УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
Российской академии музыки имени Гнесиных

2019 №4(31)

Научное периодическое издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель
Российская академия музыки имени Гнесиных

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

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

Подписано в печать
12.12.2019 г.
Печать офсетная
Формат 70x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная
Отпечатано в ООО
«Сам Полиграфист»
109316, Москва,
Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019

Главный редактор
доктор искусствоведения
И. С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В. В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е. С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Дулова Е. Н. (Беларусь)
Доктор искусствоведения, профессор
Зинькевич Е. С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д. К.
Доктор искусствоведения, профессор
Науменко Т. И.
Доктор искусствоведения, профессор
Стоянова И. (Франция)
Доктор философии, эстетики и музыковедения, профессор
Сусидко И. П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т. В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И. П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора 3

Музыка XX века
Юлия Векслер. Об истории термина «атональность» в первой трети XX века 5
Елена Потяркина. Творческие диалоги: И. Стравинский и Дж. Балла. Сценическое воплощение симфонической фантазии «Фейерверк» в дягилевской антрепризе 15

Современная музыка
Ирина Сниткова. Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино. 22
Евгения Чигарева. «Лондонские дивертисменты» Григория Корчмара: к вопросу о рецепции Моцарта в России 29

Вопросы теории музыки
Виталий Алеев. О гармонии Рахманинова в сочинениях крупной формы: Третий фортепианный концерт 39

Современный музыкальный театр
Евгения Артемова. Оперная постановка в Москве: современные тенденции. 45

Из истории зарубежной музыкальной культуры
Татьяна Басманова. Хореографическая симфония М. Равеля «Дафнис и Хлоя»: симфонические принципы как основа музыкальной драматургии французского балетного спектакля. 55

Из истории русской музыкальной культуры
Наталья Говар. Синтез слова и музыки в фортепианных сюитах Н. Черепнина и В. Щербачева 73

Музыка народов мира
Тамила Джани-заде. Приближение к музыкальной истории Исламской цивилизации 88

Событие
Ирина Сусидко, Нина Пилипенко. Опера на пересечении истории и современности . . 96

Музыкальные архивы
Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропп. Переписка Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть третья 105

Сведения об авторах 127
About the Authors 129
Аннотации и ключевые слова. 130
Abstracts 133
Требования к статьям. 136

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Нынешний номер, завершающий цикл публикаций 2019 г., объемен и разнообразен по своей тематике. В прошедшем году в редакцию журнала поступило большое количество интересных материалов, по нашему мнению, отвечающих насущным проблемам современной музыкальной культуры.

Выпуск открывает статья *Ю. Векслер*, повествующая об истории термина «атональность», фактически появившегося еще до самой атональной музыки.

Симфоническая фантазия «Фейерверк» — сложный и прекрасный по своему замыслу арт-объект, явившийся результатом экспериментов двух гениальных творцов — И. Стравинского и Джакомо Баллы, — в силу разных причин не занял свое законное место среди шедевров, поставленных Дягилевым. Об этом и многом другом в своей статье размышляет *Е. Потяркина*.

Различные тенденции музыки XXI века, представленные, с одной стороны, творчеством Сальватора Шаррино, находящимся в русле «эстетики тишины» (автор статьи *И. Сниткова*), а с другой стороны, произведениями Григория Корчмара, воплощающими российскую рецепцию Моцарта (автор *Е. Чигарева*), отражают запросы сегодняшней культуры, приемлющей как радикальную новизну, так и новый облик классического искусства.

Всегда актуальные вопросы теории музыки в данном случае затрагивают гармонический стиль С. Рахманинова, наиболее полно, по мнению автора статьи *В. Алеева*, раскрывшийся в сочинениях крупной формы, а именно — в концертах.

Жизнь классических и современных оперных спектаклей на сценах московских театров, широко представленная в статье *Е. Артемовой*, постоянно открывает новые пути. В поле зрения автора оказываются произведения композиторов как XVIII–XIX веков («Орландо» Г. Генделя, «Путешествие в Реймс» Д. Россини, «Отелло» Д. Верди), так и XX–XXI («Поругание Лукреции» Б. Бриттена, «Фрау Шиндлер» Т. Морса и многие другие).

Французский балет, его художественная специфика, рассматривается как органичный синтез внутреннего (психологически обусловленного) и внешнего (сюжетно-событийного) в статье *Т. Басмановой*, исследующей эту закономерность на примере хореографической симфонии М. Равеля «Дафнис и Хлоя».

Новую страницу жанра программной фортепианной сюиты в творчестве двух композиторов Серебряного века — Н. Черепнина и В. Щербачева — открывает статья *Н. Говар*. Помимо художественно-эстетических проблем автор уделяет внимание вопросам интерпретации и создания целостной формы.

Динамичные процессы исламской цивилизации, формирование особого исламского профессионализма, воплотившегося в музыкальных трактатах, анализируются в статье *Т. Джани-заде*.

Международная оперная конференция (по сути — масштабный конгресс), состоявшаяся в ноябре 2019 г. в РАМ им. Гнесиных, по сей день обсуждается и еще долго будет обсуждаться музыкальной общественностью. Итог форума можно сформулировать так: опера продолжает жить и раз-

виваться во всех мыслимых жанрах и формах, порождая новые аспекты ее изучения, являясь неизменно притягательной для композиторов, режиссеров и сценаристов. Обзор и анализ этого великолепного творческого пиршества представлен в статье *И. Сусидко и Н. Пилипенко*.

В завершение настоящего выпуска публикуется финальная часть серии архивных материалов переписки Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных, подготовленной *А. Авдеевой*, *Н. Потемкиной и В. Троппом* — уникальные, на наш взгляд, документы, красноречиво запечатлевшие персонажей и эпоху.

Учитывая разносторонние аспекты, представленные статьями данного номера (как и предыдущих), а также важность произошедших событий в области музыкальной науки, уходящий 2019 год вполне можно было бы назвать «годом музыковедения». Надеемся, что 2020 г. продолжит этот вектор.

Редакция «Ученых записок» поздравляет всех (настоящих и будущих) авторов, читателей и коллег с наступающим Новым годом, желает здоровья и больших научных свершений!

И.С. Стогний

Юлия Векслер

ИЗ ИСТОРИИ ТЕРМИНА «АТОНАЛЬНОСТЬ» В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

110 лет тому назад, 21 декабря 1908 года в Вене впервые прозвучал Второй струнный квартет Шенберга ор. 10 — первое сочинение, в котором он отважился покинуть пределы тональности и вдохнуть «воздух иных планет». Столетие этого события не прошло незамеченным: конференция «Сто лет атональности» в Берлине продемонстрировала прочное укоренение термина «атональность» в современном музыкальном обиходе и создание (главным образом в англоязычном музыковедении) особых подходов к анализу такой музыки [24, 7]. Но мы обратимся к началу прошлого столетия, когда ситуация была совершенно иной, и попытаемся проследить отнюдь не простую историю термина.

Возможно, следовало бы искать корни этого термина в теоретической мысли XIX века, а историю его начинать с эпохального труда Франсуа Фетиса, в котором предложены неологизмы для обозначения разных типов тональности: уни-, транзи-, плюри- и омнитональность — последний термин мог бы рассматриваться как своего рода аналог обсуждаемого нами [4, *148–149*]. После Фетиса встречались также варианты «унтональный» или «интональный» [27, *2*] (и то и другое — отрицание). Слово «атональный» появляется в музыковедческом обиходе уже в начале XX столетия, приблизительно с 1906 года, по сути, еще до того, как возникает атональная музыка в сегодняшнем понимании. Например, один из критиков не без иронии отмечает, что «удовлетворен развитием современной музыки, читая высказывания об а-тональности, а-форме и, наконец, об а-музыке» [27, *3*]. Значение слова «атональность» было весьма размытым, его относили к музыке разных эпох. Например, Г. Адлер (1911) атональным называет возглас хора (без точно определенной высоты) в оратории Ж. Массне «Земля обетованная» [27, *4*]. Ойген Шмиц (1915) говорит об атональных последованиях трезвучий у Палестрины [Ibid.]. Во французской музыкальной критике атональной называли музыку импрессионистов, обозначая этим термином неразличимые на слух тоны — то, что мы сейчас понимаем как сонорность [13]. Наконец, еще один прецедент употребления слова находим в «Техническом манифесте футуристической музыки» (1911) Баллило Прателлы [28, *50*].

Перечисленные явления по большей части далеки от атональной музыки. Определялось ли при помощи слова «атональность» раннеэкспрессионистское творчество Шенберга? Да, хотя и нечасто. Порой критики довольствовались описательностью, как, например, Рихард Шпехт (1910) в характеристике ор. 11 и ор. 15: «все распадается, что прежде понималось под тематизмом, тональностью, ритмикой и гармонией»[1]. Спустя три года Шпехт находит нужный термин, определяя последние сочине-

ния Шенберга как «аритмические и атональные образования» [Ibid.]. «И музыка к “Лунному Пьеро” абсолютно атональна», — отмечает другой критик, — <...> то есть нет различия между консонансом и диссонансом»[2], хотя атональность в его трактовке сводится к вертикальным и горизонтальным квартовым последованиям.

У самого Шенберга высвобождение творчества из плена традиционных норм и правил, следование «логике экспрессии» (Э. Блох) не сопровождалось теоретической рефлексией — в первом издании «Учения о гармонии» (1911) нет ничего об атональности. Его искания документируют скорее спонтанные высказывания, подобные знаменитому манифесту в письме Ф. Бузони об ор. 11: «Долой пафос! Долой 24-пудовые длинные опусы <...>. Не строить, но “выражать”!!»[3].

И в окружении Шенберга случаи использования слова «атональность» пока еще единичны, причем не всегда оно относится к шенберговской музыке. Например, Эгон Веллес, будущий биограф Шенберга, называет «атональным» одно из сочинений Ц. Скотта (оно завершается в иной тональности, нежели начиналось) [27, 4]. «Атонально» при этом и «первое сочинение в новом стиле» — шенберговские пьесы 11 опуса, они «снимают понятие диссонанса»[4]. Последнее свидетельствует о том, что слово «атональность» до первой мировой войны в кругу Шенберга воспринималось нейтрально и пока еще не вызывало отторжения.

Перелом происходит в послевоенное время, в начале 1920-х гг. Возникает понятие новой музыки, атональность, без преувеличения, становится главным обозначением принципиально нового в ней — это вызов не только слуху, но и теории. В дискуссию об атональности вовлекается широкий круг ее сторонников и противников, понятие это широко обсуждается в специализированных журналах: «Anbruch» в Вене и «Melos» в Берлине, возникают попытки создания учения об атональности. В то же время слово «атональность» все сильнее обрастает негативными идеологическими коннотациями. Наконец, Шенберг на подступах к додекафонии занимает резко отрицательную позицию по отношению к термину «атональность», которая многократно транслируется его окружением.

Впрочем, позиция Шенберга не столь однозначна. Подчас он вынужден использовать слово «атональность» в полемическом ключе. Красноречивый пример тому — знаменитая дилемма «Tonal oder atonal» («тональность или атональность») в Трех сатирах для хора ор. 28 (1925–1926). Однако ранее композитор заявил о своем категорическом неприятии термина. Обсуждение его начинается в переписке с Бергом в конце 1920-х — начале 1921 гг. В связи с планируемым написанием книги о Шенберге Берг настойчиво просит учителя сообщить ему «окончательное мнение» о «невозможном слове “атональность” и о том, чем его заменить», «как исправить всю эту чушь об атональности, импрессионизме и экспрессионизме»[5]. В качестве замены Берг упоминает два варианта — «политональность», который слышал от Шенберга, и «пантональность» из книги Рудольфа Паннвица «Дух Чехов»[6]. Спустя некоторое время Шенберг, который находился в Голландии, вносит ясность: атональности в музыке быть

не может, это то же, что и торговая марка. Подходящая замена — политональность[7].

Наиболее полно позиция Шенберга по атональному вопросу выражена в примечании к третьему изданию «Учения о гармонии» (1922) и заметках о теории Хауэра (1923). Он лукаво критикует само слово, усматривая в нем нарушение логики и в известной мере пользуясь подменой понятий: атональный якобы означает не «лишенный тональности», но «лишенный тонов» (то есть беззвучный, либо немузыкальный, шумовой). «Прежде всего, я считаю выражение “атональная музыка” крайне неудачным. Если кто-то назовет полет “искусством не падать” или плавание “искусством не тонуть”, он поступит так же» [30, *210*], — заявляет Шенберг. «Я музыкант и с атональным не имею ничего общего» [29, *486*].

К. Дальхауз видит в подобном неприятии и отторжении термина влияние венской традиции его употребления [3]. Можно было бы назвать еще несколько причин подобной категоричности. Первая заключается в изменении исторической ситуации в 1920-е годы, которая вынуждает Шенберга переосмыслить свое место в музыке. Если ранее экспрессионистская жажда выражения требовала разрыва с традицией, освобождения от ее пут, то теперь «интуитивная эстетика» утратила актуальность, молодое поколение стало проповедовать иные ценности, и Шенбергу нужно было устоять в борьбе с ним. «Я стремлюсь быть не столько музыкальным пугалом, — пишет он Вернеру Райнхарту, — сколько естественным продолжателем правильно понятой доброй старой традиции!» [5, *150*]. Шенберг более не хочет, чтобы его имя ассоциировалось с отрицанием и ниспровержением. Он, по определению Эйслера, «музыкальный реакционер», «создавший для себя революцию» [19, *313*].

Вторая причина прочитывается в комментарии к «Учению о гармонии» — это неприятие «терминов общего пользования», которые каждый толкует по-своему. Не желая актуализировать книгу, следуя за событиями дня, Шенберг отмечает: «<…> мне не доставляет удовольствия качество и количество сторонников. Для них, разумеется, существует новое “направление” и они называют себя атоналистами» [29, *486*]. Атональность перестает быть его изобретением, его брендом. Он не смог запатентовать этот термин, это сделали другие, в первую очередь, Й. М. Хауэр. Последний мог с уверенностью заявить о том, что истинно атональная музыка — это его музыка.

Не последнюю роль сыграл и тот факт, что слово атональность оказалось в числе лозунгов времени, оно было низведено до клише журналистами, к которым Шенберг испытывал глубочайшее недоверие (хотя, в отличие от Берга, и не стремился к публичной полемике).

Четвертая причина — политические коннотации слова атональность, которое в послевоенный период нередко отождествлялось с музыкальным большевизмом. Как известно, аполитичный Шенберг проповедовал идею l’art pour l’art, искусства для искусства и не желал ассоциировать себя и свое творчество с какой-либо идеологией и даже художественным направлением.

Тем не менее, в 1920—1930-е гг. практически без участия Шенберга

разворачивается обширная дискуссия по поводу атональности, куда вовлекаются самые разные композиторы и музыковеды — и протагонисты новой музыки, и сочувствующие ей, и ее противники (назовем имена Й. М. Хауэра, Х. Аймерта, Б. Бартока, Д. Мийо, П. Хиндемита, Э. Кшенека, Т. Адорно, А. Казеллы, Х. Пфицнера). Появляется и философское обоснование атональности: его дает Эрнст Блох в знаменитом «Духе утопии» [11].

Безусловно, усилению интереса к этой теме способствовало развитие самого композиторского творчества. «Музыка наших дней решительно стремится к атональности», — писал Барток в 1920 году[8]. Не только сочинения Шенберга и его школы, но и новая музыка в целом подтверждала эти слова. С одной стороны, эволюционировала сама атональная музыка — появились первые опыты 12-тоновой композиции, которые быстро становились частью атонального дискурса (разграничение свободной и организованной атональности будет сделано позднее). С другой стороны, понятие тональности также нуждалось в уточнении и актуализации — шенберговская дилемма «Tonal oder atonal» представляла собой проблему теории музыки. Сам Шенберг, как известно, придерживался расширительной трактовки тональности: как взаимосвязи тонов, постижимой их последовательности. При этом тональность в традиционном смысле, считал композитор, могла не ощущаться или быть неопределимой [29, *486*][9]. Не существовало единства и в вопросе генезиса атональности: рассматривать ли ее как революционный скачок или результат эволюционного развития. Бартоку, например, казалось неправильным противопоставление тонального и атонального принципа. «Последний есть следствие постепенного развития тональности, которое идет последовательно и не допускает скачков», — отмечал он[10].

Ограниченные рамки статьи не позволяют осветить все, написанное на эту тему, поэтому обратимся к первым и наиболее важным попыткам теоретического обоснования атональности. Они принадлежат Й. М. Хауэру («О сущности музыкального», 1920 [20]) и Г. Аймерту («Учение об атональной музыке», 1924 [17]).

Теория Хауэра сейчас хорошо известна, напомним лишь некоторые ее положения. Тональное и атональное предстает как оппозиция двух полюсов: природного и духовного. Первый из них идеальным образом выражается в форме одного единственного, ритмизованного тона (барабанная дробь), второй — в форме неритмизованного проигрывания всех 12 тонов темперированной системы. Атональное связывается у Хауэра с понятием мелоса — это движение «между» тонами, напряжение от тона к тону. В идеале атональное музицирование представляет собой своеобразную, парящую в геометрическом полутоновом пространстве, лишенную какой-либо эмоциональности монодию, воспроизводящую архаические, внеиндивидуальные истоки европейской музыки: Хауэр рекомендует «вновь и вновь одноголосно, без какого-либо подчеркивания, с одинаковой силой и долготой проигрывать или пропевать 12 темперированных тонов» [21, *105*]. Это надисторическое, абстрактное понимание атональности, какое вряд ли могло быть реализовано в современной композиторской практике.

Теория Хауэра (во втором издании 1923 года он озаглавил свой труд «Учебник атональной музыки»[11]), несмотря на всю экстравагантность, была воспринята в музыкальных кругах. Свидетельство тому — небольшая книга Герберта Аймерта, которой он дает громкое название «Учение об атональной музыке». Автор ее вошел в историю как активный деятель авангарда второй волны, один из пионеров электронной музыки, редактор знаменитого журнала «Die Reihe». О ранних его работах известно мало, интерес к ним возник сравнительно недавно. «Учение об атональной музыке» было написано 26-летним студентом кельнской консерватории, его публикация стоила ему консерваторского диплома [*33*, *10*].

Книга Аймерта стала «первым текстом, описывающим систематический подход к сочинению атональной музыки» [*33*, *1*]. Автор обобщает опыт двух наиболее известных ему на тот момент композиторов — Ефима Голышева (сочинение при помощи 12-тоновых комплексов) и Й. М. Хауэра (теория тропов). С Голышевым он был знаком лично, Хауэра знал по многочисленным публикациям об атональной музыке. Творчество Шенберга и его учеников не занимает в книге сколько-нибудь значительного места, вероятно, по причине очень малого знакомства с ним.

«Учение» Аймерта носит переходный характер. Оно было написано в тот момент, когда в композиторской практике начинает формироваться новая техника композиции — позднее названная Шенбергом «методом сочинения при помощи 12 тонов, соотнесенных только друг с другом». В то время атональная и 12-тоновая музыка часто выступали как синонимы, что демонстрирует и труд Аймерта. Атональность, в отличие от многих современников, он трактует не как результат исторической эволюции музыки, но как совершенно новый метод композиции. По Аймерту, атональная музыка заимствует у тональной лишь 12 тонов темперированной системы, их названия и графическое изображение, при этом «весь технический гармонический аппарат тональной музыки» [17, *3*] здесь уже не работает. Аймерт убежден в том, что гармония не имеет природного обоснования, поскольку «темперированная система — уже искусство, а не природа» [18, *903*]. Не является абсолютным и явление тяготений, например, их нет в мелодике Регера.

Появление книги Аймерта вовсе не обрадовало Хауэра — он увидел в ней очередное посягательство на свой приоритет в 12-тоновой музыке — на этот раз со стороны Голышева (по этому поводу Хауэр и Аймерт даже обменялись открытыми письмами [23; 16]). Шенберг, по-видимому, и вовсе не заметил эту книгу.

В том же 1924 году выходит в свет посвященный 50-летию Шенберга фестшрифт. Он призван определить место мэтра в истории и современности и отчасти прояснить некоторые теоретические проблемы. Именно в этом фестшрифте опубликована статья Эрвина Штайна «Новые принципы формы» с изложением основ 12-тоновой композиции [31].

Сборник является своего рода индикатором позиции школы Шенберга и по атональному вопросу, демонстрируя, что слово это, в сущности, уже

утратило актуальность. Заключив термин «атональность» в кавычки, Ханс Эйслер утверждает, что созданный Шенбергом новый материал позволяет ему «музицировать с полнотой и законченностью классиков» [19, *313*]. Пауль Беккер, анализируя «Ожидание», остерегается давать имя методу Шенберга, ибо «все названия плохи, поскольку несут в себе нечто отрицающее» [8, *279*]. Рассуждения Берга о том, почему музыка Шенберга воспринимается с таким трудом, и вовсе уводят в сторону от атональности [9]. Проблема атональности поднимается лишь в одной статье, написанной Паулем фон Кленау (12-тоновым композитором, но не учеником Шенберга). Констатируя связанный с отказом от тональности «полнейший переворот» в музыке, он все же добавляет, что этот переворот вовсе не означает исчезновения тональной музыки и основанной на ней теоретической системы, а как будут развиваться взаимоотношения тональности и атональности, покажет лишь время [26, *310*].

Интересно, что и Хауэр в том же 1924 году меняет свое отношение к термину «атональность». После личной встречи с Шенбергом и неудавшейся попытки сотрудничества с ним (Хауэр предложил основать совместную «атональную школу»[12]), он предпочитает говорить не об атональной, но о 12-тоновой музыке. «Я пришел к соглашению с Шенбергом относительно девиза: композиция посредством 12 тонов», — заявляет он [22, *294*]. В этой ситуации уже Шенберг был вправе сетовать на то, что Хауэр заимствовал у него если не саму суть, то понятие 12-тоновой композиции: «Название это мое. До нашей беседы Хауэр говорил исключительно об атональной музыке»[13].

Итак, стремительное развитие 12-тоновой техники приводит к тому, что слово «атональность» в музыкально-теоретическом дискурсе используется все реже и реже. Однако оно сохраняет и даже усиливает свое значение в самой реакционной музыкальной критике, становясь синонимом «немузыки», собирательным обозначением всего того, что не соответствует критериям настоящего искусства [25, *264–270*].

Критике подвергаются следующие свойства атональной музыки:

1) невозможность природного, акустического обоснования;

2) рационализм, аэмоциональность, интеллектуальный конструктивизм;

3) отсутствие всякой организации, хаос, анархия;

4) расовая чуждость, губительное для народных инстинктов еврейское изобретение, способное уничтожить характер немецкой нации;

5) политическая угроза, музыкальный большевизм, что подтверждает очевидная параллель между отказом от тональности и крушением монархии.

Лагерь противников атональности отнюдь не однороден и включает в себя и маститых композиторов, представителей ориентированной на классицизм новой музыки (П. Хиндемит, А. Казелла), и отрицающих какую бы то ни было новую музыку приверженцев ценностей прошлого (Х. Пфицнер, Ю. Корнгольд), и реакционных критиков, обслуживающих интересы набирающего силу национал-социализма.

Шенберг, как известно, был очень восприимчив к негативной критике, но не считал возможным вступать в полемику с журналистами. Обычно

это делал Берг, имея перед глазами непревзойденный образец полемиста — своего кумира венского сатирика Карла Крауса. На протяжении целого десятилетия он вел поединок с музыкальным критиком венской газеты «Neue Freie Presse» Юлиусом Корнгольдом, защищая интересы не только своей собственной музыки и музыки Шенберга, но и всего нового искусства. Венцом этой полемики стал полностью написанный Бергом и прочитанный на радио в апреле 1930 года, в преддверии венской премьеры оперы «Воццек», диалог «Что такое атональность» [10]. В диалоге, стилизованном в виде средневекового ученого диспута, Берг подводит итог всему написанному им об атональности прежде. Он рассматривает это одиозное слово как препятствие на пути понимания новой музыки, аккумулирующей все богатство, накопленное за длительный период развития музыкального искусства, и резюмирует предельно кратко: атональность — порождение дьявола.

Однако это не стало последним гвоздем, забитым в крышку одиозного слова. Особую позицию занял ученик Берга Теодор Адорно. Полемизируя с давним противником атональной музыки Альфредо Казеллой, который в программной статье «Скарлаттиана» (1929) заявил об «окончательной ликвидации атонального интермеццо» [14, *26*], Адорно пытается дать новую жизнь термину, заявляя, что «выражение не так плохо, как его выставляют: оно энергично отталкивается от прошлого и от слияния с ним» [6, *191*]. «Интермеццо — это будущее музыки», — заключает он, и слова эти оказываются пророческими [6, *193*]. Однако пророчество сбылось не сразу, будущее оказалось отсроченным. В 1930-е гг. именно атональность как удобное и понятное клише для всей новой музыки становится мишенью критики идеологов нацизма и фактически попадает под запрет, «теоретики атональности» Шенберг и Хиндемит (!) фигурируют на выставке «Дегенеративное искусство» (1938) [15, *21*]. Авторы атональной музыки либо изгоняются за пределы Третьего Рейха, либо уходят во внутреннюю эмиграцию.

На этом заканчивается первая глава истории термина «атональность». В целом он разделил судьбу многих терминов в искусстве XX века: вначале они грешат неопределенностью и расплывчатостью, затем быстро устаревают, не поспевая за стремительным развитием художественной практики, далее становятся разменной картой в идеологической борьбе, и лишь спустя годы и десятилетия, возможно, получают то место, которое они заслуживают.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Векслер Ю.* О двух венских школах 12-тоновой техники: Шенберг vs. Хауэр // Журнал ОТМ. 2015 / 3 (11). С. 1–11.

2. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шенберга. Москва: ЛКИ, 2007. 528 с.

3. *Дальхауз К.* В замкнутом кругу // Дальхауз К. «Почему так трудно понимать Новую музыку?» (1986) / пер. С. Наумовича. Режим доступа: http://stravinsky.online/karl_dalkhauz_v_zamknutom_krugu Дата обращения: 5.01.2019.

4. *Шевалье Л.* История учений о гармонии. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1932. 184 с.

5. *Шенберг А.* Письма. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. 461 с.

6. *Adorno T.W.* Atonales Intermezzo? // Anbruch. 1929. № 5. S. 187–193.

7. *Beiche M.* Zwölftonmusik // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 6. S. 1–13. Режим доступа: http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070514/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=647&pdfseitex= Дата обращения: 7.01.2019.

8. *Bekker P.* Schonberg: «Erwartung» // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 275–282.

9. *Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 329–341.

10. *Berg A.* Was ist atonal (Ein Dialog) // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8 Juni 1936. S. 1–11.

11. *Bloch E.* Geist der Utopie. München usw.: Duncker & Humblot, 1918. 445 S.

12. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II. 655 S.

13. *Budde E.* Atonalität // MGG Online/ hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff.. Режим доступа: https://www-1mgg-2online-1com-10047902z13d2.han.onb.ac.at/article?id=mgg15103&version=1.0 Дата обращения: 3.01.2019.

14. *Casella A.* Scarlattiana // Anbruch. 1929. № 1. S. 26–28.

15. *Dumling A.* «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts». NS-Polemik gegen die Atonalität // Neue Zeitschrift für Musik. 1995. No. 1. S. 20–29.

16. *Eimert H.* Offener Brief // Die Musik. XVII/6 (März 1925). S. 478.

17. *Eimert H.* Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. 36 S.

18. *Eimert H.* Zum Kapitel: «Atonale Musik» // Die Musik. XVI/12 (September 1924). S. 899–904.

19. *Eisler H.* Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 312–313.

20. *Hauer J.M.* Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig–Wien: Waldheim-Eberle, 1920. 66 S.

21. *Hauer J.M.* Atonale Musik // Die Musik. 1923. 16. Jg. H. 2. S. 103–106.

22. *Hauer J.M.* Melische Tonkunst // Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien, 2007. S. 292–296.

23. *Hauer J.M.* Offener Brieft // Die Musik. XVII/2 (November 1924). S. 157.

24. *Hohmaier S.* Vorwort // Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / herausgegeben von Simone Hohmaier. Mainz: SCHOTT, 2009. S. 7–8.

25. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994. 437 S.

26. *Klenau P. von.* Tonal — A-Tonal // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.

27. *Kinzler H.* Atonalität // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 1. S. 1–33. Режим доступа: http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=201&pdfseitex= Дата обращения: 3.01.2019.

28. *Pratella B.* Manifesto tecnico della Musica futurista // Marinetti F.T. I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di «Lacerba», 1914. P. 45–51.

29. *Schönberg A.* Harmonielehre. Wien: Universal-Ed., 2001. 520 S.

30. *Schönberg A.* Style and idea: selected writings / ed. by Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975. 559 S.

31. *Stein E.* Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 286–303.

32. *Theurich J.* Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162–211.

33. *Weaver J.L.* Theorizing atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's contributions to composing with twelve tones. Dissertation PHD. University of North Texas, 2014. 243 p.

REFERENCES

1. *Veksler Yu.* S. O dvukh venskikh shkolakh 12-tonovoy tekhniki: Shenberg vs. Khauer // Zhurnal OTM [Two Viennese schools of 12-tone techniques, Schoenberg vs. Hauer // The Music Theory Society's Journal]. 2015 / 3 (11). P. 1–11.

2. *Vlasova N.* Tvorchestvo Arnol'da Shenberga [The Oeuvre of Arnold Schönberg]. Moskva: LKI [Moscow, LKI], 2007. 528 p.

3. *Dal'khauz K.* V zamknutom krugu [In a vicious circle] // Dal'khauz K. «Pochemu tak trudno ponimat' Novuyu muzyku?» [«Why is it so hard to understand New music?»] (1986) / per. S. Naumovicha. URL: http://stravinsky.online/karl_dalkhauz_v_zamknutom_krugu (Accessed 5.1.2019).

4. *Sheval'e L.* Istoriya ucheniy o garmonii [Istoriya ucheniy o garmonii]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Moscow, State muzykalnoe publisher], 1932. 184 p.

5. *Shenberg A.* Pis'ma. 2-e izd. [Letters. 2nd edition]. SPb.: Kompozitor [SPb, Composer], 2008. 461 p.

6. *Adorno T.W.* Atonales Intermezzo? [Atonal Intermezzo?] // Anbruch. 1929. № 5. S. 187–193.

7. *Beiche M.* Zwölftonmusik [Twelve-tone music] // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 6. S. 1–13. URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070514/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=647&pdfseitex= (Accessed 7.01.2019).

8. *Bekker P.* Schönberg: «Erwartung» [Schoenberg: «Expectation»] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 275–282.

9. *Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? [Why is Schoenberg's music so hard to understand?] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 329–341.

10. *Berg A.* Was ist atonal (Ein Dialog) [What is atonal (A Dialog)] // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8 Juni 1936. S. 1–11.

11. *Bloch E.* Geist der Utopie [In the spirit of utopia]. München usw.: Duncker & Humblot, 1918. 445 S.

12. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg [Arnold Schoenberg — Alban Berg Correspondence] / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II. 655 S.

13. *Budde E.* Atonalität [Atonality] // MGG Online/ hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff.. URL: https://www-1mgg-2online-1com-10047902z13d2.han.onb.ac.at/article?id=mgg15103&version=1.0 (Accessed 3.01.2019).

14. *Casella A.* Scarlattiana [Scarlattiana] // Anbruch. 1929. № 1. S. 26–28.

15. *Dumling A.* «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts». NS-Polemik gegen die Atonalität [«The most dangerous destroyer of our racially violent instinct». NS-polemics against atonality] // Neue Zeitschrift für Musik. 1995. No. 1. S. 20–29.

16. *Eimert H.* Offener Brief [Open Letter] // Die Musik. XVII/6 (März 1925). S. 478.

17. *Eimert H.* Atonale Musiklehre [Atonal Music Theory]. Leipzig, 1924. 36 S.

18. *Eimert H.* Zum Kapitel: «Atonale Musik» [To the Chapter: «Atonal Music»] // Die Musik. XVI/12 (September 1924). S. 899–904.

19. *Eisler H.* Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär [Arnold Schönberg, the musical reactionary] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 312–313.

20. *Hauer J.M.* Vom Wesen des Musikalischen [The essence of musical]. Leipzig–Wien: Waldheim-Eberle, 1920. 66 S.

21. *Hauer J.M.* Atonale Musik [Atonal Music] // Die Musik. 1923. 16. Jg. H. 2. S. 103–106.

22. *Hauer J.M.* Melische Tonkunst [Melic Sound Art] // Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien, 2007. S. 292–296.

23. *Hauer J.M.* Offener Brief [Open Letter] // Die Musik. XVII/2 (November 1924). S. 157.

24. *Hohmaier S.* Vorwort [Preface] // Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / herausgegeben von Simone Hohmaier. Mainz: SCHOTT, 2009. S. 7–8.

25. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938 [«Music Bolshevism»: The politicization of music in Germany, 1918–1938]. Stuttgart: Metzler, 1994. 437 S.

26. *Klenau P. von.* Tonal — A-Tonal [Tonal — A Tonal] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.

27. *Kinzler H.* Atonalität [Atonality] // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 1. S. 1–33. URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=201&pdfseitex=(Accessed 3.01.2019).

28. *Pratella B.* Manifesto tecnico della Musica futurista [Futurist music technical poster] // Marinetti F.T. I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di «Lacerb», 1914. P. 45–51.

29. *Schönberg A.* Harmonielehre [Theory of harmony]. Wien: Universal-Ed., 2001. 520 S.

30. *Schönberg A.* Style and idea: selected writings / ed. by Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975. 559 S.

31. *Stein E.* Neue Formprinzipien [New Principles of Form] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 286–303.

32. *Theurich J.* Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) [Exchange of letters between Arnold Schönberg and Ferruccio Busoni Correspondence 1903–1919 (1927)] // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162–211.

33. *Weaver J.L.* Theorizing atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's contributions to composing with twelve tones. Dissertation PHD. University of North Texas, 2014. 243 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Цит. по: [27, *4*].

2 Цит. по: [27, *5*].

3 Цит. по: [32, *170–171*].

4 Цит. по: [27, *23*].

5 Письмо от 27.12.1919 [12, *95*].

6 Rudolf Pannwitz. Der Geist der Tschechen. Wien, 1919.

7 Письмо от 25.1.1920 [12, *105–106*].

8 Цит. по: [13].

9 См. об этом также: [2, *72–74*].

10 Цит. по: [13].

11 Hauer J.M. Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der atonalen Musik. Berlin, Wien usw.: Haslinger, 1923. 64 S.

12 См. об этом: [1].

13 Цит. по: [7, *7*].

Елена Потяркина

ТВОРЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ: И. СТРАВИНСКИЙ И ДЖ. БАЛЛА

Сценическое воплощение симфонической фантазии «Фейерверк» в дягилевской антрепризе

Начало XX века — время, подарившее мировому культурному наследию не только огромное количество ярких фигур, но и особые, порой кажущиеся невероятными их творческие взаимодействия. Немаловажную роль в этом сыграло появление и активное развитие креативных полей-пространств, располагающих и побуждающих представителей различных искусств, направлений и стилей находить точки соприкосновения. И именно в таких пересечениях рождались самые интересные и смелые эксперименты, зачастую таящие в себе множество импульсов, ведущих далеко за пределы своего хронологического существования.

Эти диалоги гениев, с одной стороны, отражали общую тенденцию эпохи встречного движения и взаимопроникновения различных видов искусств. С другой, — являлись непосредственным отражением интересов конкретных личностей, что помогает лучше понять их эстетические воззрения и осмыслить те идеи и стремления, которые определяют конкретные периоды творчества.

Стравинский и Балла — два художника, экспериментировавших с различными средствами выразительности в поиске новых форм высказывания, новых путей развития. Их индивидуальности формировались на рубеже XIX–XX веков, во время, характеризующееся переменами в человеческом мировосприятии, необходимостью выхода за рамки существующих традиций и рождением принципиально новых подходов в создании произведений искусства. Для обоих стали знаковыми такие аспекты, как особое ощущение времени в произведении искусства, осязаемое ощущение движения, вывод на первый план структурных компонентов, принцип симультанности. Наследие как И. Стравинского, так и Дж. Баллы отражает различные яркие стилевые повороты авторского мышления. Словно мозаика из разноцветных камней, произведения каждого из них складываются в общую картину творчества. Эти фигуры, принадлежащие совершенно разным сферам искусства, обнаруживают удивительные пересечения не только на поле сотрудничества и сотворчества, но и в самих своих исканиях.

Творчество Стравинского традиционно делят на три периода: «русский», «неоклассический» и поздний — «серийный», отмечая эффект хронологического напластования первых двух. Не стоит забывать, что в ранние годы для Стравинского были характерны также и почти импрессионистские колористические поиски. Впрочем,

особое внимание к звучанию, фонизму как таковому останется на протяжении всего творческого пути композитора, пройдя через различные стилистические трансформации.

Искания Дж. Баллы (1871–1958) охватывают множество сфер: от неоимпрессионизма (1900-е гг.) через футуризм к абстракционизму (1910–1920-е гг.); художник возвращается к фигуративной живописи в 1930-х гг. и в конце жизни (1950-е гг.) снова утверждает принципы футуристической эстетики.

Начало творческого пути Дж. Баллы было связано не только с живописью, но и с набиравшим все большую популярность и таящим в себе множество нераскрытых возможностей искусством фотографии. Решение посвятить себя полностью искусству Джакомо Балла принял в 20 лет. Годы учебы будущего художника проходили в разных городах. В Турине в течение нескольких месяцев он посещает занятия в Академии и практикуется в фотомастерской. В 1893 году Балла приезжает в Рим, где начинает заниматься изучением световых эффектов, попутно зарабатывая на жизнь в качестве оформителя и рисовальщика карикатур. Важную роль сыграла и поездка в Париж, предпринятая в 1900 году. Здесь он знакомится с творчеством Жоржа Сера и Поля Синьяка, увлекаясь эстетикой неоимпрессионизма и пуантилизма.

Интерес художника к световым эффектам в период становления — не есть ли это «Фейерверк» и «Жар-птица» Стравинского, его искрящиеся и еще немного корсаковские оркестровые страницы? А «Синьора Пизани на балконе», явно навеянная творчеством Сера, — не корреспондирует ли прекрасным образом с двумя песнями на стихи П. Верлена?

