



# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

## 2019 №2(29)

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.: (495) 691-30-78  
E-mail: editor-in-chief@uz-  
gnesin-academy.ru  
<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать  
21.12.2018 г.

Печать офсетная  
Формат 70×108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. — 6,0  
Уч.-изд. л. — 8,0  
Тираж 1000 экз.

Цена свободная  
Отпечатано в ООО  
«Сам Полиграфист»  
109316, Москва, Волгоград-  
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки  
имени Гнесиных, 2018

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

**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

## Юбилей

*Дина Кирнарская.* «Через игру в оркестре должны пройти тысячи, прежде чем появится один Ростропович».

Интервью с ректором РАМ имени Гнесиных Г. Маяровской. . . . . 4

## Старинная музыка

*Дарья Ковалевская.* «Zefiro torna...»: о трех мадригалах, вдохновленных Петраркой. . . 11

## Из истории зарубежной музыкальной культуры

*Вячеслав Есаков.* Ранние сонаты В. А. Моцарта для клавира и скрипки:

особенности жанра и исполнительской интерпретации . . . . . 21

## Музыка XX века

*Александра Игумнова.* О роли хора в драматургии оперы «Улисс» Л. Даллапикколы . . . 30

*Галина Шикина.* Кинопартитуры Джорджа Антейла

и Эрика Сати: к вопросу о стиле . . . . . 44

## Музыкальный театр

*Анна Виноградова.* Иностранный репертуар солиста труппы Русской оперы

Санкт-Петербурга Ф. И. Стравинского . . . . . 53

## Музыкальная культура народов мира

*Гун Цзыхуэй.* Жуй Сюэ: «Музыка для меня — это прежде всего

эмоциональная потребность» . . . . . 63

## События

*Анна Сальникова.* На пути к Н. Метнеру. Концертный проект

«Метнер-марафон». Антология вокальных сочинений в девяти концертах. . . . . 71

*Дана Нагина, Ирина Захарбекова.* Музыкальная наука сегодня:

взгляд молодого исследователя . . . . . 79

*Эдуард Кнох.* Четыре дня парада VI Международного фестиваля

национальных оркестров мира и XVII Всероссийского фестиваля-конкурса

«Музыка России» РАМ имени Гнесиных . . . . . 82

## Книги

*Григорий Гордон.* Музыкальное произношение. Новый труд в осмыслении

старых истин. Рецензия на книгу М. И. Имханицкого

«Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании» . . . . . 85

Сведения об авторах . . . . . 90

About the Authors . . . . . 92

Аннотации и ключевые слова . . . . . 94

Abstracts . . . . . 98

Требования к статьям. . . . . 101

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Этот номер «Ученых записок», как всегда, разнообразен по своей тематике и адресован читателям различных научных предпочтений: проблематика статей охватывает искусство мадриагала, раннее творчество Моцарта, незабываемые эксперименты Сати и Антейла, оперную драматургию, репертуар знаменитого баса Ф. Стравинского — отца еще более знаменитого сына — И. Стравинского. Ряд статей посвящен важным, на наш взгляд, событиям. Это грандиозный Проект из 9 концертов «Метнер-марафон»; обзор национальных оркестров, представленных на VI Международном фестивале и XVII Всероссийском фестивале «Музыка России»; Международная научная конференция, выявившая новые тенденции в исследованиях молодых музыковедов. В материалах этого выпуска есть рецензия на новую книгу, предназначенную для исполнителей всех специализаций.

В настоящем номере опубликованы два интервью, одно из которых принадлежит китайскому композитору — Жуй Сюэ, а другое ректору РАМ им. Гнесиных Г.В. Маярковской, чей юбилей российская музыкальная общественность отмечала в апреле этого года. В обширном интервью прослеживается главная мысль: необходимость сохранения опыта великих педагогов-гнесинцев в виде пособий, мастер-классов, видео-уроков. От этого во многом зависит судьба российского музыкального образования, его будущее. Досконально изучив традиции различных педагогических школ (в частности, Москвы и Петербурга, китайской и японской школ), задачи музыкального образования Галина Васильевна видит не только в обучении престижной профессии, но гораздо шире — как путь воспитания самостоятельности, ответственности, трудолюбия и в конечном итоге — профессионализма. В этом, несомненно, преуспела гнесинская школа, доказавшая свою эффективность. Но обучение — еще не окончательная цель. Очень важно воспитание грамотных слушателей, культурных членов общества — эту задачу прежде всего решают музыкальные школы, переживающие на нынешнем этапе определенную турбулентность.

Редакция Ученых записок, присоединившись ко всему коллективу Академии, сердечно поздравляет Галину Васильевну Маярковскую с юбилеем и желает ей здоровья, творческого долголетия, креативных планов и их успешной реализации.



*И.С. Стогний*

## «ЧЕРЕЗ ИГРУ В ОРКЕСТРЕ ДОЛЖНЫ ПРОЙТИ ТЫСЯЧИ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ ПОЯВИТСЯ ОДИН РОСТРОПОВИЧ»

Интервью с ректором РАМ имени Гнесиных Г. Маяровской



*Д.К.:* Что мы приобрели как наследники советской системы музыкального образования и что потеряли на текущий момент, не говоря о реформах?

*Г.М.:* Даже трудно говорить о «сейчас и сию минуту», поскольку жизнь меняется, развивается. В СССР существовала уникальная система профессионального музыкального образования. Что эта система в себя включала? Сроки обучения — семь-восемь лет, учебные планы и программы, экзаменационные требования, которые были во всех звеньях: и в начальном, и в среднем, и в высшем. Ответственность за всю систему несло Министерство культуры СССР и РСФСР, оно и было законодательным органом.

*Д.К.:* Все это выглядит, конечно, очень серьезно. Но в 90-е годы вся страна «сдвинулась с места». Что произошло с музыкальным образованием?

*Г.М.:* В 90-е годы мы практически все потеряли. В 1992 году вышел Закон об образовании, согласно которому высшее и среднее сохранило свои основы, а начальное — детские музыкальные школы — ушло в дополнительное образование. Хочу отметить, что дополнительное образование было широко распространено в СССР — вся страна была буквально охвачена сетью студий, кружков детского творчества. Существовали даже вечерние музыкальные школы для взрослых — словом, выбор

у детей и родителей был очень большой, на любой вкус.

*Д.К.:* Конечно, прекрасно помню это время. В английской спецшколе, где я училась — а школа располагалась в Леонтьевском переулке, в шаговой доступности от Московской консерватории и Дома композиторов — был кружок по обучению игре на фортепиано, где преподавали студенты консерватории.

*Г.М.:* Кружки охватывали все направления: и технические, и театральные, и музыкальные. Во всех школах обязательно был хор, тогда пела вся страна.

*Д.К.:* Конечно, и в нашей музыкальной школе был замечательный хор и прекрасный хормейстер, и в общеобразовательной школе уроки пения были обязательными.

*Г.М.:* Да, работала система Кабалевского. Должна сказать, что кружки существовали и при высших учебных заведениях, особенно таких известных, как МГУ, Бауманский университет, МГИМО — некоторые известные актеры вышли из этих кружков.

*Д.К.:* Картина получается прекрасная, даже радужная. Так что же со всей этой радостью случилось в 90-е годы?

*Г.М.:* В 90-е годы кружки и студии были закрыты, а музыкальные школы стали считать дополнительным образованием.

*Д.К.:* Это мы все хорошо помним. И к чему же все пришло?

*Г.М.:* А пришло к тому, что школы стали, во-первых, закрываться, во-вторых, передаваться в ведение образования. Если раньше они подчинялись Министерству культуры союзного и республиканского значения, то теперь перешли в подчинение региональных и муниципальных органов культуры или образования. Раньше существовали методкабинеты, разрабатывались методики, которые успешно внедрялись в педагогический процесс. Заслуженные преподаватели делились накопленным опытом. В советское время поощрялось стремление преподавателя внести вклад

в общее дело. Но в 90-х методкабинеты стали закрываться, и на сегодняшний день остались единицы тех, кто мог бы создать уникальную методику и сделать ее доступной всему педагогическому сообществу.

*Д.К.:* Мы с Вами установили, что в 90-е годы система детского музыкального образования перешла в региональные и муниципальные департаменты образования и культуры. А что же произошло дальше, что изменилось в наше время, за последние двадцать лет?

*Г.М.:* Мы потеряли большое количество музыкальных школ и ежегодно продолжаем их терять. Школы объединялись, укрупнялись, превращались в школы искусств, когда под одной крышей сосуществовали и детская музыкальная школа, и художественная, и хореографическая. Но что мы потеряли? Мы потеряли духовиков и отчасти народников. Если раньше исполнительство на народных инструментах было престижным, и дети с удовольствием шли заниматься на баян, балалайку и домбру, то к концу 90-х годов ситуация стала весьма неблагоприятной...

*Д.К.:* Но это все-таки уже «дела давно минувших дней». Что мы имеем сегодня, сейчас?

*Г.М.:* Могу сказать, что к концу девяностых вся система рухнула. Я испытываю огромную благодарность Министерству культуры, которое взялось за восстановление детского музыкального образования после глубокого кризиса девяностых. Ведь мы потеряли не только некоторые творческие направления, о которых я уже говорила, но и базу: инструменты, здания... Материальная база нашего образования обветшала и состарилась.

*Д.К.:* Самое время подытожить, что же за прошедшие двадцать лет сделано Министерством культуры, если Вы отводите ему такую выдающуюся роль.

*Г.М.:* Начнем с того, что в 2012 году вышел новый закон об образовании. На

основании 83 статьи (об образовательных программах в сфере искусства) детское музыкальное образование как бы разделилось на две части — предпрофессиональное и общеразвивающее. Теперь родители могли выбирать или профессиональное восьмилетнее обучение в соответствии с учебными планами, требованиями, экзаменами, теорией музыки, сольфеджио или адаптированную общеразвивающую программу. Единственное но... Предпрофессиональные программы полностью обеспечиваются государственным бюджетом, а общеразвивающие — платные.

*Д.К.:* Вы сказали, что семь лет назад произошел некий перелом. Значит, сейчас можно подвести некоторые итоги этой новой системы. Так каковы же они? И есть ли в этой системе слабые места? Вы же знаете, что сейчас мы переживаем некий квази-скандал, когда вопросы музыкального образования приобрели особую остроту и обсуждаются в СМИ, чего уже давно не было. В чем же тут дело?

*Г.М.:* Дело в том, что у нас смешались понятия. Некоторые деятели культуры, сотрудники и даже руководители учреждений культуры считают, что надо объединить предпрофессиональное и общеразвивающее направления.

*Д.К.:* Как это соединить? Довольно трудно это представить...

*Г.М.:* Я категорически против такого объединения: Министерство культуры должно заниматься предпрофессиональными программами, а Министерство просвещения — общеразвивающими.

*Д.К.:* И как организационно это сделать, как разделить? Ведь и те, и другие находятся в одной школе?

*Г.М.:* К этому вопросу можно подойти по-разному. Например, петербургские школы наделены исключительно на предпрофессиональное образование, многие родители поддерживают подобную систему и предпочитают первые вторым.

И Петербург тут не одинок. В то же время в некоторых регионах сокращаются предпрофессиональные программы и расширяются общеразвивающие.

*Д.К.:* И это неудивительно. Ведь профессионалов нужно не так много, разве нет? И талантов не бесконечное количество...

*Г.М.:* Вы же знаете известное высказывание о том, что через игру в оркестре должны пройти тысячи, прежде чем появится один Ростропович. Чем больше детей занимаются профессионально, тем лучше для нашей музыкальной культуры — ведь перспективы развития ученика зачастую неясны ни на первый, ни на второй, ни даже на четвертый год обучения.

*Д.К.:* Да, конечно, даже подростковый возраст еще не наступил, а все дети развиваются по-разному, каждый в своем режиме, в своем темпе...

*Г.М.:* Естественно. Сколько сегодня существует отвлекающих факторов — дети не расстаются с телефонами, планшетами и гаджетами. Ребенок не хочет серьезно заниматься.

*Д.К.:* Ребенок никогда не хочет, а когда он хотел...

*Г.М.:* Конечно. Мне кажется, любая профессия, особенно если ребенок осваивает ее с ранних лет, требует настойчивости со стороны родителей — будь то музыка, спорт, или хореография. Если не заставлять, ничего не получится ни в художественной гимнастике, ни в легкой атлетике, ни в любом другом виде спорта. Я за целенаправленное обучение со всеми его требованиями.

*Д.К.:* Однако не могу Вам не возражать. Ведь спор о будущем нашего музыкального образования разгорелся именно потому, что есть некое противоречие между профессиональным и любительским образованием, которые требуют разного отношения со стороны самих детей и их родителей. Некоторым родителям не нравится, когда

в музыкальной школе слишком много задают и многого требуют, разве не так?

*Г.М.:* В таком случае не следует обучать своих детей в музыкальной школе. Родители бывают разные. Одни просят рекомендаций и настаивают на жестком отношении, другие же, напротив, недовольны высокими требованиями. В таком случае в профессию идти не следует.

*Д.К.:* Так в профессию идти не обязательно, ребенок хочет просто музыкой позаниматься...

*Г.М.:* Для любителей существуют общеразвивающие программы. Наверное, было бы правильно сохранить их в музыкальной школе.

*Д.К.:* Да, конечно. Думаю, что двери должны оставаться открытыми, чтобы ученики имели возможность переходить из одной обучающей программы в другую.

*Г.М.:* Однако первые четыре года обучения должны проходить по профессиональным программам. Лишь впоследствии ситуация прояснится и для родителей и учеников.

*Д.К.:* То есть Вы за то, чтобы позже принимать решение.

*Г.М.:* Да, именно так. Если четыре года ребенок занимался по общеразвивающим программам, из него вряд ли что-то получится.

*Д.К.:* Вы хотите сказать, что детям надо дать шанс, пусть потерпят, а впоследствии станет ясно: хотят-не хотят, могут-не могут...

*Г.М.:* Мне кажется, сегодня мы неправильно воспитываем своих детей. Мы их много жалеем, они должны больше работать.

*Д.К.:* Да, пожалуй, идеология доктора Спока захватила Европу и Америку. А тем временем на олимпиадах побеждают учащиеся из стран Азии. Их-то как раз заставляют, да и чувство долга так велико, что и заставлять не надо. Неудивительно, что в ведущих оркестрах так много выходцев из Китая, Японии и Кореи.

*Г.М.:* Правильно. В академию часто приезжают музыканты из Китая. Их привлекает наша трехступенчатая система музыкального образования. Мне довелось побывать в китайской школе, где дети учатся восемь лет. Как там поставлен учебный процесс? Ребенок должен самостоятельно заниматься четыре часа в день. Как только он отвлекается и перестает играть (а двери там наполовину стеклянные), заходит воспитатель и контролирует занятие. Точно так же подходят к учебному процессу японцы: если уж они начали чем-то заниматься, то занимаются серьезно. Я лично считаю, что ребенок должен с детских лет приучаться к труду, и к большому труду.

*Д.К.:* Возможно, Вы и правы, и приращение как часть системы музыкального воспитания принесло свои плоды. Вот и член Президентского совета по культуре Екатерина Мечетина недавно предложила присвоить нашей системе подготовки музыкантов статус национального достояния. Вы согласны с такой постановкой вопроса?

*Г.М.:* Да, я ее полностью поддерживаю. Мало того, Российская академия музыки имени Гнесиных имеет статус особо ценного объекта культурного наследия народов России. Этот статус был присвоен за сохранение традиций системы музыкального образования, которая была заложена семьей Гнесиных. Елена Фабиановна Гнесина, руководитель детской музыкальной школы, внедрила в практику музыкальных занятий сольфеджио, теорию, музыкальную литературу; учебные планы и соответствующие методики, строгие требования и экзамены. Елена Фабиановна была убеждена в том, что было бы неправильно играть на инструменте исключительно ради приятного времяпрепровождения.

*Д.К.:* Неужели не возникали споры, подобные нынешним, о целесообразности столь серьезного подхода?

*Г.М.:* Споры есть всегда, но разрешает их сама жизнь: гнесинская школа выжила, доказала свою эффективность, стала образцом для всей страны, а любительские кружки распались. Так же серьезно дело было поставлено и у Валентины Юрьевны Зограф-Плаксиной, основателя нынешнего училища при Московской консерватории. Я глубоко убеждена, что мы должны отстаивать наше профессиональное образование, нашу базу, фундамент, на котором стоит вся музыкальная культура, имеющая огромный авторитет во всем мире.

*Д.К.:* Если мы говорим о мире, то возникает вопрос о ближнем зарубежье — все-таки мы, можно сказать, учились по одним учебникам...

*Г.М.:* Конечно. В 2012 году Российская академия музыки имени Гнесиных создала Концепцию художественного образования для государств-участников СНГ, а еще раньше, в 2008 году, Министерство культуры разработало Концепцию художественного образования. Эти основополагающие документы помогли нашим школам искусств выжить и продолжить развитие. Необходимость разработки Концепции была обусловлена общностью проблем музыкального образования на всем пост-советском пространстве. Как и у нас, у них сохранилась система детских музыкальных школ, они опасаются потерять систему музыкального образования. Концепция была утверждена решением глав правительств — главой правительства тогда был нынешний президент Владимир Владимирович Путин, который подписал ее от имени России. Уже через два года, в 2014 году наша академия получила статус базовой организации государств-участников СНГ по музыке и художественному образованию. Таким образом, сегодня мы отвечаем за сохранение национальных систем образования в сфере культуры и искусства на всем пространстве СНГ.

*Д.К.:* Никто и не сомневается в достоинствах нашей системы профессионального образования что в музыке, что в балете, что в изобразительном или театральном искусстве. Проблема в другом: воспитывать профессионалов мы умеем, но что происходит с воспитанием аудитории, с воспитанием тех, кто, собственно, и является адресатом музыкального творчества. Как обстоит дело с любительским образованием?

*Г.М.:* Именно те, кто учились в музыкальной школе, но не встали на путь профессиональных музыкантов, они-то и составляют костяк художественной аудитории, они-то и представляют ту самую публику, которая посещает оперные театры и концертные залы.

*Д.К.:* Вы уже ответили: чтобы появился один Мстислав Ростропович, тысячи детей должны учиться играть на виолончели.

*Г.М.:* Могу сказать даже больше. Сегодня другое время, родители хотят, чтобы их дети получили аттестат о полном среднем образовании. Например, в наше училище от учащихся 9-х и 11-х классов поступило одинаковое количество заявлений (18). Это говорит о том, что ребята, не поступавшие после 9 класса в училище, с музыкой не расстались. Они закончили 11 классов, как хотели родители, и выбрали путь музыканта.

*Д.К.:* У меня была та же самая история. Я закончила десять классов и лишь потом поступила в училище. Родители были против музыки. О том, чтобы не закончить школу и не получить аттестат не могло быть и речи. Такую же биографию имеют многие известные музыковеды и преподаватели.

*Г.М.:* Кроме того, учащиеся 11 классов, закончившие предпрофессиональные программы музыкальных школ имеют возможность поступить на уникальные факультеты — это музыкальный менеджмент, продюсерство, музыкальная журналисти-

ка, музыкальная звукорежиссура. Об этих ребятах иногда забывают, когда считают процент выпускников музыкальных школ, избравших музыкальную специальность. Помимо этих весьма популярных музыкальных направлений в нашей академии существуют музыкальные отделения и в других вузах: педагогических, гуманитарных, вузах культуры, где достаточно большой процент абитуриентов, закончивших 11 классов и полный курс музыкальной школы.

*Д.К.:* Не стоит забывать историков, филологов, искусствоведов и прочих гуманитариев... Им тоже музыкальное образование только на пользу, даже если исходить из узкопрофессиональных интересов. Да что говорить о музыкальных школах, когда даже из средних специальных музыкальных школ, из так называемых десятилеток, тоже не все поступают в консерваторию и при этом становятся успешными студентами других вузов, даже не обязательно гуманитарных...

*Г.М.:* Без сомнения, музыкальное образование сделало их просто интеллигентными людьми, любящими искусство и имеющими достаточно высокий культурный уровень. Это и есть наша публика. Один молодой человек, ныне студент МГУ, признался в том, что только со временем смог оценить пользу и результаты учебы в музыкальной школе. Несмотря на то, что он не играет на инструменте, он испытывает чувство благодарности к родителям, которые не позволили бросить школу и настояли на ее окончании. Теперь он может различать разные уровни исполнения, оценить качество музыки. Но самое главное, музыка сформировала его как личность.

*Д.К.:* А другие, бывало, наоборот упрекают родителей в том, что не заставили, позволили бросить. Мол, теперь бы я играла, могла бы немного музицировать, разбираться в музыке, а вы проявили слабохарактерность...

*Г.М.:* Естественно, бывают самые разные ситуации, разные семьи и раз-

ные музыкальные школы, не говоря уже о преподавателях...

*Д.К.:* Конечно, достоинства наших музыкальных школ никто не подвергает сомнению. Однако нередко приходится слышать и суждения о том, что на Западе другая система, где в центре находится не школа, а частный преподаватель — частный ученик, и ничего, живут, и прекрасные оперные театры у них есть, и прекрасные оркестры... Что тут можно возразить, почему эта система нам не подходит?

*Г.М.:* А какой процент европейских музыкантов в оркестрах? Как правило, большая часть оркестрантов — граждане Китая, Кореи, Японии, а кроме того выпускники наших музыкальных школ и, соответственно, консерваторий.

*Д.К.:* На эту тему можно поспорить — в конце концов, многие десятилетия и даже столетия театр La Scala или Berliner Philharmoniker вполне существовали и без нас, так что не будем уходить от главного вопроса: все-таки почему система частный педагог — частный ученик для нас неприемлема?

*Г.М.:* Потому что частное образование очень узко, оно направлено исключительно на изучение инструмента. Сегодня профессиональное образование в учебном заведении позволяет не только освоить музыкальный инструмент, но и комплекс дисциплин, которые формируют личность. Общий уровень нашего профессионального музыканта несравнимо выше.

*Д.К.:* Не хотите ли Вы сказать, что крупные таланты никто не отменял, и они есть везде, и там, и тут, но средний уровень у нас все-таки выше?

*Г.М.:* Да, выше. И не только в профессионалах дело: даже в общеобразовательных школах за рубежом большое внимание уделяют художественному образованию. Во многих школах Германии, Англии, Америки есть духовые оркестры.

*Д.К.:* Скорее, мы можем сказать, что там музыкальное образование в большей степени рассредоточено, а у нас оно сосредоточено именно в системе музыкальных школ...

*Г.М.:* Что и говорить, до 90-х годов в общеобразовательных школах было очень солидное художественное образование — были и школьные хоры, и ансамбли. Если мы вернем эту систему, то музыкальные школы смогут сосредоточиться на предпрофессиональной подготовке. Мне нравится позиция Генерального секретаря ЮНЕСКО госпожи Одри Азуле, которая сказала: «Человек, не знающий культуру своей страны, никогда не сможет стать ее гражданином». Под этими словами можно подписаться, частный педагог такого образования никогда не даст.

*Д.К.:* На тему музыкального образования можно говорить и спорить бесконечно, однако, чтобы подвести некоторый итог, хочу Вас спросить: что бы Вы сделали в первую очередь с нашим музыкальным образованием, если бы это было в Ваших силах?

*Г.М.:* Предпрофессиональное образование можно было бы на год сократить, восьмилетнее обучение заменить на семилетнее. Федеральные государственные требования, как их сокращенно называют ФГТ, следует пересмотреть. Они действительно несколько перегружены.

*Д.К.:* Может быть, авторы этой системы хотели как можно шире развести предпрофессиональные и общеразвивающие программы и перестарались.

*Г.М.:* Мне трудно сказать, но облегчить можно. Надо сохранить существующую сегодня систему. Екатерина Васильевна Мечетина придерживается такого же мнения.

*Д.К.:* В таком случае методики следует развести на предпрофессиональную и любительскую части, чтобы по-разному преподносить материал ученикам.

*Г.М.:* В профессиональном образовании должны быть использованы и профессиональные методики. Но только кто будет их разрабатывать?

*Д.К.:* Они есть уже.

*Г.М.:* Ну как сказать... Я считаю, что сегодня нет новых креативных методик, хотя они нужны. У меня вновь возникает вопрос: а кто их будет разрабатывать? Где те великие люди? Ведь для создания методики необходим многолетний опыт, большое количество учеников, воспитанных и показавших высокий результат. Значит, надо искать таких педагогов.

*Д.К.:* Я лично знакома с педагогами, которые могут интересно, увлекательно, красиво преподнести пусть не новые, но существующие на сегодня программы.

*Г.М.:* Мне глубоко обидно, что опыт мастеров-гнесинцев, выдающихся профессионалов зачастую остается незапечатленным. Люди достигают преклонного возраста, уходят из жизни, и, увы, уносят с собой свой бесценный опыт. Я думаю, что помимо нотных и книжных пособий должны создаваться видео-уроки, поскольку живая запись выдающегося музыканта — это совершенно другое. Я вспоминаю Виктора Карповича Мержанова, который часто к нам приходил в качестве председателя различных конкурсов. Таким музыкантам есть что сказать. Как он работал с учениками, используя свою методику! Сейчас как раз запущен национальный проект, в рамках которого существует программа «Деловые люди». В нашем Центре подготовки и переподготовки кадров за текущий год должны пройти обучение 2600 человек. В этом проекте мы хотим показать наших выдающихся педагогов и их учеников. Для сохранения принципов их преподавания, мастер-классы и уроки должны быть непременно записаны, чтобы в любой глубинке педагог мог иметь доступ к этим урокам. Живое современное учебное пособие обязательно должно существовать...

## «ZEFIRO TORNA...»: О ТРЕХ МАДРИГАЛАХ, ВОДХНОВЛЕННЫХ ПЕТРАРКОЙ

На рубеже XV–XVI веков началось возрождение широкого интереса<sup>1</sup> к творчеству Франческо Петрарки (1304–1374). Следствием этого явилась небывалая по масштабу волна подражаний, давшая начало одному из важнейших литературных движений Чинквеченто — петраркизму. Филолог Т.В. Якушкина пишет: «Никогда — даже в эпоху романтизма — лирическая поэзия в Италии не знала столь бурного развития, а увлечение Петраркой не носило столь массового характера» [3, 6].

Главный сюжет поэзии Петрарки — безответная любовь лирического героя к прекрасной донне — стал содержанием множества стихотворений поэтов-петраркистов. Сохранилась и характеристика персонажей: лирический герой — одинокий, страдающий, его утешает лишь призрачная надежда на счастье. Донна — прекрасна. Зачастую черты ее облика уподобляются драгоценностям [3, 171], но своей холодностью она причиняет герою множество мучений.

Итальянские композиторы Чинквеченто проявили небывалый интерес к поэзии самого Петрарки и его многочисленных подражателей, что стало мощным импульсом для развития жанра мадригала. «Мадригальная поэзия в начале XVI века позаимствовала свой стиль, художественные приемы и даже лексику из стихов Петрарки, чья поэзия переживала в это время необычайное возрождение»<sup>2</sup>, — пишет Джеймс Хаар.

В центре нашего внимания три произведения, вдохновленных СССР сонетом Петрарки «Zefiro torna e' l' bel tempo rimena». В 1585 году его положил на му-

зыку Лука Маренцио (Первая книга мадригалов для четырех голосов), в 1614 году — Клаудио Монтеверди (Шестая книга мадригалов для пяти голосов)<sup>3</sup>.

В 1632 году Монтеверди вновь написал произведение с таким же поэтическим инципитом. В его основу легло стихотворение Оттавио Ринуччини<sup>4</sup> (1562–1621) — осознанное подражание сонету Петрарки. Мадригал «Zefiro torna e di soavi accenti» для двух голосов с basso continuo (авторское обозначение — «чакона») был впервые опубликован в 1632 году в сборнике «Музыкальные шутки» («Scherzi musicali») <sup>5</sup>.

Попытаемся провести сравнительный анализ двух стихотворений и трех мадригалов, созданных на их основе, чтобы выявить общие черты и различия в трактовке сюжета поэтами и композиторами, выявить возможные моменты влияния.

В основе обоих стихотворений — сюжет о безответной любви (отличие в том, что в сонете Петрарки лирический герой скорбит о смерти возлюбленной). В близких по смыслу выражениях описано душевное состояние героев: «несчастный» — «*lasso*», «возвращаются тяжелые вздохи, на сердце глубокая скорбь» — «*tornano i piu gravi sospiri, che del cor profondo tragge*» (Петрарка); «одинокий... как хочет моя судьба, то плачу, то пою» — «*Sol io... Come vuol mia ventura, hor piango hor canto*» (Ринуччини). Характеристика донны лаконична и повествует скорее не о ней самой, а о том, какие чувства она вызывает у героя: «унесла с собою на небо сердца моего ключи» — «*ch'al ciel se ne portò le chiavi*» (Петрарка), «жар прекрасных очей и мое мучение [кур-

сив мой — Д.К.]» — «*L'ardor di due begli occhi e' l mio tormento*» (Ринуччини).

Внешний фон, на котором разворачивается действие, в обоих стихотворениях представляет собой идиллическую картину весенней природы. Возвращение зефира (в римской мифологии — это теплый, ласкающий ветер) приносит весну, пробуждает природу, наполняет воздух «сладостными нотками» — «*soavi accenti*». Каждый из поэтов рисует красочный пейзаж: цветы и травы, луга, цветущие склоны (Петрарка); зеленые ветви, цветы на лугу, солнце «разливает золотые лучи» — «*Sparge piu luci d'or*» и серебрист волны — «лазурную накидку Фетиды<sup>6</sup>» «*di Teti il bel ceruleo manto*» (Ринуччини). В обоих случаях упомянуты все ярусы мировой картины (земля, небо, вода): «воздух, вода и земля полны любовью» — «*l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena*» (Петрарка). Эту картину дополняют нежные звуки: пение птиц — «щебечет Прокна, плачет Филомела<sup>7</sup>» — «*et garrir Progne et pianger Philomena*»\* (в сонете Петрарки); шелест ветерка в зеленых ветвях и пение девушек, которые эхом разносятся по горам и долинам — у Ринуччини.

В обоих стихотворениях присутствуют «второстепенные персонажи»: у Петрарки — безмянные «прекрасные жены», у Ринуччини — сплетающие венки и поющие любовные песни Филлида и Клорис. Однако приход весны, теплый ветер, цветущие луга, пение птиц и «ласковые взоры» девушек не находят отклика в душе героя.

Оба сонета делятся на две контрастные части: у Петрарки первые два катрена рисуют картину пробуждения природы весной, два tercета посвящены скорби лирического героя. У Ринуччи-

\* В переводе Е.М. Солоновича — Филомела. Солонович обращается к варианту написания имени Овидием в «Метаморфозах» (VI книга). — *Прим. ред.*

ни иное соотношение частей: описанию природы он отводит одиннадцать строк, чувствам героя — последние три, таким образом, контрастное сопоставление оказывается смещенным к концу сонета.

Мадригал Монтеверди «*Zefiro torna e' l bel tempo rimena*» был написан позже мадригала Маренцио на тот же текст. Закономерно предположить, что композитор знал произведение своего старшего современника. В какой мере мадригал Маренцио стал образцом для Монтеверди? Чтобы ответить на этот вопрос, сравним две музыкальные трактовки сонета Петрарки.

Каждый из мадригалов делится на две контрастные части соответственно содержанию сонета. Начало «*Zefiro torna*» Маренцио скорбно по настроению: этому способствует медленный темп, четырехдольный размер, опора на  $g^{dor}$  лад. Варианты лаконичной нисходящей фразы звучат в трех голосах имитации: на фоне дублировки альт-тенора (в альте подчеркивается интонация малой секунды *g-fis-g*) ярко и напряженно вступает сопрано. Однако уже вторая фраза «*e' l bel tempo rimena*» — «и прекрасное время приходит» вносит контраст благодаря ускорению темпа, аккордовому изложению с подчеркиванием трезвучия *B*. Особую выразительность ей придает колорирование тона с и окончание на трезвучии *d* без терции (см. пример 1).

Настроение мадригала Монтеверди — лирическое, вызывает ассоциации скорее с веянием зефира, чем с душевными муками лирического героя. Начальная тема кружится в объеме терции. Можно отметить сходство восходящего (т. 1) и нисходящего мотивов «*zefiro*» (т. 2) с начальной темой мадригала Маренцио (см. пример 2).

На имитационные проведения первой фразы накладывается неконтрастная ей вторая — «*e' l bel tempo rimena*» (см. пример 3).

