирования мотивационной сферы в занятиях на фортепиано с взрослым музыкантом необходимо привлекать тот материал, который бы максимально

соответствовал интересам его специальности. Фортепианный репертуар должен быть увлекательным, эмоционально-образным и лаконичным» [4, 7].

На занятиях у Веры Дмитриевны много внимания уделялось не столько технической стороне исполнения¹, сколько интонированию, поискам звукового образа и красок. Она не любила однообразное исполнение. Настаивала на выразительной фразировке, дыхании и общем движении. Порой демонстрировала голосом нужную задачу. Если что-то не получалось по звуку, не торопила, а предлагала подумать и поискать самостоятельно искомое решение.

Немаловажным в исполнительской части явилось и то, что Вера Дмитриевна приучала работать внутренним слухом, что, в частности, снимало проблему боязни сцены. Прочитав следующие ее слова: «По мере взросления я научилась “предслышать” музыкальный текст и чувствовать себя на эстраде художником, подбирающим краски для создания полотна» [5, 67]. Или: «Послушай внутренним слухом, проиграй целиком без инструмента, повтори отдельные места мысленно» [5, 67]. Или: «...вспоминала советы о развитии внутреннего слуха путем мысленного представления нотного текста без озвучивания на рояле...» [5, 67].

Музыкальный просветитель. Показательны следующие слова Веры Дмитриевны: «Сколько я себя помню — просветительство всегда меня увлекало. Моей душе были близки концерты с музыкально иллюстрированными рассказами о композиторах, поэтах, писателях, театральные представления с музыкой, постановки одноактных пьес с музыкальным сопровождением» [6, 342]. Просветительство было для нее главным делом жизни, и она очень много и подробно о нем писала.

Что касается учебного процесса, то все (или почти все), кто учился в ее классе, оказывались вовлеченными в музыкально-просветительскую деятельность. Приведем следующие ее слова: «Обращаясь к задачам оптимальной организации учебного процесса в музыкальных заведениях, нельзя обойти вопрос подготовки специалиста, обладающего всем комплексом профессиональных компетенций. Важную роль в данном процессе приобретает готовность молодого музыканта к просветительской деятельности. Существенным потенциалом в развитии этого направления обладает кафедра фортепиано для студентов разных специальностей, где есть возможности создания разнообразных концертных объединений и программ» [7, 6]. Особенно это было актуально для студентов-музыковедов, поскольку «хороший лектор — это хороший иллюстратор своих лекций. Он должен быть артистом, умеющим зажечь интерес публики, увлечь аудиторию, направить ее внимание в нужное русло» [6, 350]. Так, каждое полугодие фортепианного курса музыковеды исполняли определенные произведения и рассказывали о них в рамках общих с предметом «История музыки» семинаров.

Позже, когда я стала проводить под ее руководством собственные программы в Малахитовом зале московского Центрального Дома Ученых, Вера Дмитриевна поражала своей неутомимостью и неуспокоенностью. Только закончив одну программу, уже спрашивала: «Какие планы? О чем собираешься

делать следующую композицию?» Работать над новой программой было всегда нелегко и интересно. Помнятся подбадривающие слова наставника: «Ничего, со временем ты будешь выступать лучше!»²

Вера Дмитриевна любила, когда в композицию кроме музыки и научно-популярного текста включались стихи или фрагменты художественной прозы. Когда позволяло место проведения (например, в Шуваловской гостиной РАМ им. Гнесиных), мы делали еще и видеоряд из картин и иллюстраций. Поддерживала она и элементы театрализации — включение небольшого реквизита, костюмов.

В Московском Центральном Доме Ученых, членом которого Вера Дмитриевна была долгие годы, она устраивала немало интересных концертов, программ и встреч. Одно из последних ее «детищ» — существующие с начала 1990-х годов музыкально-просветительские благотворительные вечера творческой молодежи (прежде всего, учащихся и выпускников учебных заведений имени Гнесиных) «Пречистенские пятницы» [8, 6]. Сейчас, по прошествии некоторого времени, эти выступления видятся неким аналогом элитарного салона для избранных, попасть и участвовать в котором — особая привилегия и честь. Вера Дмитриевна, как свидетель и в чем-то даже носитель культурной традиции русского музыкального модерна, осветила его лучами и нас, ее учеников. В этом плане читать ее воспоминания о детстве, об учебе, о доме, где она жила, — все равно что погружаться в чтение романа о России первой половины XX века.

Мудрый наставник. С теми, кто ей был близок и симпатичен (вне зависимости от разницы в возрасте), Вера Дмитриевна была дружелюбна и одаривала доверием, презентовала свои книги и сборники, знакомила с друзьями и близкими. В воспоминаниях ее учеников мы найдем немало добрых, теплых слов. Вот что написал о ней композитор, профессор, заведующий кафедрой композиции и оркестровки РАМ им. Гнесиных А. Л. Ларин: «Преданность своему делу, неизменная доброжелательность, душевная щедрость, отношение к ученику как коллеге — вот черты ее педагогического почерка. А в сочетании с трепетным творческим отношением к музыке, широтой кругозора, с точными технологическими замечаниями и советами складывается облик замечательного педагога-просветителя» [9, 438]. Музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных Т. Н. Красникова вспоминает, что в лице Веры Дмитриевны «обрела друга, художника, музыканта, значение которого в моей судьбе трудно переоценить. <...> Наши занятия в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и дома в ее квартире на Сивцевом Вражке превращались в увлекательный творческий процесс, где формировались взгляды на искусство, вырабатывались эстетические критерии, воспитывался вкус» [10, 439].

В одной из своих статей Вера Дмитриевна так характеризует своего первого педагога по фортепиано — княгиню Шаховскую: «Елена Михайловна была человеком многогранным и во многом способствовала формированию моих человеческих качеств. Она воспитывала во мне уважительное отноше-

ние к людям, умение быть внимательной к мнению собеседника, чувство такта. Старалась вложить в меня частицу себя, и я многое у нее переняла, сама того не замечая» [3, 29]. Эти слова можно отнести и к самой Вере Дмитриевне Нырковой — открытой, мудрой, тактичной. И снова слова о княжне, да и о Вере Дмитриевне тоже: «Она [Ел. Мих. Шаховская] научила меня бескорыстием, любви, преданности родине и профессии. Эти нравственные заветы моего воспитателя и наставника я пронесла через всю жизнь, передавая их своим воспитанникам, коих за долгие годы накопилось много» [3, 21].

Большая честь — оказаться рядом с таким человеком, иметь возможность дружески с ним общаться. Пережив советскую эпоху, вступив в новое тысячелетие и новую страну, долгие годы работая в разных коллективах, с разными людьми, Вера Дмитриевна осталась бескорыстной и дружелюбной, спокойно и честно делая свое дело, отдавая свою жизненную энергию на добро и созидание. В одной из своих статей она приводит слова ректора Гнесинского института Ю. В. Муромцева, с которым ей довелось работать: «Среди Ваших коллег есть разные люди, как приятные, так и тяжелые. Не делайте разницы в отношении к ним, постарайтесь разглядеть хорошее во всех» [3, 75]. Как это важно — «разглядеть хорошее во всех» и еще, конечно, — отдавать: отдавать свои знания, мастерство, теплоту и любовь. Спасибо Вам, Вера Дмитриевна!