По возвращении в Рим Балла открывает собственную мастерскую и обретает учеников-единомышленников, среди которых — Умберто Боччони, Джино Северини, Марио Сирони. Именно благодаря ученикам состоялось знакомство художника с Филиппо Томмазо Маринетти, ставшее поворотным моментом в творческой судьбе Джакомо Баллы. Яркий эпатажный представитель богатой итальянской семьи, его идеи и литературный дар захватывают внимание художника. Опубликованный в феврале 1909 года сначала в болонской Gazzetta dell'Emilia, а затем на первой странице французской Le Figaro Манифест футуризма Маринетти провозгласил разрушение прошлого, утверждение символов современности и направленность в будущее. «Красота в борьбе», «любовь к опасности, привычка к энергии и бесстрашию», «мужество, отвага и бунт», красота «новой вездесущей скорости», «агрессивное действие» — «удар кулаком» — эти положения стали основой нового течения, призванного обновить искусство, облечь его в новые формы воплощения. Уже в следующем — 1910 году У. Боччони создаст Манифест футуристической живописи, который подпишет Дж. Балла вместе с Дж. Северини, Л. Руссоло, К. Карра. 1910–1920-е годы пройдут для Баллы под знаком футуристических идей, заставят художника переосмыслить их, вспомнить интерес к световым экспериментам и приведут его в итоге к абстрактной живописи. Отказ от романтического наполнения,

образы разрушения, главенство ритма и движения — все эти характеристики в равной степени подходят для «Весны священной» Стравинского.

Возвращение Баллы в 1930-е годы к более традиционным формам выражения заставляют вспомнить о неоклассических произведениях композитора. 1950-е годы станут для художника возрождением футуристических идеалов, Стравинский же в это время обратится к серийной технике. Для композитора это новое творческое поле, но вспомним, что додекафония перевернула музыкальное мировосприятие еще в 1920-е годы. Таким образом, взгляд Стравинского также направлен на эстетические принципы, сложившиеся ранее.

Обращает на себя внимание общность некоторых технологических принципов создания произведений. Так, избранная Баллой симультанность — изображение нескольких фаз движения одновременно — вызывает прямые ассоциации со сложно устроенными партитурами Стравинского, где сочетаются различные остинатные пласты. Вычленение художником элемента и превращение его в множество сходно с архетипически-попевочной основой ткани «русских» сочинений композитора.

Эстетико-временны́м пространством, в котором произошло соприкосновение творчества Баллы и Стравинского, стал футуризм. Их творческое взаимодействие состоялось благодаря С. Дягилеву, который загорелся идеей сценического воплощения симфонической фантазии И. Стравинского «Фейерверк».

Начиная с 1914 года, Дягилев выстраивает новую концепцию творчества, поворачивает в сторону откровенных экспериментов. Большое значение для него обретает знакомство в Италии с сообществом футуристов, которые захватывают его своими идеями и почти фанатичной увлеченностью. Дягилев посещает дом Маринетти, где знакомится со звуковыми исканиями итальянских «безумцев». Находясь под впечатлением от продемонстрированных ему музыкальных инструментов, импресарио задумывает около 15 проектов, из которых в полной мере осуществиться суждено было лишь одному. Именно этот уникальный пример и есть «Фейерверк».

Итак, 1917 год, Рим, театр Констанци — это время и место действия, а точнее, действа «Фейерверк» на музыку И. Стравинского. Этот любопытнейший пластический эксперимент в наши дни остался несколько за кадром панорамы дягилевских достижений. Причем «закадровость» эта дошла до такой степени, что порой можно встретить рассуждения о неудаче и вышедших на поклон танцорах, встреченных ледяным молчанием публики[1]. Танцоры не могли слышать или не слышать аплодисменты по одной простой причине — их в этом пластическом действии нет. Данная и подобные ей «неточности» несколько заслоняют одну из интереснейших дягилевских идей, опередившую свое время на много лет.

В начале XX века идея синестезии была весьма распространенной и захватывала многие умы. Так, например, А. Скрябин был одержим светозвуком, что в частности отразилось в присутствии световой партии в симфонической поэме «Прометей». Светозвук или Огнеголос был одной из

любимых тем К. Бальмонта. Поэзия вбирает в себя музыкальные образы, цвета и запахи: «Ароматы и цветы / Все слились в согласный хор, / Все сплелись в один узор...»[2].

Особое положение дягилевской затеи главным образом заключается в степени ее конкретности. Благодаря сохранившимся архивным материалам не только можно говорить о дате постановки, но и о самом действе в мельчайших деталях. Это экспериментальное пластическое действо, где собственно пластическое начало выражается в использовании форм, причудливым образом сочетаемых и переходящих порой одна в другую.

Фантазия И.Ф. Стравинского для большого симфонического оркестра «Фейерверк» длится всего лишь около четырех минут и отличается яркостью колористического решения. Написана она была гораздо ранее, нежели С.П. Дягилев задумал свой дерзкий проект. «Фейерверк» был создан ко дню свадьбы Надежды Николаевны Римской-Корсаковой (дочери Н.А. Римского-Корсакова) и Максимилиана Осеевича Штейнберга, состоявшейся 4 июня 1908 года (по старому стилю). Музыка этой пьесы обнаруживает явное влияние Н.А. Римского-Корсакова и также прекрасно корреспондирует с «Жар-птицей» не только близостью хронологической, но и стилистической. Интересно отметить, что такой колористически-яркий музыкальный облик сочинений отмечался Штейнбергом как типичный для Стравинского. «Игорь ко дню моей свадьбы сочинил фантазию “Фейерверк”, для большого оркестра — нечто вроде марша на 3/4 <...>. Мне весьма нравится; музыка весьма типичная для Игоря, вроде “Пчел”[3]. Инструментовано блестяще, если только возможно будет сыграть, ибо невероятно трудно»[4]. После такого отзыва о сложности для исполнителей Стравинский в 1909 году сделал новую версию оркестровки, и в январе 1910 года под управлением Зилоти «Фейерверк» впервые прозвучал для публики.

Эта яркая оркестровая миниатюра стала основой тройственного творческого союза, который стал одним из самых новаторских и одновременно скандальных в истории дягилевской антрепризы: Дягилев — Балла — Стравинский.

Договор, согласно которому сценарий и оформление действа поручается Дж. Балле, опубликован в «Архивах футуризма»[5]:

Многоуважаемый господин Балла!

Я даю Вам поручение создать пластический спектакль в соответствии с эскизом по музыке Стравинского «Фейерверк», который я видел в Вашей студии и одобрил. Вы будете ответственны за руководство воплощением сценария и представите его в Риме не позднее 1 февраля 1917 года.

Согласно Вашим предварительным расчетам Вы получите денежную сумму в размере 3500 лир, и за Вашу персональную работу отдельно 1500 лир, в целом 5000 лир согласно следующему графику:

5 декабря — 1000 лир
20 декабря — 500 лир
5 января 1917 — 500 лир

20 января 1917 — 500 лир

Остаток — 1 февраля, то есть в день сдачи полностью выполненных работ (2500 лир).

Все наброски и материалы должны быть утверждены мною. Я оставляю за собой право приобрести эскиз за цену в 300 лир.

Сергей Дягилев. 2 декабря 1916 г. [пер. с итал — Е.П.]

Сейчас известны четыре цветных эскиза, выполненных Дж. Баллой: два, изображающих сценическую композицию полностью, и два — фрагментами.

Эскизы полной сцены воспроизводят одну и ту же конструкцию и отличаются размерами (15,9x19,5 см против 105x130 см), а также цветностью. Различное цветовое изображение, возможно, было продиктовано тем, что подразумевалось участие световых лучей, которые должны были менять общую гамму. Для большей понятности замысла в материалы большого эскиза был добавлен крутящийся элемент, выполненный из фольги.

Подробнейший световой сценарий, содержащий не только указания по смене цвета и местоположения световых лучей, но и степени прозрачности (а также хронометраж), выглядит как неказистые пожелтевшие страницы с торопливо написанными строчками, кое-где зачеркнутыми словами. И, тем не менее, указания с потрясающей точностью следуют за музыкой, ее акцентами и игрой тембров. Согласно замыслу авторов, это должен был быть эффект самого настоящего фейерверка в интерьере.

Экспериментальное пластическое действо, как его определили авторы — «балет без танцоров», где движение выражается при помощи изображения различных форм, причудливым образом сочетаемых, переходящих одна в другую и выхватываемых то частично, то полностью цветными лучами света, буквально взорвало римскую прессу 1917 года.

Предвосхищая событие, М. Сарфатти в журнале «Avvenimenti» (Милан, 7 апреля 1917 года) расскажет о «беспрецедентной полномасштабной сценической проекции», задуманной Дж. Баллой, а музыка И. Стравинского вдохновит ее на написание стихотворения «Fuochi d'artificio»[6]:

Corolla fiabesca,
sibila e rugge il fiore di fuoco.
Rimbomba e si scaglia
all'aerea scalata.
Tonde bocche,
delirio di attonita gioia,
ecco il razzo —
sboccia si allarga dall'esile stelo in
spruzzante cascata.
Trillo lungo di lucei!
Ninna nanna magata!
Odi i flauti in orchestra:
la girandola crepita e brucia,
verde rosso turchino ipnotismo.

Волшебный венчик огненного цветка
свистит и ревет
и рассыпается с грохотом высоко
в воздухе.
Несвязные возгласы изумления
вырываются из открытых ртов.
Вот молния, вырастающая из тонкого
стебля и расцветающая искрящимися
брызгами водопада.
Длинная трель света!
Заколдованная колыбельная!
Слышишь флейты в оркестре:
Калейдоскоп огней, зелено-красно-синий
цветовой гипноз.

Fa l'incanto, bel fuoco,
fa l'incanto agli umani !
Esser lievi, esser ilari e obliosi,
come bimbi alla fiera;
per la gioia soltanto,
niente più che la gioia,
bimbi bimbi a cui fanno l'incanto,
non esser più nulla,
sguardi attenti e splendenti soltanto,
e sgranate pupille,
accese a un riflesso balenìo di faville.

Наводи чары, прекрасный огонь,
Заколдовывай людей!
Будь легким, будь веселым и беспечным,
как дети на ярмарке;
только для радости,
ничего больше, кроме радости,
дети, дети, полностью зачарованные,
только внимательные и сияющие взгляды,
и отражение сверкающих искр
в расширенных зрачках.
[пер. с итал — Е.П.]

По эскизам Баллы была создана некая цветная конструкция из картона, которая, находясь на темной сцене, выхватывалась лучами света частично, либо полностью. Вполне закономерно, хотя и печально, что такой сложный арт-объект не был по-настоящему жизнеспособен в 1917 году по причине элементарного отсутствия необходимых технических средств, громоздкости и малоподвижности объектов. Малое количество репетиций, плохая синхронизация световых переключений с музыкой привели к сумбуру и откровенной неудаче. Огромное количество рецензий в прессе лавиной обрушились на «монструозное» детище Дягилева. Но все же постоянно возникали и рассуждения о том, что импресарио и его единомышленники явно задумывали что-то иное, что невозможно осуществить имеющимися скудными современными ему средствами.

«Пластико-световая картина вчера вечером очень не преуспела из-за недостаточной подготовленности оператора, на которого была возложена трудная задача по регулированию быстрой смены последовательности игр света. Прискорбная задержка с приведением в действие этих игр привела к тому, что по открытии занавеса зрители оказались перед набором гигантских многогранных форм, тяжеловесных и невыразительных. Это были трупы светящихся организмов, созданных фантазией Джакомо Баллы...».

А. Гаско. «La tribuna», Рим 14.04.1917. [Пер. с итал — Е.П.]

При явной неудаче, приведшей к тому, что Дягилев аннулировал контракт не только с Дж. Баллой, но и Ф. Деперо, стоит отметить, что часть публики после действа настойчиво вызывала на сцену художника и композитора, дирижировавшего в тот вечер своим сочинением.

Сохранившиеся документы свидетельствуют о том поразительном внутреннем ви́дении должного результата Дж. Баллой. Красота замысла, подразумевающего точность почти такую, которую дает компьютерная визуализация, осталась только лишь на бумаге. Расхождение этой красоты с реальностью привело Дягилева в бешенство, заставившее разорвать все нити с футуристическими замыслами, и «Фейерверк» не занял свое законное место среди дягилевских шедевров, но оставил невероятно интересный корпус документов, позволяющих современному исследователю оценить новаторство и смелость замысла столетней давности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра: Театр художника. Истоки и начала. Т. 4. Москва, 2006. 229 с.

2. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: Кн. мир, 2009. 478 с.

3. *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1: 1882–1912 / Сост., текстологическая ред. и комм. В.П. Варунца. Москва: Композитор, 1998. 552 с.

4. *И.Ф. Стравинский.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2: 1913–1922 / Сост., текстологическая ред. и комм. В.П. Варунца. Москва: «Композитор», 2000. 800 с.

5. *Схейен Ш.* Дягилев. Русские сезоны навсегда. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. 608 с.

6. Archivi del futurismo. Vol. I / M.D. Gambillo, T. Fiori. Roma, 1962. 620 p.

7. *Boccioni U.* Futurist painting sculpture (plastic dynamism). Los-Angeles, 2016. 304 p.

8. *Gigli E.* Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla. Roma, 2005. 80 p.

9. Poesia rassegna internazionale / M. Dessi. Milano, maggio-giugno 1920. № 2–3

REFERENCES

1. *Berezkin V.I.* Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra: Teatr khudozhnika. Istoki i nachala [The art of scenography of the world theater. Theater of the artist. Origins and beginnings]. Vol. 4. Moskva [Moscow], 2006. 229 p.

2. *Garafola L.* Russkiy balet Dyagileva [Diaghilev's Ballets Russes]. Perm: Kn. Mir [Perm: Publishing house «Book world»], 2009. 478 p.

3. *Stravinskiy I.F.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography]. Vol. 1: 1882–1912. Ed. V.P. Varunts. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 1998. 552 p.

4. *Stravinskiy I.F.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography]. Vol. 2: 1913–1922. Ed. V.P. Varunts. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 2000. 800 p.

5. *Scheijen Sh.* Dyagilev. Russkie sezony navsegda [Dyaghilev. Russian seasons forever]. Moskva: KoLibri, Azbuka-Attikus [Moscow: Publishing house «KoLibri, Azbuka-Attikus»], 2013. 608 p.

6. Archivi del futurismo [Archives of futurism]. Vol. I / M.D. Gambillo, T. Fiori. Rome, 1962. 620 p.

7. *Boccioni U.* Futurist painting sculpture (plastic dynamism). Los-Angeles, 2016. 304 p.

8. *Gigli E.* Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla [Games of light and strange shapes by Giacomo Balla]. Rome, 2005. 80 p.

9. Poesia rassegna internazionale / M. Dessi [Poetry international review / M. Dessi]. Milan, May-June 1920. № 2–3

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кейдан В.* Мельница Арьенцо. «Русские балеты» С.П. Дягилева в Италии // Русское искусство 2006, № 1. С. 134–143.

[2] *Бальмонт К.* Аромат Солнца.

[3] Первоначальное название «Фантастического скерцо».

[4] М.О. Штейнберг — М.Ф. Гнесину. Письмо от 1/14 июля 1908 года // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1. 1882–1912. Москва: «Композитор», 1998. С. 191.

[5] Archivi del futurismo. Vol. I / M.D. Gambillo, T. Fiori. Roma, 1962, p. 52.

[6] *Margherita G. Sarfatti.* Per la musica di Igor Strawinsky // Poesia rassegna internazionale diretta da Mario Dessi. Milano, maggio-giugno 1920. № 2–3. С. 31.

Ирина Сниткова

ФЕНОМЕН *NIENTE* В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

В поисках новых ресурсов выразительности композиторы все дальше продвигаются вглубь звука, исследуя его пограничные зоны во всех измерениях (высотном, тембровом, динамическом) и иногда уже приближаются к исчерпанию возможностей собственно *слышимого*. В ряде случаев можно констатировать, что эта граница почти перейдена, и музыка из зоны слышимого переходит в область *ментального*, а если перевести эту мысль в более глубокий философский контекст, то суть этого процесса можно определить как переход в сферу *интенционального*.

Очевидный факт — «эстетика тишины» завоевала множество современных стилей от Д. Кейджа и М. Фелдмана до А. Кнайфеля и С. Губайдулиной, от Б. Фуррера и М. Андре до радикальных перформативных практик композиторов самого молодого поколения, прямо декларирующих факт растворения, стирания, исчезновения музыкального звука как такового, вплоть до полного отказа от него. В подобном понимании музыка становится не столько актом привычной коммуникации с объективным внешним миром, сколько *феноменом индивидуального внутреннего сознания*.

В центре этих процессов, несомненно, находится и музыка Шаррино. Она выделяется своей *органической музыкальностью*, спонтанностью, она заново реабилитирует категорию естественной, почти природной *натуральной красоты*. Эта красота обретает в музыке Шаррино специфически итальянский акцент — артистическое изящество, ненарочитость и изысканную тонкость художественного жеста. Шепчущие звуки, воздушность, эфемерность, прозрачность и абсолютная антидидактичность этой музыки скорее оставляют в конце тонкое послевкусие исчезающего следа, истаивающей тени и гаснущего отзвука, нежели представления о какой-либо четко донесенной мысли, состоявшемся событии или об интенсивно выраженном чувстве. В ней ярко запечатлен тот комплекс ощущений, который определяет основной репертуар постмодернистской поэтики [1]. Своеобразная «нереальность», «гипотетичность» отражает не существующий мир, а скорее нарочитую *иллюзию* — то есть вымышленную, утратившую гравитацию «ускользающую действительность». В этом — знак вновь пробуждаемой искусством *интуиции пустоты*, которая заново наполняет мир ощущением тайны и непознаваемости.

Главным, но отнюдь не единственным референтом этой многозначительной «пустоты» в музыке Шаррино становится *тишина*, которая окутывает, пропитывает, проницает большинство его «нереалистических» композиций. П. Мещанинов, характеризуя музыку Веберна, провидчески сформулировал очень тонкую мысль, важную для музыки будущего: «Многое

у Веберна подразумевает какие-то новые средства исполнения, отчасти еще не существующие <...> пока нечем реализовать созданные им объекты выразительности, нечем их артикулировать» [2, *170*]. В полной мере те же слова можно отнести и к музыке Шаррино.

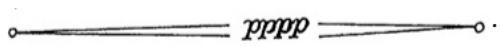
Со времен Веберна и Ноно, Кейджа и Фелдмана о тишине, казалось бы, известно и сказано все, или почти все. И, тем не менее, Шаррино находит совершенно иные выразительно-смысловые аспекты этого феномена, переосмысливая его парадоксальным образом. Давно замечено, говорит он, что у звука есть «интимные отношения с тишиной, [но] сознание этой связи ново» [6, *139*]. Каждый композитор использует это по-другому, и каждый слушатель слышит уникально.

Как и Кейдж, Шаррино полагает, что в действительности тишины не существует. По его словам, «даже пустая комната наполнена биениями человеческого сердца: пока есть человек, нет тишины, и где есть восприятие, есть и музыка» [6, *140*]. Это заявление, сформулированное в духе феноменологической философии, существенно проясняет установку Шаррино на раздвижение границ самого понятия «музыка».

Что из этого следует? Слушатель Шаррино «должен существенно понизить порог своего слухового восприятия — так, чтобы за определенное время он мог расслышать больше и тоньше» [6, *139*]. Однако Шаррино «не только освещает для слушателя красоту тишины, но, — как формулирует М. Лэнц, — он успешно заново изобретает *громкую* динамику, воздействие которой было почти потеряно в эру все более и более громкой музыки» [7, *8*].

Самое, пожалуй, главное, что открывает музыка Шаррино в сфере звуковой морфологии — это новая система акустической перспективы, новое распределение рельефа и фона, новая констелляция самих звуковых объектов. Если, например, в сочинениях Веберна или Фелдмана тишина, подобно фону, окружает и оттеняет звуковые события, выводя их на первый план восприятия, то в музыке Шаррино сами звуковые события становятся средством «артикуляции» тишины, превращаясь в ее отдаленный фон. По тонкому замечанию М. Лэнц, «музыкальный парадокс» сочинений Шаррино состоит в том, что «исполнитель производит определенные звуки для того, чтобы вызвать в восприятии именно тишину» [7, 7].

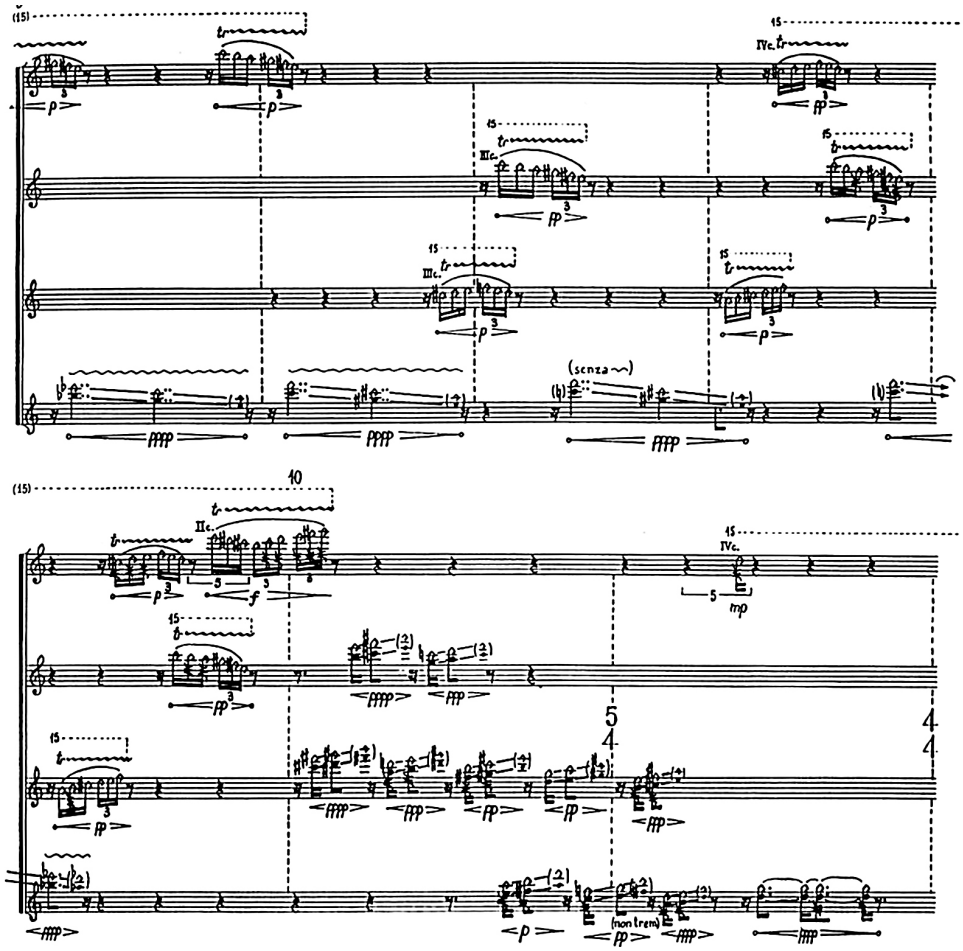
Так тишина становится *композиционным остовом* сочинения. Это очевидно, например, в начале его *Quartetto breve № 1*. Здесь Шаррино опирается на свой «титульный» знак *niente* (ничто):



Он вводится почти как концептуалистский прием, то есть практически беззвучно, но вместе с тем заполняет собой весь смысловой объем этого очень своеобразного, по сути, — «отрицательного» — звукового континуума.

Вся музыкальная ткань *Quartetto breve № 5* словно соткана из ажурных сплетений едва слышных звуковых элементов — тончайших нитей, повисающих и растворяющихся в воздухе. Это «хрупкий» стиль: оби-

S. Sciarrino. *Sei quartetti brevi* № *5*, такты 5—11



лие тихих звуков-теней здесь смягчает, сглаживает и облегчает звучание. Музыка утрачивает материальность, чему способствует игра почти исключительно флажолетами и практически отсутствие традиционного «реального» звука, извлекаемого конвенциональными способами. Отсюда — и относительность громких нюансов: *f* и даже *fff* Шаррино скорее условны, концептуальны, чем реальны и занимают совсем короткое время. Оттенки *p* и *pppp* вообще переводят звучание на грань слышимого.

Порождая совершенно особый тип звукового события, *niente* практически сразу переносит музыку в сферу мыслимого, виртуального пространства, апеллирует не к внешнему, а к экзистенциальному миру *внутреннего*, где царит тишина и одиночество нашего «Я». По поэтичнейшему

выражению П. Бека, музыка Шаррино «сохраняет прогностическую память о небытии» [5].

Niente — это момент *зарождения* звуковой материи *из ничего*. Это скорее *предчувствие* музыкального звука или *мысль* о нем, нежели сам звук. Это нереализованное побуждение, которое не достигает стадии «уплотненного» состояния. Шарриновское *niente* словно «играет» на границе бытия, скользит по его поверхности, легким глиссандирующим касанием пересекает его границы, «ныряя» и «выныривая» из глубины.

Как и многие другие аналогичные знаки, *niente* — это чистое проявление *интенциональности*. Интенция — трудноуловимый феномен, плохо поддающийся как описательным, так и аналитическим характеристикам, поскольку он возникает на границе *подсознательного*. Это одновременно словно бы и *волна*, формирующая некую ауру сочинения, и *частица* — слабо выраженный быстро гаснущий *импульс*. Как гласит современная феноменология, мир интенциональных объектов — это единственно возможная *реальность* нашего сознания.

Часто интенциональность становится едва ли не главным аспектом современной композиции, на который нацелено основное композиторское внимание. Интенции формируются теми композиционными ресурсами, которые принципиально не поддаются точной фиксации — это *динамика*, *темпы*, *агогика*, *способы артикуляции* — то есть те средства, которые отдаются на откуп субъективности исполнителя. Интенциональными ремарками буквально испещрены многочисленные современные партитуры.

Музыкальная интенция в чем-то близка понятию *жеста* [4]. Это также действие *устремленное*, *нацеленное*, но гораздо более эфемерное, виртуальное, чем жест, который является знаком определенно проявленной воли, знаком, имеющим в акустическом плане ощутимо более «плотную» материализацию, более оформленную звуковую субстанцию. Знак *niente* очень точно передает исполнителю намерение композитора, позволяет ему реализовать звучания, словно не имеющие пределов, уходящие за «горизонт событий», дает возможность отразить идею *бесконечности* любых начал и окончаний. Для Шаррино крайне важно, чтобы исполняемые фигуры казались возникающими естественно, чтобы они не воспринимались как четко установленные, предопределенные.

Одновременно этот знак помогает Шаррино эффективно отобразить тот необходимо тонкий, почти «не считываемый» *энергийный импульс*, который начинается и заканчивается «нулевым звуком». Здесь уместно вспомнить слова К. Дальхауза, который, описывая подобные ситуации, подчеркивал: «Речь идет об интенциональных, а не об акустически реальных моментах: <…> внешнее *crescendo* может сублимироваться во внутреннее — хотя и ощутимое, но акустически не реализуемое нарастание громкости»[1].

Тишина в музыке Шаррино, подобно сложносоставному белому цвету в природе и в живописи, подобно открытым новой физикой поразительным энергетическим свойствам «пустоты» вакуума, обнаруживает целый мир многочисленных *хаотических звуковых*

потенциальностей, которые формируют бесплотную ткань его музыки.

«Моя музыка населяет пороговую область. Это как мечты, где что-то и существует, и еще не существует или существует как-то еще. И где эти ощущения, самые мимолетные из них, мгновенно пересекают порог бессознательного», — говорит Шаррино [8, 7]. Это темная и неопределенно «размытая» зона между звуком и тишиной, между жизнью и небытием. Этот феномен невольно порождает сравнение с известным квантовым парадоксом «кота Шредингера», который одновременно и жив, и мертв.

Многие сочинения Шаррино построены на игре света и тени, на тонком сопоставлении звуковых оттенков и полуоттенков, на трансформациях светлых и темных пятен. Часто это напоминает своеобразную «реинкарнацию» маньеристского эффекта *chiaroscuro*. Действительно, в музыке Шаррино силуэты и объемы создаются не отчетливым рисунком — не тонко прорисованными мелодическими или ритмическими линиями. Часто это темброво монохромные вибрирующие (флажолетные, глиссандирующие, тремолирующие) переливы оттенков светлого и затемненного, очерчивающие смутные, неопределенные контуры словно утонувших в темноте предметов.

«На протяжении многих лет, — отмечал сам Шаррино, — мои композиторские поиски были сосредоточены на исследовании взаимосвязи между *звуковой реальностью и ее изображением*. Поиск этой «двойственности» был моей навязчивой идеей с самых первых шагов, еще до осознания этого как, собственно, теоретической проблемы» [9, *208*].

Действительно, часто сочинения Шаррино представляют собой настоящие «звуковые картины». В некоторых случаях он сам уподобляет их феномену «natura morta», который, по его выражению, «входит в саму музыку подобно эху звучащей реальности», которую эта музыка, по выражению Шаррино, «поглощает». «Нет сомнений в том, — говорит композитор, — что такой подход соотносится с глубоко аналитическим пониманием реальности, прежде всего, как нашей *внутренней* реальности с характерными способами ее восприятия, ассоциациями и т.п. Это позволяет осознать, что чем выше точность ее воспроизведения, тем коварнее обман <…> нельзя считать правдивым отражение зеркала» [9, *208–209*]. Та же скептическая мысль относительно возможности точного, зеркального отображения реальности сквозит в названиях ряда его сочинений: мадригала *Specchio infedele / Неверное зеркало* на тексты Мацуо Басе, оперы *Luci mie traditrici / Лживый свет моих очей* (это почти парафраза на известную сентенцию «глаза есть *зеркало* души»). Именно в таком интенциональном контексте *иллюзорности* следует воспринимать многочисленные *звукоимитации* Шаррино, воссоздающие очень похожий, но *неверный «дубль реальности»*. Свою музыку Шаррино иногда определяет как «посвящение в современный натурализм» [5]. Этот натурализм, однако, особого рода. Он всегда представляет собой некий *мираж*, всего лишь глухое эхо, преломленное в гулкой пустоте интенционального пространства сознания.

Открытие новых выразительных образов-объектов, артикулированных

в пороговых зонах звука, уникальные темброво-акустические измерения пространства, которые заменяют привычные логико-грамматические музыкальные связи, представляют Шаррино как создателя уникальной *интенциональной* поэтики, специфическую ауру которой во многом определяют «иллюзорные» категории *niente*, *ничто*, *пустоты*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лаврова С.В.* «Логика смысла» новой музыки (Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Х. Лахенманна и С. Шаррино). СПб: Издательский дом Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2013. 280 с.

2. *Мещанинов П.Н.* «Прикасаясь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории» (Беседа с А. Хитруком) // Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1990. Вып. 109. С. 158–179.

3. *Пылаев М.Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза. Дис. … д-ра иск-я. Москва, МГК им. Чайковского, 2016. 470 с.

4. *Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва: Композитор, 2018. 362 с.

5. *Beck P.* Zeitgenössischer Naturalismus. S. Sciarrino: La Bocca, I Piedl, Il Suono // Label: Col legno, VÖ: 18.08.2004.

6. *Kaltenecker M.*, *Pesson G.* «Entretien avec Salvatore Sciarrino» // «Entretemps», Paris, n. 9, décembre 1990. P. 135–142.

7. *Lanz M.R.* Silenze: Exploring of Salvatore Sciarrino`s Style through L'opera per Flauto. University of Nevada, Las Vegas, 2010. UNLV Theses / Dissertations. 81 p.

8. *Sciarrino S.* Notes from Hermes in L'opera per flauto. Milan: BMG Ricordi Music Publishing, 1984, Vol. 1. 37 p.

9. *Sciarrino S.* Kommentare zu *Vanitas* // Salvatore Sciarrino: Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen // Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. 224 S.

REFERENCES

1. *Lavrova S.V.* «Logika smysla» novoy muzyki (Opyt strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva H. Lakhenmannai S. Sharrino) [«The Logic of Sense» of New Music (An Attempt of Structural and Semiotic Analysis by the Example of the Musical Compositions of H. Lachenmann and S. Sciarrino)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2013. 280 p.

2. *Meshchaninov P.N.* «Prikasayas' k Bahu, my zastavlyayem zvuchat' ves' obyom nashey muzykal'noy istorii» (Beseda s A. Hitrukom) [«When We Deal with Bach, we Make the Entire Scope of our Musical History Sound» (A Conversation with A. Khitruk) // Interpretatsiya klavirnyh proizvedeniy I.S. Baha: Sb. trudov GMPI im. Gnesinyh [Interpretation of the Clavier Works by J.S. Bach: Compilation of Works from the Moscow State Gnessins' University]. Moscow, 1990. Vol. 109. P. 158–179.

3. *Pylaev M.E.* Problemy teorii i istorii yevropeyskoy muzyki v nauchnom nasledii Karla Dalhauza. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [The Issues of the Theory and the History of European music in the Scholarly Heritage of Carl Dahlhaus. Diss. for the pursuit of the scholarly degree of Doctor of Arts]. Moscow, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. 2016. 470 p.

4. *Tsaregradskaya T.V.* Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [The Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition]. Moscow: Composer, 2018. 362 p.

5. *Beck P.* Zeitgenössischer Naturalismus. S. Sciarrino [Contemporary Naturalism. S. Sciarrino]: La Bocca, I Piedl, Il Suono // Label: Col legno, VÖ: 18.08.2004.

6. *Kaltenecker M.*, *Pesson G.* «Entretien avec Salvatore Sciarrino» // «Entretemps» [«Interview with Salvatore Sciarrino» // «Meanwhile»], Paris, n. 9, décembre 1990. P. 135–142.

7. *Lanz M.R.* Silenze: Exploring of Salvatore Sciarrino`s Style through L'opera per Flauto. University of Nevada, Las Vegas, 2010. UNLV Theses / Dissertations. 81 p.

8. *Sciarrino S.* Notes from Hermes in L'opera per flauto. Milan: BMG Ricordi Music Publishing, 1984, Vol. 1. 37 p.

9. *Sciarrino S.* Kommentare zu Vanitas // Salvatore Sciarrino: Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen [Salvatore Sciarrino: Vanitas: Cultural History, Contexts, Traditions] // Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. 224 S.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: [*3*, *50*].

Евгения Чигарева

«ЛОНДОНСКИЕ ДИВЕРТИСМЕНТЫ» ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ МОЦАРТА В РОССИИ

Так сложилось в моей жизни, что для меня Австрия — это Моцарт. Хотя Моцарт пробыл в Вене только 10 последних лет, но мне кажется, эта связь неразрывна, она существовала и будет существовать всегда. Приведу цитату из «Бесед с Альфредом Шнитке» Александра Ивашкина: «Всякий раз, как я попадаю в Вену, я попадаю в мир, который не пошел вперед. Он внешне воспринял моду, технику, все другие приметы современности, но остался в том кругу, в котором вечно живы и Моцарт, и Шуберт, где осталось вечно живым то непочтительно-легкомысленное отношение к этим именам, которое обеспечило, как ни странно, им большую жизненность. Потому что они не мумифицировались» [1, *30*].

Мне не раз приходилось говорить и писать о рецепции Моцарта в творчестве российских композиторов: их немало — это и Альфред Шнитке, и Эдисон Денисов, и Валентин Сильвестров, и Николай Корндорф, и Борис Гецелев и другие.

Невольно возникает вопрос: почему именно Моцарт (не Бах, не Бетховен) оказался столь популярным в России (и думается, не только в России)? Так, среди персонажей «Магического театра» в романе Германа Гессе «Степной волк» есть именно «бессмертные» Моцарт и Гете, которые спускаются с заоблачных высот в гущу жизни[1]. Может быть, причина такой востребованности — «вечная молодость» Моцарта?

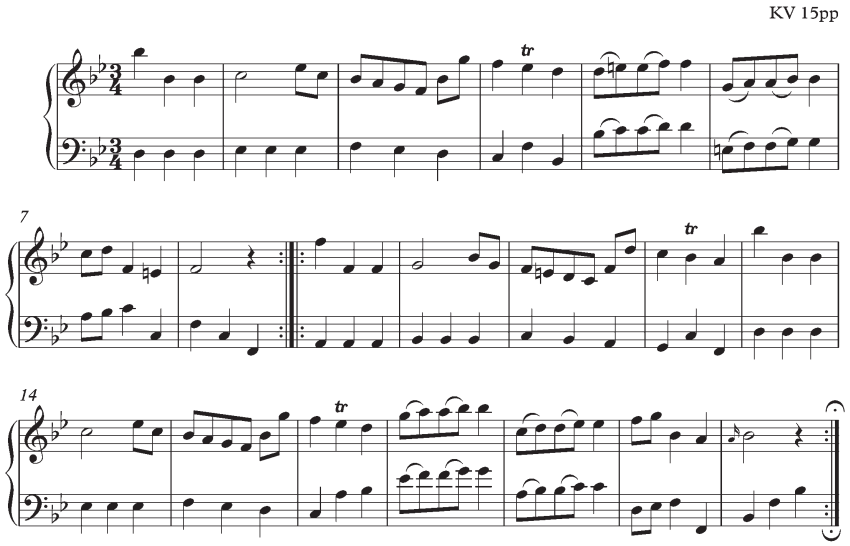
Еще одна цитата из «Бесед с А. Шнитке»: «Музыка Моцарта — гениальнейшая музыка, но музыка *молодого человека*» (курсив мой — *Е. Ч.*) [1, *163*].

И поэтому даже сочинения Вольфганга-мальчика — это уже начало творческого пути. «Лондонская тетрадь» восьмилетнего Моцарта — абсолютно самостоятельный цикл из 43 пьес-эскизов (Леопольд в это время был болен и не мог помогать сыну) — «прорыв в зрелость», ведь это первое десятилетие 36-летней жизни композитора.

Среди других российских композиторов, обращавшихся к Моцарту, Григорий Корчмар занимает особое место[2]. Можно говорить о «моцартиане» в его творчестве [4]. На основе этих пьесок он создал шесть Лондонских дивертисментов для струнного оркестра, при этом инструментовав текст, оставил его неизменным (1997, всего использовано 30 пьес из «Лондонской тетради»). Корчмар написал также вариации на тему Менуэта из этой тетради для клавесина и оркестра под названием «Как стать вундеркиндом, или Играем в Моцарта» (1992; Учебное пособие для оркестра и всех же-

лающих в форме интродукции, темы с вариациями, фугой и кодой на тему восьмилетнего Вольфганга, сочиненную в 1964 году в Лондоне). При этом на премьере тему на рояле (это Менуэт из «Лондонской тетради» — см. пример 1) играл ребенок, одетый как маленький Моцарт, вариации же исполнял оркестр[3] (вариации подчинены принципу постепенного возрастания сложности музыкального языка: в движении от XVIII века к XX).