Пример 1. Л. Маренцио. «Zefiro torna», мт. 1–3

Ze - fi-ro tor - na e'l bel tem-po ri me - na Ze-fi-ro tor-na

Ze - fi-ro tor - na e'l bel tem-po ri me - na

Ze - fi-ro tor - na e'l bel tem-po ri me - na

E'l bel tem-po ri - me - na Ze-fi-ro tor -

Пример 2 а. Л. Маренцио «Zefiro torna», мт. 1–2 (альт)

Ze - fi-ro tor - na e'l bel tem-po

Пример 2 б. К. Монтеверди «Zefiro torna», мт. 1–3 (сопрано)

Ze - fi-ro, Ze - fi-ro tor - na,

Пример 3. К. Монтеверди «Zefiro torna», мт. 1–7

Ze - fi-ro, Ze - fi-ro tor - na, Ze - fi-ro tor - na, e'l bel tem - po ri - me - na,

Ze - fi-ro, Ze - fi-ro tor - n'e'l bel tem - po ri - me - na,

e'l bel tem - po ri - me - na, e'l bel tem - po ri -

Ze - fi-ro, Ze - fi-ro tor-na e'l bel

Ze - fi-ro, ze - fi-ro tor-na e'l bel

В третьем проведении (тт. 12–14) она звучит в аккордовом изложении, приобретая сходство с изложением фразы «e'l bel tempo gitena» в мадригале Маренцио (пример 1, тт. 2–3). Также можно отметить родство тематизма в других разделах двух мадригалов: «Ogni animal d'amar si riconsiglia» — «все живое призывает к любви», «che del cor» — «в сердце [глубокая скорбь]», «e fiorir piagge» — «цветущие склоны».

В целом для мадригала Маренцио характерно точное следование за текстом: форма представляет собой последовательность маленьких разделов, часто — контрастных по тематизму, фактуре и темпу, калейдоскоп сменяющихся настроений. Каждой фразе текста соответствует свой музыкальный материал, выделяются ключевые слова. Для этого композитор использует характерные для жанра мадригала приемы звукоизобразительности — «мадригализмы».

В строке «Щебечет Прокна, плачет Филомела, пришла весна, румяна и бела» — «e garrir Progne e pianger Philomena, e primavera candida et vermiglia» для каждой фразы найдено свое музыкальное решение. «Щебет Прокны» — мотив с гаммаобразным пробегом восьмых в основе, имитационно проходящий по голосам. Такого рода распевы часто обозначают пение людей или птиц. «Плач Филомелы» представляет собой резкий контраст: замедляется темп за счет движения половинными и целыми, на смену имитации приходят аккорды (с преобладанием малых трезвучий), в нижних голосах подчеркиваются напряженные полутоновые ходы. Приходу весны соответствует еще один контрастный раздел — радостного, оживленного характера: последовательность аккордов с опорой на большие трезвучия в быстром темпе с пунктирным ритмом.

Пример 4. Л. Маренцио «Zefiro torna», тт. 11–17

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains the first three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the basso continuo line. The lyrics for this system are: "E gar-rir e gar-rir e gar-rir Pro-gne a pian-ger Fi-lo-me-na, E Pri-ma-ve-ra can-di-da e ver-mi-glia". The second system contains the remaining vocal parts (Bass and Soprano) and the basso continuo line, with the lyrics: "ger Fi-lo-me-na, E Pri-ma-ve-ra can-di-da e ver-mi-glia". The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with a clear emphasis on the lyrics.

В строке «L'aria, l'acqua e la terra d'Amor piena» — «воздух, вода и земля полны любовью» каждому слову соответствуют свои интонации: «L'aria» («воздух») — восходящее движение восьмых (как будто движение воздуха), «l'acqua» («вода») — мягкие «текучие» ходы на терции (и только в басу — на квинту), «terra» («земля») — остановка на трезвучии G (тт. 26–30).

В мадригале Монтеверди в целом более обобщенное прочтение текста. В первой его части нет резких контрастов из-за многократной повторности мотивов, их тематического родства. Музыкальный мате-

риал тактов 1–37, соответствующий первому катрену сонета, повторяется в тактах 38–73, уже со словами второго катрена. Несмотря на то, что текст первой части сонета выдержан в одном настроении, для классического мадригала нетипично повторение таких больших построений.

Более близки трактовки второй части сонета. Вторые части мадригалов открываются похожими имитационными построениями. И даже варианты нисходящего мотива «Ma per me, lasso» — «Но ко мне, несчастному» очень похожи, а басовые проведения одинаковы (по звукам фригийского тетраchorда):

Пример 5. Л. Маренцио. «Zefiro torna», ч. II, тт. 1–4

Example 5 shows a musical score for four staves. The lyrics are: "Ma per me, lasso". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with some notes being tied across bar lines.

Пример 6. К. Монтеверди. «Zefiro torna», ч. II, тт. 1–5

Example 6 shows a musical score for five staves. The lyrics are: "Ma per me, lasso, torna-no i più". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with some notes being tied across bar lines.

Кроме моментов явного тематического родства, есть случаи, когда сходство более опосредованно. Например, в разделе

«E cantar augeletti» — «и поют птички» есть некоторое подобие в фактурном решении. У Маренцио один и тот же мотив

несколько раз звучит в удвоении — то у двух верхних, то у двух нижних голосов (ч. II, тт. 16–19), у Монтеверди (тт. 92–98) — двойная имитация (альт — тенор, первое сопрано — второе сопрано, бас молчит).

Завершающий раздел «...sono un deserto e fere aspre e selvagge» — «пустыня мне и хищники в ночи»<sup>8</sup> в обоих случаях представляет собой имитационное по-

строение, в основе которого лежит мотив с длительным нисходящим движением. У Маренцио это нисходящий ряд терций. Большую динамику имитации придает несинхронность вступления голосов: сопрано и альт вступают с опережением на четверть, «перебивая» тенор и бас. При этом возникает эффектное сопоставление больших и малых трезвучий: *C* и *a*, *F* и *d*, *B* и *g*:

Пример 7. Л. Маренцио. «Zefiro torna», ч. II, тт. 25–31

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a setting of Claudio Monteverdi's 'Zefiro torna'. The score is presented in two systems, each with four staves. The lyrics are written below the notes in both Russian and Italian. The Russian lyrics are: 'So - no un de - ser - to, So - no un de - ser - to e fe - re a - spe sel - vag - ge'. The Italian lyrics are: 'So - no un de - ser - to, So - no un de - ser - to e fe - re a - spe sel - vag - ge'. The music features a prominent descending melodic line in the vocal parts, characteristic of the 'deserto' section.

У Монтеверди мотив «...sono un deserto» опирается на звуки трезвучия *C*, а раздел «e fere aspre e selvagge» можно назвать кульминацией гармонического напряжения всего мадригала. Лаконичные мотивы имитации из восходящей кварты

и нисходящей секунды, накладываясь друг на друга, образуют аккорды с задержаниями и диссонантные уменьшенные созвучия.

Так пишет об этом Г. Харамки: «Хотя Маренцио строит окончание на нисходящем арпеджированном движении

для всего последнего предложения, Монтеверди “цитирует” Маренцио только на словах “sono un deserto” перед тем как обратить свое внимание на последнюю

фразу “e fere aspre e selvagge”, где восходящий квартовый мотив, накладываясь на себя, образует цепочку острых диссонансов» [7, 88].

Пример 8. К. Монтеверди. «Zefiro torna», ч. II, тт. 105–113

The image displays a musical score for Claudio Monteverdi's madrigal "Zefiro torna". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and a basso continuo line. The lyrics for the first system are: "so - - no, so - no un de -" on the vocal line and "so - no un de - scr -" on the basso continuo line. The second system includes a vocal line (Soprano) and a basso continuo line. The lyrics for the second system are: "ser - to e fe - re a - spre e sel -" on the vocal line and "e fe" on the basso continuo line. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Таким образом, в мадригалах Л. Маренцио и К. Монтеверди на сонет Ф. Петрарки «Zefiro torna» можно неоднократно отметить похожую трактовку одних и тех же фраз текста. Особенно показательно сходство ключевых моментов: начало обеих

частей и завершение всего мадригала. Все это подтверждает предположение о том, что Монтеверди был знаком с мадригалом Маренцио и создал свой, вдохновляясь этим образцом, и при всех отличиях остался в рамках той же традиции.

\* \* \*

Как уже упоминалось выше, спустя восемнадцать лет Монтеверди вновь обратился к тому же сюжету, избрав сонет-подражание Ринуччини. Состав исполнителей на этот раз — дуэт двух теноров с *basso continuo*, то есть это произведение уже новой эпохи Барокко, когда многоголосие а *capella* ушло в прошлое. Данный мадригал (как и два рассмотренных выше) делится на две контрастные части в соответствии с содержанием текста. Но, так как в сонете Ринуччини скорби лирического героя посвящены лишь три последние строки, части неравны: 113 и 45 тактов.

Первая часть написана в жанре чакони — танца оживленного характера

в трехдольном размере. Композитор использует характерную для чакони форму вариаций на *basso ostinato* [8, 410]. Здесь остинатность подчеркивает эмоциональное единство всей части — радость, счастье, ликование. Начальный мотив первого тенора «Zefiro, zefiro» после повторения тона *h* спускается в терцовом диапазоне, ему отвечает мотив второго тенора, также спускающийся от *h*, после чего «диалог» голосов дважды повторяется на новой высоте: от *d* и *g* второй октавы. Проведения второго тенора являются мажорными вариантами мотивов начальной имитации мадригала Маренцио, которая таким образом оказывается «развернутой в пространстве».

Пример 9. К. Монтеверди. «Zefiro torna e di soavi accenti», mm. 5–9

The image shows a musical score for two tenors and a basso continuo. The top two staves are for the tenors, and the bottom two are for the basso continuo. The lyrics are: Ze - fi-ro tor - na, Ze - fi-ro, ze - fi - ro, Ze - fi-ro, ze - fi - ro, Ze - fi-ro tor - na, Ze - fi-re tor - na.

В варианте Монтеверди сменившие лад мотивы, многократно повторяясь, создают светлое, умиротворенное настроение, которое как нельзя лучше соответствует содержанию текста.

Следующие разделы строятся на имитациях («e'l pie discioglie a l'onde», «e mormorando», «raddopian l'armonia» и др.), умиротворенных дуэтах параллельных терций («note temprando», «el sole sparge») или изобретательной игре мотивов, которые чередуются, переходят из голоса в голос, образуют симметричные построения, пока не утверждается звучащий в удвоении второй из них («e di soavi accenti», «fa danzar», «piu' puro argento»).

Начало второй части резко контрастно: оживленный темп сменяется медленным, диатоника — хроматикой, отсутствует остинато в аккомпанементе, в вокальных партиях звучит речитатив, близкий оперному (см. пример 10).

Однако на протяжении этой части дважды возвращаются виртуозные орнаментированные распевы из первой части, чтобы обозначить противоречие в мятущейся душе героя: «hor piango, hor canto» — «то плачу — то пою».

Таким образом, композитор, вернувшись к однажды избранному сюжету, отдал предпочтение иному, хотя и очень близкому по содержанию, стихотворению. Музыку же он написал интона-

Пример 10. К. Монтеверди. «Zefiro torna e di soavi accenti», mm. 114–118

ционно близкую к начальным фразам вдохновившего его мадригала Маренцио (а не собственного сочинения) — но

при этом совсем иную по общему характеру звучания и по композиционной идее.

\* \* \*

Подводя итог, можно сказать, что «Zefiro torna» Маренцио — классический ренессансный мадригал по содержанию (текст Петрарки с традиционной мадригальной коллизией безответной любви к прекрасной Донне, в данном случае — умершей) и средствам выразительности (соответствие каждой фразе поэтического текста нового му-

зыкального материала, использование мадригализмов). «Zefiro torna» Монтеверди (1614) — «взгляд назад» из эпохи раннего Барокко. Текст уже не является главной первопричиной музыки, в форме появляются чисто музыкальные закономерности. «Zefiro torna» Монтеверди (1632) — произведение эпохи Барокко.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дьячкова Л.С. Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века): учебное пособие. Москва, 2009. 232 с.
2. Конен В.Д. Клаудио Монтеверди. 1567–1643. Москва: Сов. композитор, 1971. 323 с.
3. Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон / Санкт-Петербургский ун-т культуры и искусств. СПб: СПбГУКИ, 2008. 336 с.
4. Bizzarini M., Chater J. M. Luca Marenzio. The career of musician between the Renaissance and the Counter-reformation. Ashgate, 2003. 396 p.
5. Einstein A. The Italian madrigal: in 3 vol. / transl. by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949. 1121 p.
6. Fisher K., D'Agostino G., Haar J., Newcomb A. Madrigal / The New Grove Dictionary of music and musicians. [in 29 vol.] // ed. dy S. Sadie. 2 nd ed. N. Y.: Oxford. univ.press., 2001. Vol. 15. P. 545–571.
7. Haramaki G. Beyond the Seconda Prattica: Claudio Monteverdi and the Poetics of Genre After Orfeo. Biblio Bazaar, 2011. 378 p.
8. Silbiger A. Chaconne / The New Grove Dictionary of music and musicians [in 29 vol.] // ed. dy S. Sadie. 2 nd ed. N. Y.: Oxford. univ. press, 2001. Vol. 5. P. 410–415.

#### REFERENCES

1. Diachkova L.S. Garmonija v zapadnoevropeiskoi muzike (IX — nachalo XX veka): uchebnoe posobije [Harmony in the music of the West Europe (from the ninth century to beginning of the twentieth century): study guide]. Moscow, 2009. 232 p.

2. *Konen V.D.* Claudio Monteverdi. 1567–1643. Moskva: Sovetskiiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet kompozer»], 1971. 323 p.
3. *Yakushkina T.V.* Italjanskiy petrarkizm XV–XVI vekov: tradizija i kanon [The Italian petrarkizm of XV–XVI centuries: the tradition and the canon] / Spb: Gosudarstvenniy Universitet kulturni i iskusstv [St. Petersburg: State University of culture and arts], 2008. 336 p.
4. *Bizzarini M., Chater J. M.* Luca Marenzio. The career of musician between the Renaissance and the Counter-reformation. Ashgate, 2003. 396 p.
5. *Einstein A.* The Italian madrigal: in 3 vol. / transl. by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949. 1121 p.
6. *Fisher K., D'Agostino G., Haar J., Newcomb A.* Madrigal / The New Grove Dictionary of music and musicians. [in 29 vol.] // ed. dy S. Sadie. 2 nd ed. N. Y.: Oxford. univ.press., 2001. Vol. 15. P. 545–571.
7. *Haramaki G.* Beyond the Seconda Prattica: Claudio Monteverdi and the Poetics of Genre After Orfeo. Biblio Bazaar, 2011. 378 p.
8. *Silbiger A.* Chaconne / The New Grove Dictionary of music and musicians. [in 29 vol.] // ed. dy S. Sadie. 2 nd ed. N. Y.: Oxford. univ. press, 2001. Vol. 5. P. 410–415.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Этому способствовала деятельность итальянского гуманиста кардинала Пьетро Бембо (1470–1547). В 1501 году Бембо готовил к выходу издание «Канцоньере» («Il Canzoniere») Петрарки для типографии Альда Мануция. Затем он изложил концепцию петраркизма в «Азоланских беседах» («Gli Asolani», 1505) и в эпистоле «О подражании» («De imitatione», 1512). В трактате «Рассуждения в прозе о народном языке» («Prose nelle qual si ragiona della vulgar lingua», 1525) Бембо провозгласил необходимость следовать авторам XIV века, прежде всего, Петрарке и Боккаччо и в качестве примера создал собственный сборник «Стихотворения» («Rime», 1530).
2. Fisher K., D'Agostino G., Haar J., Newcomb A. Madrigal // The New Grove Dictionary of music and musicians. 2<sup>nd</sup>. Ed. Vol. 15. P. 556.
3. Это стихотворение не раз привлекало внимание композиторов-мадригалистов: к нему обращались итальянские композиторы Джироламо Конверси (годы жизни неизвестны, творческий расцвет 1572–1575), Филипп де Монте (ок. 1521–1603) и датчанин Ян Толлис (ок. 1550–1603).
4. Ринуччини также известен как либреттист опер К. Монтеверди и других композиторов.
5. В сборник вошли 7 произведений разных жанров для одного-двух голосов с basso continuo.
6. Фетида — морская нимфа в древнегреческой мифологии.
7. Прокна и Филомела — героини греческого мифа, сестры, превращенные Зевсом в ласточку и соловья.
8. Текст последнего терцета:

*И пенье птиц, и вешние просторы,  
И жен прекрасных радостные взоры —  
Пустыня мне и хищники в ночи».*



# ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Вячеслав Есаков

## РАННИЕ СОНАТЫ В. А. МОЦАРТА ДЛЯ КЛАВИРА И СКРИПКИ: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Четыре ранних опуса, объединившие не менее шестнадцати сонат, — замечает один из самых авторитетных биографов Моцарта, Альфред Эйнштейн, — представляют собой величайшую ценность для всех, изучающих развитие Моцарта-ребенка; но тем их значение и исчерпывается» [5, 244–245]. Речь идет о так называемых ранних сонатах для клавира и скрипки (KV 6–9, 10–15, 26–31), которые, в отличие от зрелых сочинений, обделены вниманием исследователей и исполнителей. Однако подобное «снижательное» отношение к ранним скрипичным опусам композитора расходится с мнением автора и его

современников, поскольку большинство этих опусов — в том числе и ранних — практически сразу публиковались и распространялись по Европе. На немалую ценность ранних сонат указывают и современные моцартоведы И. П. Сусидко и П. В. Луцкер, обозначая их место в творчестве юного композитора как «перепутье» — переход от ученичества к началу обретения индивидуальной художественной манеры [3, 89].

Настоящая статья посвящена ранним скрипичным сонатам Моцарта: хронологии их возникновения, структуре цикла, жанровым особенностям и вопросам исполнительской интерпретации.

\* \* \*

Сонаты для скрипки и клавира Моцарт писал на протяжении всей жизни; первые опусы (KV 6–10) созданы еще шестилетним мальчиком, последний (KV 547) — за три года до смерти, тридцатитрехлетним «мэтром».

Общеизвестно, что свои первые пьесы Моцарт сочинил для клавира — этому инструменту в творчестве композитора определенно принадлежит «пальма первенства». Однако следующим инструментом, который он освоил и как исполнитель, и как сочинитель, оказалась скрипка. В этом нет ничего удивительного: отец мальчика Леопольд Моцарт прославился как знаменитый преподаватель игры на этом инструменте, а его «Опыт основательной игры на скрип-

ке» (1756) до сих пор не утратил своего методического значения.

Первые композиторские опыты юного Моцарта в области скрипичной музыки относятся ко времени его многочисленных турне. Так, четыре сонаты KV 6–9 были опубликованы в Париже под ор. I и II (1764), шесть сонат KV 10–15 (1765) — в Лондоне под ор. III, KV 26–31 — в Гааге под ор. IV (1766). Все они в той или иной степени создавались из «карьерных» соображений. Так, например, первые скрипичные сонаты KV 6–7 — и первые опубликованные сочинения Вольфганга вообще — посвящены второй дочери французского монарха принцессе Виктории,

и маленький композитор сам преподнес их ей в Версале. Следующую сонату KV 8 мальчик посвятил придворной даме принцессы — графине де Тессэ.

Все эти сонаты записаны рукой Леопольда Моцарта (исключение составляет только первоначальный клавирный вариант первой части KV 8). Обе тетради имеют заголовок: «Сонаты для клавесина, которые можно играть с сопровождением скрипки»; таким образом, эти первые опыты стали, по сути, неким переходным этапом от собственно клавирных к клавирно-скрипичным сочинениям. Изначальный «клавирный» характер этих пьес подтверждает и тот факт, что некоторые части сонат были изложены как клавирные пьесы и ранее записаны в Нотной тетради Наннерль Моцарт. Это I, II и III части KV 6, III часть KV 7, а также I и II части KV 8.

Следующие сонаты для клавира и скрипки или флейты (виолончель *ad libitum*) KV 10–15 появились на свет осенью 1764 года в Лондоне и были там же опубликованы в 1765 году под опу-

сом III<sup>1</sup>. Их Моцарт посвятил английской королеве Софии Шарлоте.

Завершают ранний период шесть сонат для клавира и скрипки KV 26–31. Подобно «парижским» и «лондонским», эти сонаты также посвящены монаршей особе — принцессе Каролине фон Нассау-Вайльбург. С ней Моцарты познакомилась в Гааге, где дети переболели тифом. Жизни Вольфганга «и его сестры Наннерль в течение нескольких недель грозила опасность и, пожалуй, своим спасением они были обязаны заботливой принцессе, которая предоставила им своего лейб-медика. После выздоровления Вольфганг сочинил шесть сонат для скрипки и клавира KV 26–31, которые посвятил своей благодетельнице» [6, 32]. Этими сонатами заканчиваются «детские» клавирные дуэты Моцарта. Следующий раз Моцарт вернется к этому жанру только через 12 лет, и это будут уже совершенно другие сонаты, с иным интонационным материалом, с иным распределением фактуры между инструментами.

\* \* \*

Рассматривая *структуры циклов* ранних моцартовских скрипичных сонат, мы сталкиваемся с удивительным разнообразием, касающимся как количества частей, так и их жанрового наполнения.

Уже в первой сонате перед нами четырехчастный цикл — сонатное аллегро/медленная часть/менуэт/сонатное аллегро. Однако для клавирных дуэтов он является скорее исключением, и впоследствии Моцарт к этой модели не возвращался, предпочитая трех- и двухчастные.

В ряде последующих сонат Моцарт придерживается стабильной по структуре трехчастной модели: аллегро/медленная часть/менуэт с трио. Таковы KV 7–10.

Весьма неожиданна структура цикла в KV 11. Первая часть хотя и близка форме старинной сонаты, но темп ее — *andante*, и музыка содержит много ти-

пично менуэтных оборотов. Вторая часть, наоборот, сонатное *allegro*, в соответствии со «стандартной» моделью она должна бы быть первой. Следующий за ней менуэт в одноименном миноре выполняет функцию трио, после которого повторяется *allegro*, кроме того, движение темы по звукам трезвучия явно перекликается с интонациями предыдущего аллегро. Таким образом, этот цикл можно считать двухчастным.

Близка подобной модели и структура цикла KV 12. Первая часть — *Andante* — написанная в форме старинной сонаты, имеет характер развернутого патетического вступления. Вторая же — впервые появляющееся в сонатных циклах рондо, впрочем, пока не вынесенное автором в заголовок.

В сонатах KV 13 и 14 мы вновь сталкиваемся с трехчастной моделью с фина-

лом-менуэтом. Необычна только замена медленной части в KV 14 «вторым» аллегро, по характеру темы, краткости ее дыхания скорее более уместной для финала.

Наконец, последняя соната цикла KV 10–15 двухчастна и близка к KV 12, однако вторая часть здесь — Аллегро.

Сонаты KV 26–31 с точки зрения структуры цикла наиболее вариативны: среди них есть и традиционный трехчастный цикл (KV 26), и двухчастный цикл с медленной первой частью и подвижной второй (KV 27, 30), и двухчастный цикл allegro–менуэт (KV 29–31), и, наконец, двухчастный цикл, состоящий из двух allegro (KV 28).

*Фактура* ранних моцартовских сонат весьма неожиданна для современных представлений о музыке для скрипки и клавира. Весь тематический материал сосредоточен в партии клавира (ведь в некоторых сонатах скрипка даже необязательна). Скрипичная партия может выполнять различные функции в фактуре целого. Она дублирует мелодический материал клавира в унисон, терцию или сексту, имитирует короткие мелодические фразы клавира, играет выдержанные ноты, дополняющие гармонию, исполняет аккомпанирующие фигурации, самостоятельные подголоски, заполняет короткими фразами длинные ноты у клавира.

Отметим, что среди этих многочисленных функций отсутствует одна очень важная — скрипка нигде не проводит тематический материал, она всегда аккомпанирует клавиру, даже в тех сонатах, где ее присутствие является обязательным.

Скрипка практически всегда является средним голосом и по диапазону занимает место между партиями правой и левой рук клавира. Типы аккомпанемента скрипичной партии постоянно меняются (за небольшими исключениями), порой даже на протяжении одного построения, что, безусловно, вносит в ансамблевое музицирование увлекательный игровой момент и делает музы-

ку более разнообразной. Однако нередко скрипке «достается» и довольно яркий материал. Так, например, в заключительной партии первого allegro KV 6 музыка во многом проиграет без фраз скрипки и заполняющей паузы между фразами, и варьирующей имитирующей фразы клавира; в минорном эпизоде разработки KV 8 арпеджио скрипки, напоминающие о пассажах клавира, делают этот эпизод многоплановым, объемным, связанным с предыдущим развитием. Хотя подобные примеры носят эпизодический характер, их, вместе с тем, достаточно много.

В первой части KV 6 совершенно очевидно, что юный композитор пока не знает, что делать с партией левой руки — она практически целиком сведена к гармонически варьируемым альбертиевым басам. Во второй части автор попадает в зависимость от остинатного ритма, которую пока не в состоянии преодолеть. Однако уже в финале этой сонаты, сочиненном несколько позже и специально для этой сонаты (в отличие от остальных частей, взятых из нотной тетради Наннерль), проблема разнообразия фактуры частично решается.

Скорость, с которой Моцарт развивается как композитор, поражает: уже в сонате KV 9 он преодолевает фактурную скованность сонатного аллегро, характерную для сонат KV 6 и 7, возможно даже несколько впадая в другую крайность — материал становится пестроватым и лоскутным. В первом allegro тема уже составляется из двух контрастных элементов, найдены разнообразные типы клавирной фактуры. Партия скрипки становится более развернутой и содержит немало элементов чисто скрипичной техники. Показательно, что наиболее развитыми частями с точки зрения свободы голосоведения, разнообразия фактуры в первых сонатах являются менуэты. Заметно, что юный Моцарт уже приобрел некоторый опыт в этом жанре и чувствует себя свободнее. Однако если менуэт является са-



В.А. Моцарт. Соната для клавира и скрипки C-dur, KV 6, I часть.  
Автограф первой страницы

мой яркой частью в первых двух сонатах, очень скоро он перестает выделяться на фоне других частей, в которых композиторское мастерство Моцарта «дотягивается» до уровня менуэтов.

Удачные приемы и фактурные находки «тиражируются» автором применительно к разному музыкальному материалу. Таковы, например, терцовые удвоения скрипкой клавирных фраз в начальных тактах сонатных *allegri* KV 6, 26, 31 — удачное решение скрипичной партии при солирующем клавире. А в сонате KV 29 этот прием получает и свое развитие: фраза скрипки становится не дублирующей, а имитирующей, ритмически не совпадающей с клавиром, это еще один маленький шаг в сторону функционального разделения партий.

В конце короткой разработки первой сонаты автор открывает для себя мелодическую формулу, отмечающую переход к репризе (единственное место, прерывающее альбертиевы басы левой руки) — нисходящее гаммообразное движение от VI ступени к I-й. Прием, очевидно, так понравился автору, что он неоднократно (к месту и не к месту, как, например, во второй половине *Andante* KV 6) встречается в разных частях сонат этого цикла.

Для главных партий ранних сонат Моцарт часто пользуется за небольшим исключением одним и тем же строительным материалом. Тема, как правило, состоит из двух интонационных элементов, первый обязательно опирается на звуки тонического трезвучия в той или иной комбинации, второй — на поступенное движение по звукам

В.А. Моцарт. Соната для клавира и скрипки D-dur, KV 7, III часть,  
 Менуэт. Первое издание. Париж, 1764

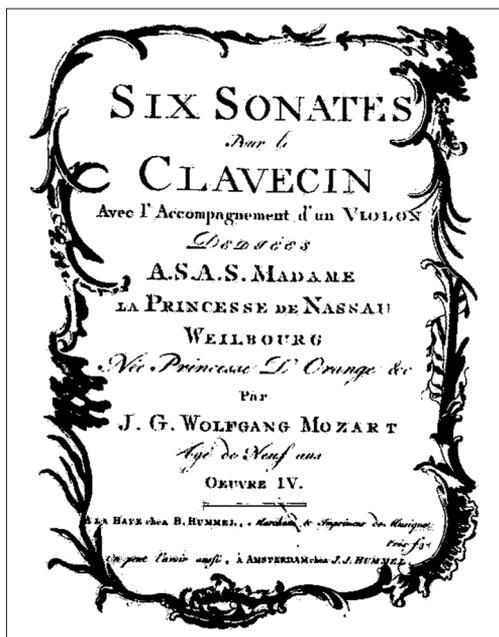
гаммы, часто от квинты к тонике. Гаммообразный элемент может быть не включен в тему, а являться связкой, как, например, в сонатах KV 26, 29, 31. Обычно структура темы квадратна, нередко это четырехтакт.

Этот принцип со всей очевидностью задается уже в первой части сонаты KV 6. Первый элемент занимает три такта, второй один. Такое соотношение элементов в теме часто встречается и в последующих сонатах, например, в сонатах KV 8, 28. В следующей сонате KV 7 опора на звуки трезвучия вуалируется короткими отрезками гамм. Соотношение элементов здесь иное — два элемента чередуются по одному такту.

«Исюминка», казалось бы, просто-го менуэта KV 9 — одновременное со-

четание ровных восьмых с триолями. Моцарт не только открывает для себя ритм, довольно непростой для его возраста, но и умело строит форму: средняя часть менуэта изложена только ровными восьмыми, а Менуэт II (выполняющий функцию трио) — только триольными восьмыми. Таким образом, крайние части первого менуэта соединяют оба типа ритмического движения. Заметим, кстати, что триольные фигурации появляются и в разработке первой части сонаты, что свидетельствует о сознательном или пока интуитивном стремлении объединить части сонаты скрепляющими элементами, на это же указывает и интонационная связь менуэта и темы первой части в сонате KV 8.





Титульный лист первого издания сонат В.А. Моцарта для клавира и скрипки KV 26–31. Гаага, 1766

и для скрипача, и, наконец, созданы ребенком, представляется наиболее целесообразным использование этих сонат в педагогической практике. В этом ракурсе мы и будем рассматривать исполнительские проблемы.

Проблема инструмента в этом контексте становится неактуальной. Ее можно было бы дискредитировать при создании аутентичной интерпретации, однако в педагогическом процессе, как правило, используется фортепиано. Исполнение моцартовских сонат на скрипке и фортепиано хотя и меняет тембровое звучание музыки, но полностью сохраняет музыкальное содержание, стилистику и все особенности музыки. Этому же мнению придерживаются Е. и П. Бадура-Скода: «Хотя мы и стремимся к стильному исполнению, но подходим к вопросу о звучности с большей свободой, чем

к другим проблемам, и на это есть своя причина. Звуковая краска (то есть, выражаясь терминами физики, сумма обертонов основного тона), в противоположность главным элементам музыки (таким, как мелодия, гармония, ритм, правильный темп и т.д.) в общем не определяют музыкальной сущности произведения. По этой причине Бах и Моцарт неоднократно брались за транскрипцию своих и чужих сочинений» [1, 15].

Темпы всегда тщательно указываются Моцартом почти во всех сонатах, как ранних, так и поздних. Спектр темповых указаний невелик, в основном употребляются термины *allegro*, *andante*, реже *adagio*. Нередко они конкретизируются: *allegro molto*, *andante grazioso*.

В менуэтах темп не указывается, очевидно, традиционно указывалось только название — *Menuetto*. Темп частей, обозначенных *tempo di Menuetto* не столь очевиден. «Моцартовский менуэт, в противоположность менуэту эпохи барокко, был спокойным танцем на  $\frac{3}{4}$ . Менуэты Моцарта часто играют теперь слишком быстро. <...> Важно отметить, что в менуэте — три ритмических удара в такте, а не один, как, например, в скерцо Бетховена» [1, 44]. Вместе с тем британский исследователь З. Рампе свидетельствует, что «менуэт вообще рассматривался в кончающемся XVIII столетии в качестве одного из самых быстрых танцев» [7, 162], что и сделало его прямым предшественником скерцо. Моцарт в письме сестре от 24 марта 1770 года пишет: «В ближайшее время я пошлю тебе менуэт. <...> В нем много нот. Почему? Потому что это театральный менуэт, и он играется медленно. Во всех миланских и итальянских менуэтах нот всегда много, они медленные и в них много тактов» [2, 33]. Действительно, в работе Л. Кирилиной показано, что менуэт, «эмблема культуры XVIII века», имел множество разновидностей, отли-

чавшихся друг от друга как семантикой, так и характером движения [5, 103–112].

Динамика также может представлять определенную проблему для исполнителей. В ранних сонатах она крайне редко ставилась автором. Возможно, это связано с тем, что сонаты исполнялись на клавесине, возможности которого в области динамической градации много меньше, чем на современном фортепиано. «Моцарту были уже известны все динамические ступени между *pp ff* (*pp*, *p*, *mp*; современному обозначению *mp* в XVIII веке соответствовало *pf*, *mf*, *f*, *ff*). Но согласно традиции, он чаще довольствовался только намеками на динамику, — пишет Е. и П. Бадура-Скода, — у Моцарта *forte* и *piano* обозначают только два основных типа динамики. Моцартовское *piano*, следовательно, может означать не только *p*, *pp*, но и *mp*; а *forte* включает в себя все градации между *mf* и *ff*» [1, 28–29]. В выборе динамики исполнителям следует ориентироваться на такие параметры, как жанровая основа, фактурная плотность, частота гармонических смен. Например, бурлящие альбертиевы басы, изобилие энергичных трелей и арпеджио в мелодике первой части сонаты KV 6 требуют динамической яркости и напора; прозрачная же фактура первой части сонаты ре мажор KV 7 с множеством одногласных пассажей должна звучать более камерно, за исключением ярких призывных первых аккордов. Многие фрагменты, изложенные «патетическим» пунктирным ритмом, такие, как второй менуэт си-бемоль минор из сонаты KV 8, главная партия сонатного аллегро KV 9, медленная часть KV 26, скорее требуют достаточно громкого звучания.