ЛИТЕРАТУРА

1. Ныркова В. Д. Жанр миниатюры в аспекте просветительства // Методологические аспекты курса фортепиано. Сборник статей / сост. В. Д. Ныркова, О. А. Якупова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 47–56.
2. Ныркова В. Д. Путь в профессию. Москва: Перо, 2018. 93 с.
3. Ныркова В. Д. О «музыкальном доме» и княжне Е. М. Шаховской // Московский журнал. № 9 (297). Сентябрь, 2015. С. 18–35.
4. Ныркова В. Д., Говар Н. А. Современные формы и методы работы в классе фортепиано // Методологические аспекты курса фортепиано. Сборник статей / сост. В. Д. Ныркова, О. А. Якупова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 4–14.
5. Ныркова В. Д. Музыкальное путешествие в профессию: воспоминания // Московский журнал. № 9 (333). Сентябрь, 2018. С. 62–75.
6. Ныркова В. Д. Просветительские литературно-музыкальные программы // Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей в институте Гнесиных: прошлое и настоящее. Сборник очерков. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 341–373.
7. Ныркова В. Д., Говар Н. А. Просветительские проекты в курсе фортепиано: настоящее и будущее // Просветительская деятельность в контексте музыкального образования. Сб. статей. Москва: Перо, 2015. С. 5–12.
8. Ныркова В. Д. «Пречистенские пятницы» в Доме Ученых: история, события, встречи. Москва: Перо, 2017. 96 с.
9. Ларин А. Л. Заметки благодарного ученика // Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей в институте Гнесиных: прошлое и настоящее. Сборник очерков. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 437–439.
10. Красникова Т. Н. Учитель творчества // Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей в институте Гнесиных: прошлое и настоящее. Сборник очерков. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 439–441.

REFERENCES

1. *Nyrkova V. D. Zhanr miniatyury v aspekte prosvetitelstva* [Enlightenment miniature genre]. Metodologicheskie aspekty kursa fortepiano. Sbornik statey / sost. V. D. Nyrkova, O. A. Yakupova [Methodological aspects of the piano course. Digest of articles / comp. by V. D. Nyrkova, O. A. Yakupova]. Moskva: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Russian Academy of Music], 2014. p. 47–56.
2. *Nyrkova V. D. Put v professiyu* [Way to the profession]. Moskva: Pero [Moscow: Publishing house «Feather»], 2018. 93 p.
3. *Nyrkova V. D. O «muzykalnom dome» i knyazhne Ye. M. Shakhovskoy* [About the «musical house» and Princess E. M. Shakhovskaya]. Moskovskiy zhurnal [Moscow Journal]. № 9 (297). September, 2015. p. 18–35.
4. *Nyrkova V. D., Govar N. A. Sovremennyye formy i metody raboty v klasse fortepiano* [Modern working forms and methods in the piano class]. Metodologicheskie aspekty kursa fortepiano. Sbornik statey / sost. V. D. Nyrkova, O. A. Yakupova [Methodological aspects of the piano course. Digest of articles / comp. by V. D. Nyrkova, O. A. Yakupova]. M.: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Russian Academy of Music], 2014. p. 4–14.
5. *Nyrkova V. D. Muzykalnoe puteshestvie v professiyu: vospominaniya* [Musical Journey into the Profession: Memories]. Moskovskiy zhurnal [Moscow Journal]. № 9 (333). September, 2018. p. 62–75.
6. *Nyrkova V. D. Prosvetitel'skie literaturno-muzykalnye programmy* [Educational literary and musical programs]. Kurs fortepiano dlya muzykantov raznykh spetsialnostey v institute Gnesinykh: proshloe i nastoyashchee. Sbornik ocherkov [Piano course for musicians of various specialties at the Gnesins Institute: past and present. Collection of essays]. Moskva: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Russian Academy of Music], 2006. p. 341–373.
7. *Nyrkova V. D., Govar N. A. Prosvetitel'skie proekty v kurse fortepiano: nastoyashchee i budushchee* [Educational projects in the piano course: present and future]. Prosvetitel'skaya deyatel'nost v kontekste muzykal'nogo obrazovaniya. Sb. Statey [Educational activities in the context of music education. Digest of articles]. Moskva: Pero [Moscow: Publishing house «Feather»], 2015. p. 5–12.
8. *Nyrkova V. D. «Prechistsenskie pyatnitsy» v Dome Uchenykh: istoriya, sobytiya, vstrechi* [«Prechistenka's Fridays» at the House of Scientists: history, events, meetings]. Moskva: Pero [Moscow: Publishing house «Feather»], 2017. 96 p.
9. *Larin A. L. Zametki blagodarnogo uchenika* [Notes from the appreciative student]. Kurs fortepiano dlya muzykantov raznykh spetsialnostey v institute Gnesinykh: proshloe i nastoyashchee. Sbornik ocherkov. [Piano course for musicians of various specialties at the Gnesins Institute: past and present. Collection of essays]. Moskva: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Russian Academy of Music], 2006. p. 437–439.
10. *Krasnikova T. N. Uchitel tvorchestva* [Creativity teacher]. Kurs fortepiano dlya muzykantov raznykh spetsialnostey v institute Gnesinykh: proshloe i nastoyashchee. Sbornik ocherkov [Piano course for musicians of various specialties at the Gnesins Institute: past and present. Collection of essays]. Moskva: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Russian Academy of Music], 2006. p. 439–441.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хотя были подсказки и здесь. Так, Вера Дмитриевна обращала внимание на чистоту и умеренное использование педали. В своей монографии «Путь в профессию» Вера Дмитриевна вспоминала следующие слова пианистки и педагога Веры Львовны Сибор: «Педаль лучше недобрать, чем перебрать» [2, 24].

А для того, чтобы поддерживать тонус пальцев, мой педагог в свое время посоветовала играть короткие этюды из сборника К. Черни в редакции Г. Гермера, как своеобразную разминку перед основной работой над произведением.

² Умение выступать на публике в качестве рассказчика я обязана именно Вере Дмитриевне. Она давала мне возможность практиковаться, поручая вести концерты фортепианной кафедры, которой тогда руководила, и выступать на конкурсах литературно-музыкальных композиций. Видя энтузиазм и заинтересованность, она учила меня и работала над моими выступлениями не только в плане игры и словесного текста (часть урока посвящала тому, что выслушивала и комментировала мой текст и его рассказ), но и манеры говорить, держаться на сцене, следила за моим внешним видом. В меня, как в ведущую концертных программ, она поверила, и в этом смысле я почти всем ей обязана.

И еще ее не хватает. Не хватает мудрого, тактичного комментария, произносимого этим нежным глубоким грудным голосом: «Ирочка! Куда пропала? Почему не звонишь?» Простите меня, Вера Дмитриевна, и не обижайтесь на мою вечную занятость и невнимательность. Какой подарок — Ваша дружба и Ваша поддержка! Какая всегда была легкость и свобода при общении с Вами! Мы, Ваши ученики, помним Вас. Низкий Вам поклон.

ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЙ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА К РАБОТЕ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Леонид Бомштейн

Словосочетание «оперный певец», прочно закрепившееся в окружающей действительности, сегодня, на первый взгляд, предельно понятно даже самому немзыкальному слуху. Но, как ни парадоксально, с трудом осознается самими оперными певцами. Настоящая статья ориентирована не на зрелых артистов, за спиной которых — калейдоскопическое разнообразие сыгранных ролей. Автор обращается к студентам отделений академического вокала. Период обучения в вузе, как правило, является решающим в становлении профессионализма. Симбиотическое взаимодействие студента и педагога воспитывает в первом сложный комплекс навыков и качеств, последовательно укладываемых в парадигму «оперный певец». Ведь одна из первостепенных целей освоения профессии — как можно более скорая идентификация себя в ней, практическое овладение ее механизмами и, что немаловажно, развитие способности адаптироваться к обстоятельствам.

Участие в оперных спектаклях за рубежом, работа в интернациональных командах, а также в России — с приглашенными дирижерами, режиссерами и певцами — в совокупности с преподавательской деятельностью послужили фундаментом наблюдений, ставших предметом данной статьи¹.

На сегодняшний день актуальны два существенных вопроса: с какими трудностями может столкнуться оперный певец в начале своего профессионального пути, и как подготовить его к этим трудностям в процессе обучения? Под словом «трудности» подразумевается конкретный аспект исполнительской практики — работа в условиях международного взаимодействия, стремление к продуктивному сотрудничеству, приспособление к специфике сложившихся обстоятельств.

Мы живем в эпоху расцвета жанра литературных мемуаров. Субъективный личностный опыт, отраженный в автобиографических материалах, об-

ретает особую ценность в процессе обучения певца. Практика чтения подобной литературы должна привести читателя к его развитию, пониманию глубинных механизмов, способствующих продвижению исполнителя, а значит — стать хрестоматийным примером перехода «количества в качество». Соединив личные изыскания с известными фактами из жизни артистов мировой оперной сцены, предлагаю ряд тезисов. Раскрытие и осмысление их может стать импульсом к привнесению некоторых коррективов в сложившийся стереотип образовательного процесса, что, в свою очередь, сделает процесс более плодотворным и конкретизирует его направленность.