Пример 1. В. А. Моцарт. Менуэт из «Лондонской тетради»



Перечислю другие произведения Г. Корчмара, которые основаны на моцартовском музыкальном материале или каким-либо образом связаны с моцартовской тематикой: «Моцартиссимо», концерт-пастиччо для фортепиано с оркестром (1986); «Моцартино», моноопера-буффа в семи письмах, либретто Г. Корчмара по письмам В. А. Моцарта (2006); «Лондонские впечатления маленького Моцарта», сюита для фортепиано в четыре руки по материалам “Лондонской тетради”» (2013), части I «На приеме у английского короля» (обработка наброска первой части предполагавшейся симфонии), II «Вольфганг и Наннерль концертируют» (обработка наброска сонатного allegro предполагавшейся клавирной сонаты), III «Если бы Вольфганг продолжил…» (вариации на тему неоконченной пьесы), IV «Вольфганг музицирует с “лондонским Бахом”» (обработка наброска Жиги), V «Оперные впечатления» (обработка наброска медленной части предполагавшейся Симфонии), VI «На прогулке в Сент-Джеймском парке» (обработка финала предполагавшейся Симфонии); «Amen», фуга для смешанного хора с оркестром на тему эскиза В. А. Моцарта, предположительно предназначенного для Реквиема (2014).

И наконец, совсем недавно, в 2018 году была создана «Маленькая месса в стиле Моцарта» для хора a'cappella, Шесть фуг для четырехголосного смешанного хора по материалам моцартовских эскизов (на латинском языке); материалом этих сочинений, в основном, послужили пьесы из «Лондонской тетради» и «Учебной тетради» 1784 г.

Перейду к «*Лондонским дивертисментам*» (составление, обработка и инструментовка для струнного оркестра Г. Корчмара). Такой замысел композитора вполне правомерен и закономерен. Ведь Вольфганг интуитивно писал именно части сонатного цикла, в «Лондонской тетради» примерно поровну различных частей: сонатных allegro 10 (первые части и финалы), медленных частей — 8, менуэтов — 12 (есть и другие танцы — старинные и современные Моцарту: аллеманда, жига, сицилиана, четыре контрданса), три рондо, также возможные финалы (плюс прелюдия и неоконченная фуга). Возникает ощущение, что мальчик в основном мыслил эти пьески (хотя и кажущиеся эскизами, но вполне законченные) как части циклических сонатных форм[4].

Дивертисменты Корчмара-Моцарта — классические четырехчастные циклы с обычным тональным соотношением частей. Тональности дивертисментов — F-dur, D-dur, g-moll, Es-dur, B-dur, F-dur. Как видим, композитор не выходит за рамки тональностей с двумя-тремя знаками, обычно используемых Моцартом.

Корчмар очень бережно относится к тексту-модели маленького Моцарта. «Разумеется, в моцартовском тексте я не менял практически ничего (разве что кое-где добавил подголосочные имитации, уплотнил гармонию и сделал фактуру более оркестровой). <…> В двух случаях я транспонировал пьесы Моцарта, в одном случае убрал одну ноту», — писал мне композитор в своих письмах.

Дивертисменты предназначены для струнного оркестра и на мой вопрос, почему Корчмар, как часто это бывает у Моцарта, не ввел духовые, он в том же письме ответил: «Моцарт создавал дивертисменты и для струнных (например, три "итальянских" дивертисмента KV 136–138 написаны для квартета, а теперь повсеместно исполняются струнными оркестрами)». Так как дивертисменты созданы по образцу сонатно-симфонического цикла, то у меня возник еще один вопрос — почему же это не симфонии? В ответ композитор заметил, что этому помешали эскизность цикла (составленность из разных пьес, что характерно именно для дивертисментов), а также скромность автора: «Поскольку вся моя затея носит мистификаторский характер, придуманное название не к столь многому обязывает».

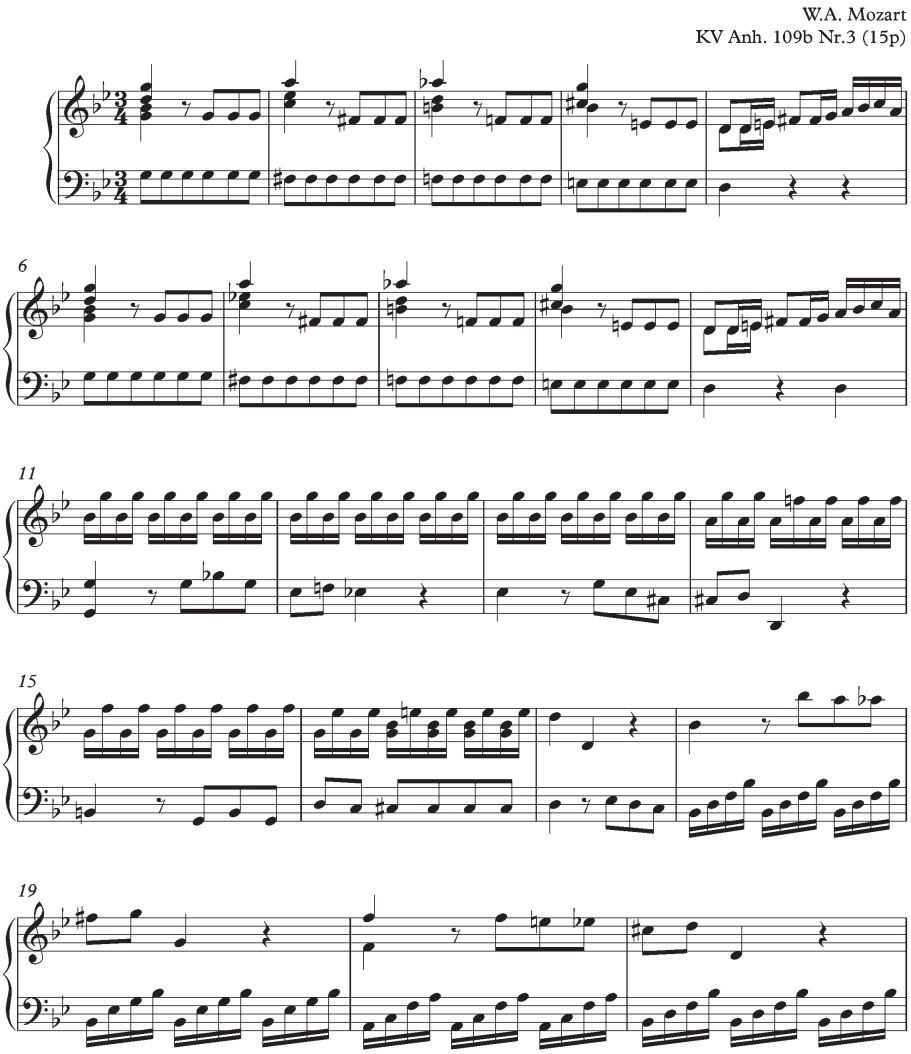
Рассмотрим в качестве примера *Третий дивертисмент соль минор*.

Прежде всего, поражает, что соль минор крайних частей, особенно первой, — это уже настоящий моцартовский соль минор, который мы знаем по обеим соль-минорным симфониям, но особенно соль-минорному струнному квинтету KV 516 и фортепианному квартету № 1 KV 478 (а также можно вспомнить промежуточную тему в Клавирном

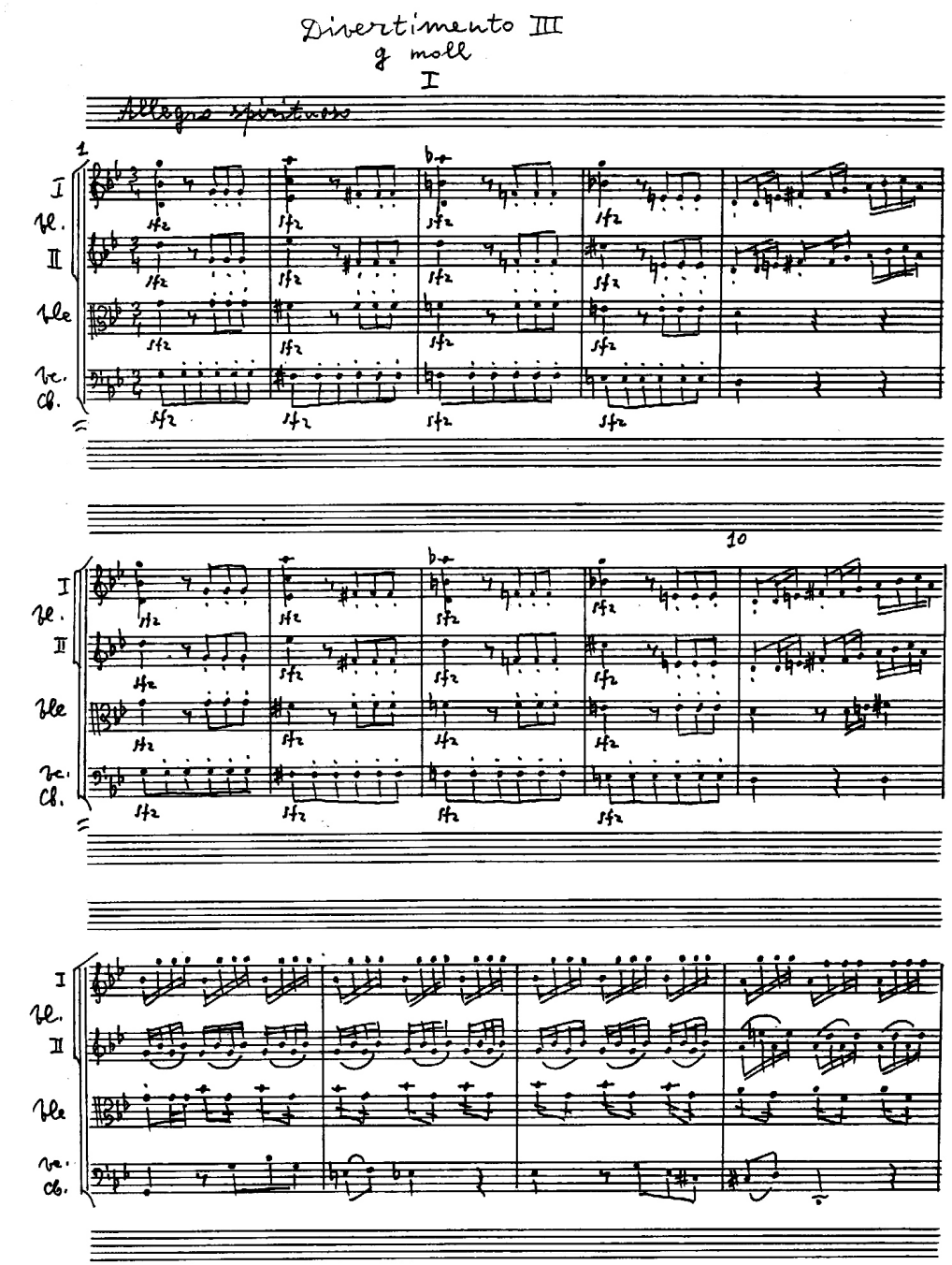
концерте № 21, очень близкую началу 40-й соль-минорной симфонии). Именно в этих сочинениях мы встречаем характерную для моцартовского соль минора секунду *ми бемоль-ре*[5].

В этой соль-минорной пьесе концентрированно проявился «минорный комплекс», характерный для творчества Моцарта и его современников. Думается, что поэтому Корчмар и выбрал эту пьесу, поставив ее на первое место — она задает тон всему сочинению. Есть здесь и нисходящий хроматический бас, и хроматизированная мелодия, и уменьшенные септаккорды, и оминоривание мажора в побочной партии (B-b).

Пример 2а. В. А. Моцарт. Пьеса из «Лондонской тетради»



Пример 2б[6]. Г. Корчмар. Третий дивертисмент

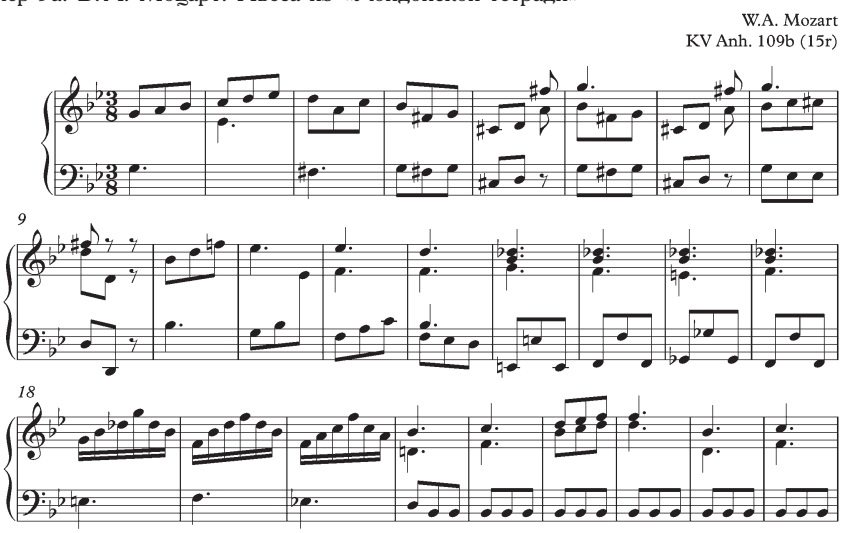


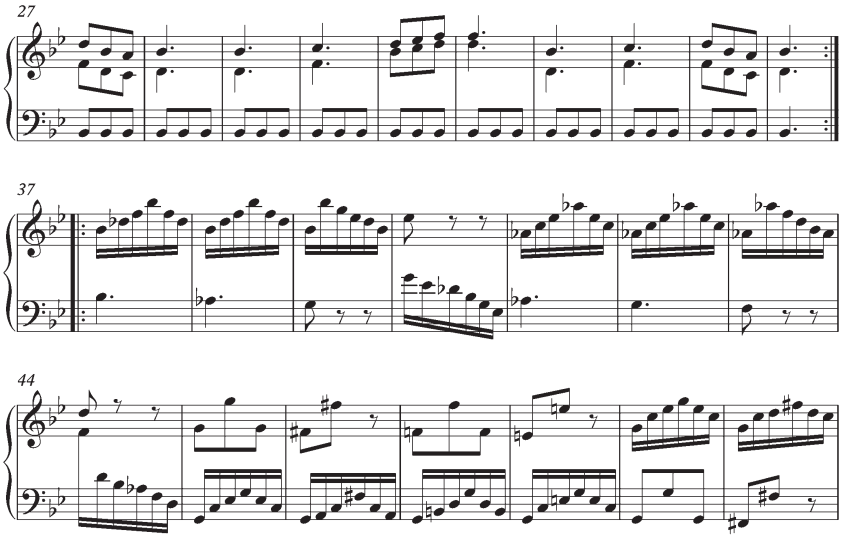
Бережно сохраняя подлинность моцартовского текста, Корчмар оставил и странноватый автентический оборот, вводящий в заключительную тему (D_2 — T). Необычно и начало репризы этой старосонатной формы: ей предшествует предыкт к ми минору, и первая фраза побочной, звучащая именно в ми-миноре (малотерцовое соотношение!), секвентно переходит в соль минор. Остается гадать, что это: стилистическая шероховатость, неловкость юного композитора или новаторское преодоление канона?

Не буду подробно рассматривать остальные части (основой для медленной части послужила пьеса KV 15 ii B-dur, для третьей — Менуэт KV 15 l и k, транспонированный композитором из ля мажора в соль мажор, одноименный к главной тональности). Отмечу, что известная склонность к сонатности у зрелого Моцарта проявилась уже здесь: медленная часть в полной сонатной форме; Менуэт с чертами «микростаросонатной» формы (такие сонатные рифмы в менуэтах, создающие формы, которые хочется назвать «микросонатами», мы можем встретить у Моцарта и в дальнейшем: [3]); финал в старосонатной форме, но с большой и насыщенной разработкой, однако с репризой только заключительной темы. Таким образом, можно сказать, что в этих пьесах перед нами разные этапы овладения сонатной формой 8-летним композитором.

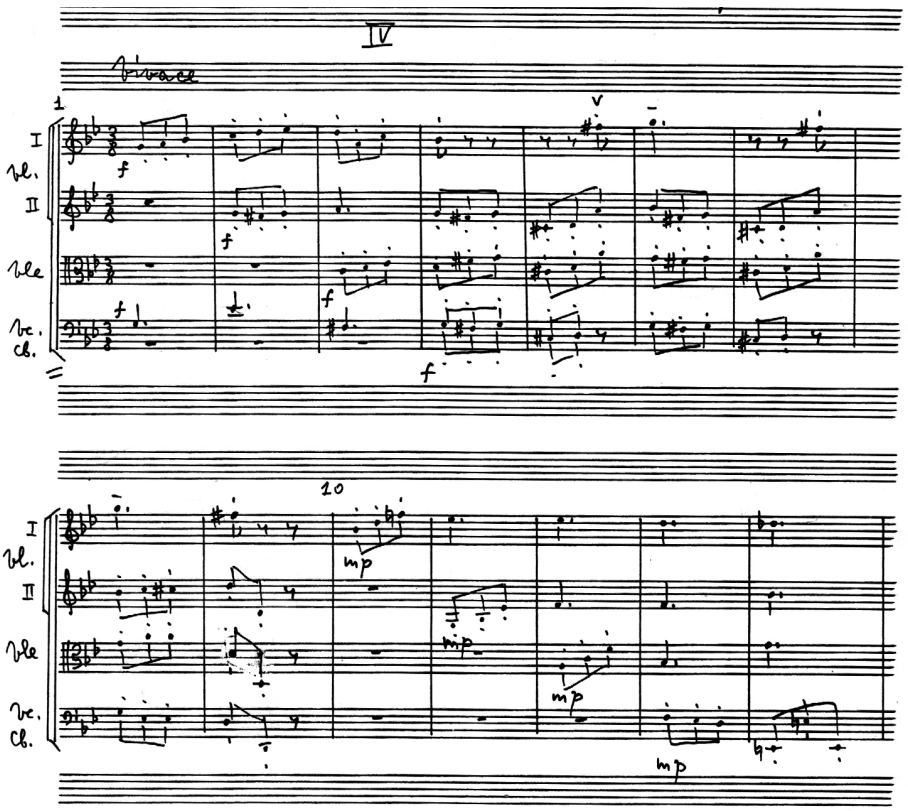
Приведу пример финала Дивертисмента и оригинала из «Лондонской тетради». Можно обратить внимание на то, что в оригинале (в Указателе Кехеля) предписан темп Andante (хотя это и не авторское обозначение [5, *44*, примеч. 7]). Корчмар же ставит темп Vivace — при размере 3/8 получается типичный быстрый финал (что-то наподобие жиги). При этом здесь присутствует тот же минорный комплекс (малые секунды *fis—g*, *cis—d*, уменьшенные септаккорды, хроматические ходы в разработке) и таким образом, перекидывается арка от первой части к финалу, объединяя весь цикл.

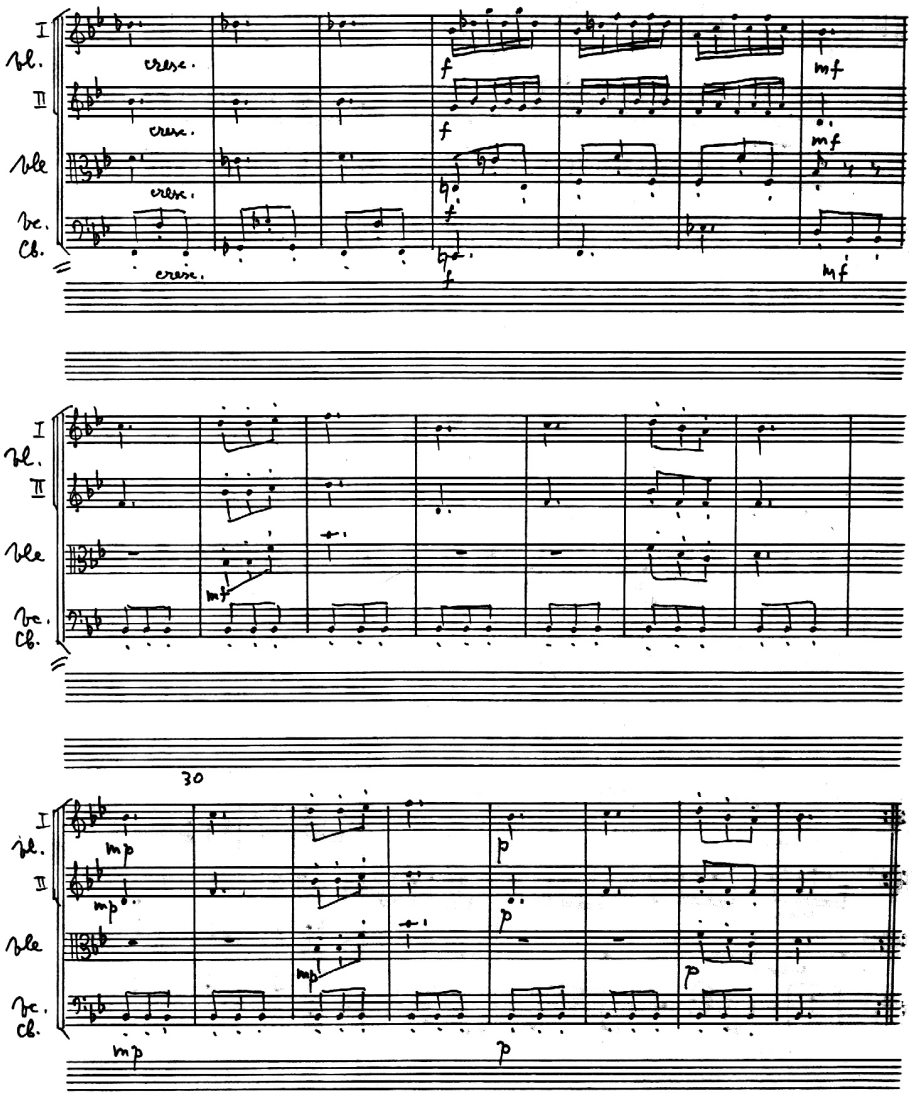
Пример 3а. В.А. Моцарт. Пьеса из «Лондонской тетради»





Пример 3б. Г. Корчмар. Финал Дивертисмента





В заключение хочу сказать, что хотя Дивертисменты в версии Корчмара — это фактически транскрипция детских пьесок Моцарта, но это тоже интересный пример композиторской рецепции Моцарта в России (Корчмар по значимости приравнивает эти пьесы к бетховенским эскизам). При этом Корчмар на основе «Лондонской тетради» создает четырехчастные циклы, создает *как композитор*, объединяя пьесы так, как в его представлении мог бы сделать Моцарт.

И еще одно важное достоинство: мы можем услышать прекрасные пьески юного Вольфганга, послужившие основой-моделью для современного ком-

позитора. Ведь «Лондонская тетрадь» у нас не только не исполняется, но даже не издана (на Западе она, конечно, издавалась). А это могла бы быть полезная методическая литература: ученик будет не только обучаться каким-то приемам игры на фортепиано, но и знакомиться с творчеством Моцарта, который, будучи в его возрасте, *так сочинял* (я думаю, для ребенка это будет интересно).

В письме ко мне от 6 ноября 2018 г. Григорий Овшиевич отметил, что он считает возможным использование и некоторых других своих сочинений из области «Моцартианы» в методических целях — на разных стадиях музыкального обучения. В частности, о тех же «Лондонских дивертисментах» композитор пишет, что они «могут исполняться как профессиональными, так и школьными, училищными и консерваторскими коллективами (особенно с учетом того, что у Моцарта почти нет музыки для струнного оркестра, и в данном отношении этот достаточно простой материал может носить инструктивный характер как ценный мостик для овладения навыками исполнения зрелого моцартовского оркестрового стиля)».

Наверное, в рецепции Моцарта в России рано ставить точку. Будем ждать новых «моцартовских опусов» в творчестве современных российских композиторов. Представляется, что это вполне естественно: в натуре Моцарта-человека, в характере его музыки много близкого русскому менталитету. Впрочем, эта проблема еще требует дальнейшего исследования на разных уровнях: психологическом, музыковедческом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., предисловие А.В. Ивашкин. Москва, Классика-XXI, 2003. 316 с.

2. *Бороденко Н.В.* Символика книги и диалектика духовного развития совершенного героя Г. Гессе. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата наук. Самара, 2013. 24 с.

3. *Григорьева Г.В.* Роль сонатины в становлении сонатной формы венских классиков // Черты сонатного формообразования. ГМПМ им. Гнесиных. Вып. 36. Москва, 1978. С. 28–41.

4. *Заднепровская Г., Чигарева Е.* «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 54–64.

5. *Чигарева Е.* «Неизвестный Моцарт»: «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства или прорыв в вечность?) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 3 (26). С. 25–45.

6. *Heuss A.* Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie // Jarbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934). S. 54–66.

7. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London. Faber & Faber. 1961. 362 S.

REFERENCES

1. Besedy s Alfredom Shnitke. Sost., predisloviye A.V. Ivashkin [Conversations with Alfred Schnittke. Comp., Foreword by A.V. Ivashkin]. Moskva. Klassika-XXI [Moscow, Classics-XXI], 2003. 316 c.

2. *Borodenko N.V.* Simvolika knigi i dialektika dukhovnogo razvitiya sovershennogo geroya G. Gesse. Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye stepeni kandidata nauk [The symbolism of the book

and the dialectic of the spiritual development of the perfect hero G. Hesse. Abstract of the thesis for the degree of candidate of Sciences]. Samara. 2013. 24 c.

3. *Grigor`eva G.V.* Rol` sonatiny` v stanovlenii sonatnoj formy` venskix klassikov // Cherty` sonatnogo formoobrazovaniya. GMPM im. Gnesiny`x. Vy`p. 36 [The role of Sonatina in the formation of the Sonata form of the Viennese classics. GMPM them. Gnessin. Vol. 36]. Moskva [Moscow], 1978. S. 28–41.

4. *Zadneprovskaya G., Chigareva E.* «Motsartiana» Grigoriya Korchmara (o sochinenii po modeli v muzyke XX–XXI vekov) // Muzykalnaya akademiya [«Mozartiana» by Grigory Korchmar (on the composition of the model in the music of the XX–XXI centuries) // Music Academy]. 2013. № 2. S. 54–64.

5. *Chigareva E.* «Neizvestnyy Motsart»: «Londonskaya tetrad» vosmiletnego kompozitora (muzyka detstva ili proryv v vechnost?) // Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [«Unknown Mozart»: «London notebook» eight-year composer (music childhood or breakthrough in eternity?) // Scientific notes of the Russian Gnessin Academy of music]. 2018. № 3 (26). S. 25–45.

6. *Heuss A.* Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie [The little Second in G moll Symphony] // Jarbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934). S. 54–66.

7. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London. Faber & Faber. 1961. 362 S.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом: [2].

[2] Григорий Овшиевич Корчмар — петербургский композитор, пианист, педагог, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга, артист камерного ансамбля «Солисты Санкт-Петербурга», профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

[3] Сам композитор находился в ложе, одетый Моцартом — такие элементы театрализации, как известно, характерны для нашего времени.

[4] Подробнее о строении Лондонской тетради см.: [5]. Там же литература на иностранных языках, посвященная этой теме.

[5] О значении этой секунды в соль минорной симфонии Моцарта пишет, например, Рудольф Рети в книге «Тематический процесс в музыке» [7, *14 и далее*]. См. также: [6].

[6] Примеры 2б и 3б — это ксерокопии авторских партитур Г. Корчмара.

Виталий Алеев

О ГАРМОНИИ РАХМАНИНОВА В СОЧИНЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ: ТРЕТИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ

О гармонии Рахманинова написано немного, это тем более удивительно на фоне исследований последних лет, отмеченных исключительным научным качеством. Достаточно вспомнить публикации В. И. Антипова, В. Б. Вальковой, В. П. Чинаева, в которых авторы разрабатывают широкий круг вопросов — от жизнеописания композитора и энциклопедии его творчества до исполнительской интерпретации сочинений.

Однако и внутри гармонической проблематики диапазон рассматриваемых вопросов не так широк. Музыковеды чаще всего изучают такие ее аспекты, как ладовая организация и функциональные основы гармонии; особенности применения «именного» аккорда — рахманиновской субдоминанты и процессы усложнения аккордики за счет добавочных звуков[1]. Обстоятельно рассматриваются и некоторые характерные черты голосоведения, претворенные в полимелодической фактуре.

Действительно, все эти приметы гармонического стиля композитора в значительной степени определяют своеобразие его творчества в различные периоды. Однако есть один аспект, до сих пор не привлекавший внимания исследователей. Он связан со спецификой гармонии в сочинениях крупных форм. Между тем именно в этой области сосредоточены многие сущностные черты гармонического мышления композитора, которые в полной мере выражают его неповторимый авторский, истинно рахманиновский стиль. В их числе — работа с тональностью и тональными планами, мелодические модуляции и линеарно-хроматическое голосоведение — словом, все то, что с особой силой проявило себя, прежде всего, в масштабных композициях.

Среди жанров, аккумулирующих наиболее значимые гармонические особенности, центральное место занимает фортепианный концерт. Размах, широта и многомерность музыкального содержания позволяют развернуть обширную панораму всевозможных гармонических средств и приемов. К моменту создания Второго (1901) и, особенно, Третьего (1909) фортепианных концертов можно говорить об окончательном утверждении гармонического стиля Рахманинова, оставшегося в своей основе неизменным и в последующие годы. Его своеобразие заключается в сочетании особенностей позднеромантической гармонии, в использовании ряда нововведений, характерных для тональности XX века, наряду с самобытной, сугубо рахманиновской трактовкой гармонии.

Одним из ярких примеров воплощения авторского гармонического стиля является Концерт для фортепиано с ор-

кестром № 3. В данном сочинении обнаруживается богатый спектр подходов, свойственных гармоническому языку композиторов-романтиков. Это проявляет себя уже на уровне целого — прежде всего, в тональных планах частей концерта, решенных в русле романтической расширенной тональности. Например, соотношение главных звуковысотных центров между частями цикла представлено следующим образом: d-moll (I часть) — d-moll — Des-dur — fis-moll (II часть) — d-moll (III часть), что подтверждает очевидное взаимодействие мажоро-минорных систем. Внутри первой части наблюдаются медиантовые связи между главной и побочной партиями в экспозиции (d-moll — B-dur), в репризе побочная партия звучит по отношению к главной в тональности «неаполитанской» ступени (d-moll — Es-dur), то есть в малосекундовом соотношении.

Вторая часть привносит немало тонально-гармонических нововведений и интриг. Так, ее начало, в котором экспонируется тема последующих вариаций, отмечено тремя диезами при ключе. Однако тематический материал звучит при этом в d-moll. В свете этого исходное изложение темы в тональности первой части, вероятно, следует воспринимать как осознанный композиторский прием, при помощи которого общая тональность окончания предыдущей и начала последующей подчеркивает их художественно-образное и драматургическое единство. При этом отметим, что звучание d-moll в начале II части весьма непродолжительно, его назначение видится в переходе к новому тональному содержанию. Центральный, наиболее продолжительный раздел части, представляющий активное вариационное развитие темы, обозначен пятью бемолями при ключе при главенстве тональности Des-dur. Подобный метод взаимодействия далеких тональностей можно отметить и во Втором фортепианном концерте между I и II частями.

Однако как объяснить присутствие трех диезов при ключе в начале Интермеццо? Этот вопрос получает определенное объяснение ближе к концу II части, когда происходит переход от бемольных тональностей к диезным: вместо пяти бемолей появляются начальные три диеза. Такая смена знаков неслучайна: прежде звучащий Des-dur (он же Cis-dur) принимает на себя функцию доминанты к последующей тональности fis-moll. Более того, после дальнейшего непродолжительного фрагмента происходит возвращение первой темы в гармонически измененном и уменьшенном варианте в тональности fis-moll. Ее звучание создает тематическую устойчивость по отношению к началу части (очевидны две тематические опоры). В этом свете прежнее проведение в d-moll воспринимается на уровне тональности VI минорной («шубертовой») ступени, столь часто встречающейся в произведениях Рахманинова.

Третья часть, как и первая, демонстрирует свободное соотношение тональностей между главной и побочной партиями. И в экспозиции, и в репризе их взаимодействие строится по плагальному принципу (d-moll — G-dur, c-moll — F-dur). Такова стратегия в выстраивании тонального плана между частями цикла и внутри каждой из них.

Что касается тонального развития в локальных зонах концерта, следует отметить его безусловное богатство, разнообразие и, что крайне характерно, частую непредсказуемость, обусловленную рядом факторов. Среди них первостепенное значение имеют многочисленные энгармонические отклонения и модуляции, полный набор мажоро-минорных систем, ладовая переменность, а также линеарно-хроматическое голосоведение, влияющее на особенности тонального плана. Каждый из вышеперечисленных факторов получает индивидуально-авторское претворение и в Третьем концерте, и в творчестве Рахманинова в целом. Вместе они со всей очевидностью подтверждают смысл понятия *расширенная тональность*, научно сформулированное А. Шенбергом и литературно-образно изложенное Э. Куртом. «Для романтизма (даже при сохранении тональной законченности), — отмечает Курт, — главное лежит в текучих, подвижных силах, в бесконечных возможностях отклонений. Его роскошествующая фантазия утопает в богатстве тонального развития. Поэтому даже в законченных формах, приводящих к возвращению в главную тональность, последняя представляет лишь отодвинутый в самую глубину фон, скрываемый бурно разросшимися побегами многочисленных отклонений» [2, *307*].

Однако, как и в большинстве музыкальных произведений рубежа XIX–XX веков и последующих десятилетий, в Третьем концерте особенности гармонии не исчерпываются лишь понятием расширенной тональности. Развертывание гармонического процесса, на наш взгляд, происходит далеко не только путем аккордовых либо тональных смен. Именно в богатстве деталей, приоткрывающих глубину и многоликость тонального мышления композитора, воплощаются бесконечные смысловые нюансы, гармонические «события», сменяющие друг друга и образующие те самые «текущие, подвижные силы, создающие чрезвычайно насыщенные эффекты», о которых говорил Курт.

Среди музыковедов, наиболее близко подошедших к пониманию своеобразия гармонии такого рода, назовем Ю.Н. Холопова. В своей известной книге [3] исследователь излагает критерии особых *тональных состояний*, широко применяемых композиторами XX века. Их перечень включает, помимо традиционного, ассоциируемого с *функциональной* тональностью, девять различных видов, каждый из которых получает свое ассоциативно-метафорическое название. Среди них *рыхлая* тональность, *диссонантная* тональность, *парящая* тональность, *инверсионная* тональность, *переменная* тональность, *колеблющаяся* тональность, *многозначная* тональность, *снятая* тональность, *политональность*. Все перечисленные виды отражают различные взаимодействия стабильных критериев — четырех тональных индексов — центра, тоники, сонантности, функций.

Ряд *тональных состояний* мы находим в музыке Третьего концерта. Так, применение *функциональной тональности* характерно для всех частей цикла, особенно очевидно ее присутствие в главных и побочных партиях крайних частей. Нередки случаи применения *многозначной тональности*. Гармонию в таких примерах мы трактуем сразу в двух тональностях.

Как правило, это связано с явлением полиладовости, в условиях которой мажорный и минорный лады звучат одновременно в разных пластах фактуры. Типичным выражением данного явления становятся так называемые ладовые миксты, объединяющие у Рахманинова близкородственные тональности с непременным сочетанием по вертикали двух гармонических «этажей» — мажорного и минорного. Кроме того, многозначная тональность отчетливо проявляется в ситуации переменности функций. В процессе гармонического развития предыдущая тоника начинает принимать на себя иную функцию в новой тональности, например, доминанты. В результате этого последующее движение гармонии осуществляется недостаточно определенно с тональной точки зрения: многозначность обусловливается ее одновременной трактовкой — и как тоники, и как доминанты. Один из наиболее ярких примеров — значительный по протяженности фрагмент II части — вариация f-moll, внутри которой активно взаимодействуют тональности ее одноименной тоники и субдоминанты (F-dur и b-moll). Подобные проявления многозначной тональности — характерная примета многих произведений Рахманинова.

Широкое применение в музыке Третьего концерта находит и *колеблющаяся тональность* — типичное для Рахманинова средство художественно-образного мышления, своего рода визитная карточка ладотонального выражения. Во многом она связана с явлением ладовой переменности, унаследованным композитором от его предшественников — представителей «Могучей кучки». Каждое новое проведение темы (мотива) часто сопровождается ладогармоническим обновлением. В таких случаях наблюдается очевидное колеблющееся состояние переменных тоник.

Проявлением колеблющейся тональности можно считать и многочисленные случаи разрешения D_7 в «тональности-заместители» тоники, имеющие локальный характер. Преимущественно в их качестве выступают тональности II, III, IV ступеней в мажоре. Смысл применения таких нововведений — в направленности на завуалированное звучание тоники, на продление музыкального процесса.

По аналогии с этим следует отметить и повышенную роль тонально-гармонических связей, образующихся благодаря взаимодействию тональностей в условиях параллельного мажора-минора. Такие взаимодействия отмечены использованием специфических гармоний, среди которых — III^5_3 мажорное в мажоре (как D^5_3 параллельного минора), D_2 минорной тональности, разрешающийся в T^5_3 параллельного мажора, и, особенно, VII^4_3 с квартой («рахманиновская субдоминанта»), имеющая, помимо основного, три варианта разрешения. При их частом использовании возникает ощущение тональной непредсказуемости, постоянного тонального обновления, а иногда — эффект обманутого ожидания. Нередко разрешение D_2 минорной тональности в T^5_3 мажора преподносится в условиях длительного секвенцирования, что усиливает характер тональных колебаний.

Описанные примеры *особых состояний* тональности являются наиболее показательными для Третьего

концерта. Обращает на себя внимание неоднократность их воспроизведения, частая смена видов, перетекание друг в друга. Такие последовательные комбинации обновляют тональный облик, делают его многомерным, красочным, нарядным.