К проблемам, связанным с динамикой, можно отнести и соблюдение акустического баланса между инструментами.

Артикуляционных пометок в ранних сонатах достаточно много. В основном это указания исполнения стаккато и легато. Особенностью является то, что прак-



Л. К. Кармонтель (1717–1806).

Соната и ее поклонник.

Акварель

тически все обозначения стаккато вместо традиционных точек указаны короткой вертикальной линией. В настоящее время принято считать, что это различные варианты написания одного и того же штриха, а не различная степень краткости стаккато. В более поздних сочинениях встречаются и тот, и другой вариант написания. Лиги проставлены порой в неожиданных местах, очевидно там, где возможны разночтения. В фактуре, где легато очевидно, например в альбертиевых басах, оно не ставилось автором.

Наконец, украшениям в моцартовской музыке посвящено немало страниц, как в старинных трактатах, так и в современных исследованиях. В ранних моцартовских сонатах они встречаются в изобилии и расшифровываются согласно принятым традициям, так же, как и в других сочинениях Моцарта. Единственным требованием мо-

жет являться унификация, единообразное исполнение одинаковых украшений в ана-

логичном музыкальном материале, к примеру, при дублировании скрипкой клавира.

\* \* \*

Атмосфера творческой радости от совершаемых музыкальных открытий, предчувствие безграничных возможностей пронизывает ранние сонатные циклы Моцарта. Это, даже несмотря на некоторые обаятельные несовершенства,

делает музыку ранних моцартовских сонат привлекательной для современных исполнителей, особенно для тех, кто так же, как и юный Моцарт, делает первые шаги в искусстве ансамблевого музицирования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. Интерпретация Моцарта. Москва, 1972. 374 с.
2. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006. 536 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. Ч. 3. Москва, 2007. 376 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва, 2015. 624 с.
5. Эйхинштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва, 2007. 472 с.
6. Höft B. «Wie das andante, so ist sie» Mannheimerinnen um Mozart / B. Höft // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. S. 28–41.
7. Rampe S. Mozarts Claviermusic. Klangwelt und aufführungspraxis. Bärenreitaer, 1995. 2 Auf. 2006. 402 s.

#### REFERENCES

1. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. Interpretaciya Moczarta [The Interpretation Of Mozart]. M. [Moscow], 1972. 374 p.
2. Vol'fgang Amadej Moczart. Polnoe sobranie pisem [Full collection of letters]. M. [Moscow], 2006. 536 p.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka [Classical style in music of XVIII — early XIX century]. M. [Moscow], 2007. 376 p.
4. Lucker P., Susidko I. Moczart i ego vremena [Mozart and his time]. M. [Moscow], 2015. 624 p.
5. Ehjnshtejn A. Moczart. Lichnost'. Tvorcestvo [Mozart. Personality. Creativity]. M. [Moscow], 2007. 472 p.
6. Höft Brigitte. «Wie das andante, so ist sie» Mannheimerinnen um Mozart [«Like the andante, is» Mannheim to Mozart] // W. A. Mozart in Mannheim [W. A. Mozart in Mannheim]. Reiss-Museum der Stadt Mannheim Edition Braus [Reiss-Museum of the city of Mannheim, Edition Braus], 1992. S. 28–41.
7. Rampe S. Mozarts Claviermusic. Klangwelt und aufführungspraxis [Mozart's Clavier Music. Sound-world and performance practice]. Bärenreitaer [Bärenreitaer], 1995. 2 Auf. 2006. 402 s.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хотя эти произведения написаны для клавира с сопровождением скрипки и виолончели, то есть являются клавирными трио, их все же вполне можно рассматривать наряду с сонатами для клавира и скрипки, поскольку партия виолончели либо полностью дублирует партию левой руки клавира, либо является ее упрощенным вариантом. Функция виолончели — лишь акустическое усиление баса, партия этого инструмента не изменяет фактуру произведения.

## О РОЛИ ХОРА В ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «УЛИСС» Л. ДАЛЛАПИККОЛЫ

Опера Луиджи Даллапикколы «Улисс» (1968) по праву считается выдающимся явлением музыкального театра XX века. В этом последнем и наиболее объемном сценическом произведении композитора нашли отражение его главные философско-художественные искания, а также синтезировались принципы и приемы додекафонной техники, выработанные в предшествующие годы. «По “Улиссу”, — пишет Л. Кириллина, — можно <...> судить о том, насколько далеко итальянская опера XX века ушла от вердиевско-веристской драматургической модели, не поступившись ни сценичностью, ни эмоциональностью, ни мелодичностью» [12, 290].

В основу либретто<sup>1</sup>, написанного композитором<sup>1</sup>, был положен гомеровский эпос о возвращении Одиссея на Итаку. Этот миф на протяжении многих столетий получал различные воплощения в искусстве, в каждой эпохе возникала своя интерпретация. Особую актуальность миф приобрел в музыке XX века. У Даллапикколы трактовка этого сюжета во многом уникальна благодаря кропотливой работе над либретто: драма гомеровского героя войны превратилась в драму одинокого человека и его духовных поисков, составив центральную проблематику оперы.

На внешнем, событийном уровне сюжетная канва гомеровского эпоса, его логика и структура были сохранены Даллапикколой<sup>2</sup>. Однако контаминация с другими литературными источниками способствовала смысловой переакцентировке известного сюжета<sup>3</sup>. Вечные поиски самого себя, жажда изучить и познать мир определяют жизненную философию опер-

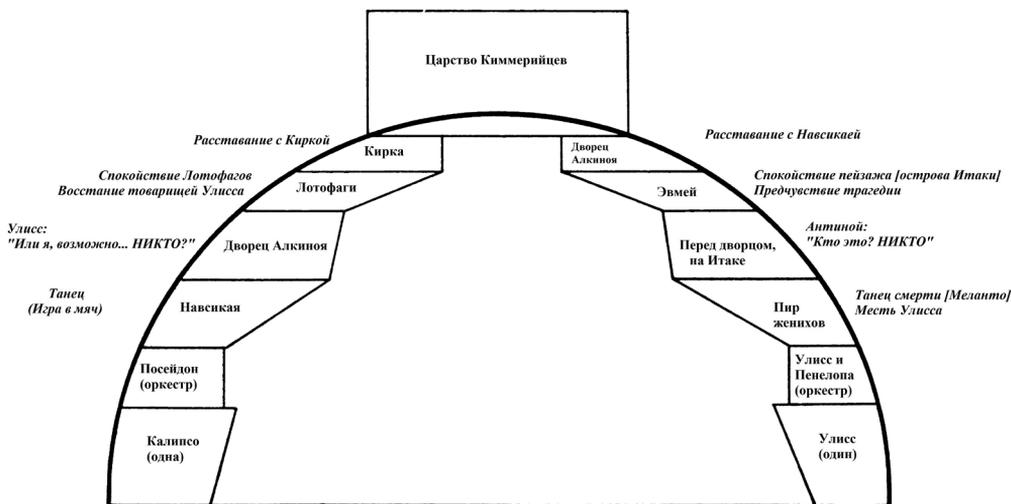
ного Улисса, стремящегося «смотреть, удивляться, и снова смотреть»<sup>4</sup>. Замысел оперы, связанный с переосмыслением античного мифа об Одиссее, потребовал от композитора нового подхода ко многим составляющим спектакля и в первую очередь к его композиционной структуре и драматургии.

На первый взгляд «Улисс» представляет собой традиционную оперу из двух актов с прологом и эпилогом. Но авторская схема сочинения<sup>5</sup> свидетельствует о том, что для композитора членение на сцены оказывается более значимым. В опере их 13: три эпизода в Прологе, пять сцен в I акте и пять во II. На схеме все они расположены полукругом (пример 1). Седьмая сцена — в царстве Киммерийцев — является центральной:

Симметричная структура оперы обусловлена гомеровской поэмой, но Даллапиккола намеренно усиливает ее. Сцены объединены в смысловые пары по принципу зеркального отражения, то есть каждому эпизоду соответствует его зеркальный «двойник», нередко искажающий прототип. Кроме того, параллелизм сцен дополнился парностью образов: композитор указывал, что земным воплощением Калипсо является Пенелопа, параллелью Кирки — Меланто, а Демодоклу соответствует Тиресий<sup>6</sup>. Система подобных арочных связей цементирует конструкцию целого, выявляет новые образно-смысловые грани сочинения.

В исследовательской литературе жанр «Улисса» не получил однозначного определения, что вполне согласуется с тенденцией к смешанным оперным жанрам в искусстве

Пример 1



XX века. На наш взгляд, здесь можно отметить сочетание черт эпико-драматической и лирико-психологической оперы. В пользу первой говорят богатейшая сюжетная основа, параллелизм образов, система арочных связей и важнейшая роль хора, его многофункциональность. Лирико-психологические черты проявляются в сосредоточенности на внутреннем мире главного героя, его постоянной рефлексии, углублении в самого себя, важности монологических форм высказывания<sup>7</sup>, а также в наличии катарсического финала-иставивания.

Идейная концепция, синтез различных жанровых черт обусловили своеобразие драматургии «Улисса». В сочинении можно выделить два основных драматургических плана: внешне-событийный и внутренне-психологический<sup>8</sup>. Так, к первому могут быть отнесены все сцены «зрелищного» характера, которых немало в опере: у Лотофагов, в царстве Киммерийцев, пиры у Алкиноя и Антиноя. Другой, более значимый, психологический план оперы отражает все стороны внутренних сомнений Улисса, мир его поисков и познаний.

Он не является локальным, а пронизывает всю оперу, сочетаясь с внешне-событийным драматургическим планом.

Можно сказать, что психологическая драма является ведущим жанром оперы, поскольку основное действие заключается не в иллюстрации приключений главного героя, а во внутренних поисках смысла жизни. Это подтверждает и Э. Денисов, отмечая общую статичность музыкального действия, несмотря на наличие жанровой и динамичной музыки. По его меткому выражению, «Улисс» полон тонкой и поэтичной ностальгии» [6, 98]. Внешние действия лишь вносят небольшой контраст, несколько не перекрывая внутренние поиски Улисса. Статика вполне согласуется с философской концепцией оперы, размышлениями главного героя о смысле жизни.

Особую роль в формировании образно-смысловой системы произведения Даллапиккола отвел хору. Рассматривая функции хоров в опере, можно обнаружить следование традиции древнегреческой трагедии<sup>9</sup>. Собственно, трагедия (как и комедия) в глубокой древности выросла

из хоров, сопровождавших религиозные ритуалы. В классической греческой трагедии, как известно, существовало два типа героев — коллективный и индивидуальный, различным образом взаимодействующие между собой. С одной стороны, хор был неким посредником между героем и миром, а с другой — отражал общую атмосферу пьесы, ее эмоционально-лирическую составляющую. Недаром как трагедии, так и комедии греческих поэтов нередко именовались по костюмам хористов (например, «Персы», «Просительницы», «Хозфоры» и «Эвмениды» Эсхила, «Финикиянки» и «Троянки» Еврипида, «Птицы», «Осы», «Лягушки» Аристофана).

Исследуя функциональное значение хора в структуре древнегреческой трагедии, филолог Я. Забудская выделила два рода функций: литературно-художественные, обусловленные эстетическим восприятием, и «технические», связанные со сценической организацией. К первому виду она относит:

- 1) функцию хора как действующего лица;
- 2) функции фона и контраста, возникающие при косвенном вовлечении хора в действие;
- 3) медитативную функцию, связанную с отстранением хора от конкретной события и размышлением на вечные темы;
- 4) функции прославления и оплакивания (древнейшие функции).

В ряду «технических» функций исследователь выделяет:

- 1) заполнение пауз;
- 2) обозначение персонажей;
- 3) расспрашивание персонажей.

При этом допустимо объединение функций — возможность, к примеру, одновременно сочетать контраст с одним героем и фон с другим. В результате возникает феномен полифункциональности.

О существовании античных трагедий, в которых главным героем был бы Одиссей, неизвестно. Однако в оперном искусстве, начиная с XVII века («Возвращение Улисса на родину» Монтеверди), этот сюжет стал сценическим, что подразумевает участие хора. Особенно важен этот компонент для драматургии оперы Даллапикколы.

Роль хора в опере «Улисс» многопланова, что обуславливает его многофункциональность, отсутствие «чистых» функций. Включаясь в большинство сцен, хор придает сочинению монументальность. При этом опера не превращается в ораторию, самостоятельные хоровые сцены все же отсутствуют.

В «Улиссе» встречаются семь различных хоров. Они отличаются по степени персонификации, по составу и количеству голосов, использованию серийного материала. Хоры появляются на сцене в следующем порядке:

Пример 2

№	Хор	Сцена	Состав	Персонификация	Серии <sup>10</sup>
1	Жены-служанки Навсикаи	Пролог, эпизод 3	<i>неполный женский: 6 сопрано, 6 контральто</i>	персонифицирован	Море 2
2	Хор у Алкиноя	Акт 1, сцена 1	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Демодок
3	Дружина Улисса	Акт 1, сцена 2	<i>мужской</i>	персонифицирован	Улисс

4	Лотофаги	Акт 1, сцена 2	<i>женский камерный</i>	персонифицирован	Улисс
5	Тени	Акт 1, сцена 4	<i>смешанный</i>	персонифицирован	Киммерийцы, Калипсо
(2)	Хор у Алкиноя	Акт 1, сцена 5	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Демодок
6	Хор крестьян	Акт 2, сцена 1	<i>неполный смешанный: женский и тенора</i>	персонифицирован	12-звучная фраза (интонации Киммерийцев)
7	Хор на пиру у Антиноя	Акт 2, сцена 3	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Море 2, Улисс

Практически все хоры в той или иной степени оказываются вовлечены в процесс. «Действующее лицо» при этом, как известно, может играть разную роль: помогать герою, оппонировать ему или оставаться в стороне от событий<sup>11</sup> и т.д. В опере Даллапикколы ни один из хоров не выступает в роли помощника протагониста, и уж тем более не служит его «гармоническим» дополнением. И это не случайно: таким образом композитор подчеркивает глубокое одиночество Улисса, его полную отчужденность от людей.

Хор как действующее лицо, напротив, довольно часто выступает в опере оппонентом героя. Формы несогласия при этом достаточно разнообразны. В некоторых сценах Улиссу противостоят сразу несколько антагонистов. Такова сцена Первого акта, в которой герою оппонируют, с одной стороны, Лотофаги, а с другой — его собственная дружина.

Рассматриваемая сцена представляет собой часть рассказа Одиссея царю Алкиною о приключениях, испытанных им на обратном пути в Итаку. Центральными темами здесь, помимо самоидентификации и духовных поисков, оказываются также проблемы памяти и забвения. Сцена открывается диалогом героя и хора. Дружинники обвиняют Улисса в беспамятстве,

в том, что он забыл обо всем — о Родине, о семье, о морских чудовищах. Они хотят лишь одного — поскорее вернуться на Итаку, тогда как Улисс интуитивно стремится продолжать странствия<sup>12</sup>. Ведь плавание есть приобщение к жизненному опыту и мудрости, что является основной идеей поэмы К. Кавафиса «Итака», легшей в основу либретто оперы наряду с остальными литературными источниками. Сцена противостояния с Дружинниками являет собой уникальный пример функционального и смыслового расслоения действия на событийный и символично-психологический пласты. Причины внешнего разногласия на самом деле коренятся глубоко внутри Улисса. Он знает, что, вернувшись домой, не найдет того, что искал.

Представляется интересным проследить, каким образом Даллапикколе удается разграничить два различных драматургических плана в музыкальном отношении.

В «Улиссе» в качестве одного из ведущих выразительных средств находят широкое применение приемы речевого интонирования. Композитор использует речь на фиксированном уровне звучания, выделяя три области регистра — низкую (обозначена штилем с крестиком на первой линейке), среднюю (на третьей линейке) и высокую (на пятой линейке). В хорах они использу-

ются двойко. В одном случае речевые интонации проникают в хоровое изложение, включаются как бы внутрь хоровой партии (что встречается в хоре Лотофагов, а также в некоторых фрагментах хоров у Алкиноя из 1 и 5 сцен, на пиру у Антиноя, в хоре теней). Во втором, более распространенном и драматургически значимом для оперы случае, хор подразделяется на две группы: поющую (*coro cantato*) и речевую (*coro parlato*). Чаще всего они звучат совместно. Ритмическая организация при этом может быть одинаковой или различной, однако текст нередко остается общим для обеих групп. Иногда хоры *cantato* и *parlato* чередуются, подхватывая реплики друг друга. Соединение групп всякий раз индивидуально с драматургических позиций.

Стоит отметить, что данный прием не является изобретением Даллапикколы: опера «Моисей и Аарон» Шенберга открывается звучанием хора, разделенного на интонирующую и декламационную группы. У Даллапикколы хоровое разделение также служит основанием для образования разных драматургических планов. В хоре Дружинников соединение хоров *cantato* и *parlato*, наряду с дифференцированностью голосов и активностью самого персонажа, направлено поначалу на создание картины всеобщего возбуждения, образа негодующей толпы (см. пример 3).

При этом несомненно доминирование речевого интонирования. Хор *cantato* подключается лишь в моменты возгласов и криков. Показательно, что ответные реплики Улисса звучат очень спокойно и сдержанно, словно бы он спорит не с разгневанными спутниками, а с самим собой:

*Хор* (здесь — солирующие басы)

Слишком долго на муки ты нас обрекаешь.

*Улисс*

Мука ли это — вашим ноздрям  
вдыхать запах моря?

*Хор*

Итаки каменистая почва  
пахнет иначе!

*Улисс*

Это мука —  
слышать тысячи голосов моря?

*Хор*

Итака!

Вот, вот единственный голос, что слышим мы в море!

*Улисс*

Может... может, мука для вас —  
просто видеть?

*Хор* (здесь — несколько басов)

Слишком многое эти глаза повидали...

*Улисс*

Тогда

скажите еще, что и мука — вам быть  
человеком!

По мере развертывания диалога из хора *cantato* неожиданно обособливается партия солирующих басов (см. пример 4). Функциональное разделение хора здесь служит сигналом к тому, что внешний диалог одновременно превратился также и во внутренний [тт. 304–350 клавира]. Дополнительным аргументом к этому доводу служит и тот факт, что в интонационном отношении партия басов опирается на мотив, который в рамках целой оперы можно назвать лейтинтонацией сомнений и поисков Улисса<sup>13</sup>.

Таким образом, в начале второй сцены имеет место функциональное разделение хорового состава и типов интонирования. Хор *parlato* продолжает открытое противостояние главному герою, а вокализованная группа фактически озвучивает внутренние сомнения самого Улисса.

Вторым оппонентом протагониста в данной сцене выступают Лотофаги. Не имея

Пример 3 [тт. 268–271 клавира]

$\text{♩} = 72 - 76$   
(scandito con violenza)

**Ten.**  
Uo - mo di cor - ta me - mo - ria, scor - da - sti, — scor - da - sti  
Mann mit dem kur - zen Ge - dächt - nis, ver - gisst Du, — ver - gisst so

**Bassl.**  
(scandito con violenza)  
Uo - mo di cor - ta me - mo - ris, scor - da - sti pre - sto le a -  
Mann mit dem kur - zen Ge - dächt - nis, ver - gisst so schnell Du die

**VI.** *ff* **Pizz.** *A*

**Tr. c. s.**

**CUORO**

*ff*  
i die Ci - co - ni!  
Ki - ko - nen!  
i die Ci - co - ni!  
Ki - ko - nen!

pre - sto le a - cu - te za - ga - glia dei Ci - co - ni: pre - sto,  
schnell der Ki - ko - nen spit - ze Ge - schos - se Da! Hast so

- cu - te za - ga - glie, lo acu - te za - ga - glie dei Ci - co - ni: pre - sto i com -  
spit - zen Ge - schos - se, die spit - ze Ge - schos - se der Ki - ko - nen! Hast die durch -

**Flauti (a 2)**  
**Frustra** *sf*

## Пример 4

305

Bassi Soli

*p*

*ppp*

*pp*

*pp; sost.*

*ppp*

*pp; sost.*

Da trop - po tem - po, trop - po ci tor -  
 Zu lan - ge dau - ern, dau - ern uns' - re

Da trop - po tem - po, da trop - po tem - po ci tor -  
 Zu lan - ge dau - ern, su lan - ge dau - ern uns' - re

Da trop - po tem - po, trop - po  
 Zu lan - ge dau - ern, dau - ern

Fl.

Cl. B.

памяти, эти мифические существа не знают боли и страданий, и потому живут счастливо и безмятежно. Для Улисса же забвение означает утрату смысла и цели. Встреча с «обреченными забывать и быть забытыми» [8] становится важным испытанием для героя и в то же время ответом на один из мучающих его вопросов: что значит быть человеком?

Хоры Дружинников и Лотофагов обладают ярко контрастной характеристикой. В обоих случаях Даллапиккола использует однородные составы, противопоставляя мужские и женские голоса. Тесситурный и тембровый контраст дополняется контрастом звучания хоровой фактуры. Если хор Дружинников по большому счету выстраивается из отдельных, кратких, словно бы перебивающих друг друга реплик, то хору Лотофагов присуще максимально слаженное единство. Размеренный темпоритм, частое повторение одного звука, преобладание вокализованного типа интонирования создают образ отрешен-

ных от забот людей. Включение речевых элементов имеет двоякий смысл. С одной стороны, речевое интонирование в их партии несет выразительный суггестивный эффект, с другой стороны, выступает реакцией на появление Улисса и его спутников. Не имея ни собственной серии, ни другого специфического музыкального материала, Лотофаги, как существа, утратившие личность, вынуждены разговаривать на «языке» других персонажей. Обращаясь к спутникам Улисса, они «имитируют» их речевую манеру, а задавая вопросы главному герою, интонируют его сомнения. В последнем случае хоровая и оркестровая партии буквально пронизаны лейтмотивной поисковой партией (пример 5).

Еще один интересный пример смыслового разделения драматургических планов с помощью хора можно обнаружить в первой сцене Первого акта, представляющей пир во дворце Алкиноя. Хор здесь обладает несколькими функциями. Основная — фоновое вовлечение в дей-

Пример 5 [тт. 377–379 клавира]

*pp; timidamente*  
 Don-de ve ni - te?  
 Wo - her denz kommt Ihr?  
 Chi sie - te?  
 Wer seid Ihr?  
 Fl. *ppp*  
 Tr. c. s.  
 più *espr.*  
 Co - me il do  
 Wie hat der  
 Tr. c. s.  
 più *espr.*

ствии и прославление<sup>14</sup>. Однако в некоторых эпизодах хор превращается в своеобразного «персонажа над действием», и в этом смысле его трактовка приближается к традициям древнегреческого театра. Особенно ярко это обнаруживается в песне Демодок. В тот момент, когда певец пророчесствует о возвращении Улисса домой, «где его уже никто не узнал бы <...> где его великие подвиги не вспомнит никто», хор эхом повторяет за

ним слово «никто». Показательно, что у Демодок оно используется как отрицательное местоимение (то есть в значении «ни один человек»), подчеркивая мотивы забвения и одиночества Улисса. У хора же это слово звучит как имя собственное (в хоровой партитуре оно даже выписывается с заглавной буквы, что хорошо видно в немецком переводе (см. пример 6)), и, следовательно, акцентирует утрату героем индивидуальности.

Пример 6 [тт. 137–140 клавира]

*pp senza timbro 3*  
 o - ve nes - su - no  
 dort wo mohi nie - mand,  
 Ness -  
 Wakt  
 Coro  
 Ness -  
 Wakt  
 Trb. c. s.  
*ppp; sost.*

Как видно из примера 6, в партиях Демодока и хора в этот момент появляется лейнтонация сомнений и поисков Улисса. Возникает эффект драматургической двуплановости: хор не отстраняется от действия (потому что используемое при этом речевое интонирование производит впечатление шепота в толпе), но в то же время как бы возвышается над ним, помогая слушателю осознать и прочувствовать символичность ситуации.

Разнообразны функции хора теней (Киммерийцев) из четвертой сцены Первого акта. Хор здесь выступает и комментатором событий<sup>15</sup>, и действующим лицом, участвуя в диалоге с Улиссом, а также выполняя фоновую-медитативную роль. Даллапиккола прибегнул здесь к стереофоническим эффектам, расположив хор на противоположных концах сцены<sup>16</sup>. Пение начинается еще до поднятия занавеса, и звучание транслируется в зал через динамики. Хор Киммерийцев также делится на поющую и речевую группы. Эти группы то чередуются друг с другом, то звучат в одновременности. Стереофонический эффект приближения и отдаления теней

создается также при помощи отключения или сокращения голосов хора.

Вся сцена в царстве теней пронизана лейтритмом, который Даллапиккола называет «ritmo principale» («главный ритм», пример 7). Всегда возникая в те моменты, когда речь заходит о смерти, он неотрывно связан с ее образом. На звуковысотном уровне лейтритм чаще всего сопряжен с серией Киммерийцев.

Пример 7

В самом начале сцены он звучит одновременно как хором, так и в оркестре, причем в различных видах уменьшения и увеличения. Ритмические имитации здесь напоминают о пропорциональном (мензуральном) каноне, получившем широкое распространение в практике старых нидерландских полифонистов [см. клавир «Улисса», такты 678–683].

В то же время в некоторых случаях длительности нот образуют не всегда

точные пропорции. Подобное ритмическое напластование, в котором лейтритм движется словно бы в разных ритмических измерениях, заставляет вспомнить и о так называемом «плавающем ритме», разработкой которого Даллапиккола занимался в своих поздних сочинениях, начиная с «Goethe-Lieder».

Несмотря на сценически выигрышную театральную эффектность сцены в аду, внешне-событийная линия развития ни в коем случае не перекрывает развертывание символично-психологической. Оказавшись в мире мертвых, Улисс продолжает искать ответы на мучительные вопросы о смысле человеческого существования. Они проходят красной линией сквозь всю сцену: «Кто они? Кто ты? Что ты ищешь? Кто я? Что я ищу?». Ответ на них постоянно звучит у хора: «Плач... и слезы... и страдание... и сожаление... и ужас...». Основанные на лейтритме, они символизируют извечный страх человечества — страх смерти и одиночества перед смертью.

Однако подлинный ответ звучит лишь в конце оперы, когда Улисс осознает, что в присутствии Бога он никогда не будет одиноким.

Даллапиккола преобразует лейтритм, указав в партитуре: «ritmo principale в конце оперы поручается паузам» [см. с. 405 партитуры]. Таким образом, лейтритм, символизирующий страх смерти, в конце оперы оборачивается тишиной, структурируя паузы.

Остальные хоры не вовлекаются в действие столь ярко и не влияют на Улисса столь непосредственно. Так, служанки Навсикаи по большей части задают вопросы задумчивой дочери царя Феаков о ее загадочном сне, что соотносится с «технической» функцией расспрашивания персонажей в античном театре. Кроме того, они сами вовлекают ее в свою игру в мяч. Роль служанок Навсикаи в моноцентричной драматургии оперы скорее

служебная, призванная раскрыть образ самой Навсикаи.

Другой, совсем небольшой хор крестьян во втором акте также не связан непосредственно с Улиссом (точнее, эта связь достаточно отдаленная, через Телемаха), он играет иную функцию. Крестьяне смотрят на холмы вдалеке и произносят всего одну фразу: «Яркий костер там, в горах! Еще один! Третий!», что делает их подобными вестнику в древнегреческой трагедии. Они обращают внимание Эвмея на условный знак, говорящий о спасении корабля Телемаха от пиратской засады.

Последний хор возникает в третьей сцене второго акта, на пиру у Антиноя. Он довольно близок по своей роли к хору у Алкиноя. Его основной функцией становится прославление: «За радость, веселье!», «За бога Посейдона!», «Уважим теперь мать Деметру!», однако порой их реплики контрастным образом вторгаются в совершенно иной по содержанию диалог Меланто и Антиноя, к которым иногда присоединяются Писандр и Эвримах. В момент появления у Антиноя идеи о танце Меланто с луком Улисса, хор эхом повторяет реплики Антиноя: «Лишь Улисс натянуть его мог...», на краткий миг становясь комментатором событий. Кроме того, он, как и хор крестьян, обращает внимание присутствующих на появление Телемаха, что становится последней репликой хора в опере.

Подведем итоги. Хор является важнейшим, неотрывным звеном оперного спектакля. В «Улиссе» он предстает как многоликий персонаж, необходимый для воплощения авторской концепции и служащий целям музыкальной драматургии. Композитор трактует хор как традиционно, так и новаторски. В опере хор выполняет разные функции, играет разную роль: является и участником действия, и собеседником героя, выступает комментатором со-

бытий. Нередко с его помощью создается особая атмосфера и образность (таковы, в частности, центральная сцена в царстве Киммерийцев, сцены на пиру у Алкиноя и Антиноя). Голос хора звучит то субъективно, то приобретает общезначимое выражение. Хор то оппонирует герою, то остается в стороне от событий, на мгновение возвышаясь над действием, обобщая символическую значимость происходящего.

Среди всех коллективных персонажей оперы прямыми оппонентами, с которыми у Улисса происходит столкновение того или иного типа, являются Дружинники, Лотофаги и Киммерийцы. Причем если Дружинники агрессивно настроены против Улисса с целью изменения его точки зрения, то Лотофаги тонко и изощренно «обольщают» героев, завлекая пением о чудесной беззаботной жизни. Отрешенные от мирской суеты Киммерийцы являют собой репрезентацию совершенно иного мировоззрения. Они не призывают никого следовать их взгляду на бытие, однако важным образом влияют на Улисса. Интересно, что Даллапиккола помещает столь значимые хоры в центральные сцены оперы, те, которые он так тщательно отбирал для повествования главного героя о его приключениях.

В хоровом пласте «Улисса» находит отражение лейтмотивная система, со времен Вагнера считавшаяся неизменным атрибутом сольных и оркестровых партий. Так, будучи идейным ядром оперы, лейтintonация сомнений и поисков Улисса входит составной частью в музыкальный тематизм многих хоров. Появление хора всегда символично и знаменует важнейшие вехи драматургического развития.

Несмотря на единство интонационного материала, обусловленного опорой на серийность, композитору удается достичь в характеристике хоров ярких контрастов (такова сцена с Лотофагами). Даллапиккола умело пользуется различными хоровыми составами, ставя их на службу общему замыслу сочинения. Но, конечно, новаторский подход заключается в первую очередь в том, что именно благодаря хору становится возможным разделение двух драматургических пластов оперы — внешне-событийного и внутренне-психологического. Хоровые сцены способствуют раскрытию внутренних коллизий, происходящих в душе главного героя, его размышлений. Таким образом, являясь одним из важнейших элементов оперы, хор вносит свой вклад в раскрытие ее концепции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баева А.А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра). Автореферат дисс. ... докт. иск. Государственный институт искусствознания. Москва, 2000. 42 с.
2. Гоева Н.П. Коммуникативные функции хора в античном театре / Культура и цивилизация. № 1–2. 2013. С. 49–59.
3. Даллапиккола Л. Рождение оперного либретто (1967) / пер. С. Стекловой [Электронный ресурс]. URL: [http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5\\_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE](http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE) (дата обращения: 29.05.2018).
4. Данилюк Л. Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полет» / Музыка и современность. Вып. 10. Москва: Музыка, 1976. С. 151–186.
5. Денисов А.В. Луиджи Даллапиккола / Денисов А. Музыка XX века: А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. Л., 2006. С. 16–19.
6. Денисов Э.В. Оперы «Узник» и «Улисс» Даллапикколы / Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова / ред.-сост. В. Ценова. Москва: МГК, 1999. С. 84–101.

7. Дубравская Е. Лuidжи Даллапиккола и его вокальная лирика. Автореферат дисс. ... канд. иск. Москва, 2013. 25 с.
8. Жечев Т. Миф об Одиссее (главы из книги, пер. Е. Фалькович) / Иностранная литература. 1997. №1. С. 234–246.
9. Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 26 с.
10. Кавафис К. Полное собрание стихотворений / Пер. с греч. Москва: ОГИ, 2011. С. 66–67.
11. Кигель М. Джеймс Джойс и додекафонная техника Лuidжи Даллапикколы (вокальные циклы 1940-х — начала 1950-х годов) / Северное сияние = AURORA BOREALIS: Альманах молодых ученых. Вып. 2. Петрозаводск, 2001. С. 84–94.
12. Кириллина Л. В. Лuidжи Даллапиккола // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. Москва: Музыка, 2007. С. 286–293.
13. Стоянова И. Даллапиккола — Берно: эстетика и драматургия в операх «Улисс» и «Утис» / Festschrift Валентине Николаевне Холоповой: материалы науч. конф. // ред.-сост. О. В. Комарницкая. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 112–123.
14. Dallapiccola L. Three Questions with Two Answers [Preface]. Milano: Suvini Serboni, 1970. 49 p.
15. Dallapiccola L. Ulisse: opera in un prologo e due atti / Riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith. Milano: Suvini Serboni, 1968. 408 p.
16. Hees J. Luigi Dallapiccolas Bühnenerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185). Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 s.