Тенденции развития образовательных учреждений в нашей стране — реформирование, европеизация (переход на болонскую систему [1, 68–70]) — способствуют тому, что современные вузы в некотором роде становятся «платформой для экспериментов». Чрезмерная занятость студента, вследствие присутствия в учебно-образовательной программе не только обязательных дисциплин, но и факультативов, убеждает в том, что из множества каких бы то ни было «полезных» предметов необходимо вычленить несколько основных — ядро, ориентированное на овладение конкретной специальностью. Применительно к оперному искусству такой «каркас» составляет ряд дисциплин, о которых пойдет речь далее.

Предмет *Специальность* является главным не только потому, что пение — важнейший атрибут певца, но и по причине необходимости изучать эту дисциплину на протяжении всей профессиональной жизни, ежедневно работая над голосом и совершенствуя приемы владения им. Американская оперная певица Рене Флеминг выразила эту мысль так: «Я давно уже смирилась с тем фактом, что принципы пения можно объяснить за 10 минут, а освоить их удастся лишь за 10 лет. Эту нелегкую работу я начала еще в средней школе. Каждый учитель помогал мне продвинуться дальше, найти что-то новое в известных концепциях; нередко я усваивала теорию, проверив ее практикой, а иногда понимание приходило по наитию. Обучение пению не похоже на ровную прямую дорогу, приходится блуждать в тумане, пока не наткнешься на истину» [7, 80].

Особенно важной для студента деятельностью является обучение в *классе оперной студии и актерского мастерства*. В РАМ имени Гнесиных оперная студия была основана около 40 лет назад. Она процветает и ныне, благодаря ей в учебном заведении существует уникальная в своем роде практика моделирования «взрослых» оперных постановок студенческими коллективами. Личность, стоявшая у ее истоков — Юрий Аркадьевич Сперанский, певец (тенор), выдающийся педагог и режиссер. С 1958 по 1963 годы работал в ведущих советских театрах, а в 1976, заведую кафедрой оперной подготовки ГМПИ им. Гнесиных, он основал и возглавил (заняв пост художественного руководителя) театр-студию оперы. На счету студенческой труппы более 30 постановок классических и современных опер. В 1991, 1993, 1999 и 2005 годах театр-студия представил свои постановки на зарубежной сцене — в городах Швейцарии. Такая «репетиция» работы

на международном уровне, несомненно, является фундаментальным опытом. Для многих начинающих артистов подобная деятельность может стать поводом к детерминации своих дальнейших целей, связанных с артистическим поприщем.

Оперный исполнитель должен развивать в себе способность к коммуникации сизмала, ведь это, пожалуй, один из главных критериев профессиональной компетентности певца. Принимая участие в постановке оперы «Война и мир» в Парижской национальной опере, автор статьи, не чувствуя симпатии со стороны режиссера — Франчески Замбелло, — столкнулся с трудностью самоидентификации в предложенной роли (Хозяина бала). Однако в процессе работы, учитывая особенности режиссерского видения исполняемых партий, смог снискать расположение режиссера, и работа сместилась в плоскость комфортного взаимодействия. Подобные ситуации — прекрасная иллюстрация важности коммуникативного опыта исполнителя. Его наработка должна начинаться как можно раньше. В связи с этим отметим необходимость включения в образовательные программы вузов предмета *Актерское мастерство и Оперная студия*.

Раннее знакомство со сценой, зачастую посредством «взросления» на эпизодических ролях, оказывается неотъемлемым этапом развития многих крупных исполнителей. Шведский оперный певец Николай Гедда рассказывает: «Участь в оперной школе, я иногда получал разовую работу в опере. В первый раз это была вердиевская «Аида», я ходил в толпе солдат. Потом я пел в хоре, когда давали оперу Масканьи «В Сицилии». Я выступил даже в вокальном секстете в современной опере Г. Зютермайстера «Красный сапог», мы пели в оркестровой яме» [4, 59]. Описанные эпизоды из жизни Гедды иллюстрируют наиболее вероятные условия работы исполнителя в начале его артистической карьеры.

Излишне говорить о том, что собранность и организованность как на сцене, так и в бытовой жизни, начинается с пунктуальности. Студента необходимо приучать к своевременному выполнению обязанностей и к целесообразному распределению времени. Как показывает практика, в карьере исполнителя преобладают руководители, не терпящие непунктуальности. Кстати, тенденция заканчивать репетиции в четко регламентированное время и ни минутой позже — прерогатива европейской оперной сцены. Однако и титаны отечественного театра также стремятся к математической точности в распределении времени. Так, например, дирижер А. Н. Лазарев, с которым автору посчастливилось работать над «Чародейкой» П. И. Чайковского, поминутно расписывает каждую репетицию и не терпит даже 30-секундных опозданий. А великий Л. Додин, напротив, при работе над оперой «Леди Макбет» во Флоренции был возмущен фактом внезапной остановки репетиции в заранее установленное регламентом время. Однако несогласие с инструкциями, как правило, может привести к риску потери финансовых средств, обещанных контрактом. Подобные правила не лишены справедливости, ведь работа по контракту подразумевает жизнь в рам-

ках определенного режима. В процессе работы над оперой Д. Шостаковича «Нос» (Режиссура П. Штайна) в Хельсинки автор статьи в конце каждой недели получал расписание на следующую. И так до дня премьеры. Соответственно, жизнь согласно расписанию — обязательное, прописанное в контракте, условие.

Музыканту не стоит забывать о том, что театрально-концертная сфера чрезвычайно трудна в деловом отношении. Этот тезис с удивительной чуткостью раскрыт Рене Флеминг: «Я получила прекрасное образование — меня учили резонансу, языкам, стилю, пению высоких нот — но никто не объяснил мне, что я должна заранее позаботиться об оплате авиаперелета до места назначения, если пою за границей. Никто не рассказал мне о заказе гостиниц, интервью или правилах отмены спектакля. Одним словом, никто не научил меня вести дела. Люди, и прежде всего сами артисты, обычно полагают, что творческие личности не сталкиваются со столь низменными материями. Мы как певчие птички: свободные, щебечем беззаботно свои песенки на цветущих ветках, а когда проголодаемся, клюем зернышки. Но мы все живем в современном мире, и даже самая возвышенная артистическая душа должна вовремя платить налоги. По этой и многим другим причинам начинающим певцам следует заранее ознакомиться с деловыми аспектами своей работы» [7, 192].

Необходимыми качествами профессионального артиста являются трудолюбие и творческая инициатива, особый подход к постановке оперного спектакля: как коллективному созданию. Необходимо понимать, что постановка оперного спектакля — общее дело. Под руководством режиссера и дирижера артист должен не только выполнять требования (установки) художественных руководителей, но и стремиться к выражению собственного видения роли, способствовать двустороннему творческому контакту. Факт сотрудничества умножает качество воплощения замысла во много раз. Знаменитый бас Е. Нестеренко, готовясь к выступлению за рубежом, сам режиссирует свою партию, еще не зная задумки режиссера. Попадание в цель (идею) или отход от нее здесь играет второстепенную роль, важен сам факт заблаговременного «включения» в работу.

Еще одна личностная особенность, наличие которой окажется полезным оперному исполнителю — умение приспосабливаться к дискомфортным условиям работы. Это выражается в беспрекословном отклике на пожелания режиссера, не всегда расценивающиеся как стандартные. Например, нередко артистам приходится исполнять партии лежа. Подобный прием встречается в Лионской постановке «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха (1997 г., Натали Дессе в партии Эвридики) или «Трубадура» Дж. Верди в Зальцбурге (2014 г., Анна Нетребко в партии Леоноры). Проблемы дыхания, обусловленные специфическим положением тела, не должны быть предметом переживаний режиссера, но преодолеваются самим певцом. При работе в рамках международного контракта о трудностях говорить не принято. Нередко, согласно договору, неудовлетворенность руководителя приводит к уменьшению

гонорара исполнителя — автор статьи имеет опыт сотрудничества на подобных условиях («Огненный ангел» С. Прокофьева, Брюссель, режиссер Р. Джонс).