Наиболее сложные случаи *особых состояний* связаны у Рахманинова с их одновременным применением, когда синхронно вводятся не четыре, а восемь комбинаций тональных индексов. Их частые несовпадения обусловливают увеличение хроматизации и даже появление элементов дисгармонии, которые, в свою очередь, обеспечивают усиление эмоционального напряжения. Благодаря остроте музыкального звучания создается выразительный эффект, в отношении которого Холопов употребляет весьма сильное метафорическое сравнение: «Тональная тьма как специальное средство» [*3, 395*].

Разнообразие тональных «ликов» значительно повлияло и на особенности функциональных отношений между аккордами. Подавляющее большинство специфических проявлений функциональности, свойственных гармонии конца XIX — начала XX века, нашло яркое отражение в музыке Третьего концерта. Среди них — усиление плагальной и медиантовой групп, нарушение и переменность функций, широкая бифункциональность, эллиптические соотнесения между доминантами тональностей далеких степеней родства, наконец, использование мелодических отклонений и модуляций, локализующих и даже отменяющих привычные функциональные связи.

Итак, гармония в Третьем концерте с особой яркостью отражает богатый потенциал масштабной формы. То новое, что пришло в музыку на пограничье XIX–XX веков, получает здесь благодатное выражение. Это, прежде всего, возможность *дифференциации* видов гармонии внутри крупной звуковысотной модели: расширенная тональность представлена множеством частных проявлений (*состояний*), позволяющих более точно определить ее внутреннюю динамику. Так важнейшие тенденции, образующиеся за счет многочисленных взаимодействий составляющих их элементов, помогают по-новому взглянуть на явления, лежащие в основе гармонического стиля крупных рахманиновских произведений, в частности, его Третьего концерта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бершадская Т.С.* Статьи разных лет: Сб. ст. / Ред.-сост. О.В. Руднева. СПб: Союз художников, 2004. 320 с.

2. *Дьячкова Л.С.* Гармония в музыке XX века: учеб. пособие для музыкальных вузов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.

3. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 529 с.

4. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка, 1988. 512 с.

REFERENCES

1. *Bershadskaya T.S.* Stat'i raznyh let: Sb. st. / Red.-sost. O.V. Rudneva. Sankt-Peterburg. Izdatel'stvo «Soyuz hudozhnikov» [Bershadskaya T.S. Articles of different years: Sat. art. / Ed. comp. O.V. Rudneva. Saint-Petersburg. Publishing house «Union of artists»], 2004. 320 s.

2. *D'yachkova L. S.* Garmoniya v muzyke HKH veka: ucheb. posobie dlya muzykal'nyh vuzov. Moskva: RAM im. Gnesinyh [Dyachkova L. S. Harmony in the music of the twentieth century: textbook for schools of music. Moscow: RAM. College], 2003. 296 s.

3. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera. Moskva: Muzyka [Kurt E. Romantic harmony and its crisis in Wagner's Tristan. Moscow: Music], 1975. 529 s.

4. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Teoreticheskij kurs. Moskva: Muzyka [Kholopov Yu. N. Harmony. Theoretical course. Moscow: Music], 1988. 512 s.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В первую очередь имеются в виду три статьи Т. С. Бершадской: «О гармонии Рахманинова», «Еще раз о Рахманинове», «Аккорд в музыке Сергея Рахманинова» [1].

[2] Об этом пишет Л. С. Дьячкова в книге «Гармония в музыке XX века» [1, *62*].

Евгения Артемова

ОПЕРНАЯ ПОСТАНОВКА В МОСКВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Современное оперное пространство столицы разнообразно и богато. Фестивали, премии и конкурсы открывают слушателю новые имена, представляют интересные постановки, география которых охватывает территорию от Владивостока до Петрозаводска. Ежегодно столица знакомится с несколькими десятками новых спектаклей из разных уголков страны, выдвигаемых на премию «Золотая маска» и представляемых на фестивале Всероссийской ассоциации музыкальных театров «Видеть музыку». На международных конкурсах молодых оперных певцов Елены Образцовой, «Хосе Каррерас Гран-при» публика узнает новых исполнителей, а проводимый в Геликоне ежегодный конкурс молодых оперных режиссеров «Нано-опера» представляет самых талантливых начинающих постановщиков оперы со всего мира. Насыщенная оперно-театральная среда столицы способствует и постоянному обновлению афиш московских музыкальных театров, в которых за сезон появляется около двух десятков новых спектаклей в жанре оперы.

Проблемы развития жанра, о кризисе которого сегодня нередко приходится слышать, как и вопросы современной постановки классических оперных сочинений, постоянно находятся в фокусе внимания современных музыковедов, режиссеров, критиков. Постараемся представить читателю общие тенденции в мире столичной оперы на примере спектаклей, появившихся на сценах московских театров в течение последнего сезона, и рассмотрим подробнее наиболее интересные из них.

В постановках столичных театров заметно усиление взаимодействия с зарубежными коллегами — композиторами, исполнителями, постановщиками. Это актуально не только для главного театра страны — Большого, где эта тенденция наметилась уже давно, но и для всех столичных театров, так или иначе включенных в процесс обмена мировым опытом. В каждом сезоне появляется несколько спектаклей, созданных с помощью приглашенных зарубежных коллег. В сезоне 2018/2019 гг. это, прежде всего, итальянская классика, поставленная в большинстве случаев итальянцами. Опера «Путешествие в Реймс» Дж. Россини, созданная итальянской командой (это Дамиано Микьелетто — режиссура, Паоло Фантин — сценография, Карла Тэти — костюмы и Алессандро Карлетти — свет) в 2015 году в Амстердаме, весьма удачно прижилась в Большом театре под музыкальным руководством Тугана Сохиева. Яркая режиссерская идея Дамиано Микьелетто скрепила

Дж. Россини. «Путешествие в Реймс». Сцена из спектакля.
Фото Дамира Юсупова

в общем-то бессюжетное либретто, согласно которому аристократы разных стран направляются на коронацию в Реймс, да так и остаются в гостинице «Золотая лилия» по причине отсутствия лошадей. Заменив гостиницу художественной галереей, режиссер создал фантазийное пространство, в котором искусство встречается с жизнью, ожившие персонажи картин — с нашими современниками, а прошлое с настоящим. Согласно режиссерскому замыслу, герои с картин заблудились в галерее, и каждый из них ищет ту картину, с которой он сошел: «Они теряют то наряды, то шпагу, они нелепы и забавны, постоянно о чем-то беспокоятся, не понимают, куда их занесло, но именно здесь их ждет финальное торжество: в контексте галереи это, безусловно, вернисаж, открытие экспозиции» [6, 87]. К торжественному финалу, где каждый прославляет короля на свой лад, все лица в исторических костюмах оказываются персонажами одной картины — «Коронации Карла X» Франсуа Жерара, в грандиозном «живом» полотне которой они, наконец, находят свое место. «Рассыпавшаяся» картина обретает композицию, заключенную в эффектную раму, а бессюжетная опера — постмодернистский, но вполне понятный сюжет.

Шедевр самого знаменитого итальянского классика — «Отелло» Джузеппе Верди — появился в новой постановке Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И в его создании тоже принял участие приглашенный специалист из Европы — это сценограф Мэтт Дили, которого взял в свою команду Андрей Кончаловский как режиссер этого спектакля. В пространстве Мэтта Дили, напоминающем корабль-трансформер, раскачиваемый человеческими страстями,

Д. Верди. «Отелло». Яго — Алексей Шишляев, Отелло — Николай Ерохин.
Фото Сергея Родионова

развивается действо, направленное на выявление всех драматических нюансов партитуры, раскрывающих психологические характеристики героев в разных ситуациях — оно дается крупным планом на авансцене, тогда как грандиозные хоровые сцены, отсылающие к историческим событиям драмы У. Шекспира, отнесены вглубь сценического пространства. Автор музыкальной постановки, главный дирижер театра Феликс Коробов, тоже делает ставку на выразительность нюансов партитуры и выстраивает масштабное экспрессивное вокально-симфоническое полотно.

«Севильский цирюльник» Дж. Россини появился на московских сценах сразу в двух версиях: на сцене Большого и в Геликон-опере. В Большом театре музыкальную часть с блеском поставил Пьер Джорджо Моранди, а с ним в соавторстве выступила команда русских постановщиков — режиссер Евгений Писарев, сценограф Зиновий Марголин, художник по костюмам Ольга Шаишмелашвили и художник по свету Дамир Исмагилов. Они «разыграли» сюжет спектакля на сцене, окрашенной в черно-белую клетку, как партию на шахматной доске между хитроумным Фигаро и обведенным им вокруг пальца Доктором Бартоло. На новой сцене Геликон-оперы это сочинение, созданное ранее худруком театра режиссером Дмитрием Бертманом, поручили реконструировать итальянскому дирижеру Франческо Кватрокки, под руководством которого партитура засверкала новыми красками, а одновременно на заглавную роль Альмавивы пригласили выразительного лирического тенора Эдоардо Миллетти.

Спектакль по сочинению итальянского классика-вериста Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» появился в театре «Новая опера» — здесь постановка, визуально обостряющая

противостояние Востока и Запада, была осуществлена российским составом соавторов: Денисом Азаровым (режиссура), Алексеем Трегубовым (сценография), Павлом Каплевичем (костюмы) и возглавлена голландским дирижером Яном-Латамом Кенигом, уже не в первый год осуществляющим музыкальное руководство театром. Еще один классический шедевр итальянца, но периода эпохи барокко — Клаудио Монтеверди — занял место в афише московского музыкального театра — ДМТ имени Н. И. Сац. Это опера «Орфей», постановку которой осуществил творческий тандем главного режиссера театра Георгия Исаакяна и всемирно известного мастера барочной музыки, арфиста, основателя ансамбля The Harp Consort, Эндрю Лоуренса-Кинга. Для их творческого союза это уже третья барочная постановка. Предыдущие два спектакля — «Игра о душе и теле» Эмилио де Кавальери и «Любовь убивает» Хуана Идальго де Поланко — получили признание публики, а первый из них был отмечен театральной премией «Золотая маска». В отличие от предыдущих спектаклей, сделанных совместно с Э. Лоуренсом-Кингом, постановка «Орфея» далека от барочной эстетики, несмотря на то, что исполнение достойно наивысших оценок и выдержано в лучших традициях барочного исполнения. Музыка «Орфея» на сей раз послужила для режиссера катализатором размышлений о судьбе основательницы Детского музыкального театра Натальи Ильиничны Сац. В ее образе он увидел немало аллегорических пересечений с героем древнегреческого мифа: так же, как Орфей, несмотря на все превратности судьбы, с помощью своего искусства бросил вызов силам Аида, Н. И. Сац, вдохновленная силой искусства, после возвращения из лагеря создала свой театр. Этот спектакль, впервые поставленный в ротонде театра и вовлекающий зрителей в интерактивный прямой контакт с артистами, — о жизни, о любви, о вечных ценностях, которые во все времена остаются прежними. В нем режиссер размышляет о судьбе артиста и художника, передавая атмосферу 70-х, когда было многое недоговорено и неоднозначно, а художник вынужден был по-новому принимать вызовы истории…

Еще один барочный опус в современной интерпретации, и тоже в постановке Георгия Исаакяна и Эндрю-Лоуренса Кинга, появился в «Геликон-опере» — здесь современную сценическую жизнь в стилистике «техно-барокко» обрела опера «Орландо» Г. Ф. Генделя. Интернациональная команда создателей спектакля привлекла также австрийского художника Хартмута Шоргхоффера и английского композитора и диджея Габриэля Прокофьева, внука нашего великого соотечественника — он создал вставки «техно» в текст, основываясь на музыке Генделя. Основой режиссерской идеи в данном случае стал случай массового убийства в ночном гей-клубе в Орландо, в штате Флорида, в 2016 году. На основе этого события поднимаются многие вопросы дня сегодняшнего: ожесточенности и неприятия того, как сегодняшний мир может изменить человека, а трагический случай сделать из влюбленного романтика жестокого и бессмысленного убийцу. Григорий Исаакян сквозь призму барочного опуса размышляет *о проблеме «инакости»*:

Б. Бриттен. «Поругание Лукреции».
Тарквиний — Артем Гарнов, Лукреция — Гаянэ Бабаджанян.
Фото Даниила Кочеткова

«В кажущемся дружелюбным мегаполисе, где все толерантны и упорно говорят о приятии любой инакости, любого отличия, мы вдруг оказались чужими друг другу, — считает режиссер. К каким трагичным последствиям все это может привести, мы и размышляем в нашем спектакле» [5].

Другая постановочная тенденция связана с обращением московских театров к оперным опусам авторов XX–XXI века, включая наших современников. К ним не угасает интерес постановщиков. Таких спектаклей в уходящем сезоне появилось несколько. Прежде всего, назовем интереснейший театральный опус, поставленный в Новой опере по сочинению Б. Бриттена «Поругание Лукреции» — оперы глубоко психологичной, в которой, несмотря на философско-символическую трактовку известного сюжета, внутренний мир персонажей выписан музыкально живо и рельефно. Спектакль создали Ян Латам Кениг, с тонким чутьем донесший до слушателя все композиторские идеи, режиссер Екатерина Одегова и художник Этель Иошпа, которые также пошли по пути раскрытия композиторского замысла и соединили атмосферную визуальную фактуру спектакля с драматизмом действия, в сценических символах отразили символику музыкальную, прописанную в партитуре.

Впервые обрела жизнь в России опера современного американского композитора Томаса Морса «Фрау Шиндлер» о событиях Холокоста, известных по фильму Стивена Спилберга и связанных с фигурой Оскара Шиндлера. Но в опере центральной фигурой становится супруга Оскара Эмили Шиндлер, значение которой, как посчитал композитор, долго

Т. Морс. «Фрау Шиндлер». Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова

изучавший документальные факты, в фильме существенно преуменьшено. Написанная в 2017 году и основанная большей частью на музыкальной декламации, опера была впервые и весьма ярко представлена в России по инициативе режиссера-постановщика Владимира Аленикова на Малой сцене МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко при участии дирижера-постановщика Тимура Зангиева, сценографа Семена Пастуха, художника по костюмам Галины Соловьевой и Владимира Гусева, видеоконтент которого позволил совместить реальное действие с элементами документальной хроники. А на Главной сцене МАМТа в этом сезоне, ставшем для театра юбилейным, сотым, впервые была поставлена опера «Влюбленный дьявол» нашего современника и соотечественника Александра Вустина на «готический» сюжет Жака Казота о дьявольском соблазне в женском обличье — сочинение, написанное на основе серийной техники с использованием разнообразных звуковых эффектов и существенно преображающее традиционные представления о жанре оперы. Владимир Юровский и Александр Титель, инициировавшие постановку, тонко почувствовали «мистический нерв» музыки, дав опере впечатляющее сценическое воплощение.

Два спектакля, отражающие интерес режиссеров к современной музыке, были созданы и в Большом театре, на Камерной сцене им. Б. А. Покровского: «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского по одноименной повести Александра Солженицына, поставленный Григорием Исаакяном и Игнатом Солженицыным сильно и реалистично, с элементами иммерсивного театра;

А. Вустин. «Влюбленный дьявол». Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова

«Телефон» и «Медиум» Джана Карла Менотти, соединенные молодым драматическим режиссером Александром Молочниковым в едином современном сюжете, в котором оказалось существенно подправлено авторское либретто, и главенствовала мысль о том, что в технологическую эру сверхъестественное было и остается могущественнее человека, а кара за обман неизбежна. Визуально воплотить идею режиссеру помогли художники Агния Стерлигова и Сергей Чобан, а музыкальную постановку осуществил талантливый ученик Геннадия Рождественского Алексей Верещагин, тщательно выверив в звучании камерного оркестра все детали композиторского замысла.

В ряду постановок современных опер нельзя не упомянуть спектакль второй сессии экспериментальной Лаборатории «КоOPERAция», стремящейся вовлечь молодых авторов в создание нового музыкально-театрального пространства, которому еще предстоит завоевать своего слушателя. Это пространство экспериментов не только с жанром оперы, для которого организаторы и участники нащупывают новые пути, но и с музыкальным языком, где на первом месте оказывается не привычная уху меломана мелодия и гармония, а безграничные возможности звука, претерпевающего акустические трансформации и оперирующего новыми музыкальными смыслами. Назовем имена и сочинения молодых авторов из России, Украины и Германии, показавших в итоге работы лаборатории шесть мини-опер в иммерсивном формате по 20 минут, появление которых от стадии зарождения идеи до стадии законченной постановки заняло всего три месяца. Это «Curiosity» Николая

Попова на текст Татьяны Рахмановой в режиссуре Алексея Смирнова, перенесшее публику в мир космоса; философское размышление о расстоянии как «чуме современности» в «Рыбе и вепри», созданной Оле Хюбнером из Германии на текст Киры Малининой в режиссуре Капиталины Цветковой-Плотниковой; философский опус «teo/Teo/Theo» Артема Пыся (музыка), Евгении Беркович (текст) и Юрия Квятковского (режиссура), стремившихся осмыслить природу человека в век технологий; крик о помощи в опусе «Эк» Дмитрия Бученкова на текст Андрея Иванова в постановке Елизаветы Бондарь; попытка осознания истории рода и необходимости помнить самые страшные ее моменты — в спектакле «Imprints/Отпечатки» Сергея Морозова на музыку Анны Поспеловой и текст Екатерины Бондаренко; мистическое фэнтези «Feux Follets/Блуждающие огни» Адриана Мокану из Украины на текст Даны Жанэ об утопленниках, обратившихся в блуждающие огни и заманивающих людей в опасные места.

Значительно реже зарубежных и современных опусов на театральных подмостках столицы появляется русская оперная классика. А когда режиссеры обращаются к ней, то выбирают в основном всем известные шедевры, которые ставятся в театрах уже далеко не в первый раз, что привлекает внимание, главным образом, к режиссерской интерпретации всем известных сочинений. Проблема прочтения классики особенно остро стоит в свете широко распространенного сегодня актуального режиссерского театра, в котором подразумевается главенство идей режиссера над первоисточником, что в опере нередко искажает смыслы музыки [4; 7; 8]. Автор этих строк также не раз затрагивал эту тему [1; 2]. В прошедшем сезоне появилось два спектакля из серии «Русская классика», где вновь она встала остро. Меньше спорных вопросов возникло в случае с «Иолантой», премьеру которой вполне традиционно (не считая некоторых модных акцентов вроде гаджетов и видеоэкранов во владениях Короля Рене) подготовили в Геликоне силами режиссера Сергея Новикова, дирижера Евгения Бражника, художников Александра Купаляна и Марии Высотской. А «Евгений Онегин» в Большом, нашедший новую жизнь на главной оперной сцене страны уже в 14-й раз, вызвал больше вопросов, чем ответов. Этот спектакль возбудил интерес публики задолго до его премьерного показа — фото репетиций с «балаганом», в котором участвуют трехметровые гуси и козы, Онегин с медвежьей головой, попали в соцсети, сделав непринужденную (а возможно и продуманную) рекламу этой постановке. Наиболее удачной оказалась музыкальная часть спектакля под руководством Тугана Сохиева, усилившего лиричный компонент любимой многими партитуры, а вот режиссерские идеи израильского драматического режиссера Евгения Арье вызвали больше негативных реакций со стороны публики и критики. Попытка «сделать спектакль живым» [*3, 80*] направила его на путь поиска иронии, отчасти свойственной тексту Пушкина и совсем не имеющей отношения к непосредственной

и искренней лирике Чайковского, а также к наполнению сцен искусственными трюками, весьма далекими по сути от генеральной сюжетной линии. В связи со сказанным вновь встает вопрос, остающийся без ответа в современном театральном мире: как обогащает музыкальную классику режиссерский эксперимент, предлагающий параллельные с музыкой смыслы и не вызывающий у публики ничего, кроме недоумения? В особенности, когда этот эксперимент осуществляется на исторической сцене главного театра страны.

Таким образом, проблемы современной оперной постановки, постоянно находящиеся в фокусе внимания постановщиков, музыковедов и критиков, охватывают ряд вопросов, многие из которых остаются открытыми и дискуссионными, а опера как жанр сегодня находится в процессе постоянного развития и поисков новых форматов и новых постановочных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемова Е.Г.* Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сб. науч. статей МГПУ. Москва: МГПУ, 2015. С. 125–132.

2. *Артемова Е.Г.* Оперный мир Москвы: новые постановки // Музыкальная академия. № 1 (761). 2018. С. 76–83.

3. *Арье Е.* В джинсах никто у меня ходить не будет (интервью Феликсу Дмитриеву) // П.И. Чайковский. «Евгений Онегин». Буклет к спектаклю. Москва: Театралис, 2019. С. 79–81.

4. *Бояринцева А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории: [Sayt] — URL: https://www.operanews.ru/12110403.html (дата обращения: 06.06.2019).

5. *Исаакян Г.* Об опере «Орландо. Орландо» // Буклет к спектаклю «Орландо. Орландо». Москва: Геликон-опера, 2019. С. 4.

6. *Микьелетто Д.* Россини рассказывает о радости быть человеком (вопросы А. Сокольская, А. Макарова, Т. Белова) // Джоаккино Россини. «Путешествие в Реймс». Буклет к спектаклю. Москва: Театралис, 2018. С. 85–88.

7. *Цодоков Е.* Визуализация оперы или типология оперной режиссуры: [Sayt] — URL: https://www.operanews.ru/history55.html (data obrashcheniya: 05.06.2019).

8. *Чепинога А.В.* Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: диссертация ... доктора иск.: 17.00.01. ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС», 2018. 365 с.

REFERENCES

1. *Artemova E.G.* Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoy interpretatsii klassicheskikh sochineniy [Modern opera staging: on the problem of directorial interpretation of classical compositions]. Muzykal'naya kul'tura i obrazovaniye: teoriya, istoriya, praktika. Cb. nauch. statey MGPU [Musical culture and education: theory, history, practice. Sat scientific MSPU articles]. Moskva: MGPU [Moscow: MSPU], 2015. P. 125–132.

2. *Artemova E.G.* Opernyy mir Moskvy: novyye postanovki [Moscow Opera World: new productions] Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]. № 1 (761). 2018. P. 76–83.

3. *Ar'ye E.* V dzhinsakh nikto u menya khodit' ne budet (interv'yu Feliksu Dmitriyevu) [Nobody will go to me in jeans (interview by Felix Dmitriev)] P.I. Chaykovskiy. «Yevgeniy Onegin». Buklet

k spektaklyu [P. I. Chaikovsky. «Eugene Onegin». Booklet for the play]. Moskva: Teatralis [Moscow: Theatralis], 2019. P. 79–81.

4. *Boyarintseva A.* Opernyye postanovki XXI veka: igry na spornoy territorii [21st Century Opera Performances: Games in Disputed Territory]: [Website] — URL: https://www.operanews.ru/12110403.html (data obrashcheniya: 06.06.2019).

5. *Isaakyan G.* Ob opere «Orlando. Orlando» [About the opera «Orlando. Orlando»]. Buklet k spektaklyu «Orlando. Orlando» [Booklet for the play «Orlando. Orlando»]. Moskva: Gelikon-opera [Moscow: Helikon Opera], 2019. P. 4.

6. *Mik'yeletto D.* Rossini rasskazyvayet o radosti byt' chelovekom (voprosy A. Sokol'skaya, A. Makarova, T. Belova) [Rossini talks about the joy of being human (questions by A. Sokolskaya, A. Makarov, T. Belova)] Dzhoakkino Rossini. «Puteshestviye v Reyms». Buklet k spektaklyu [Joacchino Rossini «Journey to the Reims». Booklet for the play]. Moskva: Teatralis [Moscow: Theatralis], 2018. S. 85–88.

7. *Tsodokov E.* Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury [Visualization of an opera or typology of opera directing]: [Website] — URL: https://www.operanews.ru/history55.html (data obrashcheniya: 05.06.2019).

8. *Chepinoga A.V.* Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii [Interpretation problems in directing an opera at the turn of the 20th — 21st centuries in Russia] Dissertatsiya ... doktora isk. [Thesis for the degree of D]: 17.00.01. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS», 2018. 365 p.

Татьяна Басманова

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ М. РАВЕЛЯ «ДАФНИС И ХЛОЯ»: СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Процесс симфонизации балетного спектакля во Франции был достаточно длительным и непростым. Самые ранние тенденции начинают прослеживаться со второй половины XVII века в творчестве Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Основоположник жанра оперы-балета Ж.-Б. Люлли обогащает балетную партитуру самостоятельными оркестровыми эпизодами («Персей», 1682).

Балетная классическая сюита формируется из ряда контрастных танцев, параллельно с развитием клавесинной сюиты. Подобное влияние инструментальной музыки на балет особенно ярко проявилось у Ж.-Ф. Рамо, работавшего как в жанре клавесинной музыки, так и в жанре оперы-балета («Галантная Индия», 1735).

Специфика балетного жанра была такова, что постепенно акцент смещался на развлекательность. Внешние эффекты виртуозной танцевальности наносили ущерб драматургии спектакля, сценическому оформлению и музыке.

Впервые с резкой критикой балета в связи с развлекательной направленностью жанра выступили французские энциклопедисты Ф. Вольтер, и Д. Дидро в середине XVIII века. Автором реформы стал танцовщик и балетмейстер Ж.-Ж. Новерр. Главным достижением хореографа стало создание действенного танца pas d' action, в драматургической линии спектакля выполнявшего роль сквозных сцен наряду с чисто танцевальными эпизодами. Таким образом, Ж.-Ж. Новерр открыл путь композиторам к сквозному симфоническому развитию и выразил мысль о равноправном союзе балетмейстера и композитора. Однако смелые идеи реформатора нашли свое воплощение только в начале нового столетия, когда над Европой взошла заря романтизма.

Значительная роль в развитии романтического балета принадлежала танцовщице М. Тальони, которая разработала качественно новую технику женского танца на кончиках пальцев (на пуантах). Обилие высоких легких прыжков способствовало созданию впечатления полета, одухотворенности, соответствующей новой романтической эстетике. В этом контексте органичное взаимодействие танца и музыки стало особенно актуальным.

В XVIII веке балетмейстер был центральной фигурой в театре. Он диктовал музыканту ритмы и количество тактов в каждом танце. Музыка

часто заимствовалась из других произведений и подбиралась к подходящим сценам в балете. Типичная балетная партитура представляла собой «удачно подобранный аккомпанемент тощей идее с набором заимствованных мелодий» [30, *11*]. В XIX веке музыка перестает числиться «на вторых ролях» и становится полноценным компонентом балетного спектакля.

Подлинная история французского симфонизированного балета начинается с появления таких имен, как А. Адан и Л. Делиб.

Один из лучших образцов романтического балета — «Жизель» А. Адана (1841). В числе достижений композитора — логика тонального движения, свидетельствующая о стремлении к музыкально-драматургическому единству действия; система лейтмотивов и прием тематических реминисценций; раскрытие подвижного и изменчивого образа героини посредством трансформации лейтмотивов; наличие больших сцен с элементами сквозного действия; четкая очерченность этапов драматургии.

Процесс симфонизации балетного спектакля был продолжен Л. Делибом. Из трех балетов, написанных композитором, наибольшего внимания заслуживает «Коппелия» (1870).

В «Коппелии» действие отличается редкой динамикой, можно предположить, что это отчасти предвосхищает кинематографическую кадровость XX века. Широко развита система лейтмотивов, некоторые темы подвергаются значительным интонационно-ритмическим преобразованиям. Композитор демонстрирует мастерское владение оркестром. Композиция балета, учитывая ее масштабы, фактически сжимается в компактный одноактный спектакль, разделенный на картины (одна из основных тенденций в балете XX века).

Тем не менее, несмотря на несомненные достоинства, музыкальная драматургия балетов «Жизель» и «Коппелия» была далека от совершенства — принцип симфонизации воплощен непоследовательно, допущен ряд балетных атавизмов и качественная неоднородность музыки (в «Жизели»).

Балетное искусство Франции, пережившее расцвет в период «золотого века» романтизма, в конце XIX входит во вторую полосу кризиса.

Кризис балетного жанра коснулся не только Франции, но и других европейских стран — Англии, Италии, России. Не случайно именно в России формируются те процессы, которые обусловили продолжение линии симфонизации балета, начатой французскими композиторами (между Россией и Францией существовали давние связи в области балетного искусства). В конце XIX века появляются произведения величайших симфонистов П.И. Чайковского и А.К. Глазунова. Они внесли значимый вклад в музыкальную драматургию балетного спектакля.

Основным импульсом к возрождению жанра во Франции стала реформа русского балетмейстера и танцовщика М. Фокина — главного балетмейстера «Русских сезонов» в Париже, которые организовал в начале XX века гениальный антрепренер С. Дягилев.

Фокин предложил наиболее цельную систему взглядов на реформу балетного театра. Он учитывал не только хореографию, но также все составные части балетного спектакля, их единство. Принцип балетной драмы, выдвинутый Фокиным, был осо-

бенно важен. Благодаря ему на первый план вышла драматургия, которую он мыслил как сквозную, основанную на непрерывном движении, исключающем номерную структуру музыки и хореографии.

Чтобы ликвидировать разделение на танец и пантомиму (подобно речитативу и арии в опере), Фокин сплетает их настолько, что образуется цельный комплекс ритмопластических интонаций. Подобная «пластическая симфония» повлекла за собой необходимость в балетной партитуре нового типа. Сквозной драматургии хореографии должна была соответствовать сквозная музыкальная форма, что было под силу лишь крупнейшим композиторам.

После первого громкого успеха балетных «Русских сезонов» Дягилев обращается к Морису Равелю с предложением написать музыку к балету «Дафнис и Хлоя» на сюжет одноименного буколического романа Лонга. Эта идиллическая пастораль, созданная в эпоху позднего эллинизма, повествует о любви юных Дафниса и Хлои. Автор либретто и балетмейстер М. Фокин сконцентрировал внимание на описании нежного чувства, противостоящего всем препятствиям.

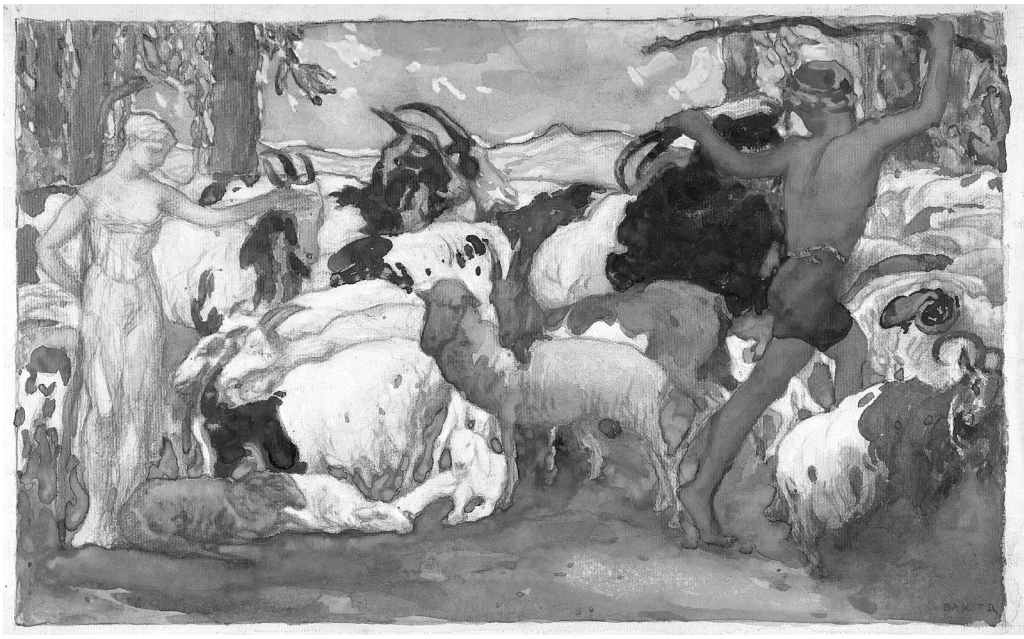
Равеля, с его кристально чистым мировосприятием, светлая поэзия античной пасторали не могла оставить равнодушным. Эту особенность творческой натуры композитора, вероятно, учли постановщики балета и не ошиблись, получив согласие.

При первом знакомстве с композитором Фокин понял, что «музыка в “Дафнисе” будет необычная, живописная, а главное, совершенно не похожая на старобалетную» [26, *291*]. При следующей встрече балетмейстер «изложил свои мысли о непрерывности действия, о цельности спектакля, об отсутствии отдельных номеров» [26, *292*]. Равеля привлекла абсолютная свобода творчества и выбора средств.

В своей работе Фокин и Бакст пытались запечатлеть собственные, сложившиеся от знакомства с памятниками искусства, представления о древней Греции; максимально приблизиться к достоверному воссозданию этнографических (одежда, обычаи, танцы, ритуалы), а также географических особенностей (пейзаж острова Лесбос). Фокин высказал пожелание в какой-либо форме передать характер античной музыки, поскольку в хореографии отразил особенности античной пластики, а Бакст, изучив древнегреческое искусство, выполнил костюмы и декорации.

Композитор включил в музыкальную ткань балета некоторые элементы греческого искусства: лидийскую ладовую окраску, размер 7/4, интонации им самим обработанных греческих песен, ввел в состав оркестра античные тарелочки, эолифон — ветряную машину по типу древнегреческой эоловой арфы. Однако у Равеля не было желания ограничиться узкими рамками стилизации по той причине, что содержание его музыкальной концепции переросло рамки конкретной исторической локальности и наивной непритязательности сюжета.

В романе Лонга композитора, прежде всего, привлекали скрытые за внешней незатейливостью идиллического повествования общечеловеческие ценности, о чем говорил сам Равель: «...я <...> не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты» [18, *195*].



Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Дафнис и Хлоя». 1912

Аллегорическая символика «Дафниса и Хлои» близка народной сказке: нарочитая простота повествования — лишь внешняя оболочка, за которой таятся гуманные идеи. Еще Гете отметил глубинный смысл, заложенный в маленьком шедевре позднего эллинизма, «развивающемся как бы вне времени и пространства» [16, *9*]. Постигнув этот смысл, Равель раздвинул тесные рамки буколического сюжета — обогатил его символикой высших ценностей и отразил «новую концепцию пасторального универсума» [4, *428*].

В образах Дафниса и Хлои Равель воплотил главную идею произведения, смысл которого заключается в том, чтобы воспеть и увековечить Любовь — лучшее из человеческих чувств. Этот светлый гимн любви стал воплощением мечты композитора об идеале, близком каждому человеку в любую эпоху.

В балете присутствуют две сюжетные линии. Одна связана с раскрытием чувств главных героев, Дафниса и Хлои, другая с — испытаниями, которые влюбленным предстоит преодолеть. Препятствия символически можно определить как Соперничество (Даркон, влюбленный в Хлою), Искушение (Ликейон, соблазняющая Дафниса) и Зло (пираты, похищающие Хлою).

Главная идея балета, связанная с образами Дафниса и Хлои, определила особенности музыкальной драматургии произведения. Они заключаются в том, что внешний, действенный план, обусловлен внутренними психологическими мотивами, лежащими в сфере человеческих чувств.

Основная сюжетная линия направлена на раскрытие чувств влюбленных, в то время как другая насыщена событиями. Обе линии в то же время взаимообусловлены и тесно связаны друг с другом.

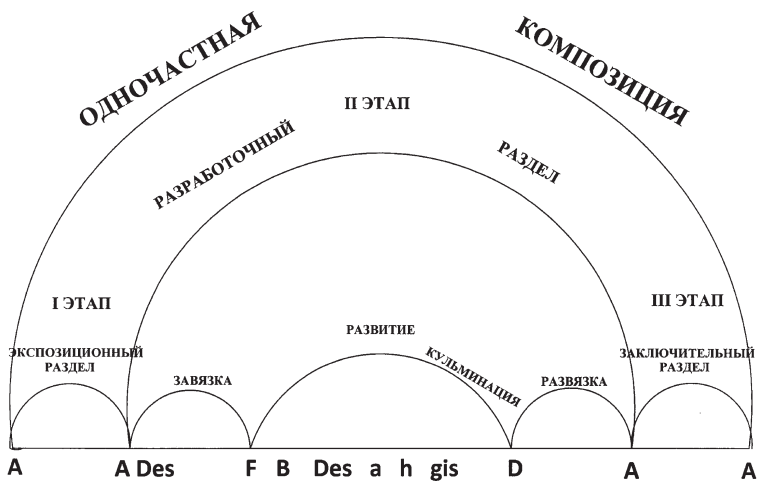
Композиция балета складывается из трех разделов. Первый — экспозиционный (до ц. 17), вводящий в действие; второй — разработочный (с ц. 17 до ц. 194), включающий в себя линию формирования чувства влюбленных; третий — заключительный (с ц. 194 до конца), завершающий действие балета. Средний, в свою очередь, тоже состоит из трех разделов: завязка (ц. 29), развитие (ц. 30—170), приводящее к кульминации (ц. 163) и развязке (ц. 170 —193).

Таким образом, балет представляет собой большую одночастную композицию, состоящую из трех разделов, где первый и третий — своеобразное обрамление второго, тоже трехчастного, концентрирующего в себе основную драматургическую линию произведения (пример 1).

Важно отметить, что логика тонального плана совпадает с основными этапами драматургии: первый и третий разделы выдержаны в главной тональности балета — A-dur, средний построен по принципу постепенного «высветления» тональностей от бемольной сферы к диезной: Des — F — B — Des —a — h — H — gis — D.

Деление балета на три картины, относительно равные по размерам, носит чисто формальный характер (это связано с первоначальным замыслом Фокина, который хотел создать большую трехактную композицию). Подтверждением служит тот факт, что между картинами нет никаких цезур и действие ни на секунду не прерывается. Драматургия «Дафниса» полностью соответствует цельной, неделимой одноактной композиции, построенной на едином дыхании. Подобное строение балета позволяет

Пример 1. Композиция балета «Дафнис и Хлоя»



не только «интенсифицировать вложенный в него драматический смысл» [26, *182*], но и выстроить единую, непрерывную эмоционально-психологическую картину зарождения и расцвета чувства.