#### REFERENCES

1. Baeva A. A. Russkaya opera posledney treti XX veka (voprosy evolyutsii zhanra) [Russian opera in the last third of the XX century]. Avtoreferat diss. dokt. isk. [Author's abstract of thesis Doctor of Arts]. Moskva [Moscow], 2000. 42 p.
2. Goeva N. P. Kommunikativnye funktsii khora v antichnom teatre [Communicative functions of the chorus in ancient theater]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. №1–2. Noginsk, «Analitika Rodis» [Publishing House «Analitika Rodis»]. 2013. P. 49–59.
3. Dallapikcola L. Rozhdenie opernogo libretto (1967), per. S. Steklovoy [Dallapiccola L. The Birth of a Libretto (1967), translated by S. Steklova]. Sayt [Web-site] Dallapiccola.ru Elektronnyy resurs [electronic resource] URL: [http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5\\_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE](http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE) (data obrashcheniya: 29 maya 2018 goda) [accessed date: May 29, 2018].
4. Danilyuk L. Luidzhi Dallapikkola i ego opera «Nochnoy polet» [Luigi Dallapiccola and his opera «Night Flight»]. Muzyka i sovremennost. Vyp. 10 [Music and modernity, №10]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1976. P. 151–186.
5. Denisov A. V. Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. Muzyka XX veka: A. Kazella, Dzh. Malipero, L. Dallapikkola i dr. [Music of XX century: A. Casella, G. Malipiero, L. Dallapiccola and others]. L. [Leningrad], 2006. P. 16–19.
6. Denisov E. V. Opery «Uznik» i «Uliss» Dallapikkoly [Operas «The Prisoner» and «Ulysses» by Dallapiccola] Svet. Dobro. Vechnost. Pamyati Edisona Denisova; Red.-sost. V. Tsenova [Light. Good. Eternity. In Memory of Edison Denisov; Ed.-status V. Tsenova]. Moskva: MGK [Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire]. 1999. P. 84–101.
7. Dubravskaya E. Luidzhi Dallapikkola i ego vokalnaya lirika [Luigi Dallapiccola and his vocal music]. Avtoreferat diss. kand. isk. [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Moskva [Moscow], 2013. 25 p.

8. *Zhechev T.* Mif ob Odissee (glavy iz knigi, per. E. Falkovich) [Myth about Odysseus (parts of the book, translated by E. Falkovich)]. Inostrannaya literature [Foreign literature], 1997. № 1. P. 234–246.

9. *Zabudskaya J.L.* Funktsionalnoe znachenie khora v zhanrovoy strukture grecheskoy tragedii [The function of the chorus in structures of the Greek Tragedy genre]. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Moskva [Moscow], 2001. 26 p.

10. *Kavafis K.* Polnoe sobranie stikhotvoreny. Per. s grech. [The Complete Poems of Cavafy. Translated from Greek]. Moskva: OGI [Moscow, publishing house «United Humanitarian Publishers»]. 2011. P. 66–67.

11. *Kigel M.* Dzheymy Dzhoys i dodekafonnaya tekhnika Luidzhi Dallapikkoly (vokalnye tsikly 1940-kh — nachala 1950-kh godov) [James Joyce and Luigi Dallapiccola's twelve-tone technique (vocal cycles of 1940 s — the beginning 1950 s)]. Severnoe siyanie AURORA BOREALIS: Almanakh molodykh uchenykh. Vyp. 2 [North Light: Young scientists's almanac. № 2]. Petrozavodsk, 2001. P. 84–94.

12. *Kirillina L.* Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek: uchebnoe posobie [History of foreign music. XX century: study guide]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 2007. P. 286–293.

13. *Stoyanova I.* Dallapikkola — Berio: estetika i dramaturgiya v operakh «Uliss» i «Utis» [Dallapiccola — Berio: esthetics and dramaturgy in operas «Ulisse» and «Outis»]. Festschrift Valentine Nikolaevne Kholopovoy: materialy nauch. konf. Red.-sost. O.V. Komarnitskaya [Festschrift for V.N. Kholopova: academic conference proceedings. Ed.-status O.V. Komarnitskaya]. Moskva: MGK im. P.I. Chaykovskogo [Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire]. 2007. P. 112–123.

14. *Dallapiccola L.* Three Questions with Two Answers [Preface]. Milano: Suvini Serboni, 1970. 49 p.

15. *Dallapiccola L.* Ulisse: opera in un prologo e due atti. Riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith. [Ulysses: works in a prologue and two acts. Editorial for singing and piano by Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith]. Milano: Suvini Serboni, 1968. 408 p.

16. *Hees J.* Luigi Dallapiccolas Bühnenerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185) [Luigi Dallapiccola's work for the Stage Ulisse: an investigation into the factory, and the factory and the Genesis of Cologne contributions to music research. Band 185)]. Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 p.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Как известно, создание оригинальных художественных концепций в немалой степени зависит от участия композитора в работе над либретто. Эта тенденция получила распространение еще в XIX веке (оперы Берлиоза, Вагнера, Мусоргского), но в XX столетии приобрела поистине всеобъемлющий масштаб. Так, на собственные либретто были написаны все оперы Ф. Шрекера, большинство произведений Д. Менотти, ряд музыкально-театральных сочинений П. Хиндемита, Б. Бриттена, Л. Яначека, Р. Шедрина, такие знаменитые оперы, как «Моисей и Аарон» А. Шенберга и «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана и многие другие. Более подробно см. [1].

2. Композитор, конечно, вынужден был сократить крупномасштабную поэму. Так, он исключил «Телемахиду» и ряд эпизодов, связанных с приключениями Одиссея, оставив лишь упоминания о них в рассказе протагониста.

3. Обзор литературных источников, легших в основу оперы «Улисс», а также философскую концепцию оперы см. в другой работе автора данной статьи: *Игумнова А.* Сюжетные мотивы в операх Луиджи Даллапикколы / Музыка. Искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. — 2019. — №1 (25). — С. 9–20.

4. Здесь и далее перевод фрагментов либретто мой — А.И.

5. Поскольку схема оперы запечатлена в недоступных нам эскизах Даллапикколы во Флоренции, мы приводим ее по статье композитора «Рождение оперного либретто» [3]. Перевод схемы мой — А.И.

6. Более того, композитор поручает партии каждой пары действующих лиц одному и тому же певцу. Такой прием позволяет усмотреть связь с древнегреческой трагедией, в которой актер мог менять облик, выступая от имени разных героев.

7. Стоит отметить, что Даллапиккола помещает монолог в драматургически значимые разделы оперы: вступление и эпилог, которые наиболее отчетливо проясняют идейную концепцию сочинения.

8. Двуплановость в драматургии оперы подчеркивает и Кириллина, говоря о сочетании символическо-психологического и сюжетно-приключенческого планов [12, 290].

9. Намеренно ли это — вопрос непростой, поскольку сам он не подчеркивал подобных связей в своих статьях, однако это вполне можно отнести к его любимым словам Ницше о бездне, которая начинает всматриваться в ответ [см. 3]. Возможно, у композитора, впитавшего с детства любовь к античному искусству, это возникло само собой.

10. Опера «Улисс» является полисерийным сочинением. В ее основе лежат 10 двенадцатитоновых серий. Все они персонафицированы. Их названия в таблице из примера 2 даются по эскизам Даллапикколы, приведенным в книге Джулии ван Хеес [16]. Как показывает анализ, все серии так или иначе оказываются производными от серии Моря. Подробнее см. в другой работе автора данной статьи: *Игумнова А.* Серийный материал и его преобразование в опере Луиджи Даллапикколы «Улисс» // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — №4 (27). — С. 153–171.

11. Отличие от косвенного вовлечения в действие в этом случае заключается в том, что отстраненное действующее лицо, являясь необходимым стимулом для развития сюжета, достаточно сильно влияет на события, в то время как косвенное вовлечение в действие этого не предполагает.

12. Это понимала и Калипсо. Показательны ее слова в Прологе: «Понятно. Все было ложью: та ностальгия по сыну, по родине, по старому отцу и по своей супруге. <...> Ты иного искал, и в него мне уж никогда не проникнуть».

13. Данный мотив можно встретить и в более раннем сочинении Даллапикколы — вокальном цикле «Goethe-Lieder» (1953), опирающемся на тексты из «Западно-восточного дивана» Гете. Произведение насыщено философско-мистическими настроениями. Через слияние любви земной, реальной, и небесной, метафорической, лирический герой достигает духовного единения с Богом. Трехзвучный мотив возникает в цикле неоднократно, символизируя, с одной стороны, тайну божественного присутствия, а с другой, — сомнения в его постижимости. Так, в № 1 мотив появляется на словах «Ты можешь скрываться за волшебными покрывалами, Вездесущая», а в № 5 озвучивает фразу «Пред Богом сущее предстанет вечно» в заключительных, шестой и седьмой песнях.

14. Пирующие превозносят достоинства певца Демодока: «Должно быть, сами боги тебя учили пению! / Вдохновен ты дыханием Аполлона, Демодок знаменитый».

15. Тени описывают действия Улисса и его спутников, которые выполняют жертвоприношение, а также комментируют появление прорицателя Тиресия.

16. Такой же прием Даллапиккола использовал и в рассмотренной сцене с Дружинниками.



## КИНОПАРТИТУРЫ ДЖОРДЖА АНТЕЙЛА И ЭРИКА САТИ: К ВОПРОСУ О СТИЛЕ

Первая половина XX века — переломный момент в истории искусства. Этот период был ознаменован радикальной переоценкой всех существующих художественных норм и ценностей, а также напряженным поиском принципиально новых выразительных средств.

Подобная стихия тотального поиска повлияла на формирование особой стиливой «мозаики зеркал» (термин Генриха Орлова) [7, 71], допускающей параллельное существование целого ряда художественных явлений, созвучных или, напротив, противоречащих друг другу.

Особое место в комплексе разнообразных направлений, сложившихся в искусстве первой трети XX века, принадлежит дадаизму.

Возникший как непосредственная реакция на события Первой мировой войны, дадаизм за недолгое время своего существования<sup>1</sup> приобрел поистине универсальный характер. Он стал своеобразным «новым языком» для радикально настроенных молодых художников, литераторов, музыкантов<sup>2</sup>.

Среди основных черт, свойственных дадаистским творческим экспериментам, можно выделить тотальное отрицание всякой традиции, гротеск, тягу к примитиву, а также использование нарочито эпатажных выразительных приемов, порой выходящих за рамки искусства. Несмотря на известный нигилизм и провокационность, вызванный им художественный резонанс, дадаизм вплоть до настоящего времени не утратил своей масштабности и актуальности.

К дадаистской эстетике прямо или косвенно обращались многие композиторы. В их числе — Джордж Антейл [16], «Bad boy of music» («Несносное дитя музыки»): такое название композитор дал своей автобиографии<sup>3</sup>, и неутомимый экспериментатор Эрик Сати [15]. Безусловно, художественные приоритеты каждого из этих авторов не исчерпываются одним лишь дадаизмом. Тем не менее необходимо признать, что скандальные опыты участников движения наложили определенный отпечаток на их творчество (сочинения 1920-х годов).

Влияние дадаизма в большей степени коснулось Сати. Представитель европейской музыкальной культуры, он поддерживал тесные контакты с парижскими дадаистами и активно интересовался их деятельностью. Творчество американца Антейла, в свою очередь, связано с дадаизмом лишь косвенно: только благодаря тончайшим нюансам мы имеем возможность установить скрытое влияние нигилистических идей дада на мировоззрение композитора.

Будучи последователем Сати, хотя и не признавая этого вслух, Антейл, подобно знаменитому французу, в течение всей жизни сохранял широту творческих интересов: он экспериментировал в различных манерах, от «музыки машин» до нарочито-легкомысленного джаза, а также пробовал себя в создании художественной и публицистической литературы.

Сам Антейл никогда не высказывался о себе как о музыканте, воспринявшем те или иные дадаистские художественные

принципы. Композитор предпочитал именовать себя сторонником так называемого «неофизма»<sup>4</sup>, открыто демонстрируя современникам свое презрение к существующим на тот момент направлениям в искусстве. Он заявлял: «Я <...> хочу отмежеваться от так называемых «модернистов», с которыми не имею ничего общего и чьи теории, тональности и пр., нагроможденные в технике Дебюсси, Стравинского и Шенберга, кажутся мне бессмысленными и ненужными» [6, 221].

Неофизм, или неофутуризм<sup>5</sup> — изобретение самого Антейла. Он вобрал в себя идеи, во многом повторяющие основные постулаты футуризма, в том числе — отказ от лирики, воспевание высоких скоростей, культ машины. Неофизм не стал влиятельным художественным течением, однако сумел выразить идеи, «витающие в воздухе» и питавшие творчество многих композиторов, обратившихся к эстетике урбанизма.

Антейл пишет: «Неофизм — холодная мысль, призванная поддержать бессилие современной музыки; неофизм — война против всякой музыки, не рожденной изнутри. Он ищет основное ядро и стремится к созданию новых организмов. / Неофизм — музыкальное завтра. Неофизм нерушим, тверд, как камень, стихийен. / Первые опыты неофизма неизменно вызывают истерию, которая ощущается на вершинах высоких зданий или при неприглядно быстрой езде. Неофизм есть новое восприятие музыкальных пространств» [Там же, 222].

В представленном фрагменте манифеста выражается противоречивая личность композитора, известного своим максимализмом, дерзостью, авантюризмом и неукротимой творческой энергией. В то же время данный текст показывает, что Антейл, выступая сторонником созданного им неофизма, нарочито дистанцировался от любой художественной традиции. В чем же заключается косвенное влияние

дадаизма на музыкальные эксперименты Антейла? Наиболее ясное представление об этом дает скандальный опус «Механический балет» (1924), оформляющий одноименную ленту Фернана Леже и Дадли Мерфи.

Фильм, который, по замыслу его создателей, должен был повергнуть мир в ужас [5], состоял из ряда абстракций, чередующихся в кадре с изображениями работающих механизмов и людей, совершающих различные повторяющиеся действия (восхождение по лестнице, катание на качелях, возникающая и исчезающая улыбка и т.д.).

Провокационный видеоряд требовал соответствующего звукового воплощения. Так, одной из специфических черт партитуры Антейла стало введение в исполнительский состав механических инструментов (пианол), сирен, электрических звонков и пропеллеров (пример 1).

Именно это оригинальное композиторское решение спровоцировало ряд громких скандалов, связанных с концертным исполнением «Механического балета». Ярким тому подтверждением служит свидетельство Доналда Фрида, продюсера американской премьеры композиции Антейла, состоявшейся в Карнеги-холле в 1927 году. Фрид вспоминает: «Настал момент включить пропеллер — и ад разверзся... Мужчины хватались за программы, женщины обеими руками держали шляпки. Кто-то, находящийся прямо напротив струи воздуха, привязал к палке белый платок и яростно размахивал им в знак капитуляции. Человек, ответственный за механические эффекты, резко крутанул ручку сирены. Аудитория, неспособная более сдерживаться, взорвалась хохотом» [6, 230].

Американская премьера «Механического балета», безусловно, не принадлежит к числу дадаистских акций, однако произведенный ею эффект вполне может быть назван скандальным и «по-дадаист-

Пример 1. Дж. Антейл. «Механический балет». Фрагмент партитуры

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: Glockenspiel, Small airplane propeller sound, Other normal percussion, Large airplane propeller sound, Small electric bell, Large electric bell, Tenor Drum, Bass Drum, and Timpani. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *mf*. A specific percussion instrument, the Gong, is also indicated in the score.

ски» вызывающим. Неслучайно Кэрл Оджа называет происходящий в творчестве Антейла процесс омузыкаливания механизмов «оскорблением тембром» [Там же, 226], а О.Б. Манулкина, вторя ей, вводит «знаковое» определение «ощечина общественному вкусу» [Там же].

Несмотря на периодическое упоминание в исследовательской литературе параллели «Антейл — дадаизм», на сегодняшний день нет достаточно убедительной интерпретации подобного сопоставления. Так, в качестве примера можно привести статью Джулии Шмидт-Пирро, в которой, среди прочего, говорится о том, что в ранний период творчества на Антейла повлияли Сати, Стравинский, «Шестерка», художник Пит Мондриан, а также футуристы и дадаисты [13, 416].

Данное утверждение представляется обоснованным, но не бесспорным, поскольку Шмидт-Пирро не приводит практически никаких доказательств, подтверждающих ее позицию. Автор ограничивается лишь указанием на наличие в партитуре «Механического балета»

электрических звонков, напоминающих о провокационных шумовых экспериментах дадаистов<sup>6</sup> [Там же, 416]. Таким образом, введение в партитуру звонков само по себе не является достаточно веским аргументом для рассмотрения композиции Антейла в дадаистском контексте.

Гораздо убедительнее в пользу правомерности заявленной параллели «Антейл — дадаизм» говорит связь между «Механическим балетом» и другой кинопартитурой, созданной в том же 1924 году, — «Cinéma» Э. Сати. По словам самого Антейла, когда Сати узнал о готовящейся фильме Леже Мерфи, он незамедлительно объявил, что «тоже будет писать «механический балет» под названием «Спектакля нет» [6, 239]. Результатом смелого заявления французского композитора стало создание эпатажного балета «Relâche» и «дополняющей» его оркестровой пьесы «Cinéma» — ярчайших образцов позднего музыкального дадаизма.

Сам Сати в последние годы жизни довольно тесно сотрудничал с пред-

ставителями дадаистского движения: он участвовал вместе с ними в различных манифестациях и, конечно, создавал музыкальные произведения в русле дада.

Примечательно, что многие дадаисты высоко ценили творчество Сати и почитали его как «величайшего композитора в мире» [1, 541]. В частности, кубинец Франсис Пикабия, один из крупнейших представителей французского дадаизма, высказывался о Сати следующим образом: «Я же усматриваю в находках Сати реальность куда более живую и поэтическую, чем та, которой восхищаются зрители шаблонной «Свадьбы пчел, например. <...> То, что он [Сати] говорит, — умно и забавно, он не настаивает и не вещает, выкрасив волосы или размалевав губы алой мареной! Он просто любит жизнь, не боится пить, не боится сочинять свою собственную музыку и с удовольствием сочиняет ее, не задумываясь, понравится она или не понравится деятелям справа или слева. Он не боится жить один, ничего не запрещает себе, ничего не запрещает другим <...>. По-моему, Эрик Сати — самый интересный из современных французских композиторов <...>, он интереснее, а еще моложе и живее многих молодых господ, которые плывут по жизни как монгольфьеры! <...> И я кричу: «Да здравствует Сати!»» [8, 273–274].

В настоящее время можно лишь предполагать, чем было обусловлено искреннее уважение к Сати со стороны дадаистов, которые в своих высказываниях чаще прибегали к уничижительной критике, нежели к одобрительному тону. Отчасти возникновению этой симпатии мог способствовать сам склад личности композитора, отличавшегося известной эксцентричностью, изобретательностью, извечной тягой к экспериментам и своеобразным чувством юмора, временами переходящего в столь ценимый дадаистами сарказм.

Само обращение композитора к эстетике дада представляется сегодня глу-

боко естественным. Так, к некоторым родственным эпатажным приемам Сати и дадаисты пришли параллельно, а в ряде случаев первооткрывателем выступал именно композитор. Например, использование электрического звонка в балете «Парад» на несколько лет опередило первую речь Тристана Тцара в Париже, когда такой же звонок мешал публике воспринимать высказывания оратора.

Совместные акции Сати с дадаистами пришлось на кризисный для движения период. С начала 20-х годов XX века прежние нигилистические идеалы мало-помалу сходили на нет, многие участники движения, ослабленного обилием внутренних противоречий, отрекались от дадаизма в пользу его «детища» — постепенно набирающего мощь сюрреализма [9, 50].

Сати приходилось быть свидетелем жестких конфликтов между бывшими сторонниками. В конфликтных ситуациях композитор, как правило, вставал на сторону дадаистов и даже участвовал в коллективном подписании памфлета «Бородатое сердце», направленного против лидера сюрреалистов Бретона, устроившего потасовку на «Парижском конгрессе дада». А когда в июле 1923 года вооруженный Бретон предпринял попытку срыва дадаистского представления «Газовое сердце» в Театре Мишель [Там же, 123–124], Сати высказался следующим образом: «Почтенный дедок Бретон представляет себя на посмешище (во время грандиозных мероприятий, которые устраивает с таким рвением), гордо таская огромную и тяжелую дубину» [8, 135–136].

Подобные конфликты косвенным образом повлияли и на историю создания одного из главных дадаистских опусов Сати — пьесы «Синема», написанной для оформления немого фильма французского режиссера Рене Клера «Антракт». Так, В. Седельник подчеркивает, что роман «Караван-сарай», частично положенный в основу сценария фильма, имел опреде-

ленные проблемы с публикацией из-за распрей его автора, дадаиста Пикабиа, с лидером сюрреалистов Бретоном [9, 249].

Фильм «Антракт», по изначальному замыслу Сати, был составной частью ранее упомянутого балета «Relâche» («Спектакль отменяется»), в котором музыка, перенасыщенная интонациями непристойных песенок<sup>7</sup>, соединилась с провокационной сценографией. Так, Валерий Кислов прямо называет этот балет «отражением радикального нонконформизма дадаизма» [8, 6].

А вот что пишет о музыке балета сам Сати: «В ней я изобразил “гулящих” персонажей. Для этого я использовал народные темы. Эти темы весьма “образны” <...>. Да, весьма “вызывающи”. <...> Робкие скромники и прочие «моралисты» будут упрекать меня в использовании этих тем. Учитывать мнение подобных людей я не намерен... Реакционные “тупицы” будут осыпать меня проклятиями. Ба! Я признаю лишь одного судью: публику» [Там же, 139].

Фильм Клера демонстрировался в антракте балета. Его необычный сюжет, созданный Пикабиа, состоял из ряда эпизодов абсурдного характера. В качестве актеров в «Антракте» приняли участие дадаисты Марсель Дюшан, Ман Рей, а также сам Пикабиа, выступивший сразу в двух ролях (в прологе сыграл самого себя, а во второй части картины предстал в образе убийцы).

Пьеса «Синема» Сати, сопровождающая фильм Клера, является своеобразным выражением представлений композитора о сущности дадаизма. Стремительная смена кратких тематических ячеек, впечатляющий по силе гротеска похоронный марш, воскрешающий в памяти традиционные образцы жанра, включая знаменитое сочинение Ф. Шопена (пример 2) [14, 576; 11, 314], нарочитое снижение выразительных средств, вплоть до активного использования всевозможных штампов и клише — все это создавало истинно «дадаистскую» звуковую атмосферу киноантракта Сати.

Пример 2. Э. Сати. «Синема» (тема траурного марша)



Калейдоскопичность музыкального языка «Синема» не раз становилась предметом внимания исследователей [12]. В частности, Клаудия Буллерьян называет подобный композиционный метод «техникой кубиков» (Baukasten-Technik). Суть ее заключается в следующем: краткие тематические ячейки, мелодические или ритмические, посредством репетиций собираются в 4–8 тактовые структуры и объединяются в целостную композицию, легко координируемую с видеорядом [11, 310].

Примечательно, что музыкальная общественность восприняла «Синема» скептически. Частично на данную композицию можно перенести высказывания критиков в адрес балета «Спектакль отменяется», поскольку изначально оба эти сочинения были единым целым. Так, Ролан-Манюэль утверждал, что балет «доходит до дна эстетической скудности», а Жорж Орик называл его «тяжеловесным двухактным ничтожеством» [8, 369].

Пример 3. Э. Сати. «Cinéma» (тематические «кубики» К. Буллерьян)

*Baustein A*

*Baustein B*

*Baustein D*

*Baustein E*

Подобный музыкальный материал подкреплялся специфическим видеорядом Клера, демонстрирующего зрителям то пляшущего бородача в очках, то погоню за катафалком, «сбежавшим» прямо во время траурной процессии.

Отдавая дань дадаистскому происхождению композиции Сати, нельзя не отметить в ней отсутствие тотального нигилизма, свойственного движению. Так, Л.О. Акопян, рассуждая о «дадаистичной структурной элементарности и подчеркнута несерьезном характере» балета «Relâche», признает, что с этой точки зрения он «не отличается от большинства других опусов композитора» [1, 541].

Тем не менее в максимальном упрощении материала и сильнейшей пародийности, характеризующей траурный марш,

ощущается заметное влияние эстетики дада, поэтому невозможно не признать пьесе «Cinéma» одним из наиболее заметных проявлений позднего музыкального дадаизма. Примечательно и мнение Джона Кейджа, назвавшего композицию Сати «идеальной моделью киномузыки» [11, 313].

Таким образом, «механические балеты» Антейла и Сати, при кажущемся стилевом контрасте, обладают рядом сходных черт. Это — общая структура, складывающаяся из коротких ячеек, активно используемый принцип повторности, нарочитый уход от лирической сферы в сторону урбанизации (в случае Антейла) или гротеска (у Сати).

Кинопартитуры Антейла и Сати со стилистической точки зрения представляют собой пример прямого и косвенно-

го воздействия дадаистской эстетики на музыкальное искусство. Композиторов роднит неукротимая изобретательность, использование сходных эпатажных приемов в ряде музыкальных композиций. Их кинопартитуры играют значительную роль при воссоздании звукового облика дадаистского движения.

В сущности, «Механический балет» и «Cinéma» в миниатюре повторяют путь развития искусства первой трети XX века.

Композиция Антейла, созданная в духе не-офизма и включающая в себя лишь намеки на воздействие дада, привела Сати к мысли о создании собственного «механического балета», а появившаяся как следствие этого творческого импульса пьеса «Cinéma» приобрела известность не только как один из наиболее ярких позднедадаистских опусов в целом, но и как композиция, ставшая предельно точным выражением стремлений и художественных поисков Сати.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010.
2. Антейль Дж. Этика музыкального неофизма / пер. В. Сметанича // Современный Запад. Серия «Всемирная литература». 1923. № 4. С. 199–200.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. 320 с.
4. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман. Пер. с нем. С.К. Дмитриева. Москва: Республика, 2002. 559 с.
5. Карасева М. По поводу кино. Фернан Леже о кино: «Вокруг “Механического балета”» // Киноведческие записки. № 56, 2002. С. 99. Интернет-ресурс. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (дата обращения 1.10. 2017).
6. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
7. Савенко С.И. Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Т. 2. Нижний Новгород, 1999. С. 71–76.
8. Сати Э. Заметки млекопитающего: Проза. Письма. Воспоминания современников / пер. с фр., сост., предисл. и коммент. В. Кислова. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.
9. Седелник В.Д. Дадаизм и дадаисты. Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
10. Antheil G. Bad boy of music. NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by Charles Amirkhonian. New York: Da Capo, 1981.
11. Bullerjahn C. Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre // Musik der zwanziger Jahre. Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York, 1996. S. 281–316.
12. Gallez D.W. Satie's «Entr'acte»: A Model of Film Music // Cinema Journal. Vol. 16. № 1, 1976. P. 36–50.
13. Schmidt-Pirro J. Between the European avant-garde and American modernism: George Antheil's «Ballet Mécanique» // Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 89, № 3/4, 2006. P. 405–429.
14. Trippet D. Zeno's Arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéism / The Journal of Musicology, Vol. 24, № 4, 2007. P. 522–580.
15. Vogel O. Satie, Erik // MGG Online / hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. Интернет-ресурс. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (дата обращения 1.10. 2017).
16. Whitesitt L. Antheil, George // MGG Online / hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht November 2016. Интернет-ресурс. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (дата обращения 1.10.2017).

REFERENCES

1. *Akopyan L.O.* Myzika XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar [Music of the 20<sup>th</sup> century. The encyclopedic dictionary]. Moskva: Praktika [Moscow: Publishing house «Practice»]. 2010. 855 p.
2. *Anteyl Dzh.* Etika muzikalnogo neofizma [Ethics of musical neofism]. Per. V. Smetanicha [Translated by V. Smetanich]. Sovremennyy Zapad [Present West]. 1923. № 4. P. 199–200.
3. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney [The art of performance. From futurism to the present day]. Moskva: OOO «Ad Marginem Press» [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press»]. 2015. 320 p.
4. *Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kelne: Teksty, illyustratsii, dokumenty* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne: Texts, illustrations, documents]. Otv. red. K. Shuman [Ed. K. Schuman]. Per. S.K. Dmitrieva [Translated by S.K. Dmitriev]. Moskva: Respublika [Moscow: Publishing house «Respublic»]. 2002. 559 p.
5. *Karaseva M.* Po povodu kino. Fernan Lezhe o kino: «Vokrug “Mekhanicheskogo baleta”» [About the movie. Fernand Leger about the movie: «Around “Ballet Mécanique”»]. Kinovedcheskie zapiski [Cinema Notes]. 2002. № 56. P. 99–106. Sayt [www.kinozapiski.ru](http://www.kinozapiski.ru) [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda) [Web-site [www.kinozapiski.ru](http://www.kinozapiski.ru) [electronic resource]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (accessed date: October 1, 2017)].
6. *Manulkina O.B.* Ot Ayzva do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American music of the 20<sup>th</sup> century]. SPb: Izdatelstvo Ivana Limbakh [Saint-Petersburg: Ivan Limbakh's publishing house]. 2010. 784 p.
7. *Savenko S.I.* Avangard kak traditsiya muzyki XX veka [Avant-garde as a tradition of music of the 20<sup>th</sup> century]. Iskusstvo XX veka: dialog epokh i pokoleniy [Art of the 20<sup>th</sup> century: the dialogue of eras and generations]. Vol. 2. N. Novgorod. 1999. P. 71–76.
8. *Sati E.* Zametki mlekokopitayushchego: Proza. Pisma. Vospominaniya sovremennikov [Mammal Notes: Prose. Letters. Memories of contemporaries]. Per., sost., predisl. i komment. V. Kislova [Translation, comp., enter art., comments by V. Kislov]. SPb: Izdatelstvo Ivana Limbacha [Saint-Petersburg: Ivan Limbach's publishing house]. 2015. 416 p.
9. *Sedelnik V.D.* Dadaizm i dadaisty [Dadaism and dadaists]. Moskva: IMLI RAN [Moscow: Publishing house of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences]. 2010. 552 p.
10. *Antheil G.* Bad boy of music. NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by C. Amirkhanian. New York: Da Capo, 1981. 378 p.
11. *Bullerjahn C.* Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre [From movie scores to film scores. Original compositions from silent films of the twenties]. Musik der zwanziger Jahre [Music of twenties]. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag [Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms publishing house]. 1996. P. 281–316.
12. *Gallez D.W.* Satie's «Entr'acte»: A Model of Film Music. Cinema Journal. Vol. 16. 1976. № 1. P. 36–50.
13. *Schmidt-Pirro J.* Between the European avant-garde and American modernism: George Antheil's «Ballet Mécanique». Soundings: An Interdisciplinary Journal. Vol. 89. 2006. № 3/4. P. 405–429.
14. *Trippet D.* Zeno's Arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéism. The Journal of Musicology. Vol. 24. 2007. № 4. P. 522–580.
15. *Vogel O.* Satie, Erik. MGG Online. hrsg. von L. Lütteken [ed. L. Lütteken]. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda). [Electronic resource] URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (accessed date: October 1, 2017).

16. Whitesitt L. Antheil, George. *MGG Online*. hrsg. von L. Lütteken [ed. L. Lütteken]. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda). [Electronic resource] URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (accessed date: October 1, 2017).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дадаизм зародился в Цюрихе в 1916 году, когда Г. Балль основал «Кабаре Вольтер» и просуществовал менее десяти лет, после чего влился в сюрреализм. Закат движения приходится на рубеж 1922–1923 гг.

2. Уникальный свод текстов, иллюстраций и документов, созданных непосредственными участниками движения, представлен в альманахе «Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне» [4], благодаря которому мы имеем возможность рассмотреть и оценить многие аспекты деятельности дадаистов с максимальной степенью беспристрастности.

3. Antheil G. *Bad boy of music*. — NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by Charles Amirkhonian. New York: Da Capo, 1981 [10].

4. Термин введен Антейлом в программном манифесте «Этика музыкального неофизма», написанном и опубликованном в 1923 году в Берлине. Примечательно, что в том же году манифест был издан на русском языке в журнале «Современный Запад» [2].

5. Подобная «расшифровка» термина «неофизм» принадлежит самому Антейлу [6, 221].

6. Звуковые опыты дадаистов часто были связаны с использованием предметов быта в качестве музыкальных инструментов. Наиболее показательна в данном отношении «Антисимфония» Ефима Гольшева (1919), в исполнительский состав которой входила кухонная утварь и игрушки.

7. В частности, Р. Голдберг указывает на использование композитором популярной студенческой песни «Торговец репой» [3, 116].



## ИНОСТРАННЫЙ РЕПЕРТУАР СОЛИСТА ТРУППЫ РУССКОЙ ОПЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА Ф. И. СТРАВИНСКОГО

Творческая деятельность Ф.И. Стравинского, знаменитого баса труппы Русской оперы в Санкт-Петербурге, отца гениального композитора И.Ф. Стравинского, представляет богатый материал для исследований. Один из ракуров — путь яркой творческой индивидуальности в составе труппы Русской оперы, чья непрерывная служба протекала на протяжении последней четверти XIX века и была практически неотделима от одного театра — Мариинского<sup>1</sup>.