Доброжелательность, терпимость, умение своевременно и незамедлительно реагировать на замечания режиссера — качества, требующие непрерывного оттачивания. Занятия в оперной студии могут послужить платформой, отправной точкой начала глубинной личностной работы.

Возвращаясь к изложению идей, касающихся образовательной программы музыкального вуза, подчеркнем, что предмет, который, на наш взгляд, требует значительно большего внимания, чем ему уделяется сегодня, — *Иностранные языки*. Наиболее перспективной может стать практика их углубленного изучения с привлечением носителей языка. Это, несомненно, послужит серьезной инвестицией в развитие исполнителя, потому как обеспечит ему скорейшую адаптацию сразу к двум аспектам концертной деятельности: исполнению произведения на языке оригинала и комфорту коммуникаций.

Неточное произнесение слов в партиях — проблема-ровесница оперного искусства. Публика, слушающая оперу на родном языке, вряд ли оценит неверно произнесенное слово. Ведь фонетические «недоразумения» чреватые не только нарушением целостности или красоты, но и диаметрально искажением смысла, порой в сторону комического, нелепого или грубого. Показателен случай, произошедший с тенором Энрико Карузо. В день своего дебюта в опере «Лючия де Ламмермур» Г. Доницетти, Карузо, «... дойдя до фразы “sorte della Scozia” (“будущее Шотландии”), спел вместо этого “volpe della Scozia” (“Лиса Шотландии”)...» [3, 48]. Итальянский зритель, славящийся прекрасным знанием оригинальных текстов опер, воспринял это событие как эпохальное, зал разразился негодованием.

Любая лингвистическая система уникально устроена, в ее основе лежат закономерности, принципы, один из которых — особенность произношения. Как правило, они прочитываются в строении слова, присущем конкретному языку. Удвоение согласных в итальянском и испанском, твердость и мягкость в русском — категории фонетики, распознавание и понимание которых нужно довести до автоматизма. Нередко начинающие исполнители, не желая уделять время освоению языка, набираются лингвистического опыта исключительно путем заучивания, вокализирования готовых текстов. К сожалению, немногие понимают, что фундаментальное изучение (взамен постоянного зазубривания) избавит от механических повторений, воспитает чувство языка, которое позволит быстрее запоминать текст, ориентироваться в законах его строения.

Знание языков поможет артисту преодолеть барьер межнациональных коммуникаций. Это касается как личного общения, так и профессионального. Особое внимание хочется обратить на проблему прочтения контракта. Очевидно, что упущенные по некомпетентности артиста «мелочи» контракта могут обернуться не самыми приятными сюрпризами. Так, на-

пример, произошло во время гастролей автора в Тулузе. Коллектив исполнял концертную версию «Золотого Петушка» Н. А. Римского-Корсакова. После очередного концерта администрация объявила о предстоящей трансляции спектакля по радио. Узнав об этом, один из именитых коллег автора высказал пожелание о дополнительной оплате, однако директор театра незамедлительно предоставил артисту контракт, в котором присутствовал соответствующий пункт. С прописанными в официальных документах условиями договора сложно спорить, но избежать рефлексии разочарований можно.

Беспрепятственное общение исполнителя с дирижером и режиссером значительно облегчает поставленные перед командой задачи. Поэтому о сотрудничестве, избавленном от сложности понимания языка, приятно вспомнить. К примеру, дирижер вышеупомянутого эпизода работы над «Золотым Петушком» в Тулузе, Олег Коэтани, проживая в Италии, прекрасно владея русским языком, во время работы давал компетентные рекомендации, относящиеся к тексту оперы, корейской певице Суми Джо. Но нередко происходит и обратное: попадая в иностранный коллектив, наш соотечественник сталкивается с проблемой «нерусскоязычности» руководителей. Именно поэтому автор настоятельно рекомендует студенту-вокалисту изучать как минимум два иностранных языка, тем самым проявляя заботу о будущих международных коммуникациях.

Предмет *Дирижирование* является важнейшим в процессе обучения будущего исполнителя. Отсутствие у молодых исполнителей оркестрового мышления предопределяет ряд трудностей, одна из которых — своевременное снятие звука (нередко исполнитель его передерживает или, напротив, не дослушивает). Возникновение этого и прочих «казусов раскоординации» обусловлено репетициями с концертмейстером пианистом: для студента встречи с оркестром являются редкой и в некотором роде уникальной возможностью. Отчетные концерты или выступления на базе оперной студии, что случается не так часто, — фактически единственный шанс практиковаться.

Обычно уже первые репетиции с оркестром высвечивают недоработки певца. Истинная «полетность» голоса, являющаяся совокупностью природных данных и правильной обученности, воспитывается только путем «взаимодействия» с оркестром. В начале работы в МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко, автор столкнулся с трудностью овладения партией Рудольфа («Богема» Дж. Пуччини). Лавировать в звуковом облаке, созданном множеством инструментов, оказалось гораздо сложнее, чем вокализировать под сопровождение рояля. Сложности, связанные с исполнением этой партии, обусловлены множеством факторов. Во-первых, это тенденция к «карнавальной» живости действия, присущая оперной музыке Пуччини. Динамика, с которой реплики героев сменяют друг друга и переплетаются с оркестровым планом, требует от исполнителя постоянной (в первую очередь, позиционной) готовности к действию. Однако излишняя

«включенность» наряду с плотным оркестровым звучанием может привести к перефорсированию и проблемам с голосовыми складками.

Кроме того, исполнение данной партии подразумевает выполнение серьезных требований к вокалу. Фрагменты, в которых партия оркестра дублирует вокальную строчку, являются особенно трудными: первостепенной становится задача «выведения» голоса на передний план, достижения его яркости, полетности и остроты. Находясь «над» оркестром, голос не должен утратить благородства звучания.

Невозможно не отметить и то, что партия Рудольфа имеет достаточно высокую тесситуру. Исполнитель должен управлять высокими нотами так же уверенно, как и в комфортном для себя регистре, при этом не теряя координации с оркестром.

Безусловно, звучание голоса одновременно и «над» оркестром и внутри него — задача из разряда архисложных. Решая ее, исполнитель добивается энергичной и при этом нефорсированной подачи звука. Лучший способ ощутить движение оркестра — взглянуть внутрь него с позиции дирижера. Именно поэтому автор считает практику дирижирования обязательной для студента-вокалиста.

Аудио-видеотека РАМ им. Гнесиных предоставляют возможность студенту расширить представления о мировой культуре в целом и о дирижировании в частности. Приобретение зрительного и слухового опыта путем сопоставления эталонных исполнений музыки — практика, которая небезосновательно подлежит совмещению с занятиями собственно дирижированием. А если говорить о перспективе работы за рубежом, то очевиден факт: просматривая записи, предоставляемые медиатекой, студент сможет наблюдать особенности исполнительских школ разных стран и тем самым невольно начать подготовку к гастрольной практике.

««Определенный интерес к дирижированию полезен любому музыканту, так как он заставляет слышать любую музыку оркестровыми ушами», — сказал Даниель Баренбойм»². Включение триптиха «дирижируем-смотрим-слушаем» в постоянную учебную практику — эффективный способ воздействия на слух и музыкальное мышление студента.

Не стоит забывать и о предметах, способствующих развитию музыкального слуха и профессиональной грамотности на протяжении столетий: сольфеджио и гармонии. Студент, считающий необязательным уделять время этим дисциплинам, многое теряет; ведь упражнения воздействуют на глубинные механизмы мышления музыканта. Навыки, приобретенные на сольфеджио (чистота интонации, умение работать в ансамбле) и гармонии, напрямую сказываются как на качестве пения, понимании партии, так и на работе с оркестром.