Вполне естественно, что для воплощения этой идеи наиболее органичным и даже необходимым оказался метод симфонизации музыкального материала (уже сам подзаголовок «хореографическая симфония», данный Равелем, подразумевает его присутствие). Пользуясь этим методом, композитор стремился высветить грани любовного чувства в его процессуальной динамике. Таким образом, Равель развивает и доводит до совершенства ту линию преобразования балетной партитуры, которую начали Адан и Делиб, продолжили Чайковский и Глазунов. Эти композиторы, пытаясь повысить уровень музыки в спектакле, были скованы тесными рамками «старого балета» и находились в полной зависимости от балетмейстера, диктовавшего свои условия как в отношении классической композиции с номерной структурой, так и количества тактов в каждом танце. Поэтому они симфонизировали балетную партитуру в рамках традиционного балета.

Равель был поставлен в совершенно иные условия: в лице Фокина с его идеей «пластической симфонии» он нашел не противника, а союзника, предоставившего композитору полную свободу творческой фантазии. Равель работал над балетом качественно нового типа, в котором музыка и хореография были полностью равноправны и в то же время связаны друг с другом в единую сквозную линию музыкально-хореографического повествования.

Одноактная хореографическая композиция Фокина, свободная от пространных номеров, отличалась действенностью и лаконизмом. Появление каждого из героев было строго обусловлено драматургическим замыслом (все персонажи, включая главных героев, имели лишь по одному сольному танцу).

Подобная трактовка балета как нельзя более способствовала созданию целостной динамичной симфонической партитуры, в которой композитору удалось отразить процесс формирования чувств героев в непрерывности музыкального повествования.

Помимо чисто внешних признаков (отсутствие цезур) целостность достигается наличием внутреннего «двигателя» — единого интонационного комплекса, из которого рождается весь тематизм балета.

В «Дафнисе и Хлое» единство тематического материала обусловлено наличием ведущей лейтинтонации. Различные комбинации интервалов кварты и секунды входят в каждую тему балета (подобная интонационная формула встречается во многих произведениях Равеля: «Мадагаскарских песнях», «Матушке-Гусыне», «Отражениях», струнном квартете).

В целом в балете можно выделить две интонационные сферы. Первая складывается из взаимодействия интервалов кварты, квинты, секунды и терции. Композитор изобретательно комбинирует их, добиваясь при сохранении единой основы эффекта разнообразия и новизны. К этой сфере относится музыка, характеризующая главных героев — Дафниса и Хлою. Вторая связана с теми образами, которые противостоят влюбленным — Дарконом, Ликейон,

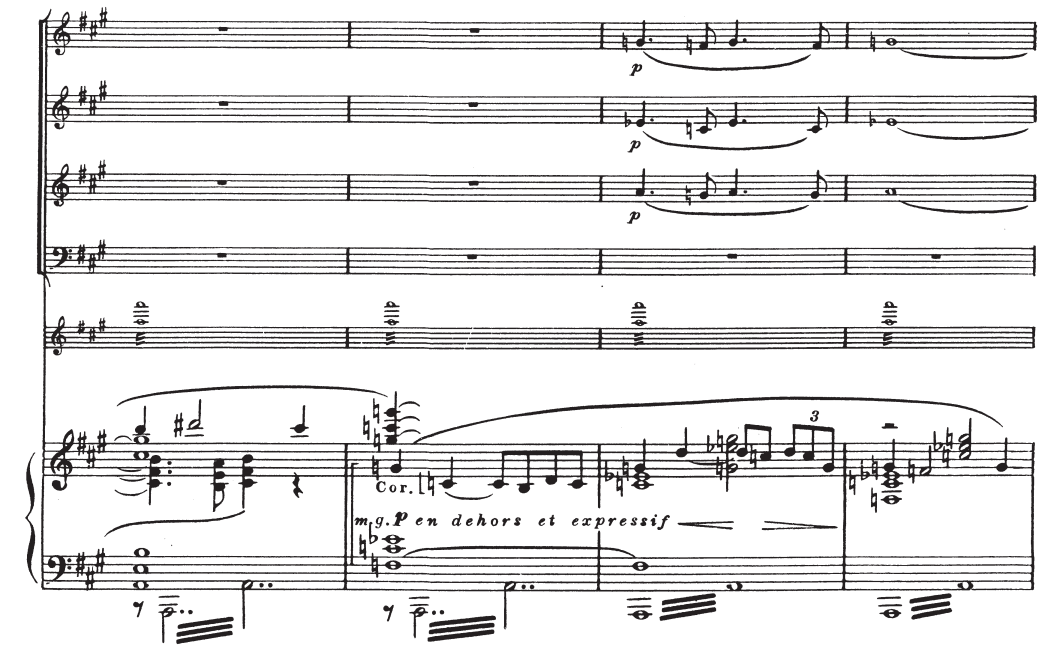
пиратами, а также фантастическими персонажами, Паном и нимфами.

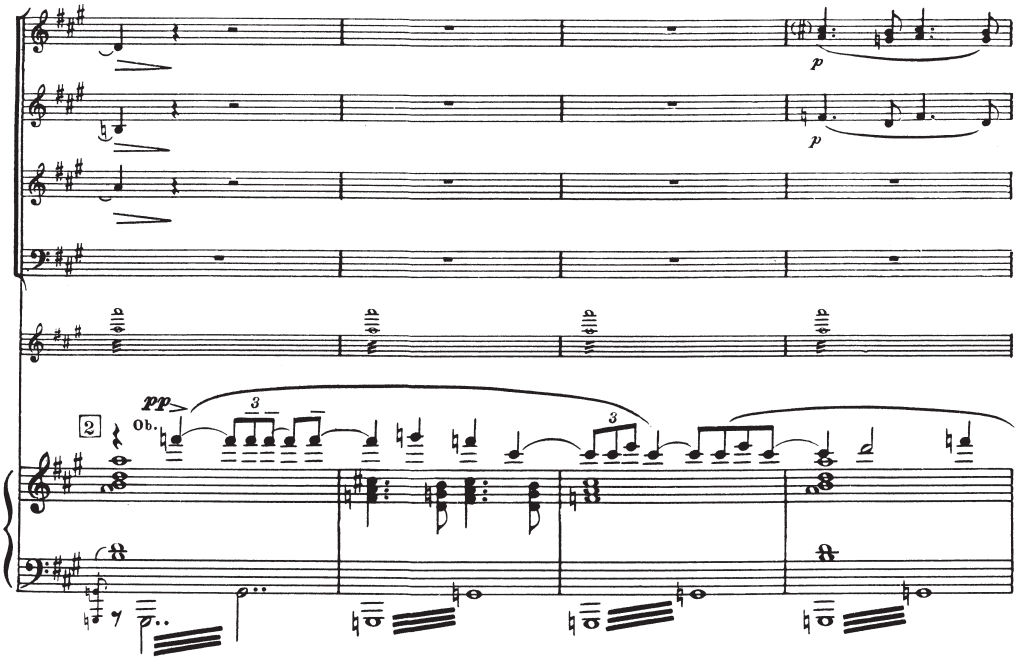
С одной стороны, круг интонаций, на первый взгляд, резко отличается от интонационной характеристики главных героев: тритоны, ходы по звукам уменьшенного и увеличенного трезвучий, септимы, сексты, обилие малых секунд, образующих хроматические цепи. С другой стороны, при более детальном рассмотрении можно обнаружить, что вторая интонационная сфера представляет собой искаженный, деформированный вариант первой: интервальный состав сохранен, но сами интервалы даны либо в увеличении и уменьшении (ув. кварта, ум. квинта), либо в обращенном варианте (терция, превратившаяся в сексту, секунда — в септиму). Таким образом, в самой интонационной драматургии подчеркнута идея взаимосвязи линий любви и препятствий. Обе интонационные сферы образуют тот самый единый комплекс, о котором было сказано выше.

Равель широко использует систему лейтмотивов. Это тема любви Дафниса и Хлои, тема Хлои (линия развития чувств); три темы, относящиеся к линии препятствий — два лейтмотива пиратов и тема Даркона; три темы, связанные с фантастической сферой — лейтмотивы таинственных сил, нимф и бога Пана.

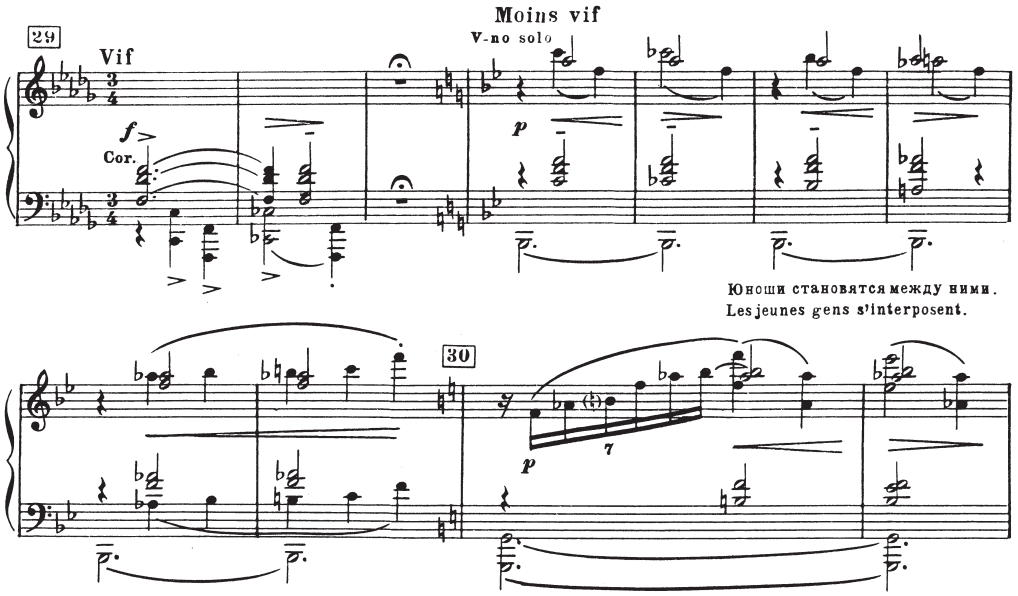
Интонационно связаны друг с другом темы любви (пример 2, три такта перед ц. 2), и Хлои (пример 3, четвертый такт после ц. 29 — до ц. 30), что подчеркивает их смысловую общность.

Пример 2. Тема любви





Пример 3. Тема Хлои



Тема любви выполняет в балете функцию главного лейтмотива. Певучая и выразительная, в мягком тембре валторны, она имеет ярко выраженную песенную природу. В основе темы — нисходящий квинтовый скачок с терцово-секундовым опеванием и восходящий со сцеплением секунды и кварты.

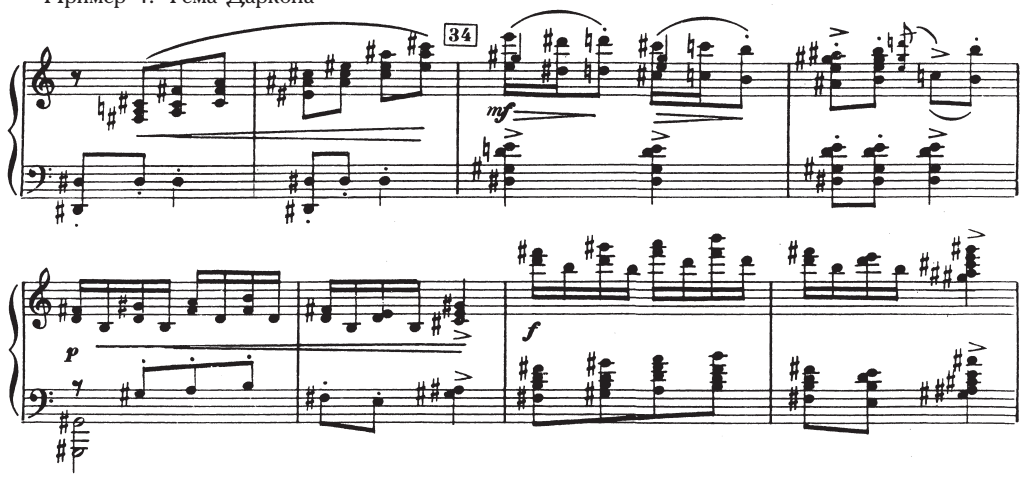
Тема Хлои основана на интонации вздохов, обыгрывающих интервалы квинты, кварты и терции. Она звучит у солирующей скрипки piano, завершаясь трепетным взлетом. Тема Хлои сопровождает героиню во всех ключевых моментах. Именно этот персонаж является в балете источником развития сюжета. Воплощение идеала красоты и чистоты, Хлоя завоевывает любовь Дафниса и становится объектом притязаний его соперника Даркона и пиратов.

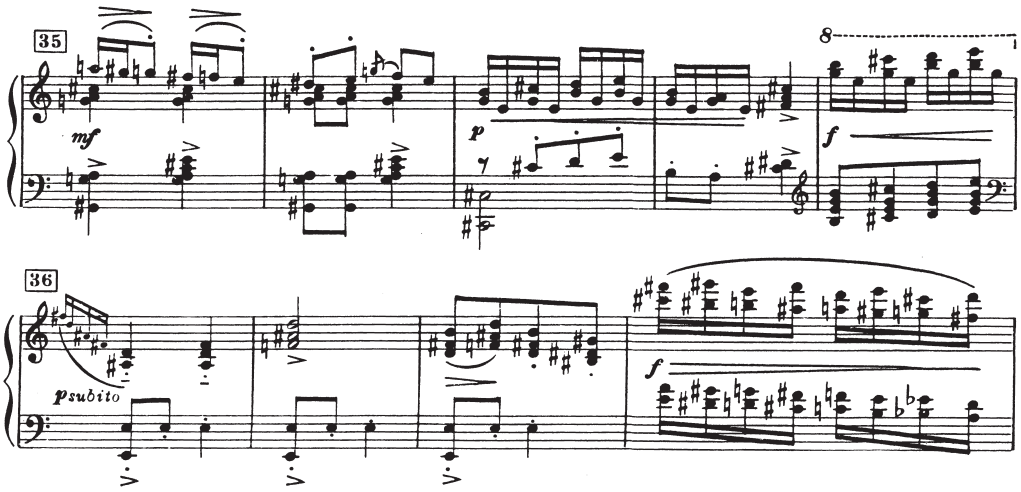
Танцы Дафниса и Хлои также обладают сходством как эмоциональной окраски, так и музыкального языка. Влюбленные становятся носителями определенного эмоционально-психологического состояния — лирического чувства с тончайшей нюансировкой: нежный трепет, легкая взволнованность, оцепенение, отчаяние, томление, порыв, восторг. Мимолетные оттенки чувства, зафиксированные рукой чуткого художника, как нельзя более соответствуют эстетике импрессионизма.

Тема Даркона и две темы пиратов, составляющие единую линию противодействия, гораздо более одноплановы. Появляясь в музыкальной ткани балета значительно реже, они даны крупным штрихом, лишенным полутонов. Все это подчеркивает их побочную смысловую нагрузку.

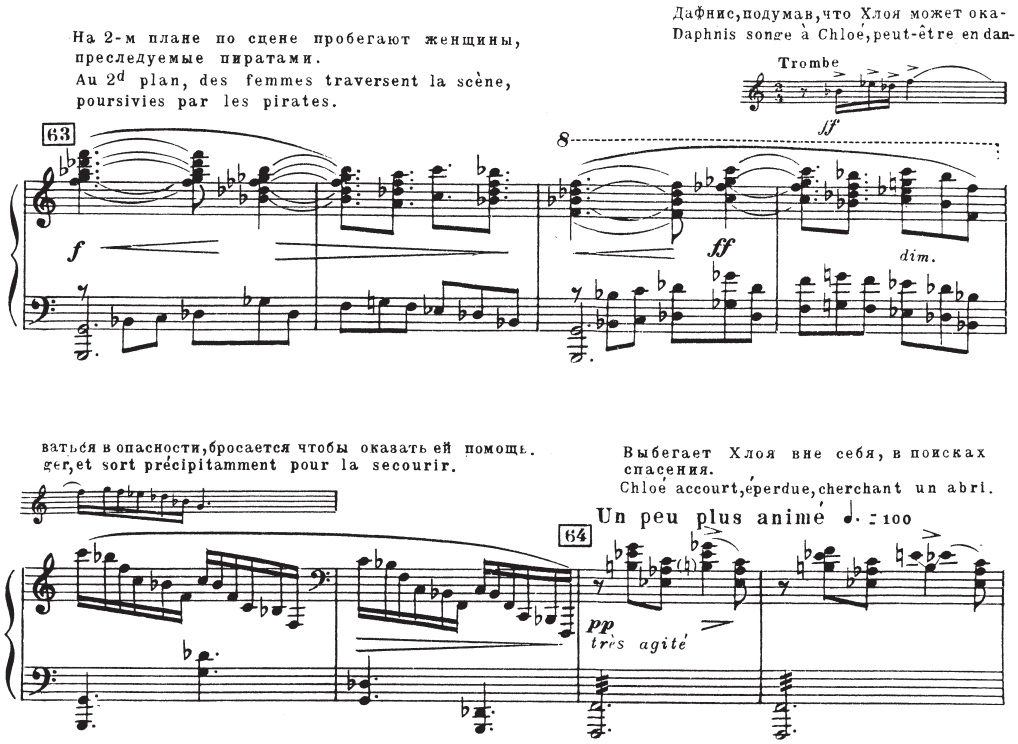
Даркон, оспаривающий любовь Хлои, обрисован средствами гротеска. Грубый, неуклюжий танец Даркона «с его туповатым двухдольным метром и грудным хрипением фаготов» [7, *41*] лишь оттеняет красоту и грацию Дафниса. В качестве лейтмотива использован фрагмент танца (пример 4, ц. 34).

Пример 4. Тема Даркона



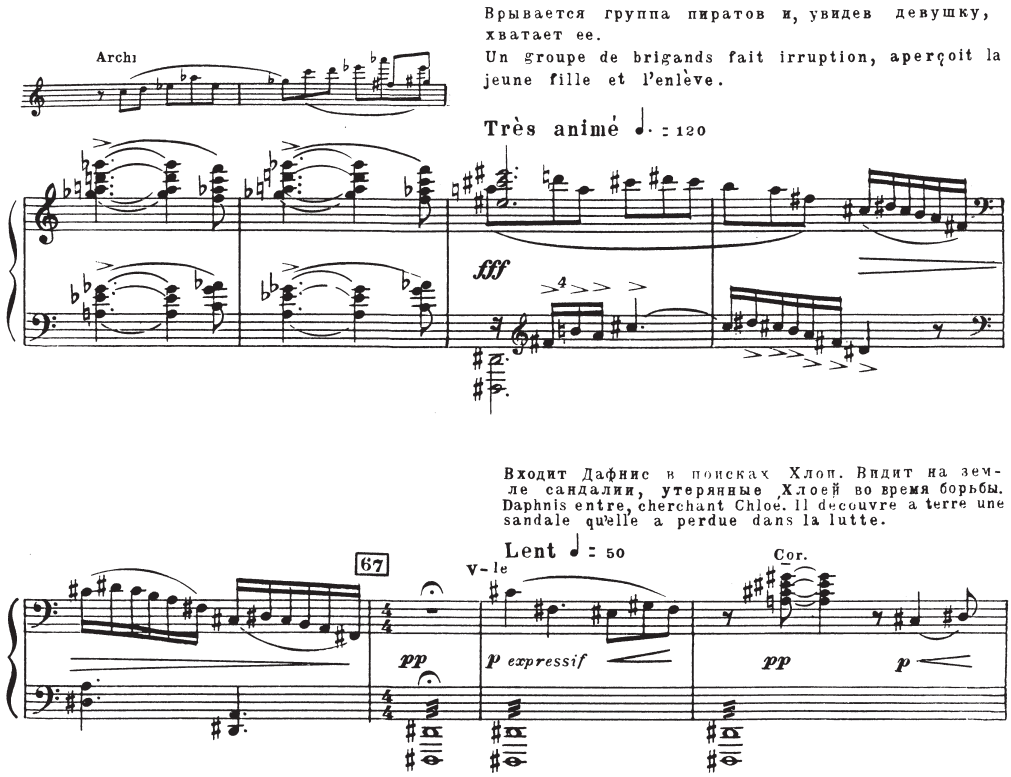


Пример 5. Первая тема пиратов и тема любви



Две темы пиратов (пример 5, ц. 63 — первая тема; пример 6, три такта перед ц. 67 — вторая тема), воплощение безжалостной грубой разрушительной силы, становятся в балете символом зла. Напористые и агрессивные, они интонационно связаны друг с другом. Первая тема пиратов звучит сначала затаенно в жутковато-мрачном тембре бас-кларнета. Затем, с нарастанием динамики и уплотнением оркестровой ткани приобретает все более угрожающий характер. Вторая тема врывается воинственным кличем трубы *fff* с призывной, резко акцентированной чистой квартой, завершаясь уменьшенным трезвучием.

Пример 6. Вторая тема пиратов

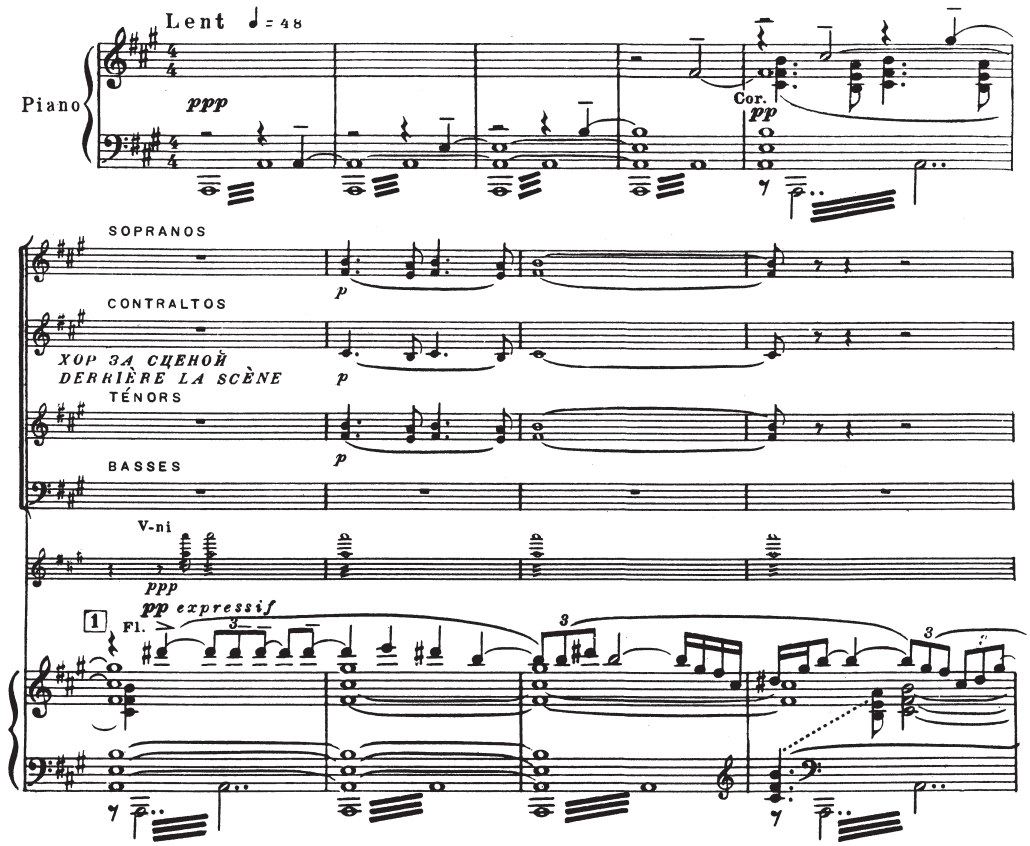


Фантастическая сфера представлена тремя лейтмотивами. Тема, которую можно назвать лейтмотивом таинственных сил (пример 7, первые шесть тактов), открывает балет. Она проходит через всю музыкальную ткань партитуры и символизирует те вечные и непостижимые, таящиеся в природе силы, которые управляют миром и человеческими судьбами. Из тремоло контрабасов на пианиссимо произрастает длинная цепочка квинт,

которая складывается в многослойный аккорд. Пустотность этих интервалов сочетается с мягким секундовым покачиванием квартовых созвучий, окрашенных пасторальным тембром валторн. Возникает эффект необозримой пространственной перспективы. Секундовая попевка переходит к хору, и тембр человеческих голосов, приглушенно звучащих за сценой, создает ощущение таинственных неведомых зовов первозданной архаики.

Тема нимф (пример 7, ц. 1) появляется на фоне «многосоставного аккорда» лейтмотива таинственных сил. Она вспыхивает у флейты холодноватым мерцающим огоньком. Триоли и синкопы образуют прихотливо сплетенную ритмическую канву. Музыка имеет лидийскую окраску и характерный признак равелевского тематизма — кварто-секундовое последование звуков в различных вариантах.

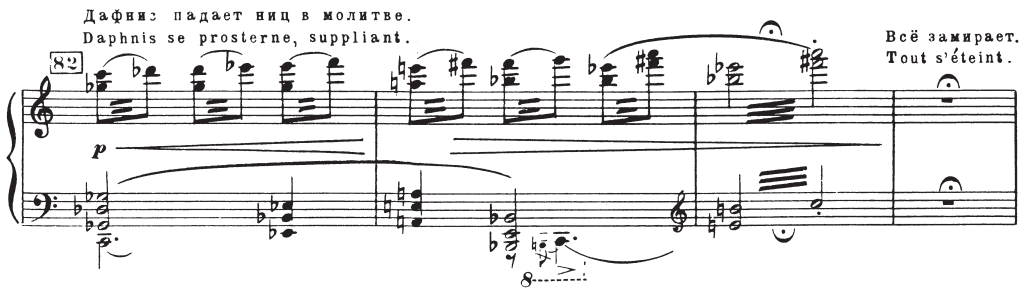
Пример 7. Тема таинственных сил и тема нимф



Музыка нимф, покровительствующих влюбленным, далека от светлой гармонии традиционных добрых фей, подобных фее Сирени в «Спящей красавице» Чайковского. В балете Равеля они окружены ореолом таинственности с оттенком мистики. Оживающие и сходящие с пьедесталов в ночном сумраке (Ноктюрн, Таинственный танец), нимфы воплощают собой священнодействие загадочного языческого ритуала.

Фигура Пана — доброго лесного бога в музыке Равеля вырастает до размеров исполинского божества, при появлении которого разверзается земля и все живое охватывает страх. Подобный подход определил облик темы Пана (пример 8, ц. 82), окрашенной властными обостренными интонациями (ув. 4, м. 7) и обусловил применение необычного звучания эолифона, дающего эффект звучащего ветра.

Пример 8. Тема Пана



До Равеля еще ни в одном балете лейтмотивная система не была разработана с такой последовательностью и мастерством. У предшественников композитора лейтмотивов было в основном немного, как правило, не более двух. Появлялись они сравнительно редко (в монументальной «Спящей красавице» Чайковского всего четыре раза). Развитие этих тем часто ограничивалось незначительными изменениями ритма и фактуры. Наиболее существенное отличие заключалось в том, что лейттемы часто не достигали финала. Это было связано с обязательным введением заключительного танцевального дивертисмента.

В балете «Дафнис и Хлоя» лейтмотивы пронизывают музыкальную ткань от первого до последнего такта, появляясь от четырех (тема Пана) до пятнадцати раз (тема любви). Они подвергаются значительному развитию за счет ритмического, гармонического, фактурного, интонационного варьирования, проводятся в сокращении и расширении. Особое значение приобретает тембровое развитие лейтмотивов. Так, тема любви имеет пятнадцать вариантов оркестровки, тема нимф двенадцать.

Лейтмотивы тесно взаимодействуют друг с другом, часто образуя полифонические наслоения: тема нимф — лейтмотив таинственных сил (пример 7),

тема любви и первая тема пиратов (пример 5), две темы пиратов (три такта перед ц. 67).

Необходимо отметить, что помимо единого интонационного комплекса и широко развитой системы лейтмотивов в «Дафнисе» можно обнаружить многочисленные параллели между отдельными фразами и темами балета. Например, сходство отмечается между темой любви и рассвета; танцем девушек, темой рассвета и соло флейты в Пантомиме; танцами Дафниса и танцем Хлои; темой любви и танцем Ликейон; первой темой из Вакханалии и первой темой пиратов.

Необычайно возрастает в балете Равеля роль оркестра, партия которого по своей значимости приближается к оперным партитурам Вагнера. Это качество нередко акцентируют дирижеры, например, Фуртвенглер, в интерпретации которого «прослеживается стремление, особенно в финале, к "вагнеровской" симфонизации балетной музыки, несущей в себе драматически углубленные образы, неподдельную экспрессивность» [28, *62*]. Не случайно так популярны на концертных эстрадах мира две объемные симфонические сюиты, вместившие в себя музыкальный материал всей третьей картины балета (Вторая сюита), а также частично первой и второй картин (Первая сюита).

Композитор использует большой состав, включающий ряд дополнительных инструментов: альтовую флейту, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот; расширенную группу медных; значительное количество ударных (античные тарелочки, кастаньеты, баскский бубен, там-там, челесту); эолифон, две арфы.

В «Дафнисе и Хлое» Равель проявил мастерское владение инструментарием, добиваясь то тончайшей звукописи, то исключительной мощи звучания. Чисто импрессионистский талант Равеля-колориста, проявился особенно ярко, пожалуй, именно в этой партитуре, оркестровая палитра которой наполнена радужной игрой красок. В балете постоянно звучат редко употребляемые инструменты (малый кларнет, английский рожок, альтовая флейта, контрафагот, бас-кларнет). Чистые тембры здесь чередуются с изысканными сочетаниями смешанных красок: флейта с арфой (тема нимф), кларнет с засурдиненной трубой, бас-кларнет с виолончелями (темы любви, Хлои, рассвета), альтовая флейта со скрипками (тема Пана, любви).

Многочисленны оркестровые находки композитора: квартет флейт, сплетающих причудливые арабески «Таинственного танца» нимф; флажолеты трех скрипок соло в сопровождении выразительных попевок флейты и малой флейты, имитирующих пение птиц в сцене рассвета; эолифон, усиливающий мистический колорит звучания при появлении Пана.

Равель использует выразительные возможности каждого инструмента: виртуозные соло флейты, гобоя, кларнета доступны не каждому исполнителю, сложные партии поручены инструментам, ранее появлявшимся в балете эпизодически — альтовой флейте, английскому рожку, малой флейте и кларнету, челесте.

Струнная группа почти повсеместно звучит в виде сложных divisi и выписана вместо обычных пяти на десяти строках (это связано с разработкой верхних обертонов, звучания которых добивался Равель). В технике струнных часто используется одновременное сочета-

ние arco и pizzicato, arco и флажолетов, арпеджированное pizzicato, сочетание pizzicato с сурдинами. Встречается соединение флажолетов, arco и pizzicato.

Приемы звукоизвлечения отличаются поразительным разнообразием: флажолеты и глиссандо арф, струнных (включая виолончели и контрабасы), глиссандо флажолетов; сурдины тромбона и тубы. Качественно различное звучание достигается на тарелках при игре мягкой палочкой и колотушкой.

Большое место в «Дафнисе» занимают оркестровые эпизоды (Интродукция, Интерлюдия, «Рассвет»), несущие важную смысловую нагрузку. Они логически вписаны в симфоническое развитие балета, отражая процессы, происходящие в сознании героев. Например, «Рассвет» — это кульминационная зона формирования чувства влюбленных.

Значительная роль в балете отведена хору. Он выполняет не только колористическую функцию, но также эмоциональную и изобразительную. Появляясь на протяжении всего произведения, он звучит то как неведомый зов и гул загадочных голосов природы (лейтмотив таинственных сил), то как жалобный стон обездоленных людей (Интерлюдия) или буйные возгласы разгулявшихся пиратов («Воинственный танец»).

Несмотря на то, что во многом новаторская партитура «Дафниса и Хлои» приближалась по мастерству разработки музыкального материала к лучшим страницам мировой симфонической музыки, она не превратилась в самодавлеющую «simphonie musicale», оставаясь прежде всего «хореографической симфонией». И. Мартынов отмечает: «<…> Равель дает нам один из примеров понимания роли симфонических элементов в хореографии» [17, *125*].

Музыка «Дафниса», созданная по законам симфонического развития, в то же время поразительно пластична, в ней ясно ощущается танцевальная природа. Чуткость, проявленная композитором в понимании специфических особенностей хореографии, поистине удивительна, если учесть, что «Дафнис и Хлоя» — первый и единственный балет Равеля в полном смысле этого слова. Редкое ощущение природы танца позволило Равелю создать «партитуру гениальную с точки зрения не только чистой музыки, но и балетного искусства» [14, *89*].

В «Дафнисе» можно говорить о многообразных эстетико-стилевых тенденциях, тесно сплетенных между собой. Веяния античности, классицизма, романтизма, импрессионизма, символизма, фовизма переплавлены здесь в соответствии с индивидуальным стилем композитора.

Поэтому «Дафнис» — писал Жан Кокто, — «принадлежит к тому типу произведений, которые не могут быть причислены к какой-либо школе. Это одно из тех произведений, которые ослепляют нас, подобно метеориту, прилетающему с отдаленной планеты, законы которой остаются для нас неведомыми и таинственными» [27, *74*].

Балет «Дафнис и Хлоя» (1909–1912) явился одновременно первым свидетельством возрождения жанра во Франции и вершиной в развитии французского балета. Равель завершил длительный период симфонизации балетного спектакля, и его произведение стало высшим достижением в этой области. Его жанровые особенности как хореографической симфонии с хором, определяют развитие линий французского балета. К одной из них относятся «Вакх и Ариадна» А. Русселя (1931),

«Аллегорическая симфония с хором» Ф. Соге (1951), «Хореографическая симфония» для большого оркестра и хора Ж. Миго. К другой (это произведения в жанре программной хореографической симфонии без вокала, представляющие собой целостную композицию с единой сюжетной канвой и с лейтмотивами, объединяющими все части) — «Хореографическая симфония» Э. Бандевиля, балет М. Михаловичи «Тезей в лабиринте» (1957).

Влияние «Дафниса и Хлои» распространяется на творчество композиторов разных европейских школ: И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Штрауса, в лучших произведениях которых симфонические принципы драматургии и хореографическое воплощение замысла достигают идеального баланса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенуа А.* Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. СПб: Шиповник, 1908. 289 с.

2. *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. Москва: Юрайт, 2017. 275 с.

3. *Вершинина И.* Балетная музыка // Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть 1. Книга 1 / Ред.-сост. Д. Житомирский. Москва: Музыка, 1977. 367 с.

4. *Гагарина О.* Дафнис и Хлоя М. Равеля в зеркале пасторали: К вопросу о жанровом генезисе балета // Тридцать три этюда о музыке. Liber amicorum: сборник статей/ Ред.-сост. А.Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2015. С. 427–439.

5. *Давыдов С.* К вопросу о хореографическом симфонизме // Музыкальное искусство и наука / Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978. 230 с.

6. *Данилевич Л.* Симфонизм как музыкальная драматургия // Вопросы музыкознания. Вып. 2. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 246–268.

7. *Захарбекова И.С.* Художественный мир музыкально-театральных сочинений Мориса Равеля: основные константы // Музыковедение. 2013. № 10. С. 36–42.

8. *Косачева Р.* Балеты французских композиторов в русской антрепризе С. Дягилева // Музыкальный современник. Вып. 2. Москва: Советский композитор, 1977. С. 286–334.

9. *Косачева Р.* Равель и его русские контакты // Из истории зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1971. С. 50–73.

10. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 259 с.

11. *Крейн Ю.* Симфонические произведения Мориса Равеля. Москва: Музыка, 1962. 168 с.

12. *Левинсон А.* Старый и новый балетъ / Андрей Левинсон. Петроград: Свободное искусство, 1917. 129 с.

13. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва: Музыка, 1982. 622 с.

14. *Лифарь С.* Дягилев. С Дягилевым. Париж: Дом книги, 1939. 504 с.

15. *Лифарь С.* М. Равель и балет // Советская музыка. 1962. № 12. С. 55–59.

16. *Лонг.* Дафнис и Хлоя. Москва: Художественная литература, 1964. 180 с.

17. *Мартынов И.И.* Морис Равель. Монография. Москва: Музыка, 1979. 335 с.

18. Равель в зеркале своих писем / Пер. с франц. Сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. 248 с.

19. *Розанова Ю.* Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва: Музыка, 1976. 159 с.

20. *Светлов В.* Современный балет / В. Светлов: Изд. при непосредственном участии Л. Бакста. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 134 с.

21. *Симакова Н.* Хореографическая симфония // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 279–285.

22. *Слонимский Ю.И.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета / Ред. Вл. Протопопов. Л.: Музыка, 1974. С. 31–49.

23. *Смирнов В.В.* Морис Равель и его творчество: Монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
24. *Ступель А.* Морис Равель. Москва — Л.: Музыка, 1964. 132 с.
25. *Тугенхольд Я.* Письмо из Парижа // Аполлон. 1912. № 7. С. 49—54.
26. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Москва — Л.: Искусство. 1962. 640 с.
27. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
28. *Штегман И.П.* Вторая сюита балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» в интерпретации В. Фуртвенглера и А. Превина: Заметки дирижера и педагога // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: По материалам научно-практической конференции. Москва: Издательство Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского, 2006. С. 57—64.
29. *Энтелис Л.* Три балета Мориса Равеля // Советская музыка. 1960. № 7. С. 108—114.
30. *Guest I.* The romantic ballet in Paris / with a foreword by Dame Ninette de Valois. London: Pitman, 1966. 314 p.
31. *Guest I.* The ballet of the Second Empire, 1847—1858. London: Black, 1953. 133 p.