Постоянная занятость Ф.И. Стравинского в репертуаре, а также тщательное сохранение связанных с постановками документов, дают возможность рассмотреть деятельность певца на фоне труппы Русской оперы. То обстоятельство, что этот певец — бас, тоже имеет особый смысл, так как из мужских партий именно басовые считались опорой репертуара Русской оперы (у композиторов, критики и публики), в противоположность европейской, где «правил бал» тенор.

Репертуар труппы Русской оперы, где бы она ни выступала, в том числе и в провинции, состоял из двух частей: отечественной и иностранной. Разумеется, в критике XIX века и музыковедении XX столетия преимущественное внимание уделялось первой. Постановки опер в русском переводе, как важнейший этап истории отечественного музыкального театра, пока изучены явно недостаточно.

Иностранный репертуар Стравинского — это 26 опер пятнадцати композиторов<sup>2</sup>. В нем можно выделить итальянскую, французскую и немецко-австрийскую части, соответственно тому, на каком языке было написано либретто. Больше всего певец выступал в спектаклях текущего репертуара, гораздо реже — в премьерных<sup>3</sup>.

Ниже представлен список ролей Стравинского в иностранных операх действующего репертуара.

Таблица 1. Русская опера. Киев

1	В. Беллини	«Сомнамбула»	Граф Рудольф	22 августа 1873 г.
2	Ш. Гуно	«Фауст»	Мефистофель	13 сентября 1873 г.
3	Дж. Верди	«Эрнани»	Сильва	15 января 1874 г.
4	Дж. Россини	«Севильский цирюльник»	Дон Базилио	21 января 1874 г.
5	Д. Ф. Э. Обер	«Фра-Дьяволо»	Милорд	7 мая 1874 г.
6	Дж. Мейербер	«Гугеноты»	Сен-Бри	18 мая 1874 г.
7	Дж. Мейербер	«Гугеноты»	Марсель	26 сентября 1875 г.
8	Г. Доницетти	«Линда ди Шамуни»	Маркиз	5 ноября 1874 г.

9	К.-М. Вебер	«Волшебный стрелок»	Каспар	13 января 1875 г.
10	Дж. Верди	«Риголетто»	Спарафучиле	23 октября 1875 г.
11	В.А. Моцарт	«Дон Жуан»	Лепорелло	25 ноября 1875 г.
12	Ф. Галеви	«Жидовка»	Кардинал	12 января 1876 г.

Таблица 2. Русская опера Императорских театров. Санкт-Петербург

1.	Дж. Мейербер	«Пророк»	Захария	15 ноября 1876 г.
2	Р. Вагнер	«Тангейзер»	Ландграф	10 декабря 1876 г.
3	О. Николаи	«Виндзорские кумушки»	Фальстаф	11 ноября 1877 г.
4	Л. Гроссман	«Тень воеводы»	Фекете	14 декабря 1877 г.
5	Д.Ф.Э. Обер	«Бронзовый конь»	Чин-Као	30 марта 1878 г.
6	Р. Вагнер	«Лоэнгрин»	Король	12 ноября 1878 г.
7	Дж. Россини	«Севильский цирюльник»	Бартоло	13 октября 1882 г.
8	Д.Ф.Э. Обер	«Черное домино»	Жиль Перез	2 февраля 1894 г.
9	Д.Ф.Э. Обер	«Фра-Дьяволо»	Джакомо	21 ноября 1897 г.

В первые годы службы Стравинского в Петербурге в итальянском репертуаре труппы Русской оперы значился только Верди. Певцу досталась подготовленная и сыгранная им уже на киевской сцене в 1875-м роль Спарафучиле — в столичной премьере оперы 1878-го года<sup>4</sup>. Несомненный успех «Риголетто» в отдельных случаях был использован петербургской прессой в качестве оружия против сочинений «Могучей кучки», «засоряющих уши публики «всяким мусором» (намек на «Бориса Годунова») [2, 1].

Сокращение итальянских названий в афише, в виде обратной реакции, вызывало у некоторых солистов затруднения с воплощением вокальных и сценических особенностей итальянских опер, «непопаданием в стиль». Так, признанного любимца публики, исполнителя Руслана и Бориса Годунова, И.А. Мельникова упрекали: «Исполнение было довольно грубое, безличное. Часто у г. Мельникова из-за Риголетто выглядывал Борис Году-

нов, петый им недавно» [2, 2]. О рисунке образа рецензенты писали: «Риголетто, или Triboulet, как он именуется в драме Виктора Гюго, личность уродливая, злая, но не смешная, и делать из Риголетто нечто комичное по гримировке не следует. Риголетто г. Прянишникова был похож на одуловатого пьяницу унтер-офицера» [2, 2].

Стравинский, у которого роль Спарафучиле была готова заранее, сразу выделился на фоне остальных солистов. Он заслужил довольно емкий и образный отзыв рецензента «Петербургского Листка»: «Изображенный артистом тип сикариуса<sup>5</sup> соединяет спокойствие опытного хирурга с аккуратностью пресловутого “доктора прав”, добросовестно исполняющего щекотливые поручения платящих клиентов» [4, 2].

Главной ролью французского репертуара Стравинского на протяжении приблизительно полутора десятилетий на петербургской сцене оставался Мефистофель

в «Фаусте» Гуно, — опере, ставшей безусловным лидером иностранного репертуара этого времени.

Стравинский сразу утвердился в этой партии на петербургской сцене, причем до такой степени, что во втором сезоне его службы выступил в роли Мефистофеля с итальянской труппой, в бенефис европейской прима К. Нильсон, певшей премьерный спектакль второй версии оперы в 1869 г.

«Фауст», укоренившийся в труппе русской оперы, пользовался постоянным успехом у многих исполнителей, в том числе, если не в наибольшей степени, у Стравинского. Образовалась группа постоянных поклонников, без конца бисировавших любимые номера. Пресса не только хвалила оперу, но и критиковала, иногда сочетая похвалу и критику в одной рецензии. Из журнала «Искусство» 1883 года: «Верхи театра деморализуют композиторов и певцов. Последние, в свою очередь, не обладая мужеством порвать этот опасный союз, удерживают своих клиентов на низменном уровне художественного исполнения. <...> На особенно хорошем уровне у такой публики находится Мефистофель, воплощенный в образе г. Стравинского. В его партии обязательно повторяются: вакхическая песнь 2-го д. и серенада; если б в зале не было других слушателей, кроме публики верхних ярусов, то окончание оперы едва ли могло состояться в пределах целых суток, потому что раз Стравинский пропел свои 2 куплета с гитарой, эта “публика” без устали стала бы требовать их повторения» [6, 482].

Рапорты Кондратьева, главного режиссера санкт-петербургской труппы Русской оперы, периодически подтверждали фурорный успех и «Фауста» и Стравинского-Мефистофеля у публики. Из записи 17 октября 1885 года: «Публика точно век не видала Фауста. Сегодня 1-е представление этой оперы в нынешнем сезоне и с 1-го акта началось совершеннейшее беснование. С 1-го же акта вызовы без

конца. Все те же повторения, что и в прошлые годы: хор странников, ария Зибеля и серенада Мефистофеля» [7, 38].

С первого же петербургского сезона Стравинский был введен в вагнеровского «Тангейзера». Премьера «Тангейзера» была осуществлена незадолго до его поступления в труппу, в 1874 году, причем русская сцена опередила итальянскую, признанного поставщика европейских новинок (у итальянцев эту оперу поставили только в 1878). Успешная постановка под музыкальным руководством Направника способствовала росту всей русской труппы: оркестра, солистов, хора, балета.

Небольшая роль Стравинского была замечена в его третьем петербургском сезоне: «<...> Законченно в общем и в деталях воспроизвел г. Стравинский величавый образ ландграфа Тюрингенского, воскресившего в памяти воспоминание о былинной эпохе рыцарей-мейстерзингеров старой Германии. У него великолепная внятная дикция, покойный и сознательный речитатив, наконец полного регистра бас, который он посылает звучно и кругло на высоких и на низких нотах, довершая целостность впечатления обдуманно передаваемой роли Германа. Г. Стравинский один из немногих интеллигентных певцов нашей оперы» [3, 3].

В том же сезоне, 1878–1879 гг. русской труппой был возобновлен «Лоэнгрин». Постановка оперы Вагнера с ее серьезными требованиями к хору, оркестру и солистам стала большим событием в истории Мариинского театра» [15, 62]. «Один из рецензентов писал о Стравинском — Короле: “Молчать... на сцене дело очень нелегкое, все время участвовать почти молча в опере — задача, достойная художника; эту задачу отлично решает Стравинский, отлично знающий историю вообще и историю своего искусства в особенности». В исполнении Стравинского король Генрих был величественен и прост, благороден и мудр, сдержан и решителен”» [13, 227].

Вагнер постепенно вошел в круг тех композиторов, чьи образы продолжали занимать Стравинского независимо от участия в постановках, о личности и творчестве которых певец формировал специальные нотные, книжные и иконографические коллекции. Он приобретал клавиры вагнеровских опер, в заграничных поездках специально отмечал в «Расходных книгах» и письмах посещения тех мест, где происходило действие «Тангейзера».

Гораздо более скромное место на афишах и в критических рецензиях занимала еще одна опера немецко-австрийского репертуара, «Виндзорские кумушки» (согласно написанию на афишах того времени) О. Николаи. Однако публика любила ее и с удовольствием посещала довольно редкие возобновления оперы.

Стравинский в роли Фальстафа сразу имел успех. Певец исполнял ее во всех последующих постановках; в своем отношении к этой работе он старался руководствоваться первоисточником либретто, т.е.

комедией Шекспира, и искал «шекспировский» ключ к роли. Реализуя своего рода внутреннее сопротивление тому, что ему не досталась роль Фальстафа в опере Верди в сезоне 1893–1894, он выступил в один из последних своих сезонов в «Виндзорских кумушках» максимально успешно<sup>6</sup>.

### Роли Ф. И. Стравинского в премьерных постановках иностранного репертуара на русском языке

По сравнению с новыми постановками русских опер в 1870–1890-х гг. премьеры иностранных опер на русской сцене не производят впечатления «потока новинок». В свою очередь, Федор Игнатьевич не был столь же востребован в премьерных постановках зарубежных опер. Он не принимал участия в 18-ти премьерных постановках с 1884 по 1902 год<sup>7</sup>. Так что список сочинений, в первых постановках которых выступил Ф. И., не слишком велик:

Таблица 3

1.	Дж. Верди	«Аида»	Рамфис	1 апреля 1877 г.
2.	Р. Вагнер	«Риенци»	Колонна	22 октября 1879 г.
3.	Ж. Бизе	«Кармен»	Цунига	30 сентября 1885 г.
4.	А. Бойто	«Мефистофель»	Мефистофель	5 декабря 1886 г.
5.	Дж. Мейербер	«Африканка»	Дон Диего	30 января 1890 г.
6.	Ш. Гуно	«Ромео и Джульетта»	Капулетто	11 января 1891 г.
7.	Дж. Верди	«Фальстаф»	Пистоль	17 января 1894 г.
8.	Ж. Массне	«Вертер»	Судья	3 февраля 1896 г.

Перечисленные оперы из обоих списков написаны в разное время, далеко не все из них могут считаться современными (например, «Свадьба Фигаро» или «Тайный брак»). Сознательное и просветительское отношение руководства к иностранному репертуару (ключевая претензия российской музыкально-театральной критики

к театральной администрации разных времен) оставалось недостижимым идеалом. Различные во взглядах критики сходились в одном: в иностранном репертуаре русской труппы должна присутствовать оперная классика (Глюк, Моцарт, Керубини), но увы, за обозреваемую четверть века ее участие в репертуаре минимально.

Связь с европейскими театрами в связи с постановками громких оперных новинок на русском языке осуществлялась администрациями разных театральных эпох неравномерно и, разумеется, зависела от политики и вкусов императора и его приближенных. В интересующий нас период в области иностранного репертуара русской труппы произошли изменения, связанные с упразднением казенной итальянской оперы.

Пополнили итальянский репертуар труппы три последние оперы Верди: «Аида», «Отелло» и «Фальстаф». Оперы Понкьелли, Пуччини, Масканьи и Леонкавалло только начали появляться — с разной степенью успеха — на русской сцене, но серьезной критикой в то время они рассматривались мало, и в основном, в качестве временных и легковесных сенсаций.

Зато постановки опер Верди критиковали всерьез, особенно в 1870-х годах. Премьера «Аиды» на русской сцене состоялась 1 апреля 1877 г. в Большом каменном театре. Были использованы декорации состоявшегося 19 ноября 1875 года спектакля итальянской труппы со звездным составом (Аиду пела Тереза Штольц, готовившая роль под руководством автора к миланской премьере). Итальянская же «Аида» продолжала идти и пользоваться успехом, в том числе у критики, когда на ту же сцену вступила конкурирующая труппа с русским переводом П.И. Калашникова.

Эту постановку русской труппы публика встретила сочувственно, а критика нейтрально и даже враждебно. «Новое время» умолчало о русской «Аиде», в «Голосе» был небольшой отчет без подписи, а Кюи «голосовал ногами», то есть сознательно не посетил премьеру, затем объяснив свою позицию на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей»: «<...> Не был я на “Аиде” потому, что считаю ее исполнение нашими артистами неуместным, и соперничество с итальянцами в их чистокровной итальянской опе-

ре — нерациональным <...>. Для итальянских опер есть специальный театр, шесть абонементов, громадная труппа, набранная со всего света на вес золота, зачем же нам еще исполнять те же итальянские оперы? Наше дело — исполнение своих русских, и затем опер французской и немецкой школы, опер Мейербера, Вагнера, Вебера» [1, 3].

Тем не менее русская труппа справилась с «Аидой», и опера осталась в ее репертуаре несмотря на, казалось бы, неравные силы. После завершения деятельности итальянской труппы русскоязычная «Аида» сохранилась.

Самая громкая премьера оперы из итальянского репертуара, в которой участвовал Стравинский, это несомненно «Мефистофель» Бойто. В первый раз «Мефистофель» появился на столичной сцене в исполнении итальянской труппы 12 января 1881 года. Стравинский имел абонемент в итальянскую оперу и, вероятнее всего, присутствовал на этом спектакле. А исполнение «Мефистофеля» русской труппой состоялось по желанию Александра III [7, 98 об.] в 1886-м.

Императорская семья присутствовала практически на каждом спектакле «Мефистофеля» премьерного и следующего сезона; дополнительный интерес к спектаклям сезона 1887–1888 гг. вызвало выступление Н. Фигнера и М. Мей в главных партиях.

Стравинский совершенствовал роль, об этом свидетельствуют скупые строки рецензий: «Превосходен Стравинский, как будто пошедший еще дальше в смысле законченности типа» [10, 2]. В рапортах Кондратьева зафиксирован устойчивый успех исполнителя: «После первого акта бесновались по Стравинском» (19 декабря 1889); «Медю, Михайлова и Стравинского много вызывали» (11 января 1890) и т. п. [8].

Возобновление постановки после перерыва в сезоне 1893–1894 гг. сопровождалось новым подъемом интереса к опе-

ре. «<...> Партия Мефистофеля в опере Бойто — писали в «Петербургском листке», — дает ее исполнителю немало благодарного сценического материала. Она требует от певца не только большого драматического таланта, ума и наблюдательности, но и декламаторского дара. А этим всем в избытке награжден г. Стравинский, и потому роль Мефистофеля в его артистической и глубоко музыкальной передаче получает яркую образность и типичность, доставляя истинное наслаждение слушателям» [12].

«Роль Мефистофеля <...> он трактует совершенно в противоположном духе и характере, чем роль Мефистофеля в опере «Фауст»» [11]. Последнее замечание рецензента дает некий ключ к тому, какую задачу ставил и решал артист в своем «втором» Мефистофеле. Проверку этой знаковой ролью выдержали немногие российские басы, и среди них первое место поделили Стравинский и Шаляпин.

Французский репертуар существенно освежился (назовем его условно «новым») при смене государственного и театрального правления в 1881 году. С самого начала царствования Александра III и руководства Императорскими театрами И.А. Всеволожского особое внимание было обращено на новинки парижской сцены. Первым претерпел изменения репертуар итальянской оперы под руководством парижанина А. Вицентини, «своего человека» в парижском музыкально-театральном мире.

Первой французской оперой, которую уходящая итальянская труппа символически передала русской, довелось стать «Кармен». Ее премьерная постановка в России итальянской труппой 16 февраля 1878 года успехом не увенчалась. В 1882-м Всеволожский с Вицентини возобновили «Кармен» в итальянской опере на совсем ином уровне, что принесло постановке художественный и коммерческий успех, опера вошла в репертуар. «Кармен» последних ита-

льянских сезонов посещали солисты русской труппы во главе с Направником (Стравинский в их числе), все они занимались изучением этого спектакля.

Премьера «Кармен» 30 сентября 1885 года на русской сцене вызывала дополнительный интерес как некое соревнование с памятным многим итальянским спектаклем. При неизбежном разделении мнений вначале, русская «Кармен» вскоре завоевала устойчивую популярность, и в ней сложился ансамбль солистов, который действовал десятилетиями, только наращивая качество исполнения.

Стравинский укоренился в этом ансамбле с небольшой ролью капитана Цуниги, которая входила в репертуар на протяжении всей творческой деятельности певца (Цунига стал последней ролью, в которой Стравинский вышел на сцену).

Театральная администрация, очевидно, не считала нужным участие Ф.И. в «новом» французском репертуаре и задействовала его только в экстренных случаях: в качестве замены (как в «Вертере» 1895-м) или на второстепенных ролях с условием быстрого ввода, учетом его безотказности и профессионализма.

Так произошло на двух премьерах «нового» французского репертуара, сопровождавшихся атмосферой некоторой сенсационности, «Африканке» Мейера в 1890-м и «Ромео и Джульетте» Гуно в 1891-м.

«Африканка» довольно стабильно держалась в репертуаре итальянской труппы со времени премьеры 6 ноября 1866 года, но на русской сцене ее ставить не пытались до поступления в труппу Н. Фигнера. Для труппы Русской оперы, аристократов и меломанов Петербурга премьера «Африканки» в 1890 г. безусловно стала событием. Такого же мнения придерживался и Ф.И. Стравинский, исполнявший незначительную роль Дона Диего.

«Ромео и Джульетту»<sup>8</sup> впервые поставили на русской сцене в следующем после

«Африканки» сезоне, 11 января 1891 г. По желанию Александра III были приглашены премьеры парижской Оперы Нелли Мельба и братья Иван (Жан) и Эдуард Решке. Солисты русской труппы (и Стравинский в их числе) создали для гостей ансамбль. Певцу пришлось довольно спешно выучить партию отца Джульетты, Капулетто (сохранено написание имени на афише); судя по пометкам в сохранившемся клави́ре оперы, он готовил также и партию отца Лоренцо.

К спектаклям, разумеется, было привлечено общественное внимание<sup>9</sup>. В качестве главных причин — возможность увидеть и услышать парижских звезд, «обслуживающее» положение отечественных солистов, «разноязычие» певцов — гости пели по-французски. Стоит отметить, что последнее обстоятельство, несмотря на справедливое раздражение рецензентов, свидетельствовало о наметившемся повороте к исполнению иностранного репертуара на языке оригинала. Братья Решке обладали прекрасной дикцией и принципиально исполняли французские оперы на родном языке.

Австро-немецкий репертуар рассматриваемого периода совсем не богат премьерями. Единственная новинка, в которой принимал участие Стравинский, — «Риенци» Вагнера — относится ко временам барона Кистера. Но на протяжении руководства Императорскими театрами Все-

вожского (читай, Александра III) австро-немецкий репертуар не пополнялся.

После воцарения Николая II на протяжении первых сезонов сохранялись приоритеты предыдущего правления: приглашались парижские звезды и русской труппой ставились французские оперы («Вертер» и «Эсکلармонда» Массне и «Самсон и Далила» Сен-Санса). Но к концу 1890-х репертуар обновился и стилистически; была поставлена «Гензель и Гретель», на русскую премьеру которой приехал Э. Хумпердинк<sup>10</sup>. В качестве добавления к этой небольшой опере дирекция присоединяла по действию из репертуарных спектаклей. Так, 12 ноября 1897 г. «Гензель и Гретель» пошел со вторым актом из «Риголетто», а Кондратьев в отчете упомянул о том, что «при выходе Стравинского публика его приветствовала» [9, 106].

В репертуар русской труппы по желанию нового императора постепенно возвращались оперы Моцарта (возобновлен «Дон Жуан» 22 января 1898 г. и впервые поставлена «Свадьба Фигаро» 25 сентября 1901 г.), а после фурорных гастролей немецкой труппы с операми Вагнера в 1898 г., вагнеровский репертуар русской труппы стал прибывать. 5 апреля 1899 г. был поставлен «Тристан», 24 ноября 1900 г. — «Валькирия», 4 февраля 1902 г. — «Зигфрид», но Стравинский принимал участие в этих постановках уже только как зритель.

\* \* \*

Обзор иностранного репертуара Ф.И. Стравинского дает основания для некоторых обобщений. На его примере можно судить о том, что процесс конкуренции/обучения артистов русской труппы привел, в том числе, к равенству сил с итальянцами в исполнении европейских опер, формированию особой приверженности к французскому и немецкому репертуару. Иностраный репертуар Стравинского вполне подтверждает эту

общую тенденцию развития художественного уровня труппы Русской оперы. В конечном счете, рост качества исполнения и формирование индивидуального исполнительского стиля способствовали появлению отечественных солистов-«звезд» и прорывы в сфере постановочной части и режиссуры

Более широкая разработка данной проблематики несомненно заслуживает специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Кюи Ц.А.] Театр и музыка. Дебют г-жи Тшешковской. «Аида» у русских // Санкт-петербургские ведомости. 1877. № 93. 5 апреля.
2. Соловьев Н.Ф. Музыкальное обозрение. Жаждет ли публика возобновления разных мусорных опер? (по поводу успеха «Риголетто» Верди на мариинской сцене) // Санкт-Петербургские ведомости. 1878. № 318. 18 ноября.
3. —ъ. Театральный курьер // Петербургский листок. 1878. № 207. 19 октября.
4. —ъ. Театральный курьер // Петербургский листок. 1878. № 245. 12 декабря.
5. Фаминцын А.С. Биографический и исторический словарь русских музыкальных деятелей. Материалы: «Стравинский Ф.И.» // ОР РНБ. Ф. 805. Оп. 1. Ед. хр. 285.
6. Чечотт В. «Музыкальные заметки» / Искусство. 1883. № 40. 9 октября.
7. Кондратьев Г.П. Дневники-рапорты главного режиссера. Императорская Русская опера в Санкт-Петербурге. Сезон 1885–1886 // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 2.
8. Кондратьев Г.П. Дневники-рапорты главного режиссера. Императорская Русская опера в Санкт-Петербурге. Сезон 1889–1890 // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 6.
9. Кондратьев Г.П. Дневники-рапорты главного режиссера. Императорская Русская опера в Санкт-Петербурге. Сезон 1897–1898 // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 14.
10. «Мефистофель», опера Бойто // Новое время. 1888. № 4499. 7 сентября.
11. В.Л. «Мариинский театр» // Петербургский листок. 1893. № 305. 6 ноября.
12. Ладов В. «Русская опера» // Петербургский листок. 1893. № 306. 7 ноября.
13. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века. 1873–1889. Л: Музыка. 1973. 328 с.
14. Gounod. Romeo et Juliette. L'Avant-scene. Mai-juin 1982. 140 с.
15. Направник В.Э. Эдуард Францович Направник и его современники. Л: Музыка. 1991. 464 с.
16. Кенигсберг А.К. Итальянская опера на рубеже XIX–XX веков. СПб: Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. 108 с.
17. Кудрина Ю.В. Император Александр III и музыкальное искусство России // Новая и новейшая история. 2011. № 6. С. 151–162.
18. Корсукова К.Р. Интерпретация западноевропейской оперы на сцене императорских театров рубежа XIX–XX веков // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 61. С. 59–65.

REFERENCES

1. [Kyui C.A.] Teatr i muzyka. Debyut g-zhi Tsheshkovskoj. «Aida» u russkikh [Theater and music. Ms. Tzheshkovskaja's debut. «Aida» performed by Russian]. Sankt-peterburgskie vedomosti [St. Petersburg Gazette]. 1877. № 93. April 5.
2. Solovev N.F. Muzykalnoe obozrenie [Musical Review] «Zhazhdet li publika vozobnovleniya raznykh musornykh oper? (po povodu uspekha «Rigoletto» Verdi na mariinskoy stsene) [Does the public crave for the resumption of various garbage operas? (about the success of Verdi's «Rigoletto» on the Mariinsky stage)]. Sankt-Peterburgskie vedomosti [St. Petersburg Gazette]. 1878. № 318. November 18.
3. Teatralnyy kurer [Theater Courier]. Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet]. 1878. № 207. Oktober 19.
4. Teatralnyy kurer [Theater Courier]. Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet]. 1878. № 245. December 12.
5. Famintsyn A.S. Biograficheskiy i istoricheskiy slovar russkikh muzykalnykh deyateley. Materialy: «Stravinskiy F.I.» [Biographical and historical dictionary of Russian musical figures. Materials: «Stravinsky F.I.». OR RNB [The National Library of Russia. Manuscripts Reading Room]. F. 805. Op. 1. Yed. khr. 285.
6. Chechott V. Muzykalnye zametki [Music Notes]. Iskusstvo [Art]. 1883. № 40. Oktober 9.

7. *Kondratev G.P.* Dnevniky-raporty glavnogo rezhissera. Imperatorskaya Russkaya opera v Sankt-Peterburge. Sezon 1885–1886 [Diaries-reports of the main director. The Imperial Russian Opera in St. Petersburg. Season 1889–1890]. GTsTM im. A.A. Bakhrushina [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. F. 118. Yed. khr. 2.

8. *Kondratev G.P.* Dnevniky-raporty glavnogo rezhissera. Imperatorskaya Russkaya opera v Sankt-Peterburge. Sezon 1889–1890 [Diaries-reports of the main director. The Imperial Russian Opera in St. Petersburg. Season 1889–1890]. GTsTM im. A.A. Bakhrushina [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. F. 118. Yed. khr. 6.

9. *Kondratev G.P.* Dnevniky-raporty glavnogo rezhissera. Imperatorskaya Russkaya opera v Sankt-Peterburge. Sezon 1897–1898 [Diaries-reports of the main director. The Imperial Russian Opera in St. Petersburg. Season 1897–1898]. GTsTM im. A.A. Bakhrushina [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. F. 118. Yed. khr. 14.

10. «Мefistofel», opera Boyto [Mephistopheles, opera A. Boito]. Novoe vremya [New Time]. 1888. № 4499. September 7.

11. *V.L.* «Mariinskiy teatr» [Mariinsky Theatre]. Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet]. 1893. № 305. November 6.

12. *Ladov V.* «Russkaya opera» [Russian opera]. Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet]. 1893. № 306. November 7.

13. *Gozenpud A.A.* Russkiy opernyy teatr XIX veka. 1873–1889 [Russian Opera Theater of the XIX century. 1873–1889]. L: Muzyka [Music]. 1973. 328 p.

14. Gounod. Romeo et Juliette. L'Avantscene [Romeo and Juliet. The Avantscene]. Mai-juin [May June] 1982. 140 p.

15. *Nappravnik V.E.* Eduard Frantsovich Nappravnik i ego sovremenniki [Edward Frantsovich Nappravnik and his contemporaries] L: Muzyka. [Music]. 1991. 464 p.

16. *Kenigsberg A.K.* Italyanskaya opera na rubezhe XIX-ykh vekov [Italian opera at the turn of the XIX–XX centuries]. SPb: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [St. Petersburg: Rimsky-Korsakov Conservatory]. 2009. 108 p.

17. *Kudrina Yu.V.* Imperator Aleksandr III i muzykalnoe iskusstvo Rossii [Emperor Alexander III and the musical art of Russia]. Novaya i noveyshaya istoriya [Modern and Contemporary History]. 2011. № 6. P. 151–162.

18. *Korsukova K.R.* Interpretatsiya zapadnoevropeyskoy opery na stsene imperatorskikh teatrov rubezha XIX–XX vekov [Interpretation of the Western European opera on the stage of the imperial theaters of the turn of the XIX–XX centuries]. V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii [In the world of science and art: questions of philology, art history and cultural studies]. 2016. № 61. P. 59–65.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Однако начинал свою деятельность (сезоны 1873–1876) Ф.И. Стравинский в составе труппы Русской оперы в Киеве.

2. В них певец сыграл 29 ролей (в «Севильском цирюльнике» Россини, «Фра-Дьяволо» Обера и «Гугенотах» Мейербера по две роли).

3. Впрочем, в случае с иностранным репертуаром определить статус спектакля не просто, так как премьеры в Петербурге иногда осуществлялись позже, чем на московской сцене Императорских театров, а то и в частной антрепризе (например, «Риголетто»). Кроме того, премьерой могла быть названа постановка оперы после большого перерыва.

4. Премьера «Риголетто» в русском переводе состоялась гораздо раньше, в Большом театре Москвы 15 сентября 1856 года.

5. Шестиглазый песочный паук (лат. *Sicarius hahni*), который предпочитает нападать на жертву из засады, молниеносно атакует, впрыскивая в несчастное создание смертельный яд, и ждет, когда он подействует.

6. 24 ноября 1898, в день первого выхода Стравинского в роли Фальстафа в «Виндзорских Кушках» после перерыва, певцу устроили овацию. Из Дневников Г.П. Кондратьева: «Стравинского встретили аплодисментами и после акта поднесли большой лавровый венок. По окончании спектакля начался безобразный рев и бесконечные вызовы». Г.П. Кондратьев. Дневники-рапорты главного режиссера / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 15. Л. 124 об.

7. «Лалла-Рук» Ф. Давида 24 января 1884 г., «Манон» Ж. Массне 19 декабря 1885 г., «Отелло» Дж. Верди 26 ноября 1887 г., «Джоконда» А. Понкиелли, 21 января 1888 г., «Эскалармонда» Ж. Массне 6 января 1892 г., «Сельская честь» П. Масканьи 18 января 1893 г., «Пяццы» Р. Леонкавалло (1892) 23 ноября 1893 г., «Джамиле» Ж. Бизе (1872) 30 ноября 1893 г., «Тайный брак» Д. Чимарозы (1792) 17 сентября 1895 г., «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (1877), 19 ноября 1896 г., «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинга (1893) 24 октября 1897 г., «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1881) 5 февраля 1899 г., «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1864) 5 апреля 1899 г., «Далибор» Б. Сметаны (1868) 30 декабря 1899 г., «Богема» Д. Пуччини (1896) 11 февраля 1900 г., «Валькирия» Р. Вагнера (1870) 24 ноября 1900 г., «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта (1786) 25 сентября 1901 г., «Зигфрид» Р. Вагнера (1876) 4 февраля 1902 г.

8. Первые постановки оперы в России: 21.02.1870 г. в Москве и 8.02.1872 г. в Санкт-Петербурге (оба спектакля по-итальянски). Сведения приводятся по: Gounod. *Romeo et Juliette*. L'Avantscene. Mai-juin 1982. P. 88.

9. Ф. Стравинский сохранил билет к одному из спектаклей с гастролерами, на котором надписал красным карандашом имена артистов.

10. В архиве певца — печатное интервью с немецким композитором, в котором отчеркнута строчка о его восхищении спектаклем «Руслана и Людмила», и исполнение Стравинским партии Фарлафа.



# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА

Гун Цзыхуэй

## «МУЗЫКА ДЛЯ МЕНЯ — ЭТО ПРЕЖДЕ ВСЕГО ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПОТРЕБНОСТЬ»



Г.Ц.: Добрый день, господин Жуй Сюэ! Расскажите, пожалуйста, о себе и Ваших учителях, обучении и общении с ними. Как проходило Ваше становление как композитора?

Ж.С.: Добрый день! Я родился в Нанкине (провинция Цзянсу, Восточный Китай). С детства учился играть на эрху<sup>1</sup>, и в 1984 году поступил в среднюю школу Нанкинского института искусств<sup>2</sup> по классу эрху к известному профессору Ма Юде (马友德 — Ma Youde). В 1987 году я стал студентом факультета народной музыки Китайской консерватории<sup>3</sup>, где моим педагогом был видный музыкант, исполнитель на эрху Ан Жули (安如励 — An Ruli). Благодаря большому желанию сочинять музыку уже через

год я перешел на факультет композиции к знаменитому композитору, профессору Гао Вэйцзе (高为杰 — Gao Weijie). После окончания Китайской консерватории в 1993 году я остался в Афффилированной Высшей школе музыки при Китайской Консерватории, где преподавал композицию и теорию музыки.

В 1996 году я поехал в Японию, чтобы учиться в магистратуре университета Токио Гакуге́й (東京学芸大学 — Tokyo Gakugei University) по композиции в классах профессоров, композиторов и музыковедов Канета Чежди (金田潮兒 — Kaneta Choji) и Йосизаки Кьетоми (吉崎清富 — Yoshizaki Kiyotomi). Меня удостоили стипендии «Японский Асахи Пиво-Арт» японской компании Асахи-груп холдингз [13], и в 2002 году я окончил университет и получил степень магистра. В 2004 году вернулся в Пекин и теперь снова преподаю в Афффилированной Высшей школе музыки Китайской консерватории<sup>4</sup>.