Наконец, хотелось бы обратить внимание читателя на неспецифические дисциплины, такие как история искусств. Приведем интересную цитату о теноре Энрико Карузо: «Карузо не получил никакого общего образования, и ни в коем случае его нельзя было назвать “интеллектуалом”».

Карузо собрал роскошную библиотеку, но читал лишь итальянские газеты. Он не был человеком “письменной” культуры. <...> В Карузо парадоксальным образом сочеталось почти полное незнание мировой культуры с удивительной художественной интуицией» [3, 15]. Однако пример Карузо подтверждает его «особенность» и гениальность. Ведь способность, называемая автором цитаты «художественной интуицией», наличествует далеко не у каждого музыканта. Исключительные вокальные данные, ошибочно расцениваемые как привилегия, — не повод для смещения приоритетов развития в единый центр. Следовательно, глубина культурного знания может быть воспитана трудом, и редко может быть компенсирована интуицией. Неизменно здесь одно: стремление к глубокому познанию мира — фактор, который не позволит артисту остановиться в профессиональном развитии.

Гастроли и выступления за рубежом не менее значимы для личностного и профессионального роста. Артист должен воспитывать в себе способность отдавать, делиться опытом и получать опыт других. Этот путь — пополнения своего багажа знаний — начинается в студенческое время, а заканчивается лишь с завершением карьеры. У немецкого сатирика XV века Себастьяна Бранта есть такие строки:

*Знания приумножая,
Чужие посещать края
Считаю добрым делом я [2, 60].*

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов В. А., Энтин М. Л., Гладков Г. И. Болонский процесс и его значение для России. Москва: РЕЦЭП, 2005. 142 с.
2. Брант С. Корабль дураков. Москва: Художественная литература, 1971. 480 с.
3. Булыгин А. К. Карузо. Москва: Молодая Гвардия, 2010. 480 с.
4. Гедда Н. Дар не дается бесплатно. Москва: Радуга, 1983. 252 с.
5. Доминго П. Мои первые сорок лет. Москва: Радуга, 1989. 304 с.
6. Пуччини Дж. Богема. Опера в четырех действиях. Москва: Музыка, 2008. 264 с.
7. Флеминг Р. Внутренний голос. Москва: Фантом пресс, 2008. 352 с.

REFERENCES

1. Belov V. A., Entin M. L., Gladkov G. I. Bolonskiy protsess i ego znachenie dlya Rossii [The Bollon process and its significance for Russia]. Moskva, RYeTsEP [Moscow, RECEP]. 2005. 142 p.
2. Brant S. Korabl durakov [The ship of fools]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1971. 480 p.
3. Bulygin A. K. Karuzo [Caruso]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Publishing house «Young Guard»]. 2010. 480 p.
4. Gedda N. Dar ne daetsya besplatno [The gift is not given for free]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»]. 1983. 252 p.
5. Domingo P. Moi pervye sorok let [My first forty years]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»]. 1989. 304 p.

6. Пуччини Дж. Богема. Опера в четырех действиях [Bohemia. Opera in four acts]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 2008. 264 p.
7. *Fleming R.* Vnutrenniy golos [Inner voice]. Moskva: Fantom press [Moscow: Publishing house «Phantom Press»]. 2008. 352 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор данной статьи, Леонид Аркадьевич Бомштейн — тенор, солист Государственного академического Большого театра России, доцент кафедры сольного пения Российской академии музыки им. Гнесиных. Артистической и преподавательской деятельностью занимается с момента окончания РАМ им. Гнесиных (1996 год). Работал в театре «Геликон-опера», в МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1998 года и по сей день является солистом ГАБТ России.

Гастрольная деятельность:

1996 год — Уэксфордский оперный фестиваль в Ирландии: «Богема» Дж. Пуччини; 1999–2002 годы — Парижская Национальная опера: «Война и мир» С. Прокофьева, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Хованщина» М. Мусоргского; Монте-Карло: «Иоланта» П. Чайковского; 2000 год — Турин, фестиваль «Музыкальный сентябрь»: «Байка про лису, петуха, кота и барана» И. Стравинского; 2003 год — Франция, Опера Montpellier: «Капулетти и Монтеки» В. Беллини; «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова; 2004 год — США. Бард-фестиваль: «Нос» Д. Шостаковича; 2006 год — Иерусалим: исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича; 2007 год — Брюссель, театр «Ла Монэ»: «Огненный ангел» С. Прокофьева; 2008 год — Флоренция: «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича; 2011 год: Цюрих: «Нос» Д. Шостаковича; 2013 год — Римская опера: «Нос» Д. Шостаковича; 2015 год: Финская национальная опера: «Нос» Д. Шостаковича; 2016 год — Юрмала: исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича.

² Цит. по: [5, 8].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



КЛИМОВ Петр Александрович (Москва)
Доцент кафедры композиции и инструментовки.

Petr A. KLIMOV (Moscow)
Associate Professor of the Composition and Instrumentation Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

peklimov@mail.ru



ЕНУКИДЗЕ Натэла Исидоровна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент, декан Историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Natela I. ENUKIDZE (Moscow)
PhD in History of Arts, Associate Professor of Music History Chair, the Dean of the History, Theory and Composition at the Russian Gnesins Academy of Music, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.

telemuh@mail.ru



НАВЕТНАЯ Анна Петровна (Москва)
Аспирантка Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова, преподаватель Детской музыкальной школы имени Н. Я. Мясковского.

Anna P. NAVETNAYA (Moscow)
Post-graduate Student at the M. M. Ippolitov-Ivanov Musical and Pedagogical Institute, Teacher of the Myaskovsky Children's Music School.

annanavetnaya@gmail.com



НАУМОВ Александр Владимирович (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Alexander V. NAUMOV (Moscow)
PhD in History of Arts, Associate Professor of the Russian Music History Department at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.

alvlnaumov@list.ru



МАЧАВАРИАНИ Гурам Григорьевич (Москва)
Кандидат исторических наук, выпускник аспирантуры Российской академии музыки имени Гнесиных.

Guram G. MACHAVARIANI (Moscow)
PhD in History, Post-graduate Student at the Russian Gnesins Academy of Music.

guram1984@hotmail.ru



ДЕВУЦКАЯ Наталья Владимировна (Воронеж)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Natalia V. Devutskaya (Voronezh)
PhD in History of Arts, Associate Professor of the Music Theory Subdepartment at the Voronezh State Institute of Arts.

denatusha@yandex.ru



НИКУЛИНА Анастасия Владимировна (Нижний Новгород)
Магистр музыкознания (Университет Париж IV Сорбонна), соискатель ученой степени «кандидат искусствоведения» кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Anastasia V. NIKULINA (Nizhny Novgorod)
Master of Musicology (University Paris IV Sorbonne), Applicant of the Degree «PhD in History of Arts» of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

notabrevis@yandex.com



ТЕРЯЕВ Олег Владимирович (Санкт-Петербург)

Соискатель ученой степени «кандидат искусствоведения» кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель Санкт-Петербургского музыкально-педагогического училища.

Oleg V. TERYAEV (Saint Petersburg)

Applicant of the Degree «PhD in History of Arts» of the Special Piano Department at the Saint Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, Teacher of the St. Petersburg Music and Pedagogical School.

ter.60@mail.ru



ЗАХАРБЕКОВА Ирина Сергеевна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Irina S. ZAKHARBEKOVA (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

i.z-bekova@yandex.ru



БОМШТЕЙН Леонид Аркадьевич (Москва)

Солоист Государственного академического Большого театра России, лауреат международных конкурсов, доцент кафедры сольного пения Российской академии музыки имени Гнесиных.