REFERENCES

1. *Benoit A.* Beseda o balete [Conversation about ballet]. Teatr. Kniga o novom teatre. SPb, Shipovnik [Theater. Book about a new theater. St. Petersburg, Rosehip]. 1908. 289 p.
2. *Bakhrushin Yu.A.* Istoriya russkogo baleta [History of Russian ballet]. Moskva: Yurayt [Moscow: Publishing house «Yurayt»]. 2017. 275 p.
3. *Vershinina I.* Baletnaya muzyka [Ballet music]. Muzyka XX veka. Ocherki v dvukh chastyakh. Chast 1. Kniga 1. Red.-sost. D. Zhitomirskiy. Moskva: Muzyka [Music of the XX century. Essays in two parts. Part 1. Book 1. Ed.-comp. D. Zhytomyr. Moscow: Publishing house «Music»]. 1977. 367 p.
4. *Gagarina O.* Dafnis i Khloya M. Ravelya v zerkale pastorali: K voprosu o zhanrovom genezise baleta [Daphnis and Chloe M. Ravel in the mirror pastoral: On the issue of the genre genesis of ballet]. Tridtsat tri etyuda o muzyke. Liber amicorum: sbornik statey. Red.-sost. A.G. Korobova. Yekaterinburg: Uralskaya gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo [Thirty-three Etudes about music. Liber amicorum: collection of articles. Ed.-comp. A.G. Korobov. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky]. 2015. P. 95—102.
5. *Davydov S.* K voprosu o khoreograficheskom simfonizme [On the issue of choreographic symphonism]. Muzykalnoe iskusstvo i nauka, vyp. 3. Red.-sost. Ye.V. Nazaykinskiy. Moskva: Muzyka [Musical Art and Science, issue 3. Ed.-comp. E.V. Nazaikinsky. Moscow: Publishing house «Music»]. 1978. 230 p.
6. *Danilevich L.* Simfonizm kak muzykalnaya dramaturgiya [Symphony as a musical drama]. Voprosy muzykoznaniya. Vyp. 2 [Questions of musicology. Vol. 2]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [Moscow: State Music Publishing House]. 1955. P. 246—268.
7. *Zakharbekova I.S.* Khudozhestvennyy mir muzykalno-teatralnykh sochineniy Morisa Ravelya: osnovnye konstanty [The art world of musical and theatrical works by Maurice Ravel: basic constants]. Muzykovedenie [Musicology]. 2013. No. 10. P. 36—42.
8. *Kosacheva R.* Baleti frantzuzskih kompozitorov v russkoj antreprise S. Dyaghileva [Ballets of French composers in the Russian entreprise of S. Diaghilev]. Musikalnij sovremennik. Vip. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor [Musical Contemporary. Vol. 2. Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1977. P. 286—334.
9. *Kosacheva R.* Ravel i ego russkie kontakti. Iz istorii zarubeznoj muziki [Ravel and his Russian contacts. From the history of foreign music]. Moskva: Muzika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1971. P. 50—73.
10. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletnij teatr: Ocherki istorii: ot istokov do seredini XVIII veka [Western European Ballet Theater: Essays on History: From the Origins to the Mid. 18th Century]. Moskva: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»]. 1979. 259 p.

11. *Crane J.* Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya [Symphonic works by Maurice Ravel]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1962. 168 p.

12. *Levinson A.* Starij i novij balet [Old and new ballet]. Andrej Levinson. Petrograd: Svobodnoe iskusstvo [Andrei Levinson. Petrograd: Free Art]. 1917. 129 p.

13. *Livanova T.* Istoria zapadnoevropejskoj muziki do 1789 goda [History of Western European music until 1789]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing hous «Music»]. 1982. 622 p.

14. *Lifar S.* Dyaghilev. S Dyaghilevim [Diaghilev. With Diaghilev]. Pariz. Dom knighi [Paris. Book House]. 1939. 504 p.

15. *Lifar S.* M. Ravel i balet [M. Ravel and ballet]. Sovetskaya musika [Soviet music]. 1962. No. 12. P. 55–59.

16. *Long.* Dafnis i Hloya [Daphnis and Chloe]. Moskva: Hudogestvennaya literatura [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1964. 180 p.

17. *Martynov I.I.* Moris Ravel. Monografiya [Maurice Ravel. Monograph]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1979. 335 p.

18. Ravel v zerkale svoih pisem. Per. s frantz.: Sost. M. Gerar, R. Shalju. 2-e izd. [Ravel in the mirror of his letters. Per. from French: Comp. M. Gerard, R. Challe. 2nd ed.]. L.: Musika [Leningrad: Publishing house «Music»]. 1988. 248 p.

19. *Rozanova Yu.* Simfonicheskie printzipi baletov Chajkovskogo [Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets]. Moskva: Musika [Moskow: Publishing house «Music»]. 1976. 159 p.

20. *Svetlov V.* Sovremennij balet. V. Svetlov: Izd. pri neposredstvennom uchastii L. Baksta [Contemporary ballet. V. Svetlov: Publ. with the direct participation of L. Bakst]. S. Peterburg: T-vo R. Golike i A. Vilborg [Petersburg: T — in R. Golike and A. Vilborg]. 1911. 134 p.

21. *Simakova N.* Horeograficheskaya simfoniya [Choreographic symphony]. Voprosi musikalnoj formi. Vip. 2. Moskva: Musika [In Sat Questions of musical form, vol. 2. Moscow: Publishing house «Music»]. 1972. P. 279–285.

22. *Slonimsky Yu.I.* O dramaturghii baleta [On the dramaturgy of ballet]. Musika i horeografiya sovremennogo baleta. Red. V. Protopopov. L.: Musika [Music and choreography of modern ballet. Ed. V. Protopopov. L.: Music]. 1974. P. 31–49.

23. *Smirnov V.V.* Moris Ravel i ego tvorchestvo: Monografiya [Maurice Ravel and his work: Monograph]. L.: Musika [Leningrad: Publishing house «Music»]. 1981. 224 p.

24. *Stupel A.* Moris Ravel [Maurice Ravel]. Moskva — L.: Musika [Moscow — Leningrad: Publishing hous «Music»]. 1964. 132 p.

25. *Tugenhold J.* Pismo iz Pariza [Letter from Paris]. Apollon [Apollo]. 1912. No. 7. P. 49–54.

26. *Fokin M.* Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejstera [Against the stream. Memories of the choreographer]. Moskva — L.: Iskusstvo [Moscow — Leningrad: Publishing house «Art»]. 1962. 640 p.

27. *Schneerson G.* Frantzuzskaya musika XX veka [French music of the XX century]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1970. 576 p.

28. *Stegman I.P.* Vtoraya sjuita baleta M. Ravelya «Dafnis i Hloya» v interpretatzii V. Furtvenglera i A. Previna: Zametki dirigiora i pedagoga [The second suite of M. Ravel's ballet «Daphnis and Chloe» in the interpretation of V. Furtwengler and A. Previn: Notes by the conductor and teacher]. Zvuchaschaya gizn muzikalnoj klassiki XX veka: Po materialam nauchno — prakticheskoj konferentzii.: Izdatelstvo Moskovskoj konservatorii im. P.I. Chajkovskogo [The Sounding Life of XXth Century Classical Music: Based on Materials of a Scientific and Practical Conference. Publishing house of the Moscow Tchaikovsky Conservatory]. 2006. P. 57–64.

29. *Entelis L.* Tri baleta Morisa Ravelya [Three ballets of Maurice Ravel]. Sovetskaya musika [Soviet music]. 1960. No. 7. P. 108–114.

30. *Guest I.* The romantic ballet in Paris / with a foreword by Dame Ninette de Valois. London: Pitman, 1966. 314 p.

31. *Guest I.* The ballet of the Second Empire, 1847–1858. London: Black, 1953. 133 p.

Наталья Говар

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОГРАММЫ В ФОРТЕПИАННЫХ СЮИТАХ Н. ЧЕРЕПНИНА И В. ЩЕРБАЧЕВА

В культурном пространстве Серебряного века значительное место занимает программная фортепианная миниатюра, связанная с широким кругом явлений искусства, где синтез искусств осуществляется на глубинном уровне, обусловленном «памятью жанра» [2, *178–179*]. Вместе с тем отмеченное свойство миниатюры чаще проявляется в виде некой обобщенной идеи, отраженной в названии пьесы. Обращение к сюжетной программности, навеянной конкретными литературными источниками, — явление в ее панораме гораздо более редкое и потому привлекающее к себе особое внимание. Среди подобных образцов — фортепианные сюиты петербургских композиторов Николая Черепнина (1873–1945) (Шесть иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке», 1912) и его младшего современника Владимира Щербачева (1889–1952) («Нечаянная радость» по мотивам поэзии А. Блока, 1912–1913), тесно сотрудничавших с такими творческими объединениями, как «Мир искусства» и «Русский балет». Вероятно, этот факт в значительной степени повлиял на замысел их фортепианных сочинений, содержащих литературную программу.

Оба автора обращаются в своих опусах к жанру сюиты как к «самостоятельной разновидности циклических произведений», представляющей собой «единое многочастное сочинение» [16]. Это определение имеет, на наш взгляд, принципиальное значение в композиционной идее обоих сочинений.

Известно, что в обширной фортепианной практике понятие цикла интерпретируется весьма многозначно: с одной стороны, как череда образов, «запечатленных на разрозненных страничках некогда целого альбома, полного записей, стихов, посвящений, рисунков и даже нотных набросков и т. п.» [там же]; с другой стороны, — как собрание миниатюр, объединенных общностью жанровой идеи [13, *465*]. Данные подходы актуализируют такую интерпретационную проблему, как исполнение сочинения целиком или частями. Связь между пьесами и фрагментарное исполнение способно нарушить органическое единство художественного текста (подобными примерами могут служить «Карнавал» Шумана или «Картинки с выставки» Мусоргского). Это замечание, отражающее исполнительский взгляд на интерпретацию циклических форм, кажется тем более справедливым в отношении музыкальных опусов Н. Черепнина и В. Щербачева, объединенных общностью литературного замысла.

Стоит заметить, что фортепианную сферу нельзя отнести к магистральным направлениям творчества композиторов. Известно, что Черепнин отдавал предпочтение балетным, хоровым и романсовым жанрам, а Щербачев, помимо вокальных сочинений, тяготел к созданию симфонических опусов и киномузыки. Вместе с тем в их немногочисленных фортепианных произведениях ярко проявляются индивидуальные стилевые черты, позволяющие ощутить своеобразие почерка каждого из авторов — зрелого, вполне сложившегося, как в сочинении Черепнина, или находящегося в процессе становления, но явственно самобытного — у Щербачева.

Интересно также, что в судьбах авторов, различных по своим обстоятельствам (вспомним, что Николай Черепнин эмигрировал после революции во Францию и был одним из тех, кто составил ядро русской музыкальной диаспоры за рубежом, а его ученик по дирижерскому классу Владимир Щербачев в советский период времени возглавлял ленинградскую композиторскую школу) есть некоторые пересечения. В самом широком смысле они определяются их принадлежностью к Серебряному веку — тому периоду времени, когда, «словно компенсируя пропущенную Россией эпоху Возрождения, на историческую сцену выходят люди, равно одаренные в разных областях, энциклопедически образованные, чувствующие себя наследниками тысячелетней культуры» [14, *8*]. Творческие устремления обоих композиторов отнюдь не ограничивались музыкой: будучи людьми разносторонних дарований, они живо интересовались литературой, живописью, театром. Так, по свидетельству Ю. Тюлина, Черепнин относился к «интереснейшим музыкантам предреволюционного времени <...>. Это был культурнейший человек с университетским образованием, отличавшийся широким кругозором, необычайно эрудированный музыкант»[1]. Универсальностью творческого мышления обладал и В. Щербачев[2]. Он олицетворял собой тот тип музыканта, для которого «“родной язык” высказывания — музыка — ценен в первую очередь не столько своей специфичностью, своей обособленностью от других языков, сколько именно способностью вступить в диалог с другими языками, на которых говорят культура и эпоха, по-своему сказать то же (или почти то же), что говорят искусства слова и пластики, красок и жестов», не отделяя «общехудожественные впечатления <...> от специфически музыкальных той резкой чертой, которые нередко в сознании музыканта-профессионала ограничивает мир звуков от всего остального» [8, *11*].

Этот подход, отчасти утраченный в пору интенсивных музыкально-технологических новаций, весьма характерен для русской культуры рубежа XIX–XX вв. Одновременно он иллюстрирует важнейшее свойство искусства как такового — его синкретизм, способствующий «формированию естественной для музыки ситуации, когда она и декламирует, и живописует, и пользуется жестом, и представляет драму и комедию в звуках» [9, *13*].

Но помимо общих эстетических оснований, в рассматриваемых сочинениях представляется интересным проследить

взаимодействие слова и музыки, отчетливо своеобразное в каждом случае.

«Сказка о рыбаке и рыбке» Н. Черепнина: иллюстративность как художественный прием

Сюита Черепнина с точки зрения воплощения творческого замысла представляет собой довольно редкое явление в фортепианной литературе именно в силу своей последовательно выраженной иллюстративности. Этот эффект во многом достигается благодаря обширному цитированию поэтического текста — все шесть ее частей, имеющих лишь номерное обозначение, предваряются отрывками из сказки. Вероятно, в данном случае можно действительно говорить о новом жанре, изобретенном автором — инструментальной сюите с литературным текстом. Несмотря на фрагментарность сюжетной канвы, Черепнину удается создать цельное художественное произведение, основанное на тонком взаимодействии слова и музыки.

Для более глубокого понимания замысла обратимся к предыстории создания сюиты, связанной с разнообразными морскими впечатлениями. Вспоминая период, предшествующий женитьбе на дочери А. Бенуа, Черепнин пишет: «Сама местность, в которой я провел это памятное мне лето, была довольно унылой. Ель, сосна, песок, бесплодные поляны с редкой, анемичной травой <...>. Суровое, почти всегда ветреное угрюмое взморье <...>. Прогуливаясь по его скучному песчаному побережью, я часто думал, что именно это и есть то “синее море”, которое представлялось Пушкину в его бессмертной “Сказке о рыбаке и рыбке”»[3].

Однако само произведение появится гораздо позднее: «Когда я много лет спустя, под теплым, ласковым, сияющим небом Крыма, создавал музыкальные отклики на это дивное создание пушкинского гения, мыслью я всегда переносился к этому унылому морскому пейзажу, который “угрюмой бледностью своей”, если сказать словами Майкова, дал мне так много светлых, радостных и плодотворных переживаний» [20].

Любопытно, что помимо природных пейзажей, вдохновивших Черепнина на создание сюиты, не меньшую роль в осуществлении замысла сыграли реальные прообразы. В «Воспоминаниях» композитора есть примечательное тому свидетельство, связанное с семьей А. К. Глазунова: «Александр Константинович горячо любил своего отца, Константина Ильича, человека необычайно доброго, приветливого и пленительного в обращении, пользовавшегося всеобщей любовью и почтением. Когда я написал мои “Музыкальные иллюстрации” к сказке Пушкина “О рыбаке и рыбке”, Александр Константинович выразил как-то свою симпатию к этому моему сочинению, на что я сказал ему, что, создавая такой кроткий, незлобливый облик старика рыбака, я постоянно думал об его отце. Глазунов совершенно неожиданно для меня с самым лукавым видом спросил: “А что же, старуху-то ты не с маменьки ли написал?” Я был, признаться, очень сконфужен и усердно его в том разуверял» [там же].

Ценную информацию об истории создания сюиты и ее бытовании в концертно-исполнительской практике 1910-х годов можно почерпнуть из

письма Александра Черепнина, сына композитора: «Первоначально мой отец предназначал ее для фортепиано и не имел в виду ее оркестровать. И так она и была издана Юргенсоном. Сколько помню, первое ее исполнение состоялось в Малом зале консерватории после напечатания — исполнил Борис Захаров <…> как фортепианное сочинение, без чтения Пушкина <…>» [20]. Комментируя эту мысль, можно отметить, что формат традиционного публичного концерта, проходящего в большом зале, не предполагал, по всей видимости, использования такого рода литературных вставок. Но в иной — камерной обстановке, более располагающей к экспериментам и новациям, автор предпочитал следовать своей оригинальной концепции, что подтверждают строки из письма его сына: «В дальнейшем мой отец неоднократно исполнял сам фортепианную версию в камерных концертах в Тифлисе или дома — и всегда сам читал пушкинский текст перед соответствующими номерами» [там же].

Чем же привлекательно это сочинение с точки зрения своего художественного облика?

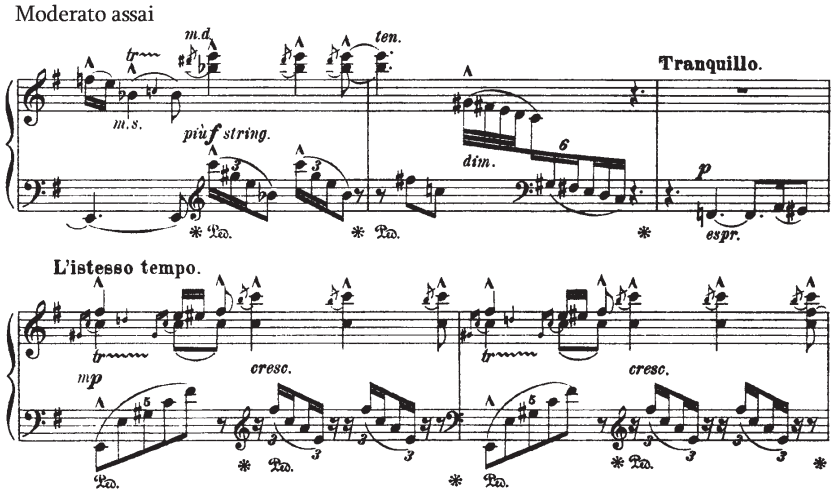
«Сказка о рыбаке и рыбке» является, на наш взгляд, живым олицетворением «европеизма новой русской культуры»[4] — качества, особо ценимого мирискусниками, кредо которых всецело разделял Черепнин. Эту черту композитора как некую стилевую доминанту творчества тонко подметил А. Черепнин, когда писал о том, что в его музыке, наряду с «интимной и изящной субъективностью, одновременно присутствует и глубокое переживание, и вместе с тем какое-то созерцательное отношение к своему же переживанию. Совмещение этих двух, казалось бы, несовместимых начал и составляет основную тайну черепнинского творчества»[5].

В «Сказке о рыбаке и рыбке» композитор остается верен своим творческим принципам: не прибегая к цитированию, Черепнин использует приемы стилизации русского фольклора (переменный лад, кварто-квинтовые интонации, элементы подголосочной полифонии), одновременно насыщая звуковую ткань тонкой импрессионистской красочностью.

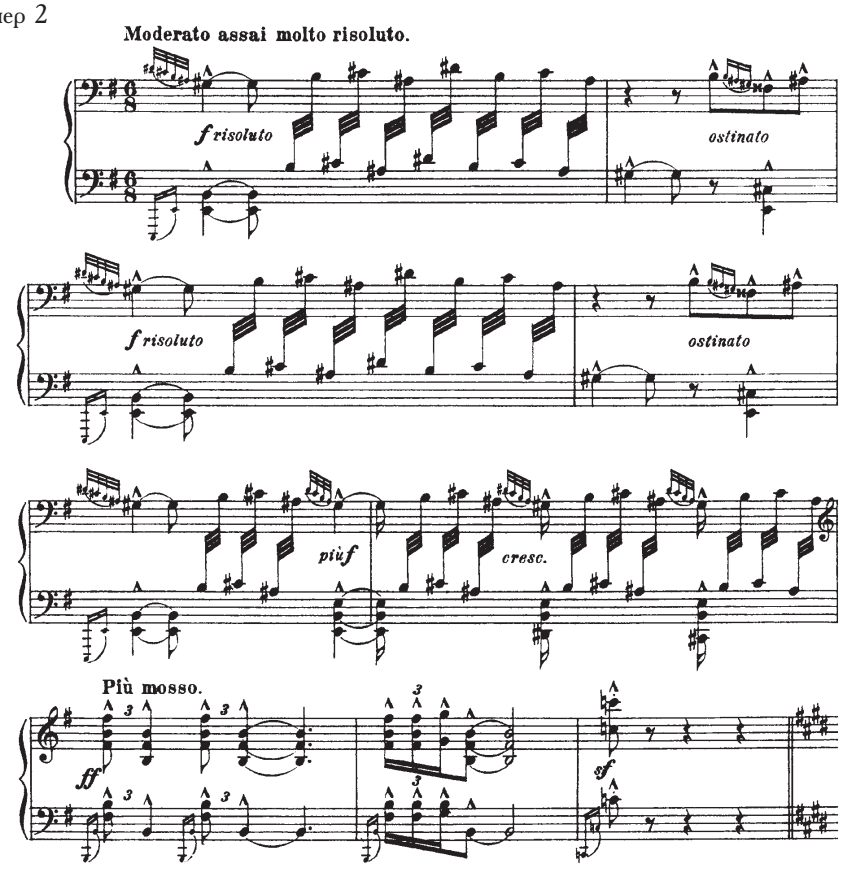
С точки зрения особенностей композиционного строения отметим прежде всего форму с чертами репризности (кода заключительной части сюиты основана на варьированном материале вступления), а также тематическую общность частей, обусловленную свободным применением лейтмотивов.

Что касается концепции иллюстративности, то она отражается прежде всего в создании зримых музыкальных образов: безбрежной морской стихии — то величаво-умиротворенной, то грозно-бушующей; золотой рыбки, пленяющей своим волшебно-фантастическим колоритом (пример 1); острохарактерных главных персонажей. Так, незаурядную творческую фантазию Черепнин проявляет в музыкальной характеристике старухи — от ярких иллюстративных деталей (остроумная имитация ее сварливой речи при помощи репетиционных дублировок (пример 2)) до использования приемов «обобщения через жанр». Например, рисуя образ столбовой дворянки, автор избирает музыкальный материал, имеющий несомненное сходство с заздравной песней (пример 3), а для остросатирического изображения «вольной царицы» обращается к жанру победно-ироничного марша (пример 4).

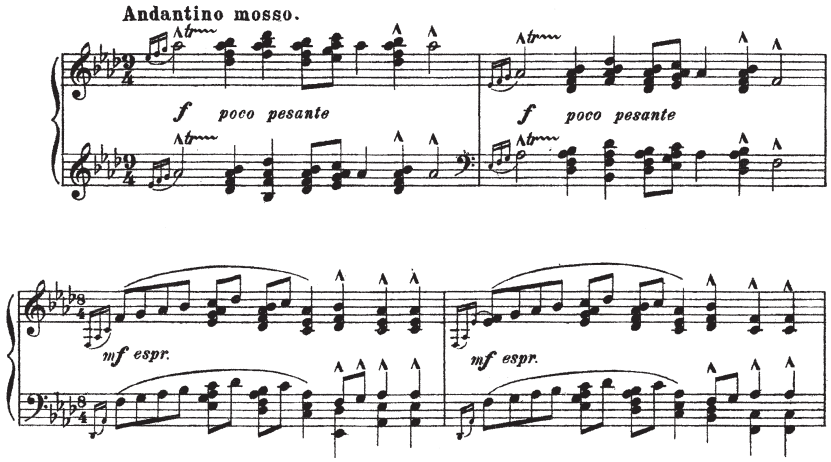
Пример 1



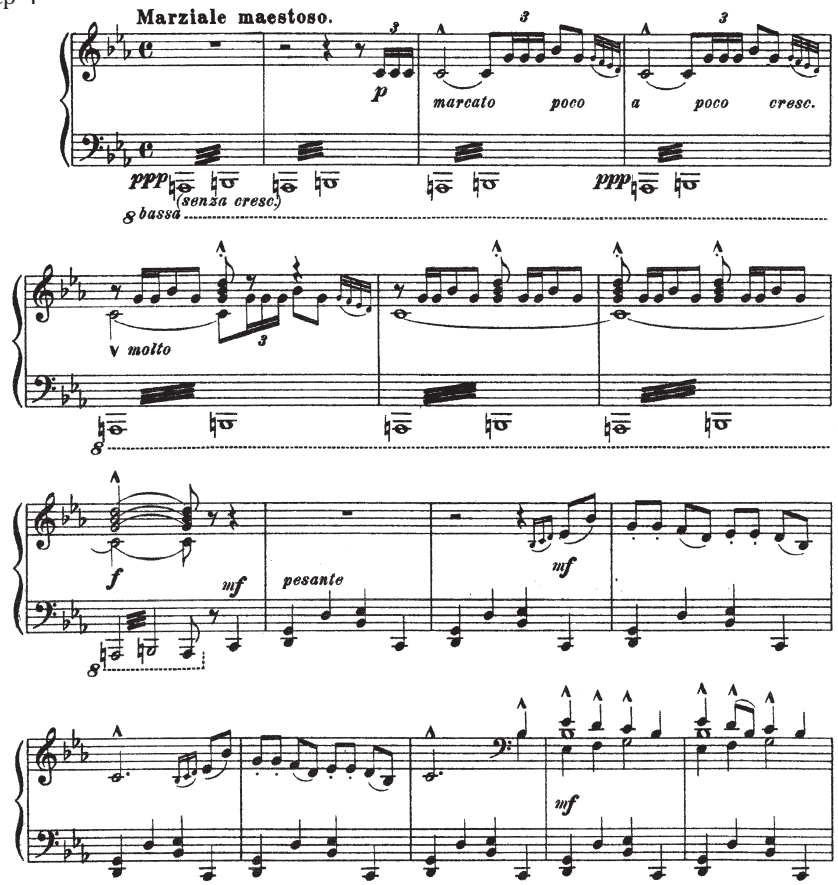
Пример 2



Пример 3



Пример 4



Рассматривая сюиту с позиций художественной целостности, нельзя не коснуться особенностей ее фортепианного изложения. Тонкий знаток оркестровки, Черепнин демонстрирует здесь приверженность традиции, заложенной еще Ф. Листом. Представляя собой своеобразный «слепок» партитуры, ткань сюиты насыщается типично оркестровыми красками — отсюда острое, предельно выпуклое ощущение тембра отдельных инструментов в мастерской передаче их фортепианными «эквивалентами», склонность к использованию полиритмических фигураций, а также стремление к разграничению звучания «отдельных групп инструментов» и «tutti».

В целом фортепианный оригинал сюиты получился настолько удачным, что послужил стимулом для создания оркестровой версии, превратившейся позднее в одноактный балет.

«Нечаянная радость» В. Щербачева: в слиянии мифологических и природных образов

Иной пример воплощения принципов музыкальной программности обнаруживается в сюите Владимира Щербачева, содержащей ряд герменевтических загадок. Знакомство с сочинением, фигурирующем в каталоге Щербачева как рукопись, вызывает двойственное чувство из-за явного преобладания инфернальных мотивов. Несмотря на свое название, пять из восьми частей сюиты связаны с образами нечисти — «Болотные чертенятки» (№ 2), «Колдун и весна» (№ 3), «Болотный попик» (№ 5), «Невидимка» (№ 6), «Старушка и чертенята» (№ 7). Приблизиться к замыслу композитора позволяет литературный источник, положенный в основу сочинения.

Сборник А. Блока «Нечаянная радость» (1907) представляет собой переходный этап в творчестве поэта, расстающегося с мечтами о прекрасной даме. Мир русской природы, мифологические персонажи, образы пути, дороги, ветра становятся важными темами его поэзии, создающими «новую вселенную», наполненную «настоящей магией слова»[6]. Попытаемся рассмотреть книгу стихов Блока как «большую форму», в которой все, «начиная с названия и эпиграфа и включая названия стихотворений в циклах и циклов в книге, служит раскрытию именно данного целостного труда» [4, *29–30*]. Такой подход позволяет, перефразируя термин Г.С. Кнабе, расширить герменевтический фонд[7] исполнителя, обогащая его новыми ассоциациями, не вполне очевидными на первый взгляд.

Впрочем, и обращение к литературному первоисточнику не рассеивает ореола мистификации вокруг него. Уже само появление сборника в ближайшем окружении поэта было воспринято весьма неоднозначно, что отразилось в эмоциональном комментарии А. Белого: «Да ведь это не “Нечаянная радость”, а “Отчаянное Горе”. В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки!... Помнит ли он, что с нечистью шутки плохи?» [3, *460*]. В свою очередь, Н. Гумилев в «Письмах о русской поэзии» интерпретирует название в духе акмеистских представлений, трактуя его как радость открытия новых миров: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда и ее название»[8]. Наконец, в авторском толковании «Нечаянная радость» предстает как «об-

раз грядущего мира», в семи отделах раскрывающий «семь стран души моей книги» [5].

Немаловажно, что в поисках соответствия между названием и содержанием цикла отсутствует главный источник. Речь идет об иконе «Нечаянная радость», находившейся в доме А. Блока. Вероятно, перипетии времени — и богоборческого Серебряного века, и долголетних советских реалий — не позволили узреть очевидного. Лишь в 1973 году З. Минц впервые обращает внимание на эту связь: «И заглавие, и содержание сборника, безусловно, предполагают знание читателем всего изображения <...>. Образ включает в себя символику греха, страдания, надежды на спасение. Содержит он и другие значения, связанные с содержанием иконного изображения и вне его утрачиваемые» [15, *399–400*]. Вместе с тем влияние это весьма условно и сказывается, по мнению Д. Магомедовой, в «воплощении основной смысловой коллизии сюжета: измене первоначальным ценностям, самоизмене как попытке обрести новые позитивные ценности, разомкнуть границы гармоничного, но замкнутого и отъединенного мира “Прекрасной Дамы”» [12, *142*].

Помимо иконы Д. Магомедова указывает еще на один источник, восходящий к статье Вл. Соловьева «Тайна прогресса», где философ в младосимволистком духе трактует старинную сказку о заблудившемся охотнике и старухе, превратившейся в красавицу после того, как он переносит ее через реку на благословленный берег новой земли. Рассуждая о современном человеке, потерявшим в «охоте за беглыми минутными благами и летучими фантазиями <...> правый путь жизни» [17, *234*], Соловьев видит выход в том, чтобы «перенести <...> священное бремя предания через действующий поток истории» [там же, *235*], поскольку «кто не верит в будущность старинной святыни, должен все-таки помнить ее прошедшее. Блаженны верующие: еще стоя на этом берегу, они уже видят из-за морщин дряхлости блеск нетленной красоты. Но и неверящие в будущее превращение имеют тоже выгоду — нечаянной радости» [там же]. При этом главной идеей Соловьева становится верность старинному преданию, погружение художника в живую стихию фольклора и мифопоэтического творчества.

Представляется, что подобная трактовка названия применима и к сюите Щербачева, бережно отобравшего стихи из сборника Блока. Не все темы использует он для музыкального воплощения, избегая актуальных для поэта «низких сторон жизни»[9].

Рассматривая вопросы синтеза слова и музыки в сюите, интересно обратиться к воспоминаниям о Щербачеве, запечатлевшим его отношение к Блоку и его поэзии. Будучи его современником, он, в отличие от других композиторов, никогда с ним не встречался. Комментируя это обстоятельство, в одной из бесед Щербачев говорит: «В моем сознании, в моей душе живет образ Блока, возникший благодаря вслушиванию в музыку его стихов. Быть может, этот образ не во всем и совпадает с подлинным его человеческим обликом. Но я не мог расстаться с *моим* [Курсив автора — *А.Г.*] Блоком, не мог и не хотел <...>. Я предпочел любить его издали» [7, 77].

Примечательны рассуждения Щербачева и в отношении музыкальной

программности. Он полагает, что музыка не должна иллюстрировать определенные детали сюжета: «прямая звукоизобразительность не ее задача. Невыносимо слышать блеяние баранов в “Дон Кихоте” или мычание убиваемых быков в “Электре” Р. Штрауса. Конечно, музыка способна, и в этом ее сила, рождать образы, настроения — но различные у разных слушателей. Если ассоциации в той или иной степени совпадают с моими — я рад. Другое дело, когда музыка сочетается со словом, здесь они взаимосвязаны, как в моей Второй симфонии» [там же]. Или в сюите «Нечаянная радость», которую автор, вместе с романсами на стихи поэта, задумал представить в первой части «двувечерия»[10] — концертного исполнения сочинений на поэтические тексты Блока[11].

Показательно, что ранний фортепианный опус Щербачева, являясь своего рода «кульминацией дореволюционного творчества» [8, *9*], вобрал в себя характерные приметы его зрелого стиля. Так, одной из важных особенностей его поэтики является импровизационность музыкального развития — отсюда фрагментарность, эскизность изложения, ясно ощутимая в «Нечаянной радости», и связанная, вероятно, со спецификой творческого мышления композитора[12].

Другая тенденция, общая для многочастных сочинений композитора — стремление к объединению тем в финале. Помимо сюиты, данный композиционный прием применен автором в фортепианном цикле «Выдумки», а также в заключительных частях Третьей и Пятой симфоний.

Рассматривая сюиту с точки зрения целостности ее композиции, обратим внимание на использование в первой и последней частях мифологического образа Сольвейг — «невесты-весны», представляющийся неким духовным центром, объединившим художественную концепцию сочинения (пример 5). Пожалуй, более всего он ассоциируется с поэтическим образом «синей дали», отмеченным Асафьевым как «очень частое сопряжение у Блока, в музыканте рождающее чувство напряженности и устремленной текучести неизбывно льющегося звучания» [1, *16*].

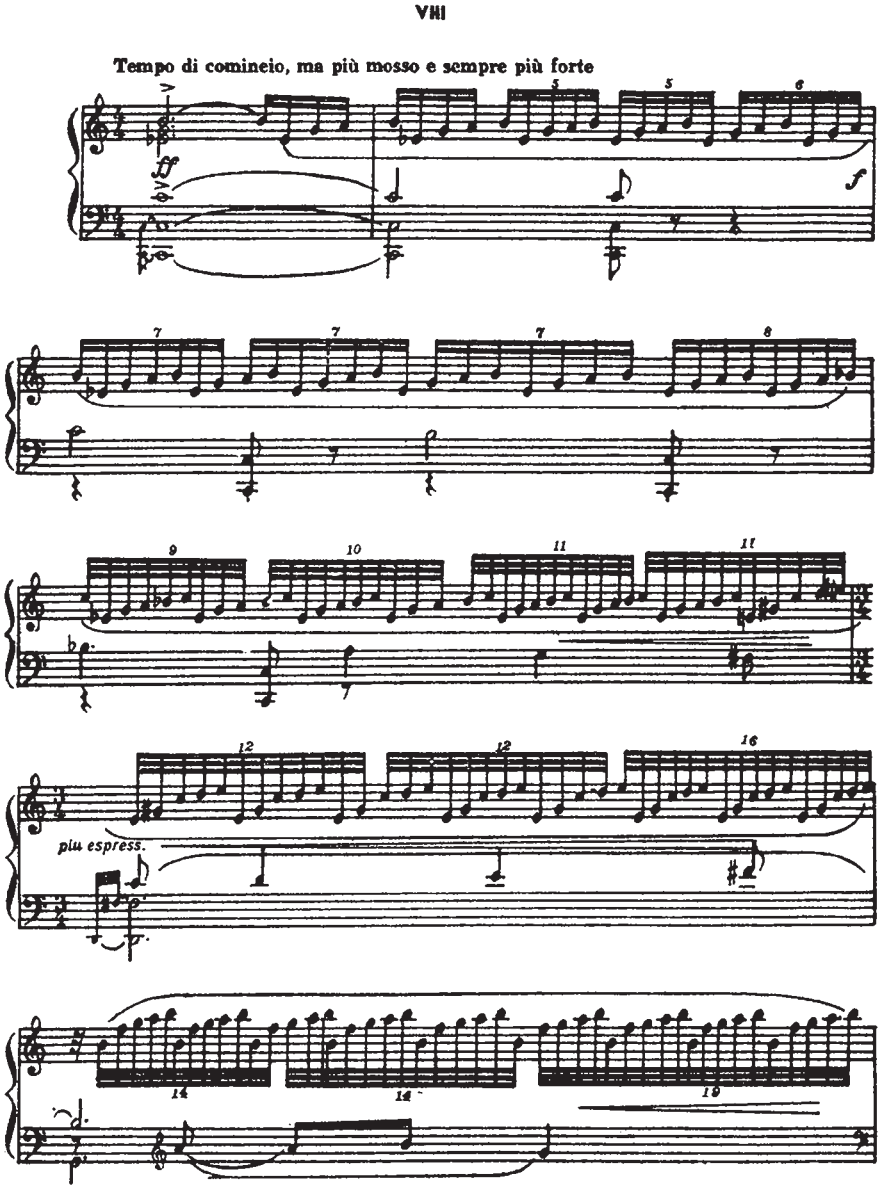
В чем же видится своеобразие сюиты, открывающей одну из самобытных страниц русского импрессионизма?

Более всего — в сочетании традиций русской романтической лирики в ее стремлении к отражению «половодья чувств» и рафинированности фортепианных средств выразительности, отчасти напоминающих образцы французского импрессионизма (примеры 6, 7).

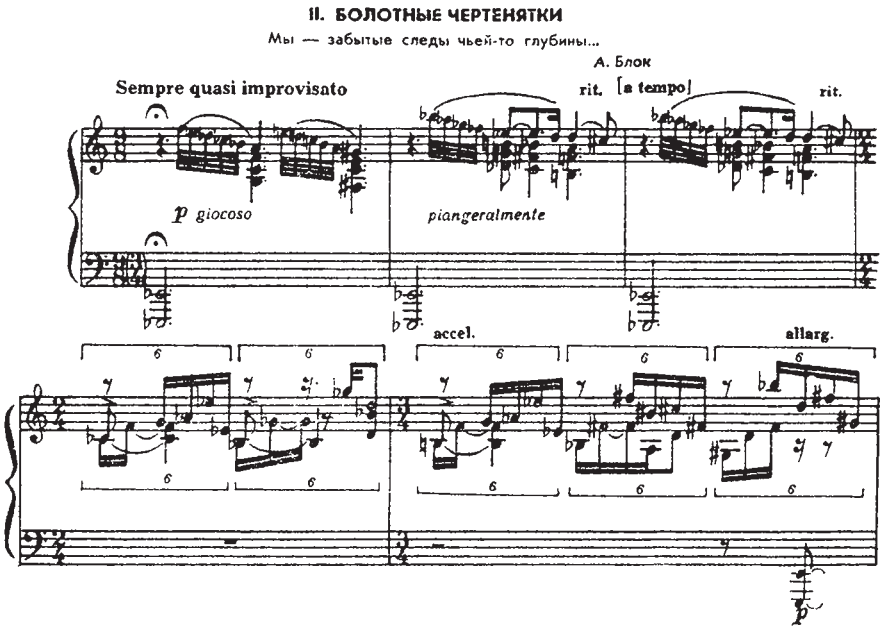
Зарисовки Щербачева — а части сюиты Щербачева более всего сравнимы именно с зарисовками или эскизами — выполнены в хрупко-изысканной фрагментарной манере. Их импровизационная структура очевидна — каждый раздел содержит в себе ряд фактурных элементов, как будто рождающихся здесь и сейчас (так, в первой и восьмой частях это фигурации тридцать вторых, заполненные различными по количеству группами нот).

Фрагментарность мышления сказывается и в своеобразной незавершенности частей, в открытости формы («На весеннем пути в теремок»), а также в свободном чередовании тем («Болотный попик», «Старушка и Чертенята», «Колдун и весна», «Невидимка»), повторяющихся в различных разделах сюиты.