Г.Ц.: В чем, по Вашему мнению, состоит особенность творчества современного китайского композитора?

Ж.С.: Я думаю, что в настоящее время по отношению к китайской музыкальной культуре можно говорить о двух типах композиторского творчества — национальном китайском и зарубежном китайском. Я немного изучал музыку современных зарубежных композиторов. Иногда я хожу на концерты современной музыки, но это бывает не часто, потому что большую часть времени я прово-

жу в школе, работаю допоздна. Поэтому и в настоящее время моими любимыми композиторами остаются представители периода первой половины и середины XX века — времени расцвета современного западного музыкального искусства. В первую очередь это русские композиторы Д. Д. Шостакович и С. С. Прокофьев, британский Э. Б. Бриттен, французский А. Дютийе, американский С. Барбер.

Что касается китайских композиторов, которые в настоящее время проявляют творческую активность в разных странах мира, то, признаюсь, мне их музыка не очень близка. Хотя в творчестве китайских авторов, использующих авангардные техники, и есть некоторые интересные произведения, но при этом нельзя утверждать, что они принесли инновации в музыку и культуру. Я думаю, что инновация не обязательно должна быть связана с авангардизмом. Инновация — это очень своеобразная, особенная вещь. В том случае, если композитор придерживается только какой-либо одной техники создания музыки, его сочинения могут потерять индивидуальность и уникальность, связанные с его личностью. Я думаю, что если все или большинство композиторов будут сочинять в рамках какого-либо одного направления, то многие их произведения будут иметь много подражаний. А ярких и впечатляющих произведений от этого, к сожалению, является очень мало.

Г.С.: Чем вы руководствуетесь при сочинении музыки? Какое значение для Вас имеют программа, идея, сюжет, художественный образ, возможности инструмента или техника композиции?

Ж.С.: Вы говорите о многих аспектах, своего рода импульсах для сочинения произведения. Несомненно, каждый из них может играть свою роль в процессе его создания. Но есть одна вещь, которая мне нравится больше всего, и поэтому я ею руководствуюсь всегда — это так

называемое «настроение» или «эмоция». Об их значении писал в своих работах А. Шенберг. Когда я сочиняю музыку, моя главная проблема заключается в том, чтобы понять, как мое настроение или эмоция выражаются через мою музыку, и что мне нужно сделать, чтобы достичь максимального результата в их передаче музыкальными средствами. Таким образом, получается, что в большинстве случаев музыка является для меня прежде всего эмоциональной потребностью.

Г.Ц.: Как Вы сочиняете музыку? Поете или играете на инструменте, пишете ноты на бумаге или набираете в компьютерной программе?

Ж.С.: Обычно я играю отдельные фрагменты на фортепиано и затем записываю нотный текст на бумаге. Я не очень хорошо знаю, как можно использовать для сочинения музыки компьютер.

Г.Ц.: Что Вы понимаете под «музыкой»?

Ж.С.: Если Вы имеете в виду, какой является современная концепция музыки в Китае, то я думаю, что она может быть разделена на два направления — музыку для профессиональных музыкантов и для любительской аудитории. На обычных людей большое влияние оказывают средства массовой информации — какая музыка транслируется, такую только они и могут услышать. И хотя в Китае проводится много концертов национальной классической музыки, для многих простых людей музыка не является жизненной потребностью, необходимостью, что также связано с процессами популяризации музыки в Китае.

А музыка, предназначенная для профессиональных музыкантов, имеет разные концепции в соответствии с разными специализациями. Для меня лично в процессе моего творчества, при создании произведений всякая музыка выступает как источник знания — своего рода «питательное вещество».

Г.Ц.: Как Вы думаете, какую роль в творчестве современного китайского композитора играет историческое наследие Китая?

Ж.С.: Влияние древнего китайского идеологического и культурного наследия на современных китайских композиторов огромно. В настоящее время многие композиторы создают свои произведения на темы, связанные с историей и культурой Китая — например, такой темой может стать целое историческое событие или отдельный герой. За последнее десятилетие в Пекине и в главных городах Китая были написаны и поставлены множество опер западного типа на китайские исторические темы. Но все же эту тему можно назвать новорожденной, и многие композиторы только пробуют себя в этой области.

Г.Ц.: С чем связан образ, который Вы передаете в произведении «Морская Нимфа» (2010) для саньсянь<sup>5</sup> и национального оркестра?

Ж.С.: Источником вдохновения для меня при создании этого произведения послужили пейзажи японского пролива Цугару, располагающегося между островами Хонсю и Хоккайдо. Извилистый водный путь, бурные морские волны, brave рыбаки во время рыболовного сезона — все это, связываясь воедино, искренне демонстрирует нам самую чистую природную первобытную жизненную силу. С одной стороны, здесь все спокойно и размеренно, словно стелющийся желтоватый туман, с другой — все быстро и стремительно, подобно вспышке огня.

Г.Ц.: Можно ли сказать, что в этом произведении Вы пытаетесь отстраниться от национального звучания саньсяня и соединяете не только чистые и нежные, плавные и размеренные, но также грубые и динамичные созвучия?

Ж.С.: Я думаю, что в определенной степени я прибегаю здесь к своего рода «мировому музыкальному языку». Наверное можно сказать, что продемонстриро-

ванные в произведении сложные ритмы, словно рождающиеся в переборах струн, подобны брызгам могучих потоков и искрам ослепительного пламени. Это связано с тем, что в центре художественного образа сочинения находится огромный океан, который по воле морской нимфы то яростно и стремительно бушует, то спокойно и размеренно клокочет.

Г.Ц.: Каков образный строй Вашего сочинения «Ветер с Востока» для цитры чжэн<sup>6</sup> (2011)? В нем ощущается и восточная романтика, и легкое, очень душевно переданное чувство современности.

Ж.С.: «Восточный ветер» — это ветер, несущий энергию, вкус и колорит Востока. Я попытался отойти от традиционного представления о музыкальных произведениях для гучжэна и передать иные возможности инструмента. Поэтому вместо одноголосного звучания я использую полифоническое сочетание нескольких традиционных мотивов Поднебесной и мелодий в классических западных традициях, а также современные музыкальные приемы.

Г.Ц.: Произведение для ударных инструментов и национального оркестра «Впечатление о «Шэн Дань Цзин Чоу»» (2012) было написано Вами для Сингапурского китайского оркестра. Шэн (生 — sheng), дань (旦 — dan), цзин (淨 — jing), чоу (丑 — chou) — это четыре основных ампуа или типа действующих лиц в Пекинской опере. Мы знаем, что каждому из них присущи свои характерные особенности, постоянные признаки — изобразительные средства, сценический образ, грим и аксессуары, которые условно, но очень выразительно и отчетливо указывают на состояние и другие качества героев. В таком случае можно ли это произведение отнести к жанру инструментального театра?

Ж.С.: В этом произведении нет образов персонажей классической Пекинской оперы. Я бы сказал, что оно повествует скорее о гармоничном духовном слиянии

Востока и Европы. Здесь используется характерная для западной музыки концертная структура и западная мелодика, на которую словно наносится пудра и тушь для грима Пекинской оперы.

Г.Ц.: Тогда можно сказать, что «Шэн Дань Цзин Чоу» — это скорее образы-маски, следы впечатлений от которых Вы передаете музыкой. Если говорить «о гармоничном духовном слиянии Востока и Европы» в Вашей музыке, то прежде всего необходимо вспомнить Вашу пьесу «Путешествие ветра» для ансамбля хуцинь (风之旅 — feng zhi lu, 2015)<sup>7</sup>, в которой гармонично сочетаются китайские и западные мотивы. Вы пересмысливаете китайскую мелодику и пытаетесь создать совершенно новое звучание, которое несет в души слушателей нежность и успокоение. С чем связан этот образ для Вас?

Ж.С.: У любого человека есть знакомые с рождения ощущения ласкового дуновения ветра и свежести морозящего дождя. Они незаметно проникают в огорченное сердце, скорбящую душу. Это ветер, который пронзает разум и играет на струнах наших чувств. Такой образ я хотел передать в произведении.

Г.Ц.: В Вашем «Рондо» (回旋曲 — hui xuan qu, 2016) для эрху и баяна ярко выражено сочетание классических и новых мотивов. Неповторимый стиль этой композиции создает слияние дикого, некротимого ритма и лирической мелодии при обращении к быстрому токкатному движению. Слушатели ощущают в нем юношеский запал и оптимизм молодости. Что Вы думаете об этом?

Ж.С.: Я думаю, что когда у человека есть потребность распахнуть душу и излить свои чувства, то его поведение будет естественным и в какой-то степени даже осторожным. Именно таково по своей природе реалистическое искусство, которое выражает суть через простоту и таит в себе глубокий, но при этом лаконично изложенный смысл. Поэтому сам жанр

рондо выбран мною не случайно, он позволяет использовать резкие контрасты и при этом сохранять цельность образа.

Г.Ц.: Вы являетесь автором таких интересных и новаторских произведений для национальных инструментов, как пьеса «Йинь» (吟 — Yin, 2002)<sup>8</sup> для сякухати<sup>9</sup>, группы струнных и ударных; духовой квинтет «Цветочный двор в полночь» (午夜花庭 — wu ye hua ting, 2010); цикл «Душа» (心灵 — xin ling, 2010) для янцинь<sup>10</sup>. А какие традиционные китайские инструменты древнего происхождения Вы предпочитаете применять в своих композициях и почему?

Ж.С.: Кроме перечисленных Вами произведений, которые были написаны мною ранее, в последние годы я сочинил также несколько пьес для традиционных смычковых и щипковых струнных инструментов, среди которых любимый мною эрху, — например, «Летняя ночь» (夏夜 — Xia Ye, 2015) для эрху, пипы, виолончели и маримбы; и «Цю Цю» (球球 — Qiu-Qiu — это имя моей собаки, 2014) для эрху и цимбал.

Можно сказать, что сейчас в Китае существуют особые обстоятельства для сочинения музыки. Композиторы, которые изучают западные инструменты, могут не писать большое количество произведений, и к их музыкальным сочинениям не предъявляются строгие требования<sup>11</sup>. Напротив, исполнители на традиционных инструментах очень хотят, чтобы композиторы сочиняли музыку для них, потому что в их репертуаре мало произведений. С начала 1980-х годов в Китае игре на народных музыкальных инструментах стало обучаться гораздо больше исполнителей, и сейчас их число очень велико, поэтому это естественно, что им нужно и больше произведений. Как правило, такие музыканты действуют по собственной инициативе, сами контактируют с композиторами, и композиторы сочиняют музыку для них. В последние три десятилетия

появилось много произведений для традиционных народных инструментов, и композиторы продолжают сочинять.

**Г.Ц.:** Могли бы Вы рассказать об инновациях в современной китайской традиционной музыке?

**Ж.С.:** Прежде всего необходимо отметить, что в нашей стране придается исключительное значение развитию национальной, народной музыки — намного больше, чем в любой другой стране мира. Главное, для этого есть основание и все условия — можно сказать, что в Китае на протяжении многих столетий был заложен очень хороший, прочный фундамент для развития национальных традиций.

Когда я учился в Японии, я обратил внимание на то, что степень проникновения в культуру и жизнь людей и развития в целом японских национальных инструментов значительно меньше, чем в Китае, поэтому и темпы роста японской народной музыки отстают от темпов роста китайской народной музыки.

Развитие народной музыки в других странах всегда отражает состояние естественного развития культуры, а развитие нашей народной музыки непосредственно связано с возрождением традиционной китайской культуры. И это очень хорошо. Поэтому китайские народные музыканты являются профессионалами высочайшего уровня, они превосходны во всех аспектах, будь то собственно искусство, то есть область мастерства владения инструментом (прежде всего техника игры) или сфера эстетики.

Я очень надеюсь на то, что воссоздание традиционной музыки в Китае не ста-

нет отдельной узкой проблемой, но пойдет по очень широкому пути в мире. Своими произведениями китайские композиторы могут раздвигать культурные и художественные границы в двух направлениях. С одной стороны, наследовать великую национальную культуру, перейти к исследованию трактатов и изучению классической музыки Древнего Китая. С другой стороны, изучать западную и мировую (интернациональную) музыкальную культуру и технологии сочинения музыки.

Таким образом, путь создания и развития народной музыки очень широк в культурном пространстве, но он и очень долг по историческому времени. И каждое поколение китайских композиторов, которые учатся на Западе, на мой взгляд, сокращают его примерно на двадцать лет. В результате, когда речь идет об обращении к западным музыкальным техникам, изучении и использовании их в рамках китайской национальной культуры, сказывается в определенной степени одностороннее или неполное понимание западной музыки. Поэтому нам по-прежнему нужен всеобъемлющий процесс обучения музыке, идущий с Запада.

**Г.Ц.:** Спасибо Вам за интересную беседу. От имени читателей журнала и от себя лично желаю Вам вдохновения и больших успехов в Вашей разносторонней творческой деятельности.

**Ж.С.:** Благодарю Вас. В свою очередь желаю русским музыкантам и исследователям музыки новых побед и много творческих сил для того, чтобы развивать прекрасные национальные традиции. В этом мы единомышленники.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Есипова М.В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке / Художественная культура, 2017. № 3 (21) // Электронное периодическое рецензируемое научное издание ISSN: 2226–0072.

2. Ыинь [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.so.com/doc/5400985-5638590.html> (360百科 吟 2013年05月17号).

3. Нанкинский институт искусств [Электронный ресурс]. URL: [collegemvd.by/reviews/12635.html](http://collegemvd.by/reviews/12635.html)

4. Сансянь [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.so.com/doc/1261165-1333703.html> (360百科 三弦 2012年10月11日).
5. Сякухати [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.so.com/doc/3732430-3921628.html> (360百科 尺八 2012年10月18号).
6. Ху Пин. Развитие европейских и внеевропейских национальных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века (на примере украинской и китайской музыки). Автореферат дисс. ... канд. иск.: 17.00.03. Львов, 2013. 18 с.
7. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 233 с.
8. Чжен И.А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий. Дисс. ... канд. культурологии. Чита: Забайкальский гос. гуманитарно-педагогический ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2006. 168 с.
9. Чжэн [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.so.com/doc/654355-692644.html> (360百科 箏 2012年10月14号).
10. Эрху [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.baidu.com/item/二胡/138082> (百度百科 二胡 2018年10月19号).
11. Юнцова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / Общество и государство в Китае. Т. XLIV. Ч. 2 // Ред. колл. А.И. Кобзев и др. Москва: ИВ РАН, 2014.
12. Янцзинь [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%89%AC%E7%90%B4> (百度百科 扬琴 2018年06月06号).
13. Asahi Group Holdings [Электронный ресурс]. URL: <http://www.asahigroup-holdings.com> <http://www.asahishogakukai.jp/system.html>.

## REFERENCES

1. Esipova M.V. Ob osobennostyakh izucheniya kitayskoy muzyki v Rossii v 21 veke [On the features of the study of Chinese music in Russia in the 21 century] / Khudozhestvennaya kultura, // Elektronnoe periodicheskoe retsenziruемое nauchnoe izdanie [Artistic Culture // Electronic periodical reviewed scientific publication]. 2017, № 3 (21).
2. Yin [Electronic resource]. URL: <https://baike.so.com/doc/5400985-5638590.html> (360百科 吟 2013年05月17号) (data obrashcheniya: 10 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 10, 2018].
3. Nankinskiy institut iskusstv [Nanjing Institute of the Arts] [Electronic resource]. URL: [collegemvd.by/reviews/12635.html](http://collegemvd.by/reviews/12635.html) (data obrashcheniya: 16 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 16, 2018].
4. Sansyan [Sanxian] [Electronic resource]. URL: <https://baike.so.com/doc/1261165-1333703.html> (360百科 三弦 2012年10月11日) (data obrashcheniya: 11 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 11, 2018].
5. Syakukhati [Shakuhachi] [Electronic resource]. URL: <https://baike.so.com/doc/3732430-3921628.html> (360百科 尺八 2012年10月18号) (data obrashcheniya: 12 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 12, 2018].
6. Hu Ping. Razvitie evropeyskikh i vnevropeyskikh natsionalnykh traditsiy v kamerno-instrumentalnykh ansamblyakh vtoroy poloviny KhKh veka (na primere ukrainskoy i kitayskoy muzyki) [The development of European and non-European national traditions in the chamber-instrumental ensembles of the second half of the twentieth century (on the example of Ukrainian and Chinese music)]. Avtoreferat diss. <...> kand. isk. [Abstract of thesis. <...> cand. claim]: 17.00.03. Lvov [Lviv] (Lvovskaya nats. muz. akademiya im. N.V. Lysenko) [Lvov National Music. Academy named after N.V. Lysenko], 2013. 18 p.
7. Qu Wa. Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vankhua v kontekste kitayskoy muzyki 20 veka [Chu Wanhua's Piano Works in the Context of 20 th Century Chinese Music]. Diss. <...> kand. isk [Diss. <...> cand. claim]: 17.00.02. Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don], 2015. 233 p.

8. Chzhen I.A. Professionalnaya muzykalnaya kultura stran Dalnego Vostoka v kontekste mezhkulturnykh vzaimodeystviy [Professional musical culture of the Far East in the context of intercultural interactions]. Diss. <...> kand. kulturologii [Diss. <...> Cand. cultural studies]. Chita (Zabaykalskiy gosudarstvennyy gumanitarno-pedagogicheskiy universitet im. N.G. Chernyshevskogo) [Zabaykalsky State Humanitarian-Pedagogical University named after N.G. Chernyshevsky], 2006. 168 p.

9. Zheng [Electronic resource]. URL: <https://baike.so.com/doc/654355-692644.html> (360百科 箏 2012年10月14号) (data obrashcheniya: 9 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 9, 2018].

10. Erhu [Electronic resource]. URL: <https://baike.baidu.com/item/二胡/138082> (百度百科 二胡 2018年10月19号) (data obrashcheniya: 10 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 10, 2018].

11. Yunusova V.N. Izuchenie kitayskoy muzyki v Rossii: k probleme stanovleniya otechestvennoy muzykalnoy sinologii [The study of Chinese music in Russia: the problem of the formation of the national musical sinology] // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and the State in China]. T. XLIV. Ch. 2 / Red. koll. [Ed.] A.I. Kobzev i dr. — Moskva: IV RAN, 2014. (Uchenye zapiski IV RAN. Otdela Kitaya [Scientific notes of the IES RAS, Department of China]. Vyp. 15 [Issue 15]. Redkoll. [Ed.]: A.I. Kobzev and others). URL: [www.synologia.ru/authors-355](http://www.synologia.ru/authors-355) (data obrashcheniya: 22 Yanvarya 2018 [accessed date: January, 22, 2018]).

12. Yangqin [Electronic resource]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%89%AC%E7%90%B4> (百度百科 扬琴 2018年06月06号) (data obrashcheniya: 11 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 11, 2018].

13. Asahi Group Holdings [Electronic resource]. URL: <http://www.asahigroup-holdings.com> <http://www.asahishogakukai.or.jp/system.html> (data obrashcheniya: 13 Yanvarya 2018) [accessed date: January, 13, 2018].

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эрху (二胡 — er hu) — один из основных и наиболее почитаемых в Китае традиционных смычковых хордофонов. Его происхождение связано с хордофоном эпохи династии Тан си цинь (奚琴 — si qin). Здесь и далее в скобках после терминов приводится написание слов китайскими иероглифами и транскрипция на латинице [10].

2. Нанкинский институт искусств (南京艺术学院 — nan jing yi shu xue yuan — Nanjing University Of The Arts) был основан в 1912 году. В 1935 году именно в Нанкине был создан первый официальный национальный оркестр Китая — Центральный оркестр народных инструментов при радиокomite [3].

3. Китайская консерватория музыки была основана в Пекине в 1964 году.

4. С 2004 года по настоящее время Жуй Сюэ также является деканом факультета композиции в Аффилированной Высшей школе музыки при Китайской консерватории.

5. Сяньсянь (三弦 san xian — струна; также сяньцзы) — китайский традиционный щипковый хордофон, входит в группу из четырех щипковых хордофонов в оркестре Пекинской оперы [4].

6. Чжэн (箏 — zheng) — также гучжэн (古箏 — gu zheng), циньчжэн (秦箏 — qin zheng (около 221 г. до н. э. — 207 г. до н. э.)) — традиционный китайский щипковый инструмент, имеющий древнее происхождение [9].

7. В том же году оно было удостоено Золотой премии «Золотой хуцинь» в номинации «Произведение малой формы для хуцинь».

8. Понятие «йинь» связано с областью китайской классической литературы и имеет несколько значений. С одной стороны, «йинь» определяет классическую разновидность лирической поэзии Китая и те произведения, которые часто применяются в процессе обучения. С другой стороны, «йинь» — это особый способ чтения рифмованной прозы нараспев, который позволяет выражать переданные в текстах глубокие чувства и далекие устремления героев. По отношению к музыке, и прежде всего музы-

кальной эстетике, «йинь» воплощает простые, но одновременно глубокие идеи. В своем произведении Жуй Сюэ передает индивидуальность и внутреннее содержание, особый ритм и красоту декламации древней лирики Поднебесной [2].

9. Японская бамбуковая флейта сякухати (японск. 尺八 — Shakuhachi). Название связано с обозначением длины инструмента согласно традиционным японским мерам длины — 1 сяку 8 сун, что соответствует 54,5 см. Ее происхождение связано с распространенной в Японии в период Нара древнекитайской флейтой чи ба (китайск. 尺八 — chi ba, разновидность флейты сяо) [5].

10. Янцин (扬琴 — yang qin) — китайский ударный хордофон, разновидность цимбал, входит в оркестр Пекинской оперы [12].

11. На русском языке проблемы использования западных техник композиции в произведениях китайских композиторов проанализированы в диссертационных исследованиях Ху Пина [6], Цюй Ва [7], Чжена И.А. [8]. О проблемах исследования китайской музыки в России см. также статьи М.В. Есиповой [1] и В.Н. Юнусовой [11].



## НА ПУТИ К Н. МЕТНЕРУ. КОНЦЕРТНЫЙ ПРОЕКТ «МЕТНЕР-МАРАФОН»

### *Антология вокальных сочинений в девяти концертах*

17 ноября 2018 года в Музыкальной гостиной дома Шуваловой Российской академии музыки имени Гнесиных завершился беспрецедентный концертно-творческий проект «Николай Метнер. Антология вокальных сочинений в девяти концертах. “Метнер-марафон”». Идея представить в едином концертном цикле все вокальные произведения Н. Метнера родилась у профессора кафедры концертмейстерского искусства РАМ им. Гнесиных Е.Е. Стриковской, известной не только как высококлассный педагог и исполнитель, но и музыкант-просветитель, возглавляющей в течение двенадцати лет авторский социально-культурный проект «Гнесинская общедоступная филармония». За время его существования силами студентов и преподавателей кафедры концертмейстерского искусства прошло около 200 бесплатных дневных концертов.

В программе музыкальных утренников («Конспект оперы», «Пути немецкой песни», «Фольклор в классике», «В зеркале поэзии», «Мифы и легенды в музыке», «История романса в лицах», «Голос романтики», «Портрет композитора», «Венок поэтов» и других) был представлен весь золотой фонд камерно-вокального и оперного репертуара. Прозвучали не только известные шедевры, но и неопубликованные сочинения, не исполнявшиеся на концертной эстраде.

Замысел проекта «Метнер-марафон» возник не случайно. Кафедра концертмейстерского искусства РАМ им. Гнесиных в лице педагогов Л.М. Некрасовой,

Н.М. Тевдой-Бурмули, Т.В. Кандинской, Е.Е. Стриковской, М.В. Кравец, С.Ф. Маргаритовой, В.А. Власовой, Т.В. Сотниковой в течение многих лет включала вокальные произведения композитора в учебные и концертные программы студентов. Однако необходимо заметить, что круг этих сочинений был ограничен в основном известными сочинениями на стихи Пушкина, Тютчева, Фета, Гете. Большая часть вокального творчества Метнера все-таки оставалась вне сферы внимания профессионалов и была неизвестна широкой публике.

Восполнить этот пробел и исправить историческую несправедливость в отношении целого пласта вокальной музыки выдающегося русского композитора и стало задачей авторского проекта Е.Е. Стриковской.

Одним из творческих стимулов стал цикл концертов, начавшийся в сезоне 2017–2018 гг. «Русский XX век: мост из прошлого в будущее», призванный привлечь внимание к русским композиторам XX века: С.В. Рахманинову, Н.К. Метнеру, И.Ф. Стравинскому, С.С. Прокофьеву, Н.Я. Мясковскому, А.Т. Гречанинову, Р.М. Глиэру, Н.Н. Черепнину, Д.Д. Шостаковичу, М.С. Вайнбергу, Г.В. Свиридову, В.А. Гаврилину.

Осуществить замысел «Метнер-марафона» было бы невозможно без поддержки коллег и учеников кафедры концертмейстерского искусства РАМ им. Гнесиных: профессора М.В. Кравец и Т.В. Кандинской, старших преподавателей А.П. Саль-

никовой и Е. В. Лобановой (ученицы Е. Е. Стриковской), А. Зиннуровой и Е. Солунской (выпускники Е. Е. Стриковской), Т. Бойко (студентка класса Т. В. Кандинской).

Известно, что произведения Н. Метнера для голоса и фортепиано предъявляют высокие профессиональные требования как к пианистам, так и вокалистам. Необходимы поистине универсальные певцы, обладающие широким диапазоном голоса, мощным драматическим звучанием, владеющие тончайшей нюансировкой. Найти таких солистов для проекта было первостепенной задачей. В результате участие в «Метнер-марафоне» приняли известные исполнители — постоянные участники концертов «Гнесинской общедоступной филармонии»:

- Светлана Создательева (сопрано) — заслуженная артистка РФ, солистка театра «Геликон-опера», «Bayerische Staatsoper», «Deutsche Oper», «Komische Oper» (Berlin), «Deutsche Oper am Rhein»;

- Александра Конева (сопрано) — лауреат международных конкурсов «GRANDI VOCI» (Зальцбург, 2017), «SPAZIO-MUSICA» (Орвието, 2017), приглашенная солистка Театра оперы и балета г. Екатеринбург, «OPER IM BERG Festival» (выпускница РАМ им. Гнесиных);

- Александр Полковников (баритон) — солист театра им. Покровского (с 2018 г. Камерной сцены Большого театра), «Szegeed National Opera House», «Teatro Sociale di Mantova», «Glyndebourne Festival Opera»;

- Елена Ольховская (сопрано) — концертная солистка (выпускница РАМ им. Гнесиных).

«Метнер-марафон» открыл молодых, еще не известных широкой публике артистов:

- Екатерину Лукаш (меццо-сопрано) — солистку Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немиро-

вича-Данченко, приглашенную солистку Татарского академического театра оперы и балета им. М. Джалиля;

- Викторию Преображенскую (меццо-сопрано) — солистку театра им. Покровского (с 2018 г. Камерной сцены Большого театра);

- Кристину Фуш (меццо-сопрано) — солистку музыкального театра «Зазеркалье» (Санкт-Петербург);

- Юлию Гордину (меццо-сопрано) — солиста-иллюстратора кафедры концертмейстерского искусства РАМ имени Гнесиных;

- Василия Соколова (баритон) — лауреата международных конкурсов, солиста Камерной сцены им. Б. А. Покровского.

В первых трех концертах цикла, состоявшихся 14 октября, 18 ноября и 9 декабря 2017 года, были исполнены: Восемь стихотворений Тютчева и Фета соч. 24, Пять стихотворений Тютчева и Фета соч. 37, Девять песен Гете соч. 6, Двенадцать песен Гете соч. 15 (К. Фуш, А. Бауман, С. Создательева, М. Кравец), Соната-вокализ соч. 41 № 1 (Е. Ольховская, Т. Кандинская), Сюита-вокализ соч. 41 № 2 (Е. Ольховская, Т. Бойко).

В рамках второй триады цикла, прошедшей 10 февраля, 7 и 27 апреля 2018 года, прозвучали Три стихотворения Лермонтова, Пушкина и Фета соч. 3, Два стихотворения Пушкина и Белого соч. 13, Семь стихотворений Фета, Брюсова и Тютчева соч. 28 (Е. Лукаш, А. Конева, Е. Лобанова, Е. Стриковская), Шесть стихотворений Пушкина соч. 36 (А. Конева, А. Зиннурова), Семь стихотворений А. Пушкина соч. 52 (Ю. Гордина, А. Конева, А. Зиннурова, В. Преображенская, В. Соколов, А. Сальникова), Шесть стихотворений Пушкина соч. 32 (В. Соколов, В. Преображенская, А. Сальникова), Четыре песни на стихи Пушкина и Тютчева соч. 45 (С. Создательева, А. Сальникова).

В заключительных концертах, состоявшихся 13, 20 октября и 17 ноября

2018 года, слушателям были представлены Семь стихотворений А. Пушкина соч. 29 (Е. Лукаш, К. Фуш, Е. Солунская, А. Полковников, А. Сальникова), Восемь стихотворений соч. 61 (С. Сычева, Е. Лукаш, А. Конева, Е. Стриковская, А. Полковников, А. Сальникова), Три стихотворения Г. Гейне соч. 12 (К. Фуш, М. Кравец), Пять стихотворений Ницше соч. 19, 19а (К. Фуш, М. Кравец), Семь песен на стихи Гете, Эйхендорфа, Шамиссо соч. 46 (Е. Ольховская, М. Кравец, В. Преображенская, А. Сальникова, Ю. Гордина, Е. Лобанова), Шесть стихотворений на слова Гете соч. 18 (В. Преображенская, А. Сальникова, Ю. Гордина, Е. Лобанова). Так, в течение года творческой группой музыкантов-единомышленников были исполнены все вокальные опусы Н. Метнера (за исключением раннего романса «Ангел» соч. 1 bis), вошедшие в Полное собрание его сочинений 1961 г<sup>1</sup>, а также неизданные Пять песен на стихи Ницше ор. 19 и ор. 19а.

Многие шедевры композитора до сих пор остаются «белыми пятнами», так как записей этих произведений не существует. Большинство из них прозвучали в цикле «Метнер-марафон» впервые. Наиболее знаменательными премьерами цикла стали следующие сочинения: «У озера» (А. Фет из Гете) соч. 3 № 3; «Эпитафия» (А. Белый) соч. 13 № 2; «Я потрясен, когда кругом», «Только встречу улыбку твою», «Шепот, робкое дыханье», «Я пришел к тебе с приветом» (А. Фет) соч. 24 № 5, 6, 7, 8; «Нежданный дождь» (А. Фет) соч. 28 № 1; «Сижу задумчив и один», «Пошли, Господь, свою отраду» (Ф. Тютчев) соч. 28 № 7, 8; «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Конь», «Заклинание» (А. Пушкин) соч. 29 № 3, 4, 7; «Элегия» (А. Пушкин) соч. 45 № 1; «Наш век» (Ф. Тютчев) соч. 45 № 4; «Окно», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»), «Приметы», «Испанский романс», «Узник» соч. 52 № 1, 3, 4, 5, 7;

«Что в имени тебе моем?», «Если жизнь тебя обманет» (А. Пушкин), «О, вещая душа моя» (Ф. Тютчев) соч. 61 № 3, 4, 7.

Отсутствие исполнительской традиции большей части сочинений потребовало от участников проекта как творческой самостоятельности, так и глубокого погружения в материал, исследовательского подхода. В этом смысле ярким примером является «Эпитафия» соч. 13 № 2 на стихи Андрея Белого — практически неизвестное вокальное сочинение Н. Метнера<sup>2</sup>.

Как известно, круг поэтических пристрастий Метнера в значительной степени был определен связями с московской литературной средой. В дом композитора приходили известные музыканты и поэты, сам Метнер бывал на вечерах у знаменитой в то время певицы М. А. Олениной-д'Альгейм в ее московском «Доме песни». Здесь Николай Карлович был окружен горячими поклонниками своего творчества, на его концертах нередко выступали в качестве докладчиков и лекторов А. Белый и В. Брюсов. А. Белый был одним из горячих почитателей Н. Метнера как композитора и артиста. Уже в начале 1900-х годов он пишет: «Я совершенно влюблен в его музыку»<sup>3</sup>, «Скрябин и Метнер сосредоточивают ныне в себе все то, чем может гордиться молодая русская музыка <...>. Мы приветствуем в Метнере благородство и строгость его дарования <...>»<sup>4</sup>. Соединение в отзыве А. Белого имен двух композиторов, а также известный факт увлеченности молодого Метнера творчеством Скрябина<sup>5</sup> дали, по существу, ключ к прочтению «Эпитафии» — одного из сложнейших и, одновременно, необычайно ярких вокальных сочинений. В исполнении сопрано А. Коневой и Е. Стриковской оно стало одной из самых запоминающихся премьер «Метнер-марафона».