Leonid A. BOMSHTEIN (Moscow)

Soloist of the State Academic Bolshoi Theatre of Russia, Winner of International Competitions, Associate Professor of the Solo Singing Department at the Gnesins Russian Academy of Music.

bomten67@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Петр Климов

НЕОКОНЧЕННАЯ СИМФОНИЯ ЧАЙКОВСКОГО. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Предмет рассмотрения статьи — история написания П. И. Чайковским симфонии ми-бемоль мажор, переработки ее в Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, а также попытки реконструкции симфонии в 1950-х и 2000-х годах. На основе изучения переписки Чайковского прослеживается траектория работы над симфонией, начавшаяся с замысла симфонии «Жизнь» в 1891 году и закончившаяся в 1893 году сочинением Шестой симфонии. Изучается роль в этом процессе неоконченной симфонии ми-бемоль мажор, связь этой симфонией с проектом симфонии «Жизнь» и судьба материалов симфонии после временного охлаждения к нему автора. В статье автор производит обзор сохранившихся автографов симфонии и созданного на ее основе фортепианного концерта; рассматривает первую попытку создания концертной оркестровой версии симфонии, предпринятую в 1950-х годах С. Богатыревым, и рассказывает о собственном опыте реставрации симфонии, имевшем место в 2005–2006 годах. В статье делаются выводы о целесообразности завершения симфонии и ее концертного исполнения, доказываются возможность восстановления практически полной авторской партитуры 1-й части симфонии.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Неоконченная симфония ми-бемоль мажор, симфония «Жизнь», Анданте и финал, реконструкция, концертная версия, Чайковский, Танеев, Зилоти, Богатырев

Натэла Енукидзе

«МАВРА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: НА ГРАНИ СТИЛИЗАЦИИ И ПАРОДИИ

Статья посвящена анализу ранней оперы И. Ф. Стравинского в контексте культуры русских кабаре и театров миниатюр. В исследовании с помощью метода контекстного анализа установлен круг драматургических и музыкальных источников, общий для сочинения Стравинского и русских оперных пародий Серебряного века. Отдельное внимание уделено сравнению «Мавры» с пародией Н. Н. Евреинова «Сладкий пирог», поставленной в петербургском кабаре «Кривое зеркало» в 1912 году.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. В «Мавре» И. Ф. Стравинского в равной степени использованы принципы стилизации и пародии; жанровая специфика оперы в целом соответствует репертуарным предпочтениям ведущих русских кабаре и театров миниатюр — «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева, «Кривого зеркала» А. Р. Кугеля и З. В. Холмской, Троицкого театра миниатюр и др. Интонационно-тематический анализ оперы также позволил установить специ-

фику пародийной техники И. Ф. Стравинского, которая может быть условно обозначена как «микропародийная».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Опера, стилизация, пародия, кабаре, «Мавра», И. Ф. Стравинский, «Сладкий пирог», Н. Н. Евреинов

Анна Наветная

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В БАЛЕТЕ БЕЛЫ БАРТОКА «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ»

В статье рассматривается проблема музыкальной композиции балета Б. Бартока «Деревянный Принц». Являясь первым обращением композитора к данному жанру, это сочинение представляет собой яркий пример модификации классического жанрового канона. В основу сюжета положена одноименная пьеса венгерского драматурга Б. Балажа. В либретто отчетливо прослеживаются закономерности жанра сказки (наличие архетипов сказочных персонажей, инверсионность, принцип утращения). В статье поднимается вопрос о влиянии эстетики стиля модерн на некоторые особенности сюжетно-фабульной линии.

Композиция балета анализируется как синтетическая структура, сочетающая в себе логику сонатно-циклической формы и концентрический принцип. Данные особенности во многом определены самой структурой либретто. Подчеркивается как взаимосвязь музыкальной композиции с сюжетно-фабульной логикой, так и ее относительная самостоятельность. Важное значение в композиции балета имеет лейтмотивная организация, определяющая целостность архитектоники сочинения. Симфонизм композиторского мышления выявляется в существенном преобразовании балетного канона. Классические балетные формы избегаются, а партитура «Деревянного Принца» представляет собой крупную форму единого сквозного развития. Произведение Б. Бартока, таким образом, в определенной мере может считаться прототипом хореодрамы — балетной формы, широко применяемой уже во второй половине XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Б. Барток, Б. Балаж, балет «Деревянный Принц», либретто, жанр сказки, стиль модерн, сонатно-циклическая форма, концентрический принцип, лейтмотивная организация, симфонизм

Александр Наумов

НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ ГЛИЭРА? «КЛЕОПАТРА» В МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ (1925)

Статья посвящена неопубликованному сочинению Р. М. Глиэра, единственный раз ставившемуся на сцене Музыкальной студии МХАТ в 1925 году. Балет-пантомима «Египетские ночи», увидевший свет под названием «Клеопатра», входил вместе с «Алеко» С. В. Рахманинова и оперой-кантатой А. С. Аренского «Бахчисарайский фонтан» в сценическую композицию по мотивам произведений А. С. Пушкина. Предмет исследования — уточнение жанрового генезиса «Клеопатры» Глиэра как опуса, специально заказанного в расчете на включение в комплекс аналогичных сочинений авторов-современников. Цель работы — поиск обобщающей установки, определяющей положение балета-пантомимы в панораме музыкально-театральных явлений 1920-х годов, а также возможных причин невостребованности партитуры в последующие годы.

Методология работы комплексна: сравнительный (компаративный) метод призван соотнести объект исследования с другими частями театрального триптиха; системный — свести «лицом к лицу» разрозненные утверждения современников и выводы, сделанные музыковедами на основании изучения нотных материалов из архива композитора. В целях контекстуального расширения использовались также элементы культурно-исторического и биографического методов.

«Клеопатра» Глиэра впервые представляется в качестве порождения театральной практики, примера воздействия режиссерского искусства на композиторское творчество. Итоговые выводы статьи связаны с оценкой произведения как типичного для театра XX века случая, когда музыка, коренным образом связанная с конкретным коллективом, постановщиком и даже исполнителем центральной роли, не находит в дальнейшем нового применения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Немирович-Данченко, Баратов, Глиэр, музыка во МХАТ, Музыкальная студия МХАТ, «Египетские ночи», «Клеопатра», музыка к спектаклю

Гурам Мачавариани

ДЕРЕК БЕЙЛИ И КОНЦЕПЦИЯ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В статье рассматривается творчество Дерек Бейли в контексте изучения эволюции языка искусства, а также новых методов формообразования, утвердившихся в музыкальной практике XX века и выражающихся в возникновении новых приемов художественной выразительности и, как результат, в обретении произведением новых эстетических свойств. Свободная импровизация, как способ музицирования, позволяет исполнителю свободно развивать свою музыкальную мысль, экспериментировать со звуком, а также взаимодействовать с окружением в реальном времени — выступать в роли композитора и исполнителя одновременно.

Научное осмысление свободной импровизации, идеологом и пионером которой стал один из выдающихся представителей британской импровизационной сцены, гитарист, лидер движения «тотальной импровизации» Дерек Бейли, еще находится в стадии развития: от понимания ее как состоявшегося исполнительского приема до осознания в качестве самостоятельного феномена западной музыки.

Возрастание интереса к свободной импровизации, также наличие разноплановых и порой противоречивых оценок и толкований данного явления, говорит как о сложности самого феномена, так и о необходимости дальнейшего его исследования с музыковедческих позиций.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Свободная импровизация, Дерек Бейли, фри-джаз, неидиоматика, идиома, академическая музыка, исполнитель, композиция, интерпретация, музыкальный стиль, творческая свобода, эмоциональный импульс

Наталья Девуцкая

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ЭХО ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТИ В ТРИАДЕ ПОСЛЕВОЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ М. ВАЙНБЕРГА

В настоящей статье исследуется специфика строения финальных частей Четвертой, Пятой и Шестой фортепианных сонат Мечислава Вайнберга с точки зрения их структурно-семантической общности. В финалах, представляющих драматургическую

вершину циклической формы, композитор воплощает сложную, многоуровневую структурную идею. Эксперименты ведутся в области музыкального синтаксиса и осуществляются на платформе взаимодействия принципа рондальности с законами сонатной и фугированной форм.