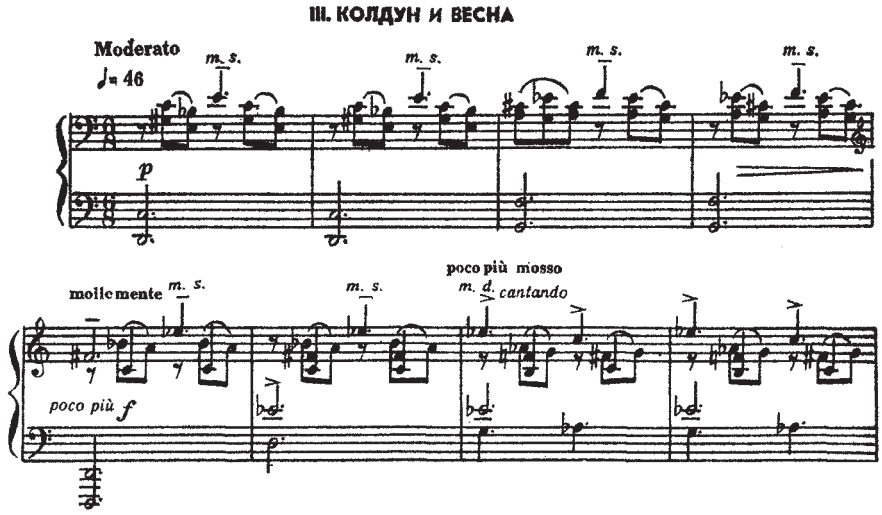
Пример 5


VIII
Tempo di comineio, ma più mosso e sempre più forte
più espress.

Пример 6



Пример 7



К наиболее существенным интерпретаторским проблемам, возникающим в исполнительской сфере, можно отнести проблему целостности формы, а также поиск стилевых координат сочинения, в котором ощущается удивительно полнокровное восприятие природных и мифологических образов одновременно с их утонченным фортепианным воплощением. Вероятно, в этом разнообразном сплаве и заключается обаяние раннего творения Щербачева.

В целом же, подводя итоги рассмотрению особенностей воплощения литературной программы в сочинениях Н. Черепнина и В. Щербачева, можно сделать вывод о различии концепций в реализации данной идеи:

• сочинение Черепнина, построенное на чередовании фрагментов пушкинского текста и музыкальных отрывков, относится к жанру музыкальных иллюстраций со свойственным ему сюжетно-последовательным типом программности;

• произведение Щербачева более опосредованно отражает связь с блоковским источником: использование поэтического названия и эпиграфов к отдельным частям служит скорее предпосылкой для выявления целого спектра эмоций в их непосредственном становлении.

Вместе с тем оба сочинения, являясь своеобразными маркерами культуры Серебряного века, ярко отражают особенности своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей. Москва — Л.: Советский композитор, 1972. С. 8—57.

2. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 470 с.

3. *Белый А.* Арабески. Москва: Мусагет, 1911. 501 с.

4. *Берков П.* Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения. Ереван, 1963. С. 17—54.

5. *Блок А.* Нечаянная радость // Вместо предисловия. URL: [http://rulibs.com/ru_zar/poetry/blok/a/j63.html]. (Дата обращения 18.03.2019).

6. *Говар Н.* Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века. Москва: Юрайт, 2018. 347 с.

7. *Гозенпуд А.* Воспоминания о Щербачеве // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 69—78.

8. *Кац Б.* К творческому портрету В.В. Щербачева // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 5—48.

9. *Кирнарская Д.* Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье. Часть первая. Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 4—15.

10. *Кнабе Г.* Древо познания // Семиотика культуры. Москва: РГГУ, 2006. С. 106—142.

11. *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: долгое странствование. Москва: Языки русской культуры, 1999.

12. *Магомедова Д.* А.А. Блок. «Нечаянная радость» (источники заглавия и структура сборника) // Автобиографический миф в творчестве А. Блока. Москва: Мартин, 1997.

13. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979.

14. *Масловская Т.* Л.Л. Сабанеев. О прошлом. (Вместо предисловия) // Сабанеев Л. Воспоминание о России. Москва: Классика-XXI, 2004. С. 6—14.

15. *Минц З.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока. Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 387—417.

16. *Назайкинский Е.* Поэтика музыкальной миниатюры. URL: [http: // www.21israel-music.com/Poetika.htm]. (Дата обращения 15.05.2014).

17. *Соловьев С.* Тайна прогресса // Смысл любви: Избранные произведения. Москва: Современник, 1991. С. 233—235.

18. *Томпакова О.* Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка. 1991.

19. *Черепнин А.* Письмо В.В. Киселеву. 17 октября 1966. РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391.

20. *Черепнин Н.* Под сенью моей жизни. Эл. ресурс: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4247. (Дата обращения 25.08.2018).

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Videnie mira v duhe muzyki (poeziya A. Bloka) // Blok i muzyka [Asafiev B. Vision of the world in the spirit of music (poetry A. Block) // Block and music]. Moskva — L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Moscow: Publishing house Soviet composer], 1972. P. 8—57.

2. *Bahtin M.* Problemy poetiki Dostoevskogo [Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's poetics]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, [Moscow: Publishing house Fiction], 1972. 470 p.

3. *Belyj A.* Arabeski [Belyj A. Arabesque]. Moskva: Musaget [Moscow: Publishing house Musaget], 1911. 501 p.

4. *Berkov P.* Itogi, sovremennoe sostoyanie i blizhajshie zadachi izucheniya zhizni i tvorchestva V.Ya. Bryusova // Bryusovskie chteniya [Berkov P. Itogi, the current state and the immediate tasks of studying the life and work of V.Ya. Bryusov // Bryusov's Readings]. Erevan, 1963. P. 17—54.

5. *Blok A.* Nechayannaya radost' // Vmesto predisloviya [Block A. Unexpected Joy // Instead of the Preface]. URL: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/blok/a/j63.html. (data obrashcheniya [accessed date]: 18.03.2019).

6. *Govar N.* Fortepiannaya miniatyura otechestvennyh kompozitorov pervoj poloviny XX veka [Govar N. Piano miniature of Russian composers of the first half of the 20th century]. Moskva: Yurajt [Moscow: Publishing house Yurite], 2018. 347 p.

7. *Gozenpud A.* Vospominaniya o Shherbacheve // V.V. Shherbachev: Stat'i, materialy, pis'ma / sost. R. Slonimskaya; obshch. red. A. Kryukova [Gosenpud A. Memories of Shcherbachev // V.V Shcherbachev: Articles, materials, letters / comp. R. Slonimskaya; general ed. A. Kryukova]. L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Publishing house Soviet composer], 1985. P. 69—78.

8. *Kacz B.* K tvorcheskomu portretu V.V. Shherbacheva // V.V. Shherbachev: Stat'i, materialy, pis'ma / sost. R. Slonimskaya; obshch. red. A. Kryukova [Katz B. To the creative portrait of V.V. Shcherbachev // V.V. Shcherbachev: Articles, materials, letters / comp. R. Slonimskaya; general ed. A. Kryukova]. L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Publishing house Soviet composer], 1985. P. 5—48.

9. *Kirnarskaya D.* Kak vospitat` uspeshnogo muzy`kanta? Self-efficacy — samoe`ffektivnost` i ee formirovanie v sem`e. Chast` pervaya [Kirnarskaya D. How to bring up a successful musician? Self-efficacy — self-efficacy and its formation in the family. Part one]. Ucheny`e zapiski RAM im. Gnesiny`x. Scientific notes Gnessin Russian Academy of Music. 2018. № 2. P. 4—15.

10. *Knabe G.* Semiotika kul'tury // Drevo poznaniya [Knabe G. Semiotics of Culture // Tree of Knowledge]. Moskva: RGGU [Moscow: Publishing house RGGU], 2006. P. 106—142.

11. *Korabel`nikova L.* Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvovanie [Korabelnikova L. Alexander Cherepnin: a long journey]. Moskva: Yazy`ki russkoj kul`tury [Moscow: Publishing house Languages of Russian culture], 1999. 303 p.

12. *Magomedova D.* A.A. Blok. «Nechayannaya radost`» (istochniki zaglaviya i struktura sbornika) // Avtobiograficheskij mif v tvorchestve A. Bloka [Magomedova D. A.A. Blok. «Unexpected Joy» (sources of the title and structure of the collection) // Autobiographical myth in the work of A. Blok]. Moskva: Martin [Moscow: Publishing house Martin], 1997. 221 p.

13. *Mazel' L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij [Mazel L. the Structure of musical works]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house Music], 1979. 534 p.

14. *Maslovskaya T.* L.L. Sabaneev. O proshlom. (Vmesto predisloviya) // Sabaneev. L. Vospominanie o Rossii [Maslovskaya T. L.L. Sabaneev. About the past. (Instead of the preface) // Sabaneev L. Memories of Russia]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house Klassika-XXI]. P. 6–14.

15. *Mincz Z.* Funkciya reminiscencij v poe`tike A. Bloka [Mintz Z. The function of reminiscences in the poetics of A. Blok]. Ucheny`e zapiski Tartusskogo gos. un-ta [Scientific notes of Tartu State University]. Vy`p. 308 [Issue 308]. P. 387–417.

16. *Nazajkinskij E.* Poe`tika muzy`kal`noj miniatyury` [Nazaikinsky E. Poetics of musical miniatures]. URL: htpp: // www.21israel-music.com/Poetika.htm. (data obrashheniya [accessed date]: 15.05.2014).

17. *Solov`ev S.* Tajna progressa // Smy`sl lyubvi: Izbranny`e proizvedeniya [Solovyov S. The Secret of Progress // The Meaning of Love: Selected Works]. Moskva: Sovremennik [Moscow: Publishing house Sovremennik], 1991. P. 233–235.

18. *Tompakova O.* Nikolaj Nikolaevich Cherepnin. Ocherk zhizni i tvorchestva [Tompakova O. Nikolai Nikolaevich Cherepnin. Essay of life and work]. Moskva: Muzy`ka [Moscow: Publishing house Music], 1991. 113 p.

19. *Cherepnin A.* Pis`mo V.V. Kiselevu. 17 oktyabrya 1966 [Cherepnin A. Letter to V.V. Kiselev. October 17, 1966]. RGALI, f. 2985, op. 1, ed. xr. 391.

20. *Cherepnin N.* Pod sen`yu moej zhizni [Cherepnin N. In the shadow of my life]. URL:http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4247.(data obrashheniya [accessed date]: 25.08.2018).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: [18, *30*].

[2] По воспоминаниям А.А. Гозенпуда, В.В. Щербачев «не скрывал своей симпатии к творчеству Н.Н. Черепнина, композитора, отодвинутого в тень более счастливыми (а не только более даровитыми) музыкантами. Разумеется, он не сравнивал Черепнина со Стравинским, Скрябиным, Прокофьевым. “Ведь мы любим не только Пушкина, Блока, но Баратынского и Фета. И даже менее талантливых поэтов. Искусство создают и движут не только гении. И разве могли бы появиться на свет великие художники, если бы их рождение не предварили и не подготовили поколения предшественников?”». См. об этом: [5, *74*].

[3] Цит. по: [11, *41*].

[4] Александр Бенуа. История Живописи [Электронный ресурс]: Краткая биография Александра Николаевича Бенуа. Режим доступа: http://www.benua-history.ru

[5] Говоря о синтезе «русского» и «европейского», нельзя не затронуть проблему их тонкого различия. В наиболее общем понимании ее заостряет Л. Сабанеев, когда пишет о своеобразии национального музыкального восприятия: «Французский музыкальный вкус предпочитает музыку менее субъективную, предпочитает Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского — более описателей, чем романтиков. Русская романтическая лирика — Чайковский, Рахманинов, Скрябин, при всех своих различиях, тут кажутся неприятными своей чрезмерной музыкальной откровенностью — “выворачиванием души”. Тут любят больше, чтобы музыка о внутренних переживаниях не очень высказывалась, была бы сдержаннее. Это, по всей вероятности, непоправимо — такова вкусовая установка. И Рахманинова, и Чайковского, и Скрябина тут обвиняют в отсутствии

вкуса <...>» [11, *41*]. См. об этом также: Сабанеев Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004.

[6] В. Брюсов. А. Блок. «Нечаянная Радость». 2-й сборник стихов. Изд-во «Скорпион», 1907, с. 2.

[7] Термин «герменевтический фонд личности» Г.С. Кнабе употребляет в работе «Семиотика культуры» [10, *113*]. С точки зрения ученого, он позволяет «рассматривать каждое явление общественной и культурно-исторической сферы в его объективно данной материальной форме, пластической, словесной, музыкальной, и обнаруживать в его содержании те исторические, но одновременно и экзистенциальные смыслы, что раскрываются навстречу пережитому нами опыту» [там же, *114–115*].

[8] Цит. по: [11, *140*].

[9] Собственно говоря, этот подход проявляется не только в его раннем фортепианном сочинении. Исследователи музыки Щербачева не раз подчеркивали, что блоковская поэзия в ее романтически-возвышенном ключе является красной нитью, проходящей через все его творчество. См. об этом: Слонимская Р. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. СПб: Композитор, 2006; а также: [6;7].

[10] Это выражение принадлежит В. Щербачеву.

[11] В его финале должна была прозвучать масштабная Вторая симфония.

[12] Интересно, что уже в детстве, на занятиях с приглашенной учительницей, проявляется регулируемый импульс его дарования — ребенок не просто играет фортепианные пьесы, а сочиняет к ним импровизированные эпизоды. Последующее участие в домашних концертах и музыкальных вечерах укрепляет импровизаторские навыки Щербачева.

Тамила Джани-заде

ПРИБЛИЖЕНИЕ К МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

История стран и народов Ближнего и Среднего Востока отмечена сходством целого ряда музыкальных явлений, которые отсылают к представлениям о тесном взаимодействии населения данного региона в прошлом, об имевшей здесь место особой культурной общности. Эта общность, возникшая, по европейским историческим меркам, в Средние века и отмеченная с 622 года началом «исламской эры» (собственным летоисчислением — *хиджра*), имеет черты особой «гиперсистемы» (П. Сорокин[1]), которая получила в XX веке наименование «Исламская цивилизация» (далее — ИЦ). Такое определение выделяет наиболее значимый фактор рассматриваемой культурной целостности — духовный опыт, обретенный многими народами с принятием ислама, возникшего в пустынях Аравии и быстро распространившегося в результате арабских завоеваний на просторах огромной империи (*халифат*). Своеобразие этой поздней цивилизации подчеркивается нередко указанием на ее «вторичность» или «производность» (Ф. Бродель[2]), поскольку наряду с инициировавшими ее рождение аравийскими арабами, наследники древних цивилизаций Востока приняли активное участие в создании исламской культуры, одухотворенные новыми ее формами, и привнесли свой прежний опыт, в том числе и в области музыки[3].

К постановке проблемы

Интерес к изучению цивилизационных оснований культуры ислама, возросший во второй половине XX века, не ослабевает и в наши дни. Об усилении этого интереса говорит тема запланированного в мае 2020 года в Санкт-Петербурге международного научного симпозиума «Макамат в истории ИЦ: взаимосвязи и взаимодействия»[4]. Можно полагать, что такому вниманию к цивилизационным признакам культуры мусульманского Востока способствовали не только проводимые в прошлом научные конференции и опубликованные на эту тему многочисленные работы, но и состоявшаяся осенью прошлого года в Казанской государственной консерватории имени Жиганова международная конференция «Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное»[5]. Кроме того, актуальность поднимаемой тематики подчеркивает выпущенный в этом году Российской академией им. Гнесиных при поддержке фонда Ибн Сины и издательства «Садра» сборник статей «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана» с переводами работ иранских и западноевропейских авторов[6]. В преддверии предстоящего в Санкт-Петербурге научного симпозиума хочется привлечь внимание читателей к проблеме, которая является основополагающей для понимания ИЦ.

Изучение явлений, отличающих цивилизационную стадию музыкального развития от стадий этнической и национальной, находится еще в самом начале. И это несмотря на то, что имеется немало работ по традиционной музыке арабов, иранцев и тюркских народов, по истории отдельных стран мусульманского Востока. Напомню, что фундамент исторических исследований в области музыкального исламоведения был заложен ирландским ученым Г. Дж. Фармером (1882–1965) в монографии по истории арабской музыки[7], которая получила признание не только у европейцев, но и в мусульманском мире. Однако в этой ранней работе рассмотрены исторические документы только до XIII века. Ученый опирается на выделение общеисторических этапов, ориентированных на смены правящих династий, а не на периоды развития собственно музыкальных событий. В исследовании не отражены представления об исламской цивилизации, к которым ученый прейдет много позже в работах, содержащих обширные сведения по музыке не только арабов, но и других исламизированных народов после XIII века[8]. При этом Фармер, правда, не проводил разработку представлений о цивилизации и этапах ее развития, а по-разному классифицировал огромный исторический материал, составивший основу музыкального источниковедения. Вместе с тем ученый предложил собственную периодизацию эволюции трактатной традиции по музыке. До сих пор эта периодизация с выделением трех основных научных школ остается значимой для всех, кто занимается музыкой исламского региона[9]. Поэтому современные историки и переводчики (Э. Нойбауэр, О. Райт, А. Шилоа, А. Джумаев), как и многие этномузыкологи, изучающие региональные музыкальные культуры мусульман, продолжают дополнять и уточнять сделанные Фармером открытия.

Огромная и значительная информационно-аналитическая база по истории исламского региона, полученная в настоящее время, несмотря на еще имеющиеся отдельные документальные лакуны, требует настоятельно своего обобщения. Того же требует и создаваемая документальная история культур многих национальных государств мусульманского Востока, которые, взаимодействуя с европейской и российской наукой, овладевают историческими и культурологическими методами, чтобы лучше понять свою национальную идентичность. По этой причине актуальность приобретает проблема внутрикультурной гетерогенности современных национальных сообществ, которая может дополнить не менее значимую проблему их мультикультурности. Ведь история каждой национальной культуры очевидно не ограничена только этническими музыкальными явлениями, но содержит различные пласты, отражающие развитие нации на всех этапах ее исторического пути, включая также и явления, возникшие в результате взаимодействия с другими культурами. Поэтому надо полагать, что национальную самобытность составляет именно наличие в культуре разных исторических пластов, которые имеют цивилизационное происхождение, то есть являются надэтническими — это может быть как исламский, так и западноевропейский, и русско-советский пласт[10].

Духовное ядро цивилизации и музыка

Круг музыкальных явлений исламского происхождения демонстрирует признаки, которые отличают эту историческую стадию как от фольклорно-этнической, так и от национально-композиторской стадий музыкальной культуры. А для понимания феноменологических черт цивилизации чрезвычайно важен этап становления ее «духовного ядра» (определение А. И. Липкина)[11]. Исламская культурная общность, опираясь как на религиозные формы, так и на набор иных культурных смыслов, не связанных напрямую с конфессиональными службами и ритуалами, обнаруживает не привычную для европейцев культурную дихотомию — «религиозное-светское», а скорее дихотомию «священное-мирское», которая до настоящего времени присутствует и определяет отношение к музыке в исламе[12]. Главным свидетельством тому служит глубоко укорененное отношение мусульман к Священному писанию — к Корану, который не сопоставим по своему происхождению (и звуковому исполнению) с «искусством музыки». Ярко выраженная слуховая составляющая в исламе обостряет столкновение европейского и исламского понимания самого феномена музыки. Внутри теоцентричной культуры Коран — это не письменный текст, а *звуковое послание*, явленное пророку Мухаммаду в качестве атрибута Божественной реальности. Поэтому музыкальное искусство, как продукт мирян-музыкантов, не смешивается до сих пор с распевом Корана, безусловно, «музыкальным», с нашей точки зрения[13]. Эта традиционная установка выражена в богословско-правовых рассуждениях о музыке, в ее осуждении и даже запрете, что обосновывается тезисом о бесполезных, «непристойных забавах» (*малахи ал-макруха*) или «потехах и вздоре» (*лахв ва лагв*), исходящих от музыки, и особенно — от игры на музыкальных инструментах. (Такая концепция проявила себя только в IX веке). В связи с этим следует также обратить внимание на то, что музыкальная терминология не употребляется в правилах чтения Корана (*таджвид*). Но, пожалуй, единственный термин, сближающий представление о «музыкальном» в мире людей и в мире божественном — это «*макам*», который, и, возможно, только в наше время, употребляется профессиональными «чтецами Корана» (*кари*) для обозначения определенной и устойчивой интонационно-регистровой позиции голоса в тот или иной момент воспроизведения текста.

Однако, если исходить из представлений, что на первый план при обсуждении музыки в исламе выступает не «священное», то оказывается, что дихотомия «сакральное-мирское», которая характеризует фундамент всех цивилизаций, в большей мере раскрывает духовное ядро культуры ислама, поскольку ядро это составляют не только формы религиозного богопочитания. И светские музыкальные формы могут быть наполнены духовностью. Тем более, что сильнейшее влияние на профессиональную музыку в исламе оказал в свое время исламский мистицизм (*ат-тасаввуф* или суфизм). В этом отношении интерес представляет термин «макам» (по-арабски — «место пребывания»,

«остановка»; мн.ч. — *макамат*), который начал привлекаться музыкантами не ранее XIV века для выделения ладовых параметров музыкальной структуры[14]. Он употреблялся широко в культуре мусульман, в том числе и у мистиков, для обозначения особых «состояний души», «духовных станций», достигаемых человеком на пути к божественному. Сегодня термин макам обрел новые понятийные трактовки, сближенные с европейскими представлениями. Так, он чаще всего используется арабскими и турецкими музыкантами для описания техники сочинения в ладах, объясняя формообразование в сольной инструментальной импровизации (*таксим*), а в культуре ряда народов (например, *маком*, *Шашмаком* — у таджиков и узбеков, или «макам» в названии ансамблей и в пространстве интернет-общения) обретает смысл музыкального жанра. Обратить внимание на понятийную эволюцию данной музыкальной категории и понять ее в контексте не только ислама, но современной культуры — наша задача. К тому же я уже подчеркивала, что смысл понятия *макам* заложен в ИЦ не только музыкальным ремеслом и музыкальными трактатами, но более тонкими философскими смыслами, поскольку это арабское слово возникает в том же написании (с символической буквой «каф» — مقام) в тексте Корана. Слово «макам» встречается один раз в Священном писании — в суре *Аш-шиффат* «Чинно стоящие» (или «Стоящие в ряды») и наполнено глубоким философским смыслом: «Каждому из нас есть свое назначенное *место*» (сура 37, айат 164, пер. Г. С. Саблукова)[15].

О динамике развития музыки в Исламской цивилизации

Цивилизационные признаки ислама обнаруживают себя в формировании особого исламского музыкального профессионализма. Это выразилось, прежде всего, в написании трактатов, сформировавших традицию «знания/учения/науки о музыке» (*ʻилм ал-мусики*), — как одного из видов «профильных знаний» у мусульман. Но не менее важным стало выделение на практике нового музыкального «искусства» (араб. *ас-сана*ʻ — в древнегреческом понимании: ремесло, «техне», τέχνη). Показательно, что греческий термин «музыка» (араб. موسيقى, *мусики*) фактически не употреблялся на всем протяжении развития цивилизации, а использовался только в трактатах, начиная с IX века. Музыканты-практики предпочитали свои «родные» обозначения для целого ряда музыкальных явлений, которые отделяли певческие виды музицирования (*гина*ʼ, *аханг*, *алхан*, *аваз*) от инструментальных (*алат*). А приоритет голоса у арабов прочно закрепил отсутствующее у них общее представление о музыке в собственном определении нового вида украшенного пения — «искусство пения» (*ас-сана*ʻ *ал-гина*ʼ)[16].

В осмыслении развитиия цивилизационного типа культур большое значение имеет выделение этапов. Динамика развития исламской цивилизации обнаруживает, по нашим представлениям, три этапа музыкальной истории, которые ограничены общим периодом с VII по XVII века. При установлении этапов речь идет, прежде всего, о событиях музыкальных, которые ярко обозначены чертами новой цивилизации

и которые выстраиваются диахронически в самостоятельную череду, выделяя, таким образом, в общей истории историю музыкальную. Эти три периода совпадают с последовательным формированием трех литературных (письменных) языков: сначала — арабского (с VIII века), затем — ново-персидского (с XI века), и позже — турецкого (с XV века). Не стоит удивляться такому совпадению. Ведь цивилизационный пласт культуры не отделен от этнического непроходимой чертой. А поскольку этничность выражает себя наиболее ярко в языке, то мы видим, что в становлении ИЦ приняли участие три этнические субкультуры, представленные тремя крупнейшими группами языковых семейств: семитской (арабский язык), индоевропейской (персидский) и алтайской (тюркские языки). При этом следует помнить, что применительно к цивилизации речь идет не о разговорных языках, не о словесности вообще, а о языках литературных и письменных. Поэтому выделяемые нами в музыкальной истории три основных периода проявляют способность цивилизации смешивать различные культурные слои, маркируя на определенном этапе развития «доминантные» качества той или иной субкультуры.

Первый этап (VII–X вв.), задавший обще-исламский вектор развития в музыке, характеризовался арабской доминантой, приоритетом арабского языка и арабской литературности. Эта доминанта начала проявляться в культурных центрах халифата очень рано, выразив себя в формировании нового певческого репертуара, который был преимущественно на арабском языке. Арабский язык и письменность стали не только языком единения разных народов (духовного, административного, научного, литературного), но и «языком» музыкальных форм и текстов о музыке. Главными достижениями первого этапа было создание «совершенного учения» о музыкальной ритмике (*ика'*) в трудах Ал-Фараби (ум. 950), основанной на специфике арабской просодии, а также усвоение древнегреческого учения о музыке и разработка представлений об интервалах, о звукорядной системе, формирование собственного инструментария и манеры сольного и сольно-ансамблевого пения. Причем, огромную роль в становлении исполнительского искусства сыграли на данном этапе не только сами арабы, но и «не заговорившие на арабском» (*'аджмские*) народы — иранцы.

Собственно персидская доминанта проявила себя наиболее ярко в период культурной зрелости цивилизации (XI–XV вв.). Это выразилось в создании поэзии на фарси и в рождении на персидском языке поэтической лирики, основанной на заимствованном у арабов жанре *ал-газал*. Персидская газель обрела статус элитарного певческого жанра в специфической манере декламационно-модального пения, а точнее — «чтения» текста в стиле неметризованного пения (*хусрованийа)* древнеиранского придворного музыканта Барбада. Тогда же произошли значительные изменения в трактатной традиции, обозначенные Фармером, как рождение «школы исламских систематиков». Начиная с трудов Сафи ад-Дина из Урмии (ум. 1294), который модифицировал предшествующую звукорядную систему и создал систему ладов (их наименования бытуют среди многих прочих до сего времени: Раст,

Нава, Хиджаз, Хусейни и другие), инициатива в написании музыкальных трактатов перешла к иранским авторам. «Словарь» музыкальных терминов расширился (*макам*, *аваз*, *шо'бе* и др.), а музыка стала наделяться способностью выражать не только темперамент разных народов, но и связывать лады с макрокосмом, участвовать в терапевтической практике. Наряду с этим изменению концепции музыки способствовал расцвет исламского мистицизма с практикой проведения суфиями музыкальных «слушаний» (*ас-сама'*) и с появлением философско-теологических работ, меняющих взгляд на музыку, как, например, проведенный изоморфизм между вызываемыми музыкой состояниями и движениями души (в трудах Абу Хамида ал-Газали, ум. 1111)[17].

Тюркская культурная доминанта начала проявлять себя достаточно поздно (XV–XVII вв.), обозначив тенденцию к «закату» цивилизации в эпоху образования Османской империи, и ее «размеживания» с государством Сефевидов на землях Ирана, с начавшимся в регионе процессом формирования самостоятельных государств. Этот период музыкальной истории еще недостаточно изучен. Но в исследованиях отмечается как сокращение числа трактатов по музыке, написанных не только на персидском, но и на турецком, армянском языках), так и изменение их содержания. Развитие высоких профессионально-певческих традиций при дворах тюрко-монгольских правителей соответствовало их вкусам. Поэтому наблюдается либо сокращение певческого репертуара, который продолжал исполняться в основном на персидском языке, либо его расширение за счет фольклорных жанров (*дастан*, *хикайят*). В это же время возникает ново-исламский музыкальный фольклор у турок и азербайджанцев — пение *ашыков* / *ашугов*, а также развиваются жанры инструментальные, среди которых выделяются те, что опирались на «классические» структуры исламской метрики (*пешрев*) и ладов (*таксим*).

Вместо заключения

Для понимания феномена Исламской цивилизации большое значение имеет, наряду с обозначенным выше, выделение региональных стилей, локальных очагов культуры на территории распространения ислама[18]. Соглашаясь с мнением Г.Э. фон Грюнебаума, что исламская «цивилизация есть просто "доминирующая средняя величина" многих субкультур»[19], важно при обсуждении специфики современных национальных культур не устанавливать историческое первенство какой-либо одной нации или этноса в создании цивилизационных ценностей, а концентрировать свое внимание на репрезентативности самих исламских музыкальных компонентов в каждой культуре. Кроме того, изложенная мною периодизация средневековой Исламской цивилизации позволяет достаточно конструктивно излагать огромный музыкально-исторический материал при составлении учебных курсов по музыкальным культурам мира, ориентируя студентов не только на современную географическую карту, на культуру каждой отдельной страны, но на музыкальные достижения ее исторического прошлого, которые сохраняются в недрах традиционной музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов вузов / сост., ред. и вступ. ст. Б. С. Ерасов. М.: Аспект Пресс, 1998. 556 с.

[2] См.: Бродель, Фернан. Грамматика цивилизаций. М.: Весь мир, 2008. С. 67.

[3] Следует обратить внимание, что речь идет о культурной общности, которая складывается поначалу в рамках халифата, но не совпадает с ним. А употребление терминов «исламская цивилизация», «исламская культура», «исламская музыка», подразумевает не только религию в качестве одной из важнейших форм новой духовной общности, которая, безусловно, стала фундаментом исламской цивилизации, как и не подразумевает только культуру одного лишь арабского мета-этноса — «арабо-мусульманскую» культуру, но исходит из общего понимания цивилизации как особого рода над-этнической и над-государственной историко-культурной *гиперсистемы*, базирующейся на единстве форм духовных, художественных и материальных и характеризующейся к тому же, по мысли П. Сорокина, «культурной гетерогенностью».

[4] Организатором симпозиума выступил сектор инструментоведения Российского института истории искусств, возглавляемый И. В. Мациевским.

[5] См.: Джани-заде Т. Тюркский форум в Казани. Музыка. Искусство, наука, практика. № 4 (24) 2018. Казанская государственная консерватории им. Н. Г. Жиганова. С. 102—104.

[6] См.: Музыка в контексте ислама: традиции Ирана // Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Джани-заде Т. М. / Вып. 1 (Единство красоты. Ислам и музыка). М.: ООО Садра, 2019.

[7] Farmer H. G. A history of Arabian Music to the XIII-th century. London: Luzac&Co, 1929.

[8] См.: Farmer H. G. The Music of Islam. The science of music in Islam. Vol. 1: Henry Georg Farmer. History and Theory. Reprint of writings published in the years 1925—1966 // Ed. by F. Sezgin and Eck. Neubauer / Frankfurt am Main: Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997, p. 151—214; (I ed. 1957).

[9] Подробнее см: Джани-заде Т. М. Из музыкальной ориенталистики: Генри Джордж Фармер и его переписка с В. М. Беляевым // Альманах ГЦММК им. Глинки, № 2. М., 2003. С. 23—72.

[10] См.: Джани-заде Т. М. Советский и цивилизационно-исламский пласты в музыкальной культуре Азербайджана / Традиционная культура тюркских народов в изменяющемся мире. Казань: Ак Буре. С. 135—138.

[11] См.: Липкин А. И. «Духовное ядро» цивилизационной общности. Синтез цивилизации и культуры. Международный альманах. Вып. 2. М., ИНИОН РАН, 2014. С. 310—340.

[12] См.: Ирани А. Ислам и музыка. Музыка в контексте ислама: традиции Ирана // Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Джани-заде Т. М. / Вып. 1 (Единство красоты. Ислам и музыка). М.: ООО Садра, 2019. С. 23—104.

[13] Ведь «музыкальное» относится к области феноменального, а «музыка» — понятие рефлексивное, обусловленное конкретной культурой, и потому оно либо приобретает в разных традициях мира различную интерпретацию, либо вообще может отсутствовать в традиционном сознании.

[14] Подробнее см.: Джани-заде Т. М. Рефлексия понятия макам в культуре исламской цивилизации: генезис музыкального феномена / Культура и искусство № 1 (31) 2016. М.: Nota Bene. С. 11—24 (DOI: 10.7256/2222-1956.2016.1.17452).

[15] Коран. Т. 2, Москва, дом Бируни, 1990. С. 849. См. также: Dzhani-zade T. The Maq m-Idea by ʻAjamīy n People and its Reflection in Musicological Researches Reported in Russian / Maq m Traditions Between Theory and Contemporary Music Making. Istambul, 2016. P. 77.

[16] Этот момент подчеркивает израильский востоковед А. Шилоа в своей работе: Shiloah, Amnon. Music in the World of Islam. A socio-cultural study. Wayne State University Press. Detroit, 1995.

[17] См.: Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства «макамат». Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.: Наука, 1989. С. 319–338.

[18] Эта проблема рассматривается в работах немецкого востоковеда Экхарда Нойбауэра. См.: Neubauer E. Die urbane Kunstmusik im Islam. Eine historische Übersicht. Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaft. Bd.20-21. Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Coethe-Universität, 2012–2014. S. 303–398.

[19] См.: Грюнебаум Г. Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. Статьи разных лет. М., Главная редакция восточной литературы. Наука, 1981. С. 33.

Ирина Сусидко
Нина Пилипенко

ОПЕРА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

То, что такое солидное и многочисленное сообщество профессионалов собирается поговорить об опере и ее сценических (и не только) интерпретациях — это очень важно, интересно и значимо. Это говорит о том, что вопреки периодически происходящим похоронам жанра, он еще не приказал долго жить, он пока сам долго живет и умирать не собирается. Это удивительное свойство Дамы по имени Опера — жаловаться на состояние здоровья и при этом множить количество театров, спектаклей, певцов, дирижеров, режиссеров.

Александр Титель, оперный режиссер

С 11 по 15 ноября прошла Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность». Она была поддержана Российским фондом фундаментальных исследований (проект № 19-012-20019) и приурочена к двум знаменательным юбилеям — 75 лет со дня основания Российской академии музыки имени Гнесиных и Государственного института искусствознания, которые и стали площадкой для проведения заседаний и дискуссий.

По общему мнению, конференция получилась в полном смысле слова фундаментальной, так что с трибуны ее называли то симпозиумом, то конгрессом, то форумом. Причина, конечно, заключалась не только в том, что в ней приняли участие более 170 докладчиков из 16 стран (Австрия, Великобритания, Германия, Греция, Испания, Италия, Казахстан, Китай, Литва, Мексика, Польша, Россия, США, Таиланд, Украина, Хорватия), хотя уже само по себе это обеспечило научному собранию соответствующий масштаб. Главным достижением конференции стала возможность реализовать тезис о необходимости изучения оперы — синтетического по своей природе явления. Этот тезис всем хорошо известен, но на прак-

Вступительное слово президента РАМ имени Гнесиных Г. В. Маяровской

тике его реализовать чрезвычайно трудно. Тем более радостно сознавать, что конференция стала полем, на котором удалось консолидировать усилия представителей всех областей искусствоведения: музыковедов, театроведов, специалистов по изобразительному искусству, кроме того, литературоведов, театральных критиков, композиторов.

Их объединенными усилиями удалось полновесно и многосторонне подтвердить тезис, который емко и остроумно сформулировал известный оперный режиссер Александр Титель в приветствии участникам конференции: еще рано оплакивать кончину оперного искусства, музыкальный театр живет, развивается, завоевывает новую публику и рождает новые импульсы для научного осмысления. Точно так же и на вопрос, заданный в названии доклада Н.С. Гуляницкой — «Опера умерла?», — был дан однозначно отрицательный ответ, к которому с удовольствием присоединились все участники конференции.

Проблематика докладов охватила широкий круг явлений музыкального театра, что обеспечило полновесный «стереоскопический» взгляд на оперное искусство[1]. Программа конференции включала 14 тематических секций:

- Опера как синтетический жанр (пленарное заседание)
- Старинная опера: жанры, стиль культурный контекст
- Национальные оперные школы: свое и чужое
- Декорационное искусство и сценография
- Музыка и драматический театр
- Либретто и литературный источники: от dramma per musica к литературной опере
- Музыкальный театр XIX века: общее и особенное
- Опера в социокультурном контексте
- Певец в опере: вопросы исполнительской интерпретации
- Оперное наследия Н.А. Римского-Корсакова (к 175-летию со дня рождения)
- Отечественная опера: диалоги и параллели
- Опера в руках режиссера
- Оперная классика XX века
- Новейшие тенденции в музыкальном театре XXI века.

Охват всей истории оперы от зарождения до новейших явлений, множественность аспектов анализа как отдельных компонентов оперного жанра, так и их взаимосвязей, погружение оперы в культуру, ее рецепция и интерпретация были представлены в выступлениях, позволяющих судить о современном состоянии научных исследований в области музыкального театра. Если же отнестись к материалам докладов как «единому» тексту, виртуальному коллективному исследованию, то при всем разнообразии сформулированных мнений и оценок можно выделить приоритетные направления, по которым развивается современная научная мысль.

Пленарные доклады, прочитанные в первый день конференции, затронули ключевые проблемы. Одна из важнейших — *оперное искусство в различных контекстах*, на стыке и пересечении «внешних» (культурно-исторических, социальных, политических) и «внутренних» (стилевых, жанровых) тенденций. В докладе Д.В. Трубочкина такой контекст был обозначен наиболее фундаментально: опера как феномен музыкального театра соотнесена с систе-

И.П. Сусидко и М.Е. Пылаев

мой координат классической драматургии, «первоэлемента» всех европейских театральных форм и жанров. Прямо противоположный по своей сути подход предложил К. Томов (Kiril Tomoff), поставив оперное искусство республик СССР 1945–1948 гг. в контекст социальных и идеологических тенденций в советской культуре того времени.