А. Белому в том же 1907 году Н. Метнер посвящает Три стихотворения на стихи Гейне» соч. 12, что сви-

детельствует о духовной близости поэта и композитора. Поэзия символистов, с характерной для нее «музыкой слов», прихотливой игрой со звуком, формой, ритмикой, могла бы стать благодатным материалом для музыкального воплощения. Однако после разрыва Эмиля Метнера (брата композитора) с Андреем Белым из-за расхождения в философских взглядах, Николай Метнер практически не обращается к поэзии своих современников. Остается только сожалеть о том, что на слова поэтов-символистов Метнером написано всего два сочинения, являющихся шедеврами композитора: помимо упомянутой «Эпитафии» романс на стихи В. Брюсова «Тяжела, бесцветна и пуста» соч. 28 № 4.

Молодой Метнер, как и все его окружение, находился под обаянием немецкой поэзии, в особенности Гете. Именно на стихи этого поэта в период с 1904 по 1909 год родились три ранних опуса: соч. 6, 15 и 18, принесшие ему подлинное признание. В 1912 г. они были удостоены первой профессиональной награды — престижной Глинкинской премии<sup>6</sup>.

Гетевская классическая литературная традиция во многом определила своеобразие музыкального стиля композитора. Подобно символистам, Метнер воспринимает Гете как «учителя мудрости», олицетворение полноты классического идеала. Позднее, уже будучи в эмиграции, он вновь обращается к немецкой поэзии и пишет несколько песен на стихи В. Гете, И. Эйхендорфа и А. Шамиссо — соч. 46 и 61.

Влияние круга друзей — поэтов-символистов и философов — сказалось и на выборе текстов Ф. Ницше. В течение 1907–1913 г. были написаны Три стихотворения Ф. Ницше ор. 19: «Привет родине» («Gruß»), «Старушка» («Alt Mütterlein») и «Тоска по отчизне» («Heimweh»), а впоследствии Два стихотворения Ф. Ницше для голоса с фортепиано ор. 19а: «Возвращение на родину» («Heimkehr») и «Отча-

яние» («Verzweiflung»). В блистательном исполнении Марины Кравец и меццо-сопрано Кристины Фуш они стали подлинной сенсацией «Метнер-марафона», поразив слушателей не только красотой, но и невероятной глубиной и драматизмом музыки. Необходимо отметить, что эти сочинения не вошли в русское издание вокальных сочинений Метнера 1961 г. и практически не известны в России. Таким образом, в проекте «Метнер-марафон» были представлены все 45 произведений, написанные на оригинальные тексты немецких поэтов — едва ли не половина всего вокального творчества композитора.

Естественно, что исполнение такого колоссального объема музыки на немецком языке было одной из самых сложных задач для участников. Конечно, в Полном собрании сочинений 1961 г. все немецкие романсы имеют русскоязычную версию, однако подстрочный перевод выявил смысловое расхождение между текстами (особенно религиозной тематики). К тому же в русском переводе нередко была нарушена и логика музыкальной фразы (как, например, в песне «Ручей» на стихи А. Шамиссо). В итоге исполнение этих произведений на русском языке было признано участниками неприемлемым, — это напрямую исказило бы и «дух, и букву» метнеровской музыки.

Если сам композитор прекрасно знал все тонкости немецкого языка, то для русских певцов одной из основных трудностей стало глубокое погружение в фонетику немецкой речи. Для фундаментального проникновения в авторский замысел необходимо было не только выучить текст, но и ясно представлять себе перевод каждого слова. Существовала и другая проблема — донесения до слушателей всех смысловых граней немецкой поэзии. В результате исполнение каждого романса предварялось переводом стихотворения (специально адаптированным для дикла). Это, безусловно, способствовало понима-

нию содержания произведения. Благодаря такому найденному в ходе «Метнер-марафона» литературно-музыкальному формату все 45 сочинений были исполнены и записаны на языке оригинала, что является большим вкладом в отечественную исполнительскую Метнериану.

Формат статьи не позволяет в полном объеме представить всю исполнительскую и исследовательскую проблематику, сопутствующую такому глобальному проекту, как «Метнер-марафон». Можно только отметить, что благодаря полной панораме вокального творчества Н. Метнера мы имеем большую возможность осмыслить значение вокальной сферы в общей картине творчества композитора.

Если для большинства композиторов камерный вокальный жанр был своеобразной лабораторией оттачивания мастерства в области крупной вокальной формы (оперы, оратории, кантаты), то для Метнера эта сфера приобрела особую самостоятельность, превращаясь зачастую в масштабный монолог, балладу, развернутое лирическое или философское высказывание. Не случайно композитор предпочитал «романсу» определение «стихотворение» или «песня».

Исследователи неоднократно отмечали особую роль фортепианной партии в произведениях композитора. Живое концертное исполнение всех вокальных сочинений убедительно продемонстрировало трансформацию камерных романсов в особый синтетический жанр — произведения для фортепиано с голосом. Развернутые сольные эпизоды: прелюдии, интерлюдии и постлюдии дополняют и обогащают поэтический текст. Полифоническая насыщенность фактуры, тембровое разнообразие, расширение диапазона фортепиано с захватом его крайних регистров, сложные метро-ритмические структуры — все то, что свойственно его фортепианному творчеству — характеризует и вокальные про-

изведения. Это делает их чрезвычайно трудными в исполнительском отношении как для пианистов, так и для певцов, от которых требуется адекватное сотворчество в совершенно новых и непривычных соотношениях «пианист-певец».

Несмотря на сложность и полифоническую насыщенность музыкального языка Метнера, жанровые предпочтения остаются у него в пределах классических форм. У Метнера мы находим разнообразие вокальных жанров: баллада, элегия, серенада, похоронный марш, вальс, испанский романс, пастораль, драматическая сцена.

Проект с особой ясностью высветил значение Н. Метнера в русской музыке как преемника традиций Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Танеева. На стихи русских поэтов — А. Пушкина (31), Ф. Тютчева (15), А. Фета (10), а также М. Лермонтова (3), А. Дельвига (1), А. Белого (1), В. Брюсова (1) — создано 62 произведения.

На стихи Пушкина Метнером созданы как вокальные циклы (соч. 29, 32 и 36, написанные в 1913–1918 г., и соч. 52, сочиненное уже в период эмиграции), так и отдельные романсы: «Я пережил свои желанья» (соч. 3 № 2), «Зимний вечер» (соч. 13 № 1), «Элегия» («Люблю ваш сумрак неизвестный»), «Телега жизни» (соч. 45 № 1, 2), «Что в имени тебе моем», «Если жизнь тебя обманет» (соч. 61 № 3, 4).

Несмотря на популярность пушкинских опусов композитора и многочисленные исследования в этой области, «Метнер-марафон» впервые представил публике несколько малоизвестных пушкинских шедевров Метнера: «Конь» и «Заклинание» (соч. 29 № 4, 7), большая часть опуса 52: № 1 «Окно», № 3 «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»), № 4 «Приметы», № 5 «Испанский романс» («Пред испанкой молодою...»), № 7 «Узник».

Не менее значимые открытия были сделаны и в тютчевско-фетовском бло-

ке вокальных сочинений (25), объединенных большей частью в двух монументальных опусах — соч. 24 и соч. 28 (1911–1914 г.). Впервые были представлены шесть стихотворений с музыкой на слова А. Фета («Я потрясен, когда кругом», «Только встречу улыбку твою...», «Шепот, робкое дыханье...», «Я пришел к тебе с приветом» (соч. 24 № 5, 6, 7, 8) «Нежданный дождь» (соч. 28 № 1), «У озера» (соч. 3 № 3)) и Ф. Тютчева («Сижу задумчив и один...», «Пошли, Господь, свою отраду» (соч. 28 № 7, 8) «О, вещая душа моя» (соч. 61 № 7)).

Можно смело утверждать, что до Метнера никто не смог так убедительно раскрыть в музыке глубину философской поэзии Тютчева, «поэта космического сознания», передать напряженный эмоциональный градус его стихотворений. До конца жизни она являлась «спутницей» композитора. Красноречиво свидетельствует об этом и последнее сочинение композитора — песня «Когда, что мы звали своим...» на стихи Тютчева (из Н. Ленау). Изданный уже после смерти композитора, вокальный ор. 61 объединил все главные поэтические пристрастия композитора: и немецкую, и русскую поэзию (И. Эйхендорф, А. Пушкин и Ф. Тютчев).

Можно сказать, что проект «Метнер-марафон» открыл новые пути к осмыслению вокального наследия Н.К. Метнера, его места в творческой биографии композитора и в мировом музыкальном культурном наследии в целом. Был пройден трудный, но вместе с тем увлекательный путь поиска новых смыслов и исполнительских интерпретаций вокальной музыки композитора, открыты новые неизученные страницы его творчества, которые заставляют задуматься над следующими вопросами:

— Следует ли опусы Метнера на стихи Гете и Пушкина (ор.6, 12, 15, 18, 29, 36, 52) считать разновидностью вокального цикла?

— Каким принципом руководствовался композитор при составлении циклов (нередко песни одного опуса написаны для разных голосов и не связаны друг с другом по содержанию)?

— Свидетельствуют ли многочисленные вокализы композитора об инструментальной трактовке голоса (кульминацией которой явились Соната-вокализ и Сюита — вокализ соч. 41 № 1, 2)?

По мере того, как русское искусство XX века становится историей, отчетливей проявляются связи нового со старым, прошлого с будущим, предшественников с последователями. От Даргомыжского и Мусоргского в вокальную музыку Метнера пришло стремление к идеальному слиянию слова с мелодией, поиск «правдивой» поэтической интонации. В то же время к опусам Метнера тянется нить и от немецкой Lied Шуберта, Шумана, Вольфа. Высочайший уровень полифонического мастерства Метнера позволяет сравнивать его творческий метод с искусством Баха. Фигура Метнера в истории русского, а быть может и мирового вокального жанра, занимает особое место, представляя собой удивительный сплав русского мелоса с немецкой культурой, яркой индивидуальности с глубокой религиозностью, консервативного мышления с новаторством в творчестве. Невероятно увлекательно находить в его музыке ростки, а иногда и интонационные совпадения с музыкой будущего, например, в романсе «Окно» — с музыкой Д.Д. Шостаковича; романсе «Конь» — с музыкой Г.В. Свиридова.

Сегодня все чаще сочинения Метнера приковывают взоры исполнителей и исследователей. Пройдя внушительную историческую дистанцию, произведения Метнера не только подтверждают свое почетное место в музыкальном пространстве, но становятся все более актуальными. «Сегодня мы можем оценить явление Н. Метнера во всей его полноте, гораздо

глубже и многограннее. Мы видим, что в наш век эмиграции и миграции творчество Н. Метнера, пропитанное духом трагизма и ностальгии по «утерянному раю», смятением и отчаянием человека, утратившего родную почву, потерявшего близких в братоубийственной войне, оказалось удивительным образом созвучно контексту нашей эпохи!» [4]. Может быть, именно поэтому опыт погружения команды музыкантов в сложный во всех отношениях мир вокального наследия Метнера, трудного не только для исполнения, но и для понимания и восприятия публикой, оказался очень убедительным.

Цикл концертов «Метнер-марафон» выходит за рамки просветительской деятельности и являет собой творческий проект, стимулирующий исследовательскую и научную работу по изучению творческой личности и богатейшего наследия Н. К. Метнера. Возможно, что поставленные проектом вопросы, проблемы, идеи получают продолжение в дальнейших исследованиях и исполнительстве, послужат импульсом для дальнейших творческих открытий...

Отрадно, что благодаря проекту сделаны записи всех вокальных сочинений композитора в живом концертном исполнении. Полная панорама вокального наследия Н. К. Метнера, наподобие масштабной многосоставной красочной фрески, позволяет проследить эволюцию вокального творчества композитора от первого до последнего опуса<sup>7</sup>. Хочется надеяться, что этот монументальный коллективный труд будет способствовать обогащению концертного и педагогического репертуара и пропаганде вокального творчества Метнера, незаслуженно недооцененного до сегодняшнего времени.

Реализовать проект такого масштаба вряд ли было возможно без неиссякаемой энергии Е. Е. Стриковской, продемонстрировавшей различные грани своей богатой творческой личности. Глубиной

интерпретаций вокальных сочинений Метнера она с самого начала задавала высокую планку художественного уровня проекта, приняв участие в нескольких концертах. Как педагог подготовила несколько программ с учениками и выпускниками — участниками проекта, щедро и бескорыстно делясь секретами концертмейстерского искусства, открывая тайники метнеровской музыки, зажигая интерес к его вокальному творчеству.

Шесть концертов из девяти были подготовлены под руководством Елены Евсеевны! Ее высокий музыкальный авторитет и творческий энтузиазм привлек к участию в проекте коллег и множество высокопрофессиональных певцов. Нельзя не вспомнить вступительные слова Е. Е. Стриковской, предваряющие каждый концерт, превратившиеся в интереснейший маленький лекторий не только о самом Метнере, но и его окружении, поэтах Гете, Эйхендорфе, Тютчеве, Фете, выходящий за рамки формального рассказа биографии композитора. Необходимо сказать о колоссальной редакторской работе Елены Евсеевны с записями девяти концертов цикла «Метнер-марафон», оформлении и составлении титров, а также создании редакций стихотворных переводов немецких текстов Гете, Эйхендорфа, Шамиссо.

Несмотря на то, что проект не имел финансовой, спонсорской и информационной поддержки, концерты неизменно проходили при переполненных залах. Все исполнители проекта рассматривали свое участие в нем как историческую миссию возвращения музыки Метнера российскому слушателю. Все записи вокальных сочинений Метнера, сделанные во время концертов, в настоящее время уже находятся в свободном доступе на канале «Метнер-марафон» в YouTube NIKOLAI MEDTNER ALL SONGS, а в дальнейшем будут размещены в фонотеке РАМ им. Гнесиных.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. 736 с.
2. Метнер Н.К. Муза и мода. Париж: YMCA PRESS, 1978. 154 с.
3. Метнер Н.К. Письма. Москва: Советский композитор, 1973. 615 с.
4. Стриковская Е.Е. «Nikolai Medtner. The 14 Piano sonatas in Two Evenings» PIANO JOURNAL (ЕРТА) 112/2017.
5. Долинская Е.Б. Николай Метнер. Москва: Музыка, 1966. 192 с.

## REFERENCES

1. Andrey Bely i Emiliy Metner. Perepiska. 1902–1915 [Andrey Belyi and Emiliy Medtner. Correspondence. 1902–1915]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Moscow: New literary review]. 2017. 736 p.
2. Medtner N.K. Muza i moda [Muse and Fashion]. YMCA PRESS. Paris, 1978. 154 p.
3. Medtner N.K. Pisma [Correspondence]. Moskva: Sovetskij kompozitor [Moscow: Soviet composer]. 1973. 615 p.
4. Strikovskaya E.E. Nikolai Medtner. The 14 Piano sonatas in Two Evenings PIANO JOURNAL (ЕРТА) 112/2017.
5. Dolinskaya E.B. Nikolay Metner [Nikolay Medtner]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1966. 192 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Предоставленный вдовой композитора архив (Анна Михайловна Метнер привезла его после смерти супруга, в 1958 году) лег в основу издания Полного собрания сочинений. Собрание сочинений Н.К. Метнера в 6 тт. Москва: Музгиз, 1961. Несомненно, это издание стимулировало исследовательский, научный, исполнительский интерес, тем не менее, не все произведения вошли в это издание, в частности «Три стихотворения Ф. Ницше» Соч. 19 и «Два стихотворения Ф. Ницше» Соч. 19а.
2. У А. Белого стихотворение озаглавлено «Друзьям».
3. [1], из письма 17 ноября 1902 г. Москва. РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 2.
4. Белый А. Николай Метнер. Арабески: Кн. ст. Москва: Мусарет, 1911, с. 372–373.
5. «<...> он [Скрябин] всегда просил меня сидеть в его концертах в первом ряду, чтобы видеть на моем лице впечатление, производимое его чудной музыкой» [3, 526–527].
6. Девять песен Гете (Neun lieder von W.Goethe) соч. 6, «Двенадцать песен Гете» (Zwölf lieder von W. Goethe) соч. 15, «Шесть стихотворений Гете» (Sechs gedichne von W. Goethe) соч. 18.
7. Ссылка на видеозаписи с концертов «Метнер-марафона» <https://www.youtube.com/channel/UC-fPFf0 f2 IO4 hWJlNSaXrSA>



## МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА СЕГОДНЯ: ВЗГЛЯД МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

С 30 октября по 2 ноября 2018 года в РАМ им. Гнесиных прошла международная научная конференция «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных», объединившая ученых из России, США, Великобритании, Франции, Германии, Белоруссии и Молдовы. Организаторами конференции стали профессор и преподаватели кафедры теории музыки — Т.И. Науменко, Е.С. Дерунец, Ю.Н. Пантелева, И.А. Преснякова.

Одной из особенностей конференции стал завершающий круглый стол «Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя». Кураторами круглого стола выступили доцент кафедры теории музыки И.С. Захарбекова и доцент кафедры аналитического музыкознания Д.А. Нагина; участниками заседания — кандидаты искусствоведения, аспиранты, соискатели и магистранты РАМ им. Гнесиных, связавшие свою жизнь с музыкальной наукой, успешно работающие по специальности в качестве преподавателей вуза, редакторов, организаторов научных проектов. Каждому из них было предложено подготовить небольшое сообщение и обсудить с присутствующими актуальные для молодых ученых вопросы: как и для чего писать научную работу; где искать материал и как работать с первоисточниками; какие исследовательские методы использовать; в чем заключается специфика работы музыковеда в разнообразных отраслях научной деятельности; как организовать и вести научный проект?

Доклады участников образовали две тематические группы. Первая из них —

«Научное исследование: проблемы, методы, перспективы» — была посвящена проблемам написания научной работы. Секцию открыло сообщение кандидата искусствоведения И.С. Захарбековой «Методика научно-исследовательской работы для исполнителей, или кому и зачем нужна магистерская диссертация». Будучи преподавателем, уже несколько лет ведущим одноименный предмет для магистрантов исполнительских факультетов, И.С. Захарбекова обозначила самые острые проблемы, связанные с научной работой исполнителя и предложила пути их решения. Отвечая на вопрос, прозвучавший в теме сообщения, докладчик подчеркнула, что диссертация необходима, прежде всего, самим студентам, ведь после магистратуры они могут преподавать в вузе.

Два сообщения касались работы ученого с архивными документами. Кандидат искусствоведения Я.В. Глушаков поделился опытом поиска первоисточников, связанных с советской массовой песней первой половины XX века. Соискатель кафедры аналитического музыкознания А.В. Лукьянов рассказал об особенностях работы с рукописями Д.Д. Шостаковича: о справочных изданиях, к которым следует обратиться при поиске архивных документов, о специфике черновиков и автографов композитора, о методах их анализа.

Еще один своего рода малый цикл образовали два доклада по методологии научных исследований, посвященных актуальной музыке. Аспирант кафедры теории музыки А.С. Панова обратилась к остро

дискуссионной теме «конца времени композитора», к нынешнему восприятию композитора не как создателя собственного текста, а «скриптора» и поиску новых исследовательских подходов к современной музыке. Преподаватель кафедры теории музыки М.В. Ковалева рассказала об опыте изучения фоновых композиций, требующих привлечения методологии смежных научных сфер — музыковедения, социологии, психологии, маркетинга.

Первая часть круглого стола завершилась сообщением технического секретаря диссертационного совета РАМ им. Гнесиных<sup>1</sup> и преподавателя кафедры аналитического музыкознания В.С. Порошенкова «О чем пишут музыковеды сегодня?», в котором были представлены статистические данные и тематический срез защищенных за последние пять лет диссертаций, а также «трендовый» метод музыковедческих исследований.

В Докладах второй части круглого стола — «*Научная деятельность: форматы, направления, проекты*» — получила освещение разносторонняя деятельность музыковеда. Заседание открыли сообщения ответственных редакторов двух научных периодических музыковедческих изданий. Доклад кандидата искусствоведения Д.А. Нагиной был посвящен концепции электронного журнала «Современные проблемы музыкознания» ([gnesinsjournal.ru](http://gnesinsjournal.ru)), организованного в Российской академии музыки им. Гнесиных в 2017 году. Главный редактор издания, доктор искусствоведения, профессор И.П. Сусидко так охарактеризовала его основную задачу: «оперативно публиковать статьи, затрагивающие широкий спектр научных тем, которые в полной мере можно назвать “современными”»<sup>2</sup>. Выступление аспиранта кафедры аналитического музыкознания В.В. Жалникова «“Музыкальная академия”: научный журнал в эпоху новых медиа» было сосредоточено на результатах ребрендинга

одного из ведущих научных музыковедческих изданий, новой тематике журнала и перспективах выхода в цифровое пространство.

Аспирант Государственного института искусствознания и редактор литературной части Московского театра «Новая Опера им. Е.В. Колобова» О.С. Порошенкова рассказала об увлекательной работе в литературном отделе оперного театра, продемонстрировав солидный набор выпускаемой им печатной продукции — многочисленные флаеры, программки, буклеты, театральную газету. Сообщение магистранта И.В. Севастьяновой было посвящено проекту [Stravinsky.online](http://Stravinsky.online), создателями и кураторами которого стали представители творческой молодежи<sup>3</sup>. Авторы «Стравинского» пишут о творчестве ныне живущих композиторов и классиков XX века, анонсируют и рецензируют важные события, публикуют переводы зарубежных исследований.

Совместное сообщение кандидата искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания М.И. Шинкаревой и преподавателя Е.В. Макаревой было посвящено Конкурсу научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства. Это престижное научное состязание проводится в РАМ им. Гнесиных ежегодно уже на протяжении 30 лет и постоянно выявляет новые таланты среди молодежи, делающей свои первые шаги на научном поприще.

В заключении Круглого стола кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания А.В. Клепова выступила с докладом «Научная конференция глазами участника и организатора». Рассматривая конференцию как «платформу для общения и обмена мнениями в системе развивающегося информационного потока и информационной открытости», докладчик охарактеризовал роль трех необходимых для подобных научных мероприятий звеньев — организа-

торов, докладчиков, слушателей, а также привлекла аудиторию к обсуждению альтернативных вариантов конференций — скайп-сессий, онлайн-трансляций и других.

После вопросов к участникам и живого обсуждения докладов слушатели поделились мнениями по поводу идеи и организации последних заседаний конференции. Некоторые из них нам бы хотелось привести здесь.

Т.И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки РАМ им. Гнесиных, организатор конференции «Музыкальная наука в контексте культуры», отметила: «Очень интересно было наблюдать, как проявляет себя творческая воля других людей. Она чувствовалась во всем: от расстановки участников до концепции всего заседания. Мне понравилась двухчастная структура, точнее, характер этой двухчастности, который позволил затронуть и методологические проблемы, и тему “наука и жизнь”, т. е. научно-организационные вопросы. Поэтому в каком-то высшем смысле эта секция вполне оправдала лучшие ожидания, и подобное направление я бы поддержала и в будущем».

А.М. Цукер, доктор искусствоведения, профессор, председатель диссертационного совета РГК им. С.В. Рахманинова, подчеркнул: «Идею завершить

столь представительный и глубоко содержательный форум “Круглым столом молодых исследователей” можно смело назвать счастливой. Она придала всему юбилейному форуму особую неповторимость, стала своего рода ноу-хау. Во всяком случае, ни на одной из многочисленных научных акций, в которых мне довелось участвовать, подобной молодежной “научной эстафеты” из стремительно сменяющихся друг друга емких, проблемных мини-докладов, мне не приходилось встречать. Все выступления, при разнообразии тематики, привлекали своей острой актуальностью, методологической направленностью и практической значимостью. Меня невероятно порадовала свобода, активность, незашоренность молодых музыковедов, а главное, их включенность в разные сферы музыкальной жизни: от специального журнала до оперного театра, их востребованность. Сегодня, когда престиж специальности заметно снизился, равно как и конкурсы на музыковедческие отделения в колледжах и вузах, подобный круглый стол явился убедительным примером того, что музыковедение — дело живое, увлекательное, исключительно многообразное и может стать успешным во всех отношениях, в том числе и в материальном плане».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Диссертационный совет Д 210.012.01 при Российской академии музыки имени Гнесиных. Председатель — доктор искусствоведения И.П. Сусидко.

2. Сусидко И.П. От главного редактора [Электронный ресурс] / Современные проблемы музыкознания. Москва, 2017. URL: <http://gnesinsjournal.ru/%D0%BE%D1%82-%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0>. В редакцию также вошли кандидаты искусствоведения А.А. Гундорина, И.С. Захарбекова, А.В. Клепова, Д.А. Нагина, преподаватели В.С. Порошников и Т.А. Сапегина.

3. Шеф-редактор Stravinsky.online — преподаватель МГК им. П.И. Чайковского В.Г. Тарнопольский. В проекте также работают студенты МГК им. П.И. Чайковского К. Агаронян, А. Локтева, А. Пантелеева, Р. Фахрадова, аспирант РАМ им. Гнесиных Т. Яковлева, студентка РАМ им. Гнесиных И. Севастьянова, выпускница СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова Э. Андрианова.

## **ЧЕТЫРЕ ДНЯ ПАРАДА VI МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОРКЕСТРОВ МИРА И XVII ВСЕРОССИЙСКОГО ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА «МУЗЫКА РОССИИ» РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

Более 130 лет прошло с тех пор, как в России был создан Императорский Велюкорусский оркестр под управлением В.В. Андреева. С тех пор состав оркестра (ОРНИ) народных инструментов значительно изменился и обогатился. Сегодня мы являемся свидетелями яркого расцвета этого направления музыкального искусства, уникального по своим звукокрасочным характеристикам, не уступающего по технико-исполнительским возможностям современным симфоническим оркестрам. Многочисленные зрители фестиваля-конкурса «Музыка России» долгими и громкими овациями славили исполнителей, участников.

В 2002 году на кафедре оркестрового дирижирования, возглавляемой народным артистом Российской Федерации профессором С.М. Колобковым, было принято решение создать Всероссийский фестиваль современной музыки для русского национального оркестра. Фестивалю дали название «Музыка России». С 2008 г. художественным руководителем фестиваля стал заслуженный артист РФ, профессор Б.С. Ворон. По его инициативе в рамках фестиваля был объявлен конкурс на лучшую инструментовку для ОРНИ, а с 2014 г. организован Международный фестиваль национальных оркестров мира, участие в котором принимали коллективы из разных стран: Японии, Казахстана, Беларуси.

Со 2 по 5 апреля 2019 года прошел VI Международный фестиваль нацио-

нальных оркестров мира и XVII Всероссийский фестиваль-конкурс «Музыка России». Фестивали проходили при поддержке Министерства культуры РФ, РАМ имени Гнесиных, Союза Композиторов РФ, Московского музыкального общества, а также Центра современной музыки для русских национальных оркестров. Главную задачу организаторы фестиваля видели в популяризации национально-инструментального искусства и развитию сотрудничества между современными русскими композиторами и исполнителями. Художественный руководитель фестиваля Б.С. Ворон отметил сложности как финансового, так и организационного характера при подготовке мероприятия.

Программу фестиваля открыл Вятский оркестр русских национальных инструментов имени Ф.И. Шаляпина. Художественный руководитель и главный дирижер оркестра, заслуженный артист РФ Александр Чубаров, работает с коллективом с 2000 года. За это время оркестр выступал с такими известными певцами, как Зураб Соткилава, Александр Ведерников. В программе фестиваля с коллективом играл блестящий дуэт баянистов из Новосибирска. Во втором отделении оркестр из г. Ступино представил оперу Евгения Дербенко «Петр I. Великое посольство». Произведение было исполнено в честь 70-летия композитора.

Программа второго дня фестиваля была ознаменована выступлением Рус-

ского национального оркестра «Душа России» РАМ им Гнесиных, а также Государственного оркестра русских народных инструментов «Метелица» из Санкт-Петербурга. Оркестр «Душа России» (художественный руководитель и дирижер — Владимир Шкуровский) исполнил «Сюиту из четырех вальсов» Юрия Шишакова, «Путешествие к восходу солнца» Михаила Горобцова (прозвучала в авторском исполнении), Симфонию № 2 Геннадия Чернова, музыку которого зрители приняли особенно тепло. Выступление «Метелицы» (художественный руководитель и главный дирижер — заслуженный артист РФ Игорь Тонин) стало своеобразным бенефисом композитора и исполнителя на балалайке Евгения Жилинского — виртуозного и самобытного музыканта.

Программу третьего дня фестиваля открыл Концертный русский оркестр «Академия» РАМ им Гнесиных (художественный руководитель и главный дирижер — Борис Ворон). Программа выступления была многожанровой и включала в себя не звучавшие ранее произведения. Публика с восторгом восприняла концерт для аккордеона с оркестром композитора Ефрема Подгайца, исполненный лауреатом Всероссийских и международных конкурсов Марией Власовой. Вокалисты Кристина Земцова (исполнившая песню В. Пипекина «Холодна водица») и Максим Павлов (с песнями К. Акимова «Плыть, плыть, плыть» и Максима Павлова «За рекой, где луга») были удостоены бурных заслуженных аплодисментов зала.

К 70-летию со дня рождения Владимира Бычкова было исполнено новое сочинение композитора — «Концертино» для трех балалаек с оркестром. Произведение прозвучало в блестящем исполнении солистов Национального оркестра народных инструментов России им Н.П. Осипова (балалаечники — А. Вродливец,

К. Захарато, А. Николайчук). Неизгладимое впечатление оставило выступление Сергея Федорова со своим камерным ансамблем домр, которое было посвящено памяти великого сербского аккордеониста Бояна Йовановича. Во втором отделении выступил ансамбль русских национальных инструментов «Садко» из Владивостока (художественный руководитель — заслуженный артист РФ Валерий Сергеев). Исполнение квинтета отличалось виртуозностью и гармоничной слаженностью солистки и ансамбля.

В последний день фестиваля зрители услышали игру прославленного Национального академического оркестра народных инструментов России им Н.П. Осипова (художественный руководитель и главный дирижер — народный артист РФ, лауреат государственной премии РФ, профессор Владимир Андропов; дирижер — лауреат всероссийского музыкального конкурса Даниил Стаднюк), а также выступление Камерного хора Музыкального училища имени Гнесиных (руководитель — лауреат международных конкурсов Петр Савинков). В совместном исполнении прозвучали три русские песни в талантливой обработке А.Л. Ларина. Концерт «Времена года в Москве» Ефрема Подгайца прекрасно и виртуозно исполнила солистка оркестра, лауреат Всероссийских и международных конкурсов Екатерина Мочалова.

Во втором отделении показал свое мастерство ОРНИ Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (художественный руководитель и дирижер — Кирилл Ершов). Выступление коллектива поразило слушателей сбалансированным звучанием всех групп оркестра. Сочные музыкальные краски раскрыли зрителям-слушателям театральную сюиту по мотивам повести Р. Киплинга «Маугли» (музыка Владимира Королевского). В исполнении этого произведения особо хочется отметить профессиональное художественное

чение Любови Боголей и проникновенное пение Ольги Алакиной. Концертный номер был построен и исполнен с большим художественным вкусом. Определенной кульминационной точкой в программе этого коллектива стало исполнение музыки Амилькаре Тонкьелли «Танец часов» (из оперы «Джоконда») в оригинальной инструментовке Кирилла Ершова.

Итогом Всероссийского фестиваля-конкурса, талантливо организованным и проведенным его бессменным вдохновителем Б.С. Вороном, стало торжественное объявление дипломантов конкурса и вручение

дипломов лауреатам по инструментовке. Под несмолкающие аплодисменты зала председатель жюри Алексей Львович Ларин вручал награды.

В завершение хочется сказать следующее. Русское национальное инструментальное искусство, рожденное на рубеже XIX и XX вв., обрело в XXI веке свое второе дыхание. Это искусство является уникальным творением русского национального гения, творчеством, не имеющим аналогов в мире, оно побуждает не забывать об истинных истоках происхождения русской музыкальной культуры.



## МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ. НОВЫЙ ТРУД В ОСМЫСЛЕНИИ СТАРЫХ ИСТИН

*Рецензия на книгу М.И. Имханицкого  
«Новое об артикуляции и штрихах  
в музыкальном интонировании»*

Вопросы артикуляции, штрихов, их роли в музыкальном интонировании всегда находятся в числе важнейших для любого исполнителя. Между тем не существует, пожалуй, другой, столь неоднозначно понимаемой музыкантами различных специальностей области музыкального искусства. В связи с этим публикация в РАМ им. Гнесиных второго издания книги заслуженного деятеля искусств РФ, доктора искусствоведения, профессора М.И. Имханицкого «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании» заслуживает особого внимания. В сфере исполнительства и методики обучения самым различным музыкальным специальностям давно назрела необходимость уточнений, связанных с такими важнейшими исполнительскими средствами выразительности, как артикулирование, штрихи, приемы и способы игры, их «взаимоотношения» с фразировкой, произношением и интонированием в целом. Впервые представления о штрихах получают универсальную классификацию, что очень существенно для всего музыкального искусства, но в первую очередь для важнейших коллективных видов исполнительства — оркестрового и камерно-ансамблевого.