Сравнение трех финалов выявляет эволюцию данного метода, которая, в свою очередь, распознается через анализ двух композиционных процессов, находящихся в прямой пропорциональной зависимости. Речь идет о постепенном разрушении структурных стереотипов, с одной стороны, и усилении роли репризности — с другой. В Шестой сонате Вайнберг достигает кульминации в симбиозе названных механизмов. В контексте нерегламентированной структурной схемы репризность перестает быть прогнозируемой и обнаруживает во всей полноте свою детерминированную природу.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Фортепианная соната, М. Вайнберг, Ю. Тувим, сонатная форма, рондальность, полифункциональность, текст

Анастасия Никулина

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА: ОПЫТ

Статья «Поэзия и музыка: опыт», впервые издаваемая на русском языке, посвящена описанию композиционной техники, используемой Лючано Берио в электроакустической пьесе «Тема. Приношение Джойсу». Композитор подробно излагает этапы электроакустической обработки вербального текста, положенного в основу этого сочинения — начального фрагмента главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс». В статье рассмотрены не только вопросы электроакустической музыки, но и затронуты проблемы восприятия слушателем/читателем текста музыкального и литературного произведения: композитор предлагает свое видение эволюции музыкального искусства в контексте преемственных связей между музыкой и словом.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Лючано Берио, Приношение Джойсу, поэзия и музыка, мелодия тембров

Олег Теряев

О РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Проблема взаимосвязи деятельности индивида и развития его способностей изучается в психологии достаточно давно. Она актуальна и для музыкального искусства. Выявление комплекса базовых видов музыкальной деятельности, без которых развитие музыкальных способностей не может быть полноценным, является важной задачей современной музыкальной науки. В этот комплекс должны входить как проверенные временем традиционные виды музыкальной деятельности, так и новые, основанные на современных информационных технологиях.

Большинство современных научных работ направлено, как правило, на исследование только определенных видов музыкальной деятельности (традиционных или более современных), либо отдельных типов музыкальных способностей или их групп. В данной статье предпринята попытка синтезировать необходимые теоретические сведения и экспериментальный опыт с целью выявления и обоснования использования в обучении музыке наиболее эффективных видов музыкальной деятельности

(как традиционных, так и более современных), необходимых для успешного развития музыкальных способностей.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Музыкальные способности, музыкальная деятельность, цифровые технологии, музыкальная психология, звуковысотный слух, чувство ритма, ладовое чувство, тембровое восприятие

Ирина Захарбекова

УРОКИ ВЕРЫ ДМИТРИЕВНЫ НЫРКОВОЙ

Статья представляет собой воспоминания о выдающемся педагоге, просветителе и уникальном человеке — профессоре кафедры фортепиано Вере Дмитриевне Нырковой. Материал приурочен к годовщине ее смерти.

Творческий и человеческий облик Веры Дмитриевны рассматривается с нескольких ракурсов: педагога фортепиано, музыкального просветителя и мудрого наставника. Автор данной статьи имела честь заниматься в классе Веры Дмитриевны в годы учебы в РАМ имени Гнесиных. Дружеские отношения и творческий диалог остались между нами и по окончании учебы.

В статье акцентируется внимание на работе Веры Дмитриевны со студентами не пианистами, раскрываются ее профессиональные установки, работа с репертуаром. Приводятся слова самой Веры Дмитриевны о профессии, ее учителях, просветительстве и творчестве. Отдельно рассматривается ее взгляд на деятельность музыковеда-исполнителя. Всю жизнь преподавая фортепиано и занимаясь музыкальным просветительством, Вера Дмитриевна оставила немало текстов, в которых четко сформулировала свою позицию по отношению к вопросам педагогики, лекторского мастерства и просветительской деятельности.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

В. Д. Ныркова, преподавание фортепиано, музыкальное просветительство, воспоминания ученика о наставнике

Леонид Бомштейн

ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЙ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА К РАБОТЕ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ.

В настоящей статье рассмотрены проблемы подготовки студентов отделений академического вокала к работе на международной оперной сцене. Исследование ориентировано на студенческую и педагогическую аудиторию. Сформулировав ряд вопросов и проблем, касающихся в первую очередь образовательного процесса, автор вывел несколько тезисов, позволяющих пересмотреть некоторые позиции системы обучения вокалиста. Подготовка к зарубежной исполнительской деятельности — процесс фундаментальный, и работа, направленная на конкретный результат, должна начинаться как можно раньше. Связана она, в том числе, и с воспитанием ряда личностных качеств, необходимых на данном поприще. Таким образом, автором формируется модель личности оперного исполнителя, обладающего должной подготовкой к предлагаемым условиям.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Опера, международная сцена, студент-вокалист, подготовка студента, академический вокал, владение голосом, оперная студия, актерское мастерство

ABSTRACTS

Petr Klimov

TCHAIKOVSKI'S UNFINISHED SYMPHONY: HISTORY AND CONTEMPORALITY

The subject of this article is Petr Tchaikovsky's unfinished Symphony in E Flat Major, its reworking into Concerto №3 for piano and orchestra, and the attempts to reconstruct the Symphony in the 1950s and 2000s. By examining Tchaikovsky's correspondence, the article tracks the trajectory of his work, beginning with the conception of the «Life» Symphony in 1891 and finishing in 1893 with the composition of the 6th Symphony. The role of the unfinished Symphony in E Flat Major in this process, its connection to the project of «Life» Symphony, and the fate of the materials of the unfinished Symphony after its abandonment by the composer are discussed. The article surveys the remaining sketches of the Symphony and the Piano Concerto based on it. Additionally, the author examines the initial attempts at creating an orchestral concerto version of the symphony in the 1950s by S. Bogatyrev and retells his own experiences with reconstructing the symphony in 2005–2006. The article draws conclusions regarding the feasibility of completing the Symphony and performing it in concert, and proves the possibility of restoring practically the complete original score of its first movement.

KEYWORDS

Unfinished symphony in E flat major, Life Symphony, Andante and Final, reconstruction, concert version, Tchaikovsky, Taneyev, Ziloti, Bogatyrev

Natela Enukidze

STRAVINSKY'S «MAVRA»: ON THE VERGE OF STYLIZATION AND PARODY

The article is dedicated to analysis and interpretation of Stravinsky's early Opera in the context of the culture of Russian cabarets and miniature theaters. The study uses the context analysis method to establish a range of dramatic and musical sources common to Stravinsky's compositions and Russian Opera parodies of the Silver age. Special attention is paid to the comparison of «Mavra» with the parody of N. N. Evreinov «Sweet pie», staged in the Petersburg cabaret «Krivoe zerkalo» in 1912.

The study allows us to draw the following conclusions. In I. F. Stravinsky's «Mavra», the principles of stylization and parody are equally used; the genre specifics of the Opera generally correspond to the repertoire preferences of the leading Russian cabaret and miniature theaters — N. F. Baliev's «The Bat», A. R. Kugel's and Z. V. Kholmskaya's «Krivoe zerkalo», the «Troizky theater miniature» and others. The Intonation-thematic analysis of

the Opera also allowed us to establish the specifics of I. F. Stravinsky's parody technique, which can be named as «Micro-parody».

KEYWORDS

Opera, parody, stylization, cabaret, «Mavra», I. F. Stravinsky, «Sweet pie», N. N. Evreinov

Anna Navetnaya

THE PRINCIPLES OF MUSICAL COMPOSITION

IN BELA BARTOK'S BALLET «THE WOODEN PRINCE»

The article deals with the problem of the musical composition in Bela Bartok's ballet «The Wooden Prince». Though it is the composer's first work in a ballet-genre, «The Wooden Prince» is a vivid example of extraordinary modification of the canon. The plot's basis for Bartok's ballet is the piece of the same name by Béla Balázs. The traces of fairy tale (archetypical of characters, inversion, triplication's principle) are evident in the libretto. This article examines the influence of modernism upon the plot's peculiarities.

The author of the article treats the ballet's organization as a synthetic structure, in which concentric principle and sonata-cyclical form intertwine. These features are predetermined by the libretto's structure. Music is interconnected with a plot's logic and independent at the same time. The leitmotiv-organization is of vital importance to the composition of Bartok's ballet, it is a considerable part of the work's architectonics.

Symphonic idea changes the form of a classical ballet significantly. There are no traditional structures in «The Wooden Prince» and the score of the work in question represents a large unceasing form. Thus, to a certain extent the Bartok's composition is a prototype of a choreodrama, which became popular in the second part of XXry.

KEYWORDS

Béla Bartok, Béla Balázs, ballet «The Wooden Prince», libretto, genre of a fairy tale, modern style, sonata-cyclical form, concentric principle, leitmotiv-organization, symphonic idea

Alexander Naumov

UNKNOWN GLIERE'S BALLET?

«CLEOPATRA» IN THE MUSICAL STUDIO OF MOSCOW ART THEATRE (1925)

The article is devoted to an unpublished work by R. M. Glier, performed in Moscow Art theatre Music Studio in 1925. The pantomime ballet «Egyptian nights» staged under the name «Cleopatra», was included into the stage composition based on the works of A. S. Pushkin together with «Aleko» by S. V. Rachmaninov and opera-cantata «The fountain of Bakhchisarai» by A. S. Arensky. The subject of the study — the revision of the genre genesis of «Cleopatra» as Gliere's opus specially ordered to the inclusion of a set of similar works of the authors contemporaries. The aim of the article is to find a generalizing attitude that determines the position of the pantomime ballet in the panorama of musical and theatrical events of the 1920s, as well as possible reasons for the lack of demand for the score in subsequent years. The methodology of the work is integrative: the comparative method is called to relate the object of study with other parts of the theatre triptych; the system method is to bring «face to face» disparate claims of contemporaries and the conclusions reached by the researchers based on the study of the musical materials from the archive of the composer. Elements of cultural-historical and biographical methods were also used for the contextual expansion. Gliere's «Cleopatra» is first presented as a product of epy theatrical practice, an example of the impact of regisseur's art onto the composer's work. The final conclusions of the article are related to the evaluation of the work as a typical case for the theater of the twentieth

century, when music, fundamentally associated with a specific collective, director and even the performer of the central role, does not find a new application in the future.

KEYWORDS

Nemirovitch-Danchenko, Baratov, Gliere, music in Moscow Art Teatre, Musical Studio of Moscow Art Teatre, «Egyptian nights», «Cleopatra», music for the performance

Guram Machavariani

**DEREK BAILEY AND THE CONCEPT OF FREE IMPROVISATION
IN CONTEMPORARY MUSIC**

The article examines the work of Derek Bailey in the context of studying the evolution of the language of art, as well as new methods of shaping, established in the musical practice of the twentieth century and expressed in the emergence of new methods of artistic expression and, as a result, in the acquisition of new aesthetic properties of the work.

Free improvisation, as a way of making music, allows the performer to freely develop his musical thought, experiment with sound, and interact with the environment in real time-acting as a composer and performer at the same time.

The scientific understanding of free improvisation, the ideologue and pioneer of which was one of the most prominent representatives of the British improvisation scene, guitarist and leader of the «total improvisation» movement Derek Bailey, is still in the development stage: from understanding it as an established performance technique to understanding it as an independent phenomenon of Western music.

The growing interest in free improvisation, as well as the presence of diverse and sometimes contradictory assessments and interpretations of this phenomenon, indicates both the complexity of the phenomenon itself, and the need for further research from a musico-logical point of view.

KEYWORDS

Free improvisation, Derek Bailey, free jazz, non-idiomatics, idiom, academic music, performer, composition, interpretation, musical style, creative freedom, emotional impulse

Natalia Devutskaya

**EXISTENTIAL ECHO OF DETERMINATION
IN A TRIAD OF POST-WAR PIANO SONATAS M. WEINBERG**

This article investigates the structure specificity of the final parts of the Fourth, Fifth and Sixth Piano Sonatas by Mieczysław Weinberg from the point of view of their structural and semantic commonality. The composer realizes a complex, multi-level structural idea in each of the finals, which represents a dramatic acme of cyclic form. Experiments are being made in the field of musical syntax and are carried out on the platform of cooperation of the rondality principle with the laws of sonata and fugue forms.

A comparison of the three finals reveals the evolution of this method, which, in turn, is recognized through the analysis of two compositional mechanisms that are dependence directly proportional. We are talking about the gradual destruction of structural stereotypes, on the one hand, and amplification the role of recapitulation, on the other. In the Sixth Sonata, Weinberg reaches climax in the symbiosis of these mechanisms. In the context of unregulated structural scheme, the recapitulation ceases to be predictable and reveals its deterministic nature in its entirety.

KEYWORDS

Piano sonata, M. Weinberg, Y. Tuvim, sonata form, rondality, polyfunctionality, text

Anastasia Nikulina

POETRY AND MUSIC: AN EXPERIENCE

The paper «Poetry and music: an Experience», first published in Russian, is devoted to the description of the compositional technique used by Luciano Berio in the electroacoustic composition «Thema. Omaggio a Joyce». The composer describes in detail the stages of electroacoustic processing of the verbal text, which is the basis of this work — the initial fragment of the chapter «Sirens» from the novel by James Joyce «Ulysses». The article is not limited to issues of electroacoustic music, but also includes Berio's more general remarks regarding the problem of the listener/reader perceiving the text of a musical and literary work: the composer offers his own unique vision of the evolution of musical art in the context of the continuity between music and words.

KEYWORDS

Luciano Berio, Omaggio a Joyce, poetry and music, Klangfarbenmelodie

Oleg Teryaev

ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL ABILITIES IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL CULTURE

The problem of the relationship between the activities of the individual and the development of his abilities has been studied in psychology for a long time. It is relevant for musical art. The identification of a complex of basic types of musical activity, without which the development of musical abilities cannot be complete, is an important task of modern music science. This complex should include both time-tested traditional types of musical activity, as well as new ones based on modern information technologies.

Most modern scientific works are usually directed to the study of only certain types of musical activity (traditional or more modern), or certain types of musical abilities or their groups. This article attempts to synthesize the necessary theoretical information and experimental experience in order to identify and justify the use in teaching the most effective types of musical activity (both traditional and more modern), necessary for the successful development of musical abilities.

KEYWORDS

Musical abilities, musical activity, digital technologies, musical psychology, high-pitch hearing, sense of rhythm, sense of harmony, timbre perception

Irina Zakharbekova

LESSONS OF VERA DMITRIEVNA NYRKOVA

The article holds memories about an outstanding teacher, educator and a unique personality — Vera D. Nyrkova, Professor of the Piano Department. The contribution commemorates the first anniversary of her death.

The author takes different perspectives to analyse Prof. Nyrkova's creative profile and personal traits, i.e. her capacity as a piano teacher, a music educator, and a wise tutor. The author of this article had the honor of studying in Nyrkova's class during her time as a student at the Gnessins Russian Academy of Music. We stayed on friendly terms and continued our creative exchange even after my graduation.

The article focuses on Prof Nyrkova's work with non-pianist students: her professional aims and the choice of the repertoire. The article quotes Vera Nyrkova who speaks about her profession, her teachers, educational efforts and creativity. Special mention is given to her view on training a performing musicologist. She dedicated her life to teaching piano and

sharing knowledge about music; she left many writings which clearly communicate her position on educational issues, lecturing skills and educational efforts.

KEYWORDS

V.D. Nyrkova, piano teaching, musical enlightenment, student's memories about the professor

Leonid Bomstein

**PREPARING STUDENTS OF ACADEMIC VOCAL DEPARTMENTS
TO WORK ON THE INTERNATIONAL OPERA STAGE**

This article discusses the problems of preparing students of academic vocal departments for work on the international opera stage. The study focuses on students and teachers. Having formulated a number of questions and problems relating primarily to the educational process, the author cited several points allowing to reconsider some positions of the system of training of the vocalist. Preparation for foreign performing activities is a fundamental process and work aimed at a specific result should begin as early as possible. It is connected, among other things, with the teaching a number of personal qualities necessary in this field. Thus, the author forms a model of the personality of the opera performer, who is properly prepared for the proposed conditions.

KEYWORDS

Opera, international stage, student vocalist, student training, academic vocals, voice skills, Opera Studio, acting skills

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- 1 абзац — предмет исследования;
- 2 абзац — метод или методология исследования;
- 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные немущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов).

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- полнота освещения библиографии по вопросу;
- наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- доказательность основных положений статьи;
- в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.