Уже само название книги М.И. Имханицкого может породить вопрос: не слишком ли смело выносить в название книги феномен новизны изучения артикуляции после ряда вышедших значительных работ о ней, и прежде всего, после опублико-

ванного еще в 1961 году фундаментального труда И.А. Браудо «Артикуляция»? Этот вопрос тем более правомерен, если учесть, что сам М.И. Имханицкий подчеркивает, что эта книга «стала неоценимым подспорьем как для исполнительства, педагогики всех музыкальных специальностей, так и для научно-методических, теоретических работ» (с. 6). И тем не менее автор берет на себя смелость предложить новый взгляд на феномен артикуляции, рассмотреть в непривычном ракурсе ряд прочно устоявшихся понятий, положений и формулировок. В этом числе оказалось не только само понимание артикуляционных явлений, но и определение сущности фразировки, произношения, музыкальной дикции, интонирования, а соответственно, и понятий «штрих», «прием игры», «способы игры» и ряда других.

Прежде всего, непривычен сам взгляд на феномен артикуляции. В книге рассматривается определение И.А. Браудо музыкальной артикуляции, которое исходит из ее аналогии со словесной речью, где при произнесении слова говорят «о той или иной степени ясности»<sup>1</sup>. Однако, как подчеркивается в труде М.И. Имханицкого, такая ясность определяется не общепринятым сопоставлением связности и отдельности тонов. «Артикуляция есть дикция. Она измеряется произносительной четкостью, прежде всего, выражающейся в степени весомости звуковой атаки. В музыке, подобно словесной речи, ата-

ка выражается в той или иной градации энергии формирования сопоставляемых длительностей, в чередованиях акцентности с мягкостью их возникновения. Важнейшим дополнением здесь становятся соотношения двух других артикуляционных средств — звуковой выдержанности и сокращенности, а также слитности и разделенности» (с. 66).

Между тем на той же странице отмечается замечательное значение этих средств — «они стали существенной компенсацией имеющимся в подавляющем числе явлений музыкально-звукового мира сопоставлениям природной твердости с мягкостью формирования тонов» (Там же). Это особенно важно для тех инструментов, где отсутствует регулирование силовой энергии звукообразования — в академическом музыкальном искусстве такими инструментами являются главным образом лишь орган и клавиесин. При этом, однако, настоятельно подчеркивается, что «лишь безграничной, поистине всепоглощающей увлеченностью выдающегося музыканта искусством органной игры можно объяснить распространение законов органного звукообразования на всю сферу музыкального искусства». Отсюда автор делает следующий вывод: «Таким образом, название “Артикуляция на органе” или “Артикуляция на органе и клавиесине” — инструментах, не обладающих достаточными возможностями варьирования степеней остроты или мягкости атаки звука, полностью соответствовало бы содержанию этого глубокого, на редкость значимого труда» (с. 69).

Наиболее важным достоинством теории Браудо автор считает осмысление различительной функции артикуляции. Приводя аналогии со словесной речью, на примере речевых фраз М.И. Имханицкий показывает первоочередную значимость в таком различении именно маркирования выделяемых слогов при затушевывании невыделенных. Этому во многом помога-

ют временные параметры — растягивание и укорачивание слогов, ярко выраженное разделение одних из них при слитной группировке других. Однако в случае, когда у человека отсутствуют возможности непосредственно подчеркнуть тот или иной слог с помощью силового удара, такой временной фактор, как подчеркивается в книге, становится единственным.

Это влечет за собой и другие существенные положения. Прежде всего, становится ясной принципиальная разница между артикуляцией и фразировкой, которая не учитывалась в изданиях более раннего времени. И.А. Браудо даже вынужден был констатировать, что «попытки определить артикуляцию через ее сравнение с фразировкой не дают удовлетворительного результата»<sup>2</sup>. М.И. Имханицкий вместе с тем раскрывает разницу между данными явлениями: если артикуляция исходит из соотношения энергии маркирования и затенения соотносимых звуков, то фразировка — из движения звукоинии, она подчинена единству «определенной и цельной по художественному смыслу музыкальной конструкции» (с. 102). Очень важным представляется положение о том, что «фразировочные лиги способны своей группировкой не только отделять фразы одна от другой, но и укрупнять само их построение» (с. 101) — в соответствии с логикой музыкальной мысли.

Из новой концепции артикуляции как соотношения энергии звуков в книге М.И. Имханицкого выявляется разница между артикуляцией и произношением. И.А. Браудо употреблял эти понятия как синонимы, предваряя изложение своей книги тезисом о равнозначности выражений «средства артикуляции и средства произношения». В книге же М.И. Имханицкого доказывается их неравноценность и тем более неравнозначность. Согласно его положениям, произношение включает в себя самые разнообразные элементы музыкальной выразительности — динамиче-

ские спады и подъемы, изменения тембра, агогики, темпа, определенной расстановки пауз, звуковысотные изменения на нетемперированных инструментах и в вокальном искусстве, разнообразные взаимопереходы и сопоставления между звуками и т.д. Артикуляция же, как это убедительно доказывается в рецензируемой книге, — лишь та часть произношения, которая относится к *дикции*, и словесной и музыкальной.

Отсюда необычайно интересными становятся разделы 12 и 13 первой главы книги, озаглавленные, соответственно, «В чем отличие понятий “артикуляция”, “произношение” и “интонация?”» и «Является ли “произношение в широком смысле слова” артикуляцией?». Ведь благодаря тому, что И.А. Браудо поставил знак равенства между понятиями «артикуляция» и «произношение», оказалось возможным понимать под артикуляцией все средства интонационного развития музыки. Именно это и стало характерным для целого ряда солидных трудов последующего времени. В связи с этим М.И. Имханицкий неустанно акцентирует внимание на том, что «в любой отрасли науки, методики изучаемые объекты и явления нуждаются в “паспортизации”. Только тогда то, что мы рассматриваем, обретает конкретику» (с. 94).

В книге отмечается, что широкое понимание артикуляционных явлений, по И.А. Браудо, «в широком смысле слова» — тянет за собой едва ли не безмерный “клубок” все новых сопутствующих средств» (с. 95). Само же такое «произношение в широком смысле слова» связывается в книге с другим явлением — интонированием в его асафьевском понимании, хотя подчеркивается: «Вместе с тем, термин “произношение” не синоним термина “интонация”. Произнесение слова или группы слов ни в коей мере не подразумевает, что в высказывании — и словесном, и музыкальном — непременно должен быть эмоциональный заряд. Можно произнести слово, один или несколько рече-

вых или музыкальных звуков бесстрастно, невыразительно и равнодушно. Но проинтонировать их — значит внести в них “жизнь”, одухотворить теплом человеческого чувства» (с. 91–92).

Главным критерием при изучении артикуляционных явлений стало не соотношение связности с раздельностью, по аналогии со словесным произношением, а соотношение мягкости и акцентности сопоставляемых звуков. Чередования же мягкости-раздельности и сокращения-выдерживания тогда становятся заметными дополнительными критериями. Но на тех инструментах, где отсутствует возможность регулировать энергию соотношений акцентности и мягкости музыкального произношения, прежде всего на органе и клавесине, они единственны. А именно эти инструменты оказались в основе приоритетных интересов И. Браудо, прекрасного органиста и клавесиниста.

Мне представляется, что книга М.И. Имханицкого, в которой приводится огромное количество музыкальных примеров из произведений для самых различных музыкальных инструментов, характерна прежде всего своим *универсальным взглядом* на вопросы артикуляции и штрихов в музыке.

На основе новой трактовки артикуляционных явлений возникает вторая глава книги — о штрихах. Она не менее новаторская по своим положениям: здесь представлен необычный взгляд на самую природу, сущность штриховой классификации в исполнительском искусстве. Достаточно лишь вдуматься в название начальных разделов этой главы, чтобы увидеть новизну: «Насколько многозначна традиционная трактовка понятия “штрих”?», «Различаются ли между собой термины “прием” и “способ”?», «Почему штрих не может быть приемом игры?», «Зонная природа штрихов».

Основной в этой главе становится идея необходимости однозначного понимания

штрихов музыкантами различных специальностей. И особенно это важно, как подчеркивается в книге, для коллективного музицирования. К примеру, *détaché* на смычковых может означать звуки мягкие и связные, на духовых характеризуется в качестве твердого и раздельного, а на клапанно-пневматических инструментах — раздельного, но мягкого. В связи с этим резонным представляется вопрос М.И. Имханицкого: «Разве не достаточно, что это способ игры, характеризующий разнонаправленные движения?» (с. 173). Аналогично этому, как подчеркивает автор, являются приемами игры, а не штрихами также *tremolo* смычковых, щипковых, ударных инструментов, *frullato* духовых и т.д.

В книге акцентируется внимание на следующем: *традиционное, закрепившееся на протяжении очень длительного времени понимание музыкантами штриха как исполнительского движения, неправомерно. Это всегда художественный результат: он четко узнаваем, на каком бы инструменте или в вокальном искусстве не воспроизводился, при бесконечном разнообразии приемов, способов игры в том или ином звуковом мире. Причем штрих понимается именно как деталь артикуляции, характеризующая ее меру (значение самого понятия «штрих» как «черты» в книге подразумевает трактовку этого слова в значении «деталь»)*. Новаторская формулировка — «штрих есть мера артикуляции» — составляет основу нового понимания сущности и классификации штрихов в целом как явления художественного, общемзыкального.

В соответствии с этим, М.И. Имханицким подчеркивается мысль о необходимости применения в методиках обучения небольшого количества штрихов и предоставляется лаконичная формула: количество штрихов в методике обучения «обратно пропорционально возможности их практической реализации в исполни-

тельстве и педагогике» (с. 180). Между тем в работе всячески подчеркивается необходимость достижения бесконечного разнообразия вариантов тех или иных штрихов в процессе индивидуальной работы над музыкальным произведением — в силу зонной природы каждого штриха.

Исходя из базового артикуляционного критерия соотношения твердости и мягкости атаки звука, в работе предлагается семь общезначимых штрихов: мягкие штрихи — *legato, tenuto, portato, non legato* — и твердые — *marcato, staccato* и *martelt*. В соответствии с концепцией автора о правомерности разделения всех инструментов не по основополагающему критерию источника звука, а по принципам звукоизлучения, весь музыкально-звуковой мир разделяется автором на предрасположенный к мягкой атаке, долговзвучный, с одной стороны, а с другой — на акцентно-гаснущий, кратковзвучный. Не менее новаторским по отношению к артикуляционным явлениям стал принцип деления музыки на три базовых сферы — кантилену, моторику и претворение речевого начала. Все это позволяет автору убедительно доказать важнейшую мысль. Она заключается в первоочередном значении достижения мягкой штриховой палитры на инструментах с акцентной атакой звука и, напротив, особой роли активных, твердых штрихов — в звуковом мире с мягкой природой и длительным ведением.

Как видно из изложенного, вышедшая в 2018 году в РАМ им. Гнесиных книга необычна. Она вовсе не похожа на привычные методические работы, адресованные лишь одной музыкальной специальности. Это, скорее, интереснейшая и действительно новаторская в своем существе методология для всех конкретных методик обучения исполнительскому искусству — как инструментальных, так и вокально-хоровых. Главное — здесь

представлен непривычный, но глубоко аргументированный взгляд на сущность музыкального произношения и музыкальной дикции в свете интонирования.

В работе М.И. Имханицкого досконально и весьма критически проработан огромный научный материал об артикуляции и штрихах. Изложение отличает эмоциональная яркость, увлекательность, в нем нет сложных музыковедческих терминов, запутанных словесных конструкций. Каждый из многочисленных разделов книги завершается четкими и лаконичными выводами, а в Заключении книги представлено тридцать наиболее важных положений, резюмирующих содержание труда и концентрирующих внимание читателя на тех новых идеях, которые в нем содержатся.

Необходимость в таких обобщающих идеях связана также с тем, что издание рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений России по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия. Вместе с тем книгу, как мне думается, с большим интересом прочтут концертирующие исполнители всех специальностей, все музыканты, интересующиеся вопросами достижения выразительности произношения в искусстве музыки.

Второе издание книги снабжено предметным указателем, красочной обложкой и добротным переплетом, оно прекрасно полиграфически оформлено. Думается, издание сможет стать ценным подспорьем в сфере музыкального исполнительства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Изд. 2-е. Л., 1971.
2. Цит. изд., с. 183



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Кирнарская Дина Константиновна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

**Ковалевская Дарья Алексеевна** (Москва) — преподаватель кафедры теории и истории музыки Военного института (военных дирижеров) Военного университета МО РФ.

E-mail: musicologa@yandex.ru

**Есаков Вячеслав Вячеславович** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий секцией камерного ансамбля кафедры фортепианного искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке.

E-mail: esakovv@yandex.ru

**Игумнова Александра Леонидовна** (Архангельск) — аспирантка Государственного института искусствознания.

E-mail: alex91.mus@gmail.com

**Шикина Галина Анатольевна** (Нижний Новгород) — аспирантка Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: galina-shikina@rambler.ru

**Виноградова Анна Сергеевна** (Москва) — научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

E-mail: annavino@list.ru

**Гун Цзыхуэй** (Китай) — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: fejfiehiefefe@foxmail.com

**Сальникова Анна Юрьевна** (Москва) — старший преподаватель кафедры концертмейстерского искусства Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: salnikovaanna@yandex.ru

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

E-mail: i.z-bekova@yandex.ru

**Нагина Дана Александровна** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: dana.nagina@mail.ru

**Кнох Эдуард Самойлович** (Москва) — преподаватель кафедры педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: [knokh@mail.ru](mailto:knokh@mail.ru)

**Гордон Григорий Борисович** (Москва) — профессор, преподаватель кафедры специального фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: [grigoriygordon@gmail.com](mailto:grigoriygordon@gmail.com)

## ABOUT THE AUTHORS

**Dina K. Kirnarskaya** (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Vice-Rector of the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

**Daria A. Kovalevskaya** (Moscow) — Lecturer of the Music Theory and History Department at the Military Institute of Military University.

E-mail: musicologa@yandex.ru

**Esakov Vyacheslav** (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor, Head of the Chamber Ensemble Section of the Department of Piano Art at the Moscow A. G. Schnittke Institute of Music.

E-mail: esakovv@yandex.ru

**Alexandra L. Igumnova** (Arkhangelsk) — Post-graduate Student of the State Institute for Art Studies.

E-mail: alex91.mus@gmail.com

**Galina A. Shikina** (Nizhniy Novgorod) — Post-graduate Student of the Nizhniy Novgorod M.I. Glinka Conservatory.

E-mail: galina-shikina@rambler.ru

**Anna S. Vinogradova** (Moscow) — Research Worker of the Music History Department at the State Institute for Art Studies.

E-mail: annavino@list.ru

**Gong Zihui** (China) — Post-graduate Student of the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: fejfiefiefie@foxmail.com

**Anna P. Salnikova** (Moscow) — Senior Lecturer of the Concertmaster Art Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: salnikovaanna@yandex.ru

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

E-mail: i.z-bekova@yandex.ru

**Dana A. Nagina** (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: dana.nagina@mail.ru

**Eduard S. Knokh** (Moscow) — Lecturer of the Pedagogy and Methodology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: [knokh@mail.ru](mailto:knokh@mail.ru)

**Gordon Grigory Borisovich** (Moscow) — Professor, Lecturer of the Special Piano Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: [grigoriygordon@gmail.com](mailto:grigoriygordon@gmail.com)

## АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

**Дина Кирнарская. «Через игру в оркестре должны пройти тысячи, прежде чем появится один Ростропович». Интервью с ректором РАМ имени Гнесиных Г. Маяровской**

О судьбе российского профессионального музыкального образования с ректором РАМ имени Гнесиных Г. Маяровской беседует проректор по научной работе Д. Кирнарская.

*Ключевые слова:* система музыкального образования, профессиональное и дополнительное образование, методики, музыкальные школы, преподаватели, Министерство культуры, 90-е годы.

**Дарья Ковалевская. «Zefiro torna»: о трех мадригалах, вдохновленных Петраркой**

Музыкальный мадригал эпохи Возрождения неразрывно связан с именем Франческо Петрарки. Именно в XVI веке композиторы проявили небывалый интерес к стихам поэта и его многочисленным подражателям — петраркистов.

Статья посвящена трем мадригалам. Два из них написаны на текст СССР сонета Петрарки «Zefiro torna e' l bel tempo rimena», их авторы — Л. Маренцио и К. Монтеверди. В основе третьего (его автором также является К. Монтеверди) — сонет-подражание О. Ринуччини «Zefiro torna e di soavi accenti». В статье проводится сравнительный анализ этих произведений, выявляются сходства и различия в тематизме, формообразовании, трактовке поэтического текста с целью понимания, в какой мере мадригал Л. Маренцио, написанный ранее, мог послужить образцом для двух мадригалов К. Монтеверди и определения места каждого из трех произведений в эволюции жанра мадригала.

*Ключевые слова:* Л. Маренцио, К. Монтеверди, Ф. Петрарка, петраркизм, эпоха Возрождения, мадригал, сонет.

**Вячеслав Есаков. Ранние сонаты В.А. Моцарта для клавира и скрипки: особенности жанра и исполнительской интерпретации**

Статья посвящена практически неисследованному в отечественной музыкальной науке жанру — сонате для клавира с аккомпанементом мелодического инструмента. Основным материалом аналитических исследований стали ранние сонаты Вольфганга Амадея Моцарта — «парижские» (KV 6–7), «лондонские» (KV 8–9), «гаагские» (KV 10–15) и «мангеймские» (KV 26–31).

Методологической основой исследования послужило изучение материала в его историческом контексте, метод структурно-функционального анализа, а также подходы, сформированные в трудах отечественных музыковедов по теории и истории фактуры (Т. Красниковой, М. Скробковой-Филатовой, Ю. Тюлина, В. Холоповой).

В первой части статьи описаны история создания, публикации и посвящений ранних моцартовских сонат, а также представлены наблюдения над структурой сонатного цикла.

Вторая часть целиком сосредоточена на исполнительских проблемах. Автор фокусирует свое внимание на динамике, агогике, артикуляционных указаниях. Но особый акцент сделан на фактуре и соотношении инструментальных партий, поскольку они яв-

ляются ключевыми параметрами жанра аккомпанированной клавирной сонаты и, вместе с тем, важнейшим этапом в становлении камерно-инструментальной сонаты предклассического и классического венского стиля.

Актуальность и новизна представленной статьи определяется введением в научный обиход сведений о ранее малоизученном жанре, а также о ключевой роли В.А. Моцарта в процессе трансформации аккомпанированной клавирной сонаты в камерную скрипичную сонату, характерную для творчества венских классиков.

*Ключевые слова:* В.А. Моцарт, сонаты для клавир и скрипки KV 6–7, 8–9, 10–15, 26–31, сонатный цикл, фактура, жанр, динамика, артикуляция.

### **Александра Игумнова. О роли хора в опере Л. Даллапикколы «Улисс»**

Опера Луиджи Даллапикколы «Улисс» по праву считается выдающимся явлением музыкального театра XX века. Именно здесь в наибольшей степени проявился его разносторонний талант театрального композитора и драматурга. Особую роль в формировании образно-смысловой системы произведения Даллапиккола отвел хору. В статье предлагается рассмотреть роль различных хоров в опере «Улисс» с точки зрения функциональности, влияния на образно-смысловую систему произведения, а также выявить общие черты с хором в древнегреческой трагедии.

*Ключевые слова:* Даллапиккола, Улисс, хор, опера XX века, древнегреческая трагедия.

### **Галина Шикина. Кинопартитуры Джорджа Антейла и Эрика Сати: к вопросу о стиле**

Настоящая статья посвящена обзору и анализу двух знаковых кинопартитур, написанных в первые десятилетия XX века: «Механический балет» Джорджа Антейла (сопровождающий одноименную ленту Фернана Леже и Дадли Мерфи) и «Cinéma» Эрика Сати — оркестровая пьеса, созданная специально для него фильма «Антракт» Рене Клера.

Сравнительный анализ кинопартитур Антейла и Сати позволяет выявить родство этих сочинений с радикальными экспериментами представителей дадаистского движения. Отмечены преемственные связи между кинопартитурами.

Научная новизна статьи заключена в ее сосредоточенности вокруг противоречивого и малоизученного на сегодняшний день феномена — дадаистского музыкального наследия. На примере кинопартитур Антейла и Сати рассмотрены некоторые аспекты дада-музыки и косвенно затронуты ее специфические особенности. «Антракт» Сати анализируется как яркий образец позднего музыкального дадаизма. В свою очередь, стилистика «Механического балета» Антейла трактуется менее однозначно, но также с позиции дада-музыки.

*Ключевые слова:* Антейл, Сати, дадаизм, киномузыка, Механический балет, Cinéma.

### **Анна Виноградова. Иностраннный репертуар солиста труппы Русской оперы Санкт-Петербурга Ф.И. Стравинского**

Статья посвящена редкой теме: иностраннный репертуар солиста Ф.И. Стравинского на фоне деятельности труппы Русской оперы в последней трети XIX века, времени ее расцвета. В сфере нашего внимания — процессы становления исполнительского стиля солиста высочайшего уровня и формирования репертуара Русской оперной труппы Императорских театров.

*Ключевые слова:* Ф.И. Стравинский, труппа Русской оперы, Императорские театры, «Риголетто», «Фауст», «Мефистофель», «Виндзорские кумушки».

**Гун Цзыхуэй. Жуй Сюэ: «Музыка для меня — это прежде всего эмоциональная потребность»**

Жуй Сюэ (芮雪) принадлежит к относительно молодому поколению китайских музыкантов и композиторов-новаторов, чье творческое становление пришлось на период 1990-х — начала 2000-х годов — время подъема и интенсивного развития национальной экономики и культуры. В январе 2018 года Жуй Сюэ поделился мыслями о современной китайской музыкальной культуре и о своем творчестве в беседе с аспирантом РАМ имени Гнесиных Гун Цзыхуэй, которая записала и прокомментировала ее для читателей журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

*Ключевые слова:* Жуй Сюэ, китайская музыкальная культура, современная китайская музыка, китайские композиторы, современная музыка, музыка XX—XXI веков.

**Анна Сальникова. На пути к Н. Метнеру. Концертный проект «Метнер-марафон». Антология вокальных сочинений в девяти концертах**

Статья посвящена масштабному проекту «Метнер-марафон» (Антологии вокальных сочинений Н.К. Метнера в девяти концертах), проходившему в Музыкальной гостиной дома Шуваловой в Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор раскрывает идеи, цели и задачи проекта, принципы формирования программ, знакомит читателей с организаторами и исполнителями, подводит итоги и выявляет значение проекта. Затронуты вопросы исполнительской проблематики вокального творчества Метнера. Методология исследования опирается на историко-культурный подход и метод стилистического анализа.

*Ключевые слова:* Н.К. Метнер, Гнесинская общедоступная филармония, вокальные сочинения, проект, антология, исполнители, поэзия, стиль, фортепиано-голос, Е.Е. Стриковская.

**Ирина Захарбекова, Дана Нагина. Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя**

Статья посвящена краткому обзору круглого стола «Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя», который состоялся 2 ноября 2018 года в рамках международной научно-практической конференции «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных» (30 октября — 2 ноября 2018 г., Российская академия музыки имени Гнесиных). Участники — молодые музыковеды-исследователи, работающие преподавателями вузов, редакторами научных изданий и литературных отделов в театрах, организаторы научных проектов. На круглом столе были заявлены две тематические группы: «Научное исследование: проблемы, методы, перспективы» и «Научная деятельность: форматы, направления, проекты». Каждому участнику было предложено сделать небольшое сообщение и ответить на вопросы: «Как и зачем писать научную работу?», «Где искать материал и как работать с первоисточниками?», «Какие методы исследования использовать?», «В чем специфика работы музыковеда в различных областях научной деятельности?», «Как организовать и провести научный проект?» и т.д. Круглый стол завершился интересной и горячей дискуссией.

*Ключевые слова:* музыковедение, конференция, молодой исследователь, методология, научные проекты.

**Эдуард Кнох. Четыре дня парада VI Международного фестиваля национальных оркестров мира и XVII Всероссийского фестиваля-конкурса «Музыка России» в РАМ имени Гнесиных**

Статья представляет собой отзыв-рецензию на прошедший в РАМ им. Гнесиных VI Международный фестиваль национальных оркестров мира и XVII Всероссийский фестиваль-конкурс лучших оркестров русских национальных инструментов и лучших инструментовок для ОРНИ. Представлены исторические сведения относительно становления в нашей стране концертной музыки данного жанра. Подробное описание программы фестиваля дополнено комментариями автора.

*Ключевые слова:* фестиваль, оркестры, конкурс, русские национальные инструменты, музыка.

**Григорий Гордон. Музыкальное произношение. Новый труд в осмыслении старых истин. Рецензия на книгу М.И. Имханицкого «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании»**

Статья представляет собой рецензию на книгу профессора РАМ им. Гнесиных М.И. Имханицкого «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании» (2-е изд., Москва: РАМ им. Гнесиных, 2018. 231 с.).

*Ключевые слова:* артикуляция, штрихи, интонирование, произношение, И.А. Браудо.

## ABSTRACTS

**Dina Kirnarskaya. «Through playing in the orchestra have to go through thousands before you will get one Rostropovich». Interview with the Rector of the Gnesins Academy of Music G. Mayarovskaya**

Vice-Rector of the Russian Gnesins Academy of Music D. Kirnarskaya talks with the Rector of the Gnesins Academy of Music G. Mayarovskaya about the fate of professional music education.

*Keywords:* system of music education, professional and additional education, methods, music schools, teachers, Ministry of culture.

**Daria Kovalevskaya. «Zefiro torna»: three madrigals, inspired by Petrarch**

The musical madrigal of the Renaissance is closely connected with the name by Petrarch. Exactly in 16th century composers took an unprecedented interest in his poems and poems by his numerous followers — petrarchists.

This article is devoted to three madrigals. Two of these are settings of the 310<sup>th</sup> sonnet by Petrarch «Zefiro torna e'l bel tempo rimena» by L. Marenzio and C. Monteverdi. The third (also by C. Monteverdi) is a setting of the sonnet-imitation by O. Rinuccini «Zefiro torna e di soavi accenti». In the article these works are analyzed to find similarities and differences in themes, form and treatment of the poem — to understand, if the madrigal by Marenzio, written earlier, was a model to two madrigals by Monteverdi, and to determine a place by every of these works in the evolution of madrigal.

*Keywords:* L. Marenzio, C. Monteverdi, F. Petrarch, petrarchism, the Renaissance, madrigal, sonnet.

**Vyacheslav Esakov. Early sonatas by W.A. Mozart for clavier and violin: specificity of the genre and performing interpretation.**

The subject of this article is genre of Clavier sonatas with violin accompaniment, which is practically unexplored in the russian musical science. The main material of analytical research are early sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart — «Parisian» (KV 6–9), «London» (KV 10–15), «Hague» (KV 26-31).

The methodological basis of the study is the study of the material in its historical context, the method of structural and functional analysis, as well as approaches described in the works of Russian musicologists on the theory and history of texture (T. Krasnikova, M. Skrebkova-Filatova, Yu. Tyulin, V. Kholopova).

The first part of the article describes the history of the creation, publication and dedications of the early Mozart sonatas, as well as the observations on the structure of the Sonata cycle.

The second part is entirely focused on performing problems. The author describes the dynamics, agogics, articulation features. But a special emphasis is placed on the texture and the correlation of instrumental parts, as they are the main parameters of the genre of the accompanying clavier Sonata and, at the same time, the most important step in the formation of the chamber-instrumental Sonata of the pre-classical and classical Viennese style.

The relevance and novelty of the presented article is determined by the introduction into scientific use of information about the previously unexplored genre, as well as the key role of W.A. Mozart in the transformation of the accompanying clavier Sonata into a chamber violin Sonata, characteristic of the creativity of the Viennese classes.

*Keywords:* W.A. Mozart, sonatas for clavier and violin KV 6–7, 8–9, 10–15, 26–31, Sonata cycle, texture, genre, dynamics, articulation.

**Alexandra Igumnova. About choir part in Dallapiccola's «Ulisse»**

Opera «Ulisse» by Luigi Dallapiccola is outstanding phenomenon in music theatre in XX century. Dallapiccola's many-sided talent as dramatist and theatrical composer appeared here in the highest power. Choir in «Ulisse» has special part in imagery and meaning system of opera. In this article we propose to consider different choir parts in this opera and to find common features with the Ancient Greek tragedy chorus.

*Keywords:* Dallapiccola, Ulisse, choir, XX century opera, Ancient Greek tragedy.

**Galina Shikina. George Antheil's and Erik Satie's film scores: to the question of style**

This article is devoted to the overview and analysis of two significant film scores which were written in the first decades of the XX century. The first of them is the «Ballet Mécanique» by George Antheil, which accompanies the silent film by Fernand Leger and Dudley Murphy (the film called the «Ballet Mécanique» too). The second score is the «Cinéma» by Eric Satie, the orchestral piece that was composed special for the silent film «Entr'acte» by Rene Clair.

The comparative analysis of Antheil and Satie's film scores reveals some features that confirm the relationship of these works and radical experiences of the Dada art.

The scientific novelty of this article is in its focus on the contradictory Dada music heritage. Now the one isn't explored well. We can indirectly find a lot of signs of the whole Dada music in Antheil and Satie's film scores and consider them. For example, «Cinéma» by Satie is treated in this article as a late-Dada music work. In its turn, the stylistic of Antheil's «Ballet Mécanique» is more controversial. But it's also viewed as an example of the Dada music.

*Keywords:* Antheil, Satie, Dada, film music, Ballet Mécanique, Cinéma.

**Anna Vinogradova. Foreign repertoire of the soloist at the Russian Opera company of St. Petersburg F.I. Stravinsky**

The article is devoted to a rare topic: the foreign repertoire of the soloist F.I. Stravinsky against the background of the activities of the Russian Opera troupe in the last third of the 19th century, its heyday. In the area of our attention - the processes of becoming of highest level soloist's performing style and the formation of the repertoire of the Russian opera troupe of the Imperial Theaters.

*Keywords:* F.I. Stravinsky, Russian Opera's, Imperial Theaters, «Rigoletto», «Faust», «Mephistopheles», «The Merry Wives of Windsor».

**Gong Zihui. Rui Xue: «Music for me is the first emotional need»**

Rui Xue (芮雪) belongs to a relatively young generation of Chinese musicians and composers-innovators, whose creative development took place during the period of the 1990s — the beginning of the 2000s which was the time of the rise and intensive development of the national economy and culture. In January 2018, Rui Xue expressed his thoughts on contem-

porary Chinese musical culture, told about his creative activity and works in a conversation with Gong Zihui, who wrote and commented on it for the issue.

*Keywords:* Rui Xue, Chinese musical culture, modern Chinese music, Chinese composers, modern music, music of the XX–XXI centuries.

**Anna Salnikova. On the way to N. Medtner. Results of the Concert project «Medtner-marathon»**

The article is devoted to a grand project «Medtner-marathon» (Anthology of vocal compositions by N.K. Medtner in 9 concerts). It was held in the Shuvalova's Music lounge at the Gnesins Academy of Music. The author reveals ideas, goals, objectives of this project, principles of programs formation, acquaints readers with organizers and performers, summarizes and identifies the value of the project. Questions about the performance issues are raised. The methodology of this study is based on the historical-cultural approach and the stylistic analysis.

*Keywords:* Nikolai Medtner, Gnesins public philharmonic, vocal compositions, project, anthology, performers, poetry, style, piano-voice, E. Strikovskaya.

**Irina Zakharbekova, Dana Nagina. Music science today: a young researcher's view**

The article is dedicated to a short review of the round table «Music Science Today: A Young Researcher's View», which was held at the 2<sup>nd</sup> of November, 2018 during the international conference «Musical science in the context of culture» (October 30 — November 2, 2018, Russian Gnessins Academy of Music). The participants are young musical researchers working as university lecturers, editors, organizers of scientific projects. There were two thematic groups at the round table: «Scientific research: problems, methods, prospects» and «Scientific activity: formats, directions, projects». Each participant was invited to make a small message and answer questions: «how and why to write a scientific work?»; «where to look for material and how to work with primary sources?»; «what research methods to use?»; «what is the specificity of a musicologist's work in various branches of scientific activity?»; «how to organize and conduct a scientific project?» etc. The round table was completed by an interesting and hot discussion.

*Keywords:* Musicology, conference, young researcher, methodology, scientific projects.

**Eduard Knokh. Four days of parade of the VI-th International festival of national orchestras of the world and XVII-th all-Russian festival-competition «Music of Russia» in Russian Gnesins Academy of Music**

The article is a review of the past in RAM. Gnesin VI international festival of national orchestras of the world and XVII all-Russian festival-competition of the best orchestras of Russian national instruments and the best instrumentations for ORNI. The article presents historical information about the formation of concert music of this genre in our country and the establishment of festivals of performers, as well as the author's comments on musical groups.

*Keywords:* festival, bands, the competition, the Russian national instrument, music.

**Grigory Gordon. A new work in understanding the old truths. Review of M. I. Imkhanitsky's book «New about articulation and strokes in musical intonation»**

The article is a review of the book by Professor M.I. Imkhanitsky «New about articulation and strokes in musical intonation» (2nd ed. Moscow: Russian Gnesins Academy of Music, 2018. 231 p.).

*Keywords:* articulation, strokes, intonation, proiznoshenie, I. A., Braudo.

## 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 при-статейный 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 неимущественные 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.