В пленарных докладах была намечена еще одна важнейшая тенденция — *рассмотрение исторического опыта как импульса к решению современных проблем* музыкального театра и их актуальной научной интерпретации. В поиске основ системного исследования поэтики комической оперы XVIII века (П.В. Луцкер), в анализе постановок К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда как истока современных режиссерских решений (А.П. Лободанов) «прошлое» оперного искусства доказало свою актуальность для «настоящего», причем в сфере не только науки, но и практики. И, конечно, внимание было привлечено к современной картине в мировом музыкальном театре, обрисованной в докладе Т.В. Цареградской.

Уникальная для музыковедения тема была заявлена в пленарном докладе Ю. Джанини (Juri Giannini), детально рассмотревшим разнообразные проблемы, возникающие в процессе работы над переводами оперного либретто на другие языки — вплоть до спора об авторских правах и финансовых претензий. Однако, несмотря на свой частный характер, эта тема убедительно продемонстрировала, насколько важно тщательное изучение фактов, документов, мельчайших, казалось бы, деталей, способных сформировать новое знание, изменить оценки. *Историческая достоверность* — то направление в современной науке об опере, которое тесно соприкасается с практикой исторически информированного исполнения[2].

И, наконец, важнейшая для современной науки проблема — *рецепция оперы* в прошлом и настоящем. М.Е. Пылаев поставил ее в докладе, посвященном восприятию и интерпретации наследия русских композиторов в работах Карла Дальхауза, заострив внимание на оценках и характеристиках, выявляющих отличия разнонациональных научных позиций.

Пленарные доклады обозначили направления, получившие развитие в работе тематических секций, буквально пронизавшие и выступления, и дискуссии. Причем многие традиционные и опробованные подходы и методы приводили к оригинальным выводам, акцентировали внимание на ранее неизвестных феноменах или заставляли увидеть новыми глазами то, что казалось давно знакомым.

Именно такие нестандартные трактовки были предложены, например, Р.А. Насоновым, рассмотревшим «Ди-

дону и Энея» Перселла в контексте английских политических реалий конца XVII века, С. Майер-Бобетко, увидевшей в знаменитой Сигетварской битве импульс для становления хорватской национальной оперы, или Л. Л. Пыльневой, заставившей по-новому взглянуть на этот жанр в музыкальном театре таких «неоперных» регионов, как Бурятия, Тыва и Якутия. Столь же неожиданным — и поэтому захватывающе интересным — был разговор об «историко-географических» пересечениях в операх разных эпох: речь шла и о судьбе испанской оперы в Новом Свете (И. А. Кряжева), и об индейских сюжетах в операх Вивальди и Перселла (А. С. Алпатова и В. И. Лисовой), и о египетских мотивах в театральных сочинениях Рамо (А. В. Булычева), и о китайских сюжетах в европейской опере XVIII века (Ю. П. Медведева), и о региональных традициях в казавшейся ранее «единой и неделимой» итальянской опере seria (И. П. Сусидко).

Проблемы восприятия оперы и реакции на нее критиков, публики, знатоков и любителей в разные времена и в разных странах стали главной темой для обсуждения в секции «Опера в социокультурном контексте». Уникальные материалы были представлены в докладах Л. В. Кириллиной о судьбе бетховенского «Фиделио» в России и Н. А. Огарковой о рецепции опер Беллини в Петербурге 1830—1860-х гг., Г. А. Моисеева об отражении русской и европейской оперной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича и Г. В. Петровой об оперных «мотивах» в дневниках и переписке графа Матвея Виельгорского, Т. И. Науменко о роли «повседневных» бумаг в истории советской оперы 1930—1940-х гг. и И. В. Дынниковой об опере в зеркале первых лет российской звукозаписи. Все это ранее неизвестные страницы истории музыкального театра, обнародование которых стало возможным только благодаря кропотливой работе авторов с архивными документами и аудиозаписями.

Л. В. Кириллина и Т. Н. Левая

Немало открытий, основанных на тщательном изучении источников и их интерпретации, было представлено в секциях, посвященных оперному наследию Н. А. Римского-Корсакова и отечественной опере в целом. Сообщения Е. П. Прокопьевой о стилизации в «Сказке о царе Салтане» и О. А. Скрынниковой о стиле поздних опер Римского-Корсакова, М. В. Скуратовской о процесс создания «Псковитянки», А. Г. Айнбиндер и А. В. Комарова об изысканиях, проведенных в связи с изданием академического полного собрания сочинений П. И. Чайковского (доклады о редакциях и версиях оперы «Евгений Онегин» и об авторских переложениях опер Чайковского для фортепиано), Дж. Норриса о сотрудничестве Рахманинова и М. Чайковского

И.С. Стогний

в работе над «Франческой да Римини» — музыковедческие исследования такого рода всегда вызывают интерес, так как акцентируют те исторические детали, которые обычно ускользают от внимания музыкантов. Своеобразной оппозицией отечественной классике оказались сообщения о практически незнакомых современному слушателю операх на сюжеты из русской истории — «Иван Грозный» Р. Гюнсбурга (Е.Ю. Шигаева) и «Димитрий» А. Дворжака (Е.А. Шавырина).

Особо хочется сказать о докладах, новизна которых заключалась не в открытии ранее неизвестных материалов, но в свежем взгляде на хрестоматийные сочинения. С.К. Лащенко удалось сформировать такой взгляд на оперу Глинки «Жизнь за царя», поставив ее появление в контекст исторических событий в России 1836 года, а В.Р. Дулат-Алееву — переосмыслить значение опер А. Серова в истории русской музыки. Столь же неординарным оказался и анализ такого, на первый взгляд, обыденного компонента оперы, как пространство, в докладе В.В. Горячих неожиданно представшего в качестве одной из важнейших составляющих музыкальной драматургии оперного сочинения.

Большое внимание на конференции было уделено анализу сюжетных и музыкальных «общих мест» (топосов) в опере, подходу, который сегодня признан одним из наиболее актуальных в области музыкально-театральных исследований[3]. Практически все сообщения такого рода содержали неординарный взгляд на проблемы казалось бы хорошо известных сочинений: оперные топосы в песнях Ф. Шуберта (Н.В. Пилипенко), немые персонажи в музыкальном театре первой половины XIX века (С.А. Петухова), образ тени у Р. Штрауса (И.С. Стогний), символы в «Сказках Гофмана» Оффенбаха (А.В. Денисов), образ Венеции в оперном театре Малипьеро (М.В. Рудко), поэтика воды в опере «Маддалена» С. Прокофьева (Е.В. Клочкова), интерпретация музыкальных знаков в опере Джеральда Барри «Приключения Алисы под землей» (А. Смит — Adrian Smith), слово, число и жест в опере А. Кнайфеля «Алиса в стране чудес» (Г.В. Ковалевский). Своего рода альтернативу «общим местам» романтической оперы составил доклад Н.И. Енукидзе, посвященный воплощению в музыкальном театре совершенно «неоперного» сюжета о тонкостях судебного разбирательства.

Интерпретация содержания оперного сочинения, всегда представляющее особую сложность хотя бы уже потому, что в опере скрещиваются «смыслы» музыки, либретто, сценической реализации, стала важной составляющей многих докладов и дискуссий на конференции. Были представлены самые разные подходы, каждый из которых ценен не только благодаря тем конкретным

выводам, к которым он приводит авторов, но и сам по себе — как импульс к обсуждению и дальнейшим исследованиям. Оригинальный психолого-педагогический ракурс в интерпретации содержания оперы от итальянских коллег Л. Бьянкони (Lorenzo Bianconi) и Дж. Ла Фаче-Бьянкони (Giuseppina La Face Bianconi), семиотический анализ образной «контрсферы» в «Царской невесте» (Л.А. Серебрякова), новая трактовка смысловой концепции «Парсифаля» (А.Л. Порфирьева), метаморфозы смыслов в опере «Отмеченные» Франца Шрекера (Н.И. Дегтярева), особый тип оперного синтеза в опере «Сатьяграха» Филипа Гласса (А.Г. Коробова) — каждый доклад ставил вопросы и содержал выводы, требующие серьезного осмысления.

Обсуждались на конференции и вопросы исполнительской интерпретации, а также проблемы, связанные с подготовкой оперных певцов — как в историческом аспекте (доклады испанского исследователя С. Эгеа Руис (Susana Egea Ruiz) о значении ансамбля поющих и музицирующих дам при феррарском дворе в эволюции женского вокального искусства и А.С. Виноградовой о подходах И.В. Самарина и С.И. Мамонтова к разучиванию оперных партий), так и в чисто практическом (сообщения зав. кафедрой сольного пения М.С. Агина и Н.И. Поляковой о сложностях, возникающих при обучении современного оперного певца).

Значимое место в программе заняли тематические секции, нетипичные для музыковедческой конференции. Именно они обеспечили ту стереоскопичность взгляда на оперу, которая, по замыслу организаторов, лежала

С. Эгеа Руис

в основе самой идеи этого научного форума. Заседания секций, посвященных декорационному искусству и сценографии, музыке в драматическом театре и режиссерским интерпретациям, проходили в Государственном институте искусствознания, структура которого в наибольшей степени соответствует комплексному подходу к рассмотрению художественных явлений. Для специалистов-«оперников» было не просто полезно, но принципиально важно познакомиться со взглядом на музыкально-театральные феномены со стороны и ученых, занимающихся живописью и архитектурой, найти точки соприкосновения и взаимодействия с их научной позицией. Большой интерес вызвали сообщения об эволюции формы зрительного зала в итальянском театре (М.А. Лялинская), о деятельности театрального декоратора Доменико Корсини, работавшего в Болонье и Санкт-Петербурге (Н.Ю. Чамина), о постановке «Фенеллы» Д. Обера на петербургской сцене в 1834–1838 гг. (Н.И. Тетерина), об обнаруженном альбоме с изображе-

нием костюмов для опер Екатерины II (А. С. Корндорф), о влиянии Вагнера на французское изобразительное искусство (Е. В. Ровенко), о работах сценографов А. Орлова и И. Чередникова в 1998–2019 гг. (Л. С. Овэс). Все доклады сопровождались богатым и содержательным изобразительным рядом.

Новые нюансы в понимание взаимодействия в опере музыки и драмы внесли доклады секции «Музыка в драматическом театре». Примеры синтеза двух искусств, но вне жанрового поля оперы, проанализировали в своих сообщения Н. Ю. Вавилина (музыка во флорентийских священных представлениях) и И. В. Климова (поющие персонажи немецкой мистерии позднего Средневековья). Иные стороны этой же проблемы обозначили сообщения участников других секций — Ю. С. Векслер о киноинтерлюдии из оперы «Лулу» Альбана Берга, рассмотренной как образец нового синтеза искусств в музыкальном театре, и Л. В. Гавриловой о музыкально-сценической интерпретации пьесы Чехова «Три сестры».

В целом идея «театральности» как фактор, влияющий на музыкальную драматургию и композицию в опере, активно разрабатывалась в докладах многих секций — Ю. И. Агишевой об оперном творчестве А. Гера, Н. Н. Саамишвили об опере «Только звук остается» Кайи Саарьяхо, Т. О. Яковлевой о театральности в музыке Жоржа Апергиса. А синтетичность жанра была представлена не только дихотомиями «опера — изобразительные искусства» и «опера — драматический спектакль», но и «опера — балет». Такие темы, как Danse chantée во французском музыкальном театре XVII — начала XVIII века (Л. Д. Пылаева), социальные и институциональные аспекты балета в парижской опере XIX века (О. В. Жесткова), партия Фенеллы в «Немой из Портичи» Обера на петербургской сцене (О. А. Федорченко), дали богатую пищу для размышлений о роли танца в оперном спектакле.

Весьма острые дискуссии вызвали сообщения, посвященные режиссерским интерпретациям опер. Главный нерв этих дискуссий — сопоставление традиционных версий оперного спектакля и оригинальных решений в русле так называемого режиссерского театра. Обсуждались исторические и современные постановки «Пиковой дамы» Чайковского (Е. Г. Артемова), «Руслана и Людмилы» Глинки (Е. М. Алкон), «Салюстии» и «Олимпиады» Перголези (В. В. Панфилова), «Катерины Измайловой» Шостаковича (К. И. Черкасов), «Девяти братьев Яны» Любомира Пипкова (С. Дерменджиева), казахской оперной классики (С. К. Мусаходжаева), оперные постановки Р. Кастелуччи (А. А. Сокольская, О. В. Макарова).

Особое место в программе конференции заняла секция, посвященная либреттистике. Необходимость целенаправленного изучения литературной основы оперы настолько часто декларируют, настолько редко, к сожалению, осуществляют. Тем более важно, что эта проблематика получила на конференции разностороннее освещение: от ранних версий сюжета об Орфее (Е. В. Панкина), деятельности Н. Ф. Хайма, либреттиста Генделя (Т. М. Белова) до анализа текстового монтажа, позволившего объединить разностилевые литературные источники в «Prometeo» Луиджи Ноно (А. С. Рыжинский), композиторских либретто Э. Денисова (Г. В. Григо-

рьева) и разнообразных реализаций концепции литературной оперы в современном музыкальном театре (доклады В. В. Тарнопольского, Г. В. Заднепровской, П. Зглинецкой). Отдельный сюжет составили музыкально-театральные сочинения, связанные с интерпретацией прозы Достоевского в операх «Белые ночи» Ю. М. Буцко (Е. И. Чигарева), «Преступление и наказание» Е. Артемьева (С. Г. Войткевич), а также Кафки (С. В. Лаврова), Гоголя в «Игроках» Шостаковича (Т. Н. Левая), Булгакова в «Собачьем сердце» А. Раскатова (Т. Б. Сиднева, П. С. Куликова).

Такую же смысловую линию образовала и группа докладов, посвященных творчеству Моцарта, которое было рассмотрено с разных точек зрения. Л. Л. Гервер сформулировала особенности хронотопа в опере «Так поступают все», К. И. Зыбина познакомила слушателей с почти детективным сюжетом, связанным с моцартовской неоконченной оперой «Заида», Д. А. Нагина рассказала о не менее занимательной истории первого исполнения «Волшебной флейты».

Своеобразную репризу пленарному докладу, прочитанному Т. В. Цареградской, составили сообщения последнего дня, посвященные актуальным музыкально-театральным явлениям. Поиск новых тем (П. И. Воротынцев) соседствовал с описанием уникальных драматургических решений (И. И. Сниткова) и анализом композиционной техники (Ю. Н. Пантелеева). Украшением конференции стали выступления композиторов Фаустаса Латенаса и Ольги Бочихиной, познакомивших участников и слушателей со своими музыкально-театральными сочинениями.

Л. Л. Гервер и А. С. Рыжинский

«Сегодня, когда возникли совершенно новые возможности расширения пространственно-акустической среды музыки и мультимедийного синтеза, едва ли не каждый композитор либо пишет новую оперу, либо мечтает ее написать. Композиторы создают оперы — опера формирует нашу музыкальную историю. А ученые продолжают их изучать». Слова Владимира Тарнопольского, адресованные участникам конференции, как нельзя лучше подводят ее итог. Научная мысль об опере в наше время переживает один из своих самых плодотворных периодов только потому, что импульсы дает сегодняшнее бурное развитие оперного искусства, энтузиазм исполнителей, режиссеров и продюсеров, жадный интерес публики. То, что музыковедческая мысль находит для себя материал как в глубинах истории, так и в области новейших театральных экспериментов, то, насколько пристально не только ученые, но и музыканты-исполнители погружаются в архивные материалы и открывают для себя новые имена, то, как тщательно готовятся новые академические

издания оперных партитур, о которых вчера можно было только мечтать, как остро и с каким интересом воспринимаются только что написанные оперные сочинения — все внушает надежду на дальнейшую жизнь и развитие музыкального театра и научных исследований, ему посвященных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Российская академия музыки имени Гнесиных; ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко. Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. 224 с.

2. *Haringer A.* Hunt, Military, and Pastoral Topics / A. Haringer // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 194–213.

3. *Hunter M.* Topics and Opera Buffa / M. Hunter // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 61–89.

4. *Lawson C., Stowell R.* The Historical Performance of Music. An Introduction / C. Lawson, R. Stowell. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 219 p.

5. *McClelland C.* Ombra and Tempesta / C. McClelland // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 279–300.

6. The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p.

REFERENCES

1. Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Tezisy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 11–15 noyabrya 2019 g. / Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh; red.-sost. N. V. Pilipenko, pod red. I. P. Susidko. Moskva: RAM imeni Gnesinyh [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the International Academic Conference, November 11–15, 2019 / Gnessins Russian Academy of Music; ed. by I. Susidko, N. Pilipenko. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music], 2019. 224 p.

2. *Haringer A.* Hunt, Military, and Pastoral Topics / A. Haringer // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 194–213.

3. *Hunter M.* Topics and Opera Buffa / M. Hunter // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 61–89.

4. *Lawson C., Stowell R.* The Historical Performance of Music. An Introduction / C. Lawson, R. Stowell. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 219 p.

5. *McClelland, C.* Ombra and Tempesta / C. McClelland // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p. P. 279–300.

6. The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. 683 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Общее представление о широте проблематики можно составить на основе сборника тезисов конференции, опубликованного на русском и английском языках [1].

[2] На важность этой связи в отношении оперы указывают, например, авторы монографии «Историческое исполнение в музыке. Введение» [4, *20*].

[3] Этому подходу посвящено, в частности, «Оксфордское руководство по теории топоса» [6], где особо можно выделить статьи таких исследователей, как Мэри Хантер [3], Эндрю Хэрингер [2] и Клайв Макклеллэнд [5].

ПЕРЕПИСКА Р.М. ГЛИЭРА С СЕМЬЕЙ ГНЕСИНЫХ*

Часть третья

В процессе подготовки третьей части переписки в РГАЛИ были обнаружены еще два письма Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек Рейнгольду Морицевичу Глиэру. Одно из них, датированное 9 ноября 1913 года, содержит просьбу написать несложные пьесы для четырех скрипок. Другое письмо написано 21 апреля 1932 г. как приглашение на вечер скрипичного класса Елизаветы Фабиановны, где должны были исполняться 2 дуэта Глиэра для двух скрипок. Оба письма, соответственно, приведены в третьей части переписки. Таким образом, публикация в целом содержит 47 писем, а не 45, как было заявлено в первой части.

ПИСЬМА 1913–1955 гг.

23. Елиз. Фаб. Гнесина-Витачек — Р.М. Глиэру
9 ноября 1913 г.
Из Москвы в Москву

Дорогой и славный Рейнгольд Морицович!**

Обращаюсь к Вам со следующей просьбой: не напишете ли Вы парочку (еще лучше — несколько) очень легких вещиц для четырех скрипок?[1] У меня теперь образовался квартет из маленьких детей, я играю с ними отрывки вроде того, что я посылаю Вам (Violin-Quartetto von Langer, op. 16, Heft I, collection Litolf).

Из этого сборника далеко не все достойно внимания, а кроме этого нет решительно ничего. Продолжать же играть с детьми квартеты надо ради их пользы и удовольствия, которое это доставляет им и мне самой. Они играли на ученическом вечере и произвели фурор. Евгения Фабиановна хотела бы выставить этот «номер» на публичном вечере, но что играть?

Будьте таким добрым, милый товарищ, и напишите что-нибудь.

Я буду Вам бесконечно благодарна. Ничего, если партии будут чуточку трудней. Мы выучим.

Может быть Вы напишете и для моего старшего квартета в пределах IV–V курсов?

До свидания, жму Вашу руку, а за исполнение моей просьбы целую Вас.

Жду ответа.

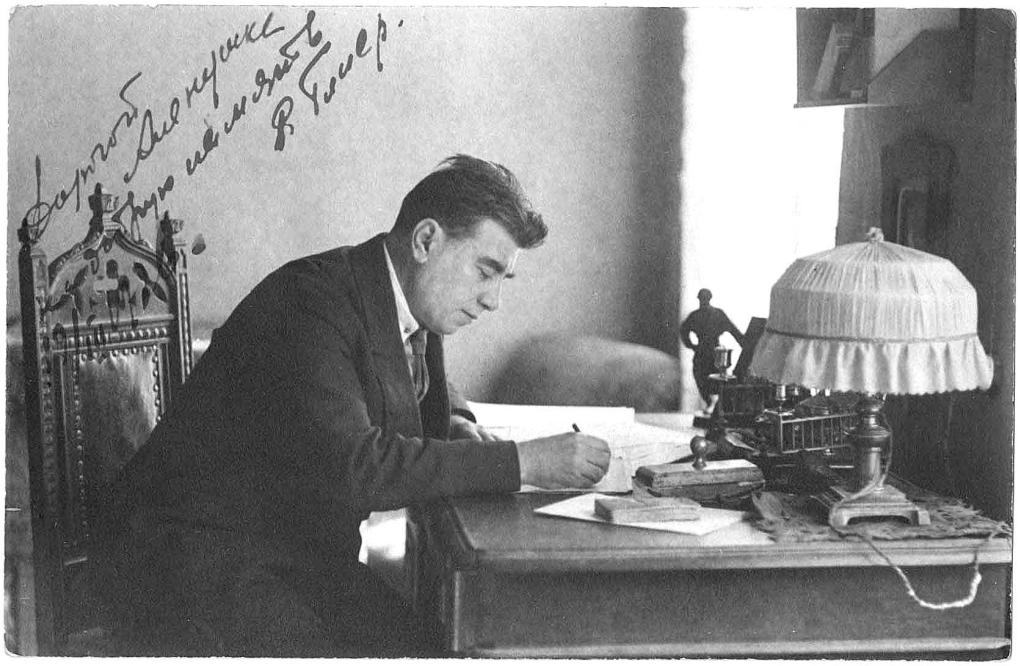
Елизавета Витачек

Привет Марии Робертовне.

---

* Публикация А.С. Авдеевой, Н.А. Потемкиной, В.В. Троппа (материал публикуется в трех выпусках «Ученых записок»).

** При публикации сохранена авторская пунктуация и орфография. — *Прим. ред.*



Р. М. Глиэр. Фото с дарственной надписью к Ел. Ф. Гнесиной. 1926

24. Р. М. Глиэр — Евг. Ф. Савиной-Гнесиной
Без даты [Лето 1914 г.]
Из Малаховки в Демьяново[2]

Дорогая Евгения Фабиановна,

Очень бы хотелось приехать к Вам в Демьяново, но не знаю, когда удастся это сделать. Сейчас кончаю одну спешную работу, а в конце следующей недели еду в Одессу, Феодосию и Екатеринодар, где буду дирижировать симф[онический] концерт.

У нас все благополучно. Все очень заняты и суетятся. Мария Робертовна всем очень кланяется. Кумушке[3] искренний привет.

Желаю всего лучшего.

Искренно преданный Вам

Р. Глиэр

25. Евг. Ф. Савина-Гнесина — Р. М. Глиэру
15.11.1914 г.
Из Москвы в Киев[4]

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Вы знаете, вероятно, о том, что мы с Ал[ександром] Ник[олаевичем] задержались волею судеб за границей, изнывали в Бретани, в глуши, в Finistére[5], в полной неизвестности, как и когда можно будет двинуться, без писем из дому и без возможности получить оттуда деньги. В конце концов, заняли деньги у проф. Виноградова[6], он прислал нам из Оксфорда, и когда получилась возможность попасть на поезд, отправились опять в Англию и оттуда через Норвегию, Швецию и Торнео[7]

Евгения Фабиановна Савина-Гнесина

домой. Ехали долго в Лондон, оба хворали инфлуэнцой[8], выехали совсем слабые, на север, я простудилась вдобавок, и от всех удовольствий в заключение, по приезде в Петербург, у меня сделался жестокий припадок удушья, и в Москву я приехала совсем плохая, но в родной атмосфере поразительно быстро отошла, и еще до сих пор пребываю в блаженстве, что дома, что все целы, что школа процветает. Не верилось счастью в первое время. Я погрузилась в школу и так счастлива, что никуда ходить не хочется, так сладко дома. Только вот война держит в постоянном напряжении. Брат Владимир в действующей армии, мужья Юли и Жени, моих племянниц, тоже, обе невестки, [а также] Катя и Маруся, мои московские племянницы[9], сильно работают в госпиталях и лазаретах, у нас в доме было два раненых, и Татьяна Васильевна[10] за ними ухаживает, один уж выздоровел и уехал, другой еще у нас. Мы все очень заняты, у меня, в частности, очень много дел, пока я еще не чувствую утомления, но боюсь, что в этом году трудно придется — уж очень тяжкое было лето. Ведь война застала нас в Бретани как раз тогда, когда мы только что приехали отдыхать после большой работы в Лондоне.

Вы помните, Рейнгольд Морицович, что в этом сезоне двадцатилетие школы? Хоть и не до торжеств в такой тяжелый год, все ж в интимном кругу тихо отпразднуем нашу дружную совместную работу,

и как-то хотелось бы видеть Вас с нами, дорогой друг!

Может быть, Бог даст, к тому времени и война благоприятно кончится, и у всех будет легче на душе. Наш обычный большой вечер придется устроить несколько раньше, 1-го февраля, вероятно. Очень хотелось бы поставить что-нибудь свеженькое, может быть, в свободную минутку, которых у Вас мало, подумаете о маленьком нетрудном трио — ф[орте]п[иано], скрипка и виолончель, или две скрипки и виолончель, или три скрипки, или, может быть, квартет скрипок[11], — как это было бы хорошо! Дуэты Ваши скрипичные[12] войдут непременно в программу! Сейчас мы только обдумываем, кто и что может играть. Вы так легко пишете, Рейнгольд Морицович, что Вам стоит только подумать о маленьком ансамбле, и он сразу выйдет. Хорики есть новые у Александра Тихоновича [Гречанинова], еще не напечатанные[13]. Вы знаете, что Юрий Ник[олаевич][14] призван на службу, и его заменяет Алекс. Тихонович. Ал[ександр] Ник[олаевич] много работает, как всегда; он тоже приехал очень утомленный и не сразу вошел в колею. Как Вы живете? Освоились ли со своими сложными обязанностями? Много, вероятно, они отнимают времени, и трудно уйти в свою работу безмятежно[15]. Впрочем, может быть, Вам до известной степени удалось оградить свое спокойствие. Над чем Вы работаете в последнее время? Надеюсь, что Вы и вся семья здоровы и благополучны. Общий горячий привет Вам и Марии Робертовне[16]. Может, и приедете в Москву на масленицу и захватите несколько дней 1-й недели поста. Как мы будем рады!

Евг. Савина-Гнесина

26. Р. М. Глиэр — Евг. Ф. Савиной-Гнесиной

8.01.1915

Из Киева в Москву[17]

Дорогая Евгения Фабиановна,

Поздравляю Вас и Вашу семью с Новым Годом и желаю всяческих благ. Мария Робертовна будет иметь удовольствие лично Вас поздравить, т. к. на днях она едет в Москву и Петроград.

Ваше письмо очень обрадовало меня. Приятно то, что несмотря на войну музыка и школа процветают. Очень бы мне хотелось приехать ко дню юбилея школы, и если этот день не совпадет с каким-либо выступлением здесь, непременно буду в Москве. Очень печалит меня то, что на Рождестве не успел написать ансамбля для 2-го февраля[18]. Очень извиняюсь перед Вами и перед Елизаветой Фабиановной[19].

Я сейчас занят экзаменами и разными консерваторскими делами, а первое полугодие занят был концертами, из которых четырьмя должен был дирижировать[20].

В Консерватории много приятной работы, в особенности с хором и оркестром. Сочинением занимаюсь меньше обыкновенного. Жду лета. Чувствую себя очень хорошо. Мария Робертовна и дети здоровы.

Всего хорошего желаю всем Вам.

Искренно преданный и любящий Вас

Р. Глиэр

Елена Фабиановна Гнесина

27. Евг. Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру
15.01.1915
Из Москвы в Киев[21]

Подтвердите получение этого письма хоть открыткой[22].

Дорогой Рейнгольд Морицович, спасибо за письмо. Наша школьная вечеринка для бывших и настоящих взрослых учеников будет, вероятно [не] 2 февраля — 30 января в пятницу на масленице. Это предполагается без концертного отделения, т.е. без исполнения учеников, т.е. будет играть Орлов[23], а потом повеселятся.

Музыкальный же вечер будет в зале Консерватории 15 февраля, в конце второй недели поста, на первой нам не разрешили. Из Ваших вещей войдут в программу романс E-dur для фп., два скрипичных дуэта, три детских фортепианных ансамбля и, вероятно, «Зима» для детского хора; да еще «Весна» для детского хора[24], это во всяком случае. Вы доставили бы нам большую радость, если бы приехали, как это было бы чудесно! Авось у Вас ничего не назначено на 15 февраля, напишите, пожалуйста, об этом. Вам и семье общий наш горячий привет. Будем ждать Марию Робертовну, а потом Вас.

Евг. Савина

28. Ел. Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру
20.01.1915
Из Москвы в Киев[25]

Дорогой, милый Рейнгольд Морицович!

Мы все очень и очень огорчены. Дело в том, что наш вечер, как

Вам писала Евгения Фабиановна, будет в воскресенье, 15 февраля, и мы не можем, по многим причинам, перенести его на другое число. А вчера Александр Тихонович [Гречанинов] сказал нам, что его камерный концерт в Киеве назначен на 15 февраля, и концерт при участии Кульженко[26] на 13-е. Стало быть, и Александр Тихонович не может быть на нашем вечере, и мы теряем надежду на то, что Вы приедете, о чем все мы очень мечтали. Александр Тихонович считает неловким и неудобным переносить оба киевских концерта на другое число и просит меня не писать Вам об этом, но я от себя умоляю Вас, дорогой Рейнгольд Морицович, сделать что-нибудь в этом направлении. Если бы мы были знакомы с Кульженко, то обратились бы сами к ней с этой просьбой, но теперь приходится просить Вас объяснить Кульженко, как для нас дорого присутствие на нашем вечере Александра Тихоновича и, может быть, надеемся, Ваше. А потому, быть может, не очень затруднительно будет устроить эти концерты 20 и 22 февраля. Если же это совершенно невозможно, то, что же делать, придется примириться с этим, но наш праздник будет для нас испорчен.

Очень все это удручает нас и даже помешает нашей работе — как-то упало настроение сразу. Буду с нетерпением ждать Вашего ответа.

Как здоровье ребятишек?

Надеюсь, что Мария Робертовна, уезжая в Москву, захватила изображение моей крестницы[27], что мне давно было обещано. Будьте здоровы, всего доброго. Марию Робертовну и детей целуйте.

Ваша Ел. Гнесина

29. Евг. Ф. Савина-Гнесина — Р. М. Глиэру

5.02.1915

Из Москвы в Киев[28]

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Наш главный школьный праздник[29] прошел очень хорошо и оставил светлое и теплое воспоминание, много было радостных встреч, и у всех было приподнятое состояние духа. Мы праздновали вместе [с этим] и десятилетнее сотрудничество Евг[ении] Алекс[андровны] Воскресенской, Генр[иетты] Петр[овны] Лунц, а также и Ваше задним числом[30] и по этому поводу посылаем Вам шкапчик красного дерева для рукописей и бумаг. В одном из ящиков находится орнамент, который прикрепляется сверху. Верхняя крышка поднимается и образует пюпитр. Будьте добры послать человека с прилагаемым дубликатом. Надеюсь, что шкапчик дойдет в хорошем состоянии и понравится Вам. Доставьте нам возможность выразить Вам нашу благодарность за прошлое лично, и приезжайте непременно к 15-му, к нашему публичному ученическому вечеру в Малом зале консерватории, мы все ждем Вас с нетерпением.

Евг. Савина-Гнесина

Приписка:

Е. Гнесина-Вита́чек
Ел. Гнесина
М. Гнесина[31]
Ольга Гнесина

Мы все ужасно рады, что концерт Ал[ександра] Тихоновича [Гречанинова] в Киеве отложен волею судеб, мы были очень огорчены тем, что из-за предполагавшегося в Киеве концерта ни Вам, ни Алекс. Тихоновичу не пришлось бы быть на нашем вечере 15 фев-

Михаил Фабианович Гнесин

раля, Елена Фаб. писала Вам об этом в тщетной надежде, что Вам удастся что-нибудь изменить[32], а тут все само собою изменилось, к нашей радости. Ждем Вас. Привет Марии Робертовне[33] и всей семье. Отчего Мария Робертовна не приехала? Мы справлялись о ней, думали, не поедет ли она в качестве нашей бывшей ученицы на наш праздник?

30. М.Ф. Гнесин — Р.М. Глиэру

13.04.1915
Из Ростова в Киев[34]

Милый Рейнгольд Морицович!

Много раз мне хотелось вступить с Вами в общение, но не было никаких непосредственных поводов; сейчас же пишу Вам по совершенно неожиданному для себя поводу. Л. Образцов[35], который Вам писал и которого Вы вероятно лично не знаете, просил меня написать Вам, что мне известно о нем. Оговариваясь, что я мало понимаю в вопросах постановки голоса, ведь это — дело темное, я могу лишь сказать, что за целый ряд лет его преподавательской деятельности, он снискал себе здесь уважение и доброе имя. В свое время он [был] весьма хорошим певцом (оперным) и сейчас еще не лишен голоса. Благодаря тому, что новое «начальство» по-видимому стремится изжить все, что здесь осталось от Пресманского[36] директорства, и Образцову здесь становится трудновато служить.

Вообще, тут «и смех, и грех», не то, что в Екатеринодаре, где благодаря

Дроздову[37], а также и преподавателям, конечно, занятия и выступления стоят на такой приличной высоте, и где (самое главное) во взаимных отношениях между директором и преподавателями все обстоит на редкость благополучно и спокойно. Трудное это дело.

Если Вы мне напишете о своей деятельности в Консерватории и о композиторской, т. е. много ли и что пишете, мне это будет очень приятно. Я пишу маловато, но, пожалуй, больше прежнего, преимущественно, мелочи[38], но задуманы и более значительные вещи. Мне заказана музыка к «Царю Эдипу» для Александринского театра (вступление, хоры с музыкальным пением по моей же системе)[39]. Теперь постановка отложена, но когда-нибудь все же состоится.

До свидания.

Уважающий Михаил Гнесин

Мой адрес: Ростов на Дону, Канкринская, 37.

31. Ел. Ф. Гнесина — Р. М. Глиэру
14.01.1916
Из Москвы в Киев[40]

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Простите, во-первых, за то, что пишу Вам на открытом бланке, — я слышала, что открытые письма меньше пропадают. Во-вторых, обращаюсь к Вам с чужой просьбой. Михаил Фаб[ианович] поручил мне узнать у Вас следующее: если помещение, занимаемое в Ростове консерваторией[41], осталось за ней, может ли нарождающееся в Ростове общество «Музыкально-теоретическая библиотека»[42] приютиться временно в 2—3 комнатах? Общество это создается трудами Мих[аила] Фаб[ианович], и он ручается, что все будет в полном порядке, чистоте и тишине. Будьте милы и добры, ответьте на это или мне, или прямо Михаилу Фаб[ианович] на ростовский адрес: Средний проспект, д. 35 Б, кв. 16. Будьте здоровы, дорогой Рейнгольд Морицович! Крепко жму Вашу руку.

Ваша Елена Гнесина

32. Евг. Ф. Савина-Гнесина — Р. М. Глиэру
8.12.1921
Из Москвы в Москву[43]

Дорогой Рейнгольд Морицевич, мне необходим детский хорик и ансамбль, о котором мы говорили. Ради Бога, не откажите подумать о нем, пусть это будет марш, с ним меньше работы[44], Вы, наверное, его сочините по дороге на Клязьму и обратно, а у нас доделаете; мы очень ждем Вас, голубчик. Я боюсь, что запоздаем с разучиванием, нужно непременно начать до роспуска[45]. Позвоните мне, пожалуйста (2-12-30), доставьте возможность поговорить с Вами, а то не видать Вас по целым месяцам, все по Вас соскучились.

Евг. Савина-Гнесина

33. О. Ф. Гнесина — Р. М. Глиэру
1923 г.
Из Москвы в Баку[46]

Драгоценный Гольдик!

Несмотря на все мое расположение к Вам и желание поболтать с Вами — я бы, пожалуй, не собралась сделать это, так как в немногое свободное время от занятий я ужасно ленива,

Ольга Фабиановна Гнесина

и неэнергична, но двигателем явился совершенно неожиданный случай: я, стараясь найти трудовую книжку, вывернула наизнанку весь свой письменный стол и нашла необъяснимым образом уцелевшее письмо от Вас[47], письмо веселое, дружелюбное, милое, милое, кончавшееся словами: «словом, — я буду счастливейший человек в тот день, когда получу от Вас письмо», — ну, — и я решила с некоторым опозданием написать Вам. Да, а другой двигатель — желание, чтобы мой старый друг, деликатнейший, прелестный Анатолий Ксаверьевич Бергер[48] познакомился с Вами, передал Вам от нас еще не остывший горячий привет и поцелуй — он бакинский житель и м[ожет] б[ыть] даже будет Вам чем-нибудь полезен.

Если бы Вы знали, Гольдик, как по утрам недоставало Вас. Я говорю «по утрам», потому что по вечерам я всегда уже спала, когда Вы приходили, — очень было уютно утром наше общее чаепитие, и первые дня два хотелось всегда оставить Вам что-нибудь экстренно вкусное. Между прочим, Вашего Гандольфи[49] пригласили к нам в школу, он имеет вид очень сердитого дяди, так что я его боюсь.

Да, Гольдик, со мной был грустный случай, у меня в магазине вытащили из кармана 7 червонцев, которые я копила целый месяц. Т[ак] к[ак] даже на трамвай денег не было, то я шла с гордым видом, и даже немного презирала себя за то, что возвращалась мыслью к этим 7 червонцам, и продолжала думать — как можно было их использовать. Да,

два бывает глупых состояния: когда, видя уже уходящий поезд, продолжаешь бежать, или, лишившись денег, опускаешь руку в карман, надеясь, вероятно, на чудо. Леня[50] меня, конечно, выругала, и сказала, что со мной это будет постоянно случаться, а я обиделась и сказала, что это не может случиться раньше, чем через месяц, или даже 1 г[од], т. к. надо сначала получить их, эти червонцы. Напишите мне, Гольдик, расскажите мне, что Вы видели и слышали, и ели из экзотических вещей. Мне все интересно, завидую я Вам безмерно. Занятия идут вовсю, по горло, энергии затрачивается бездна. Вашу Лисистрату[51] я еще не смотрела и не слушала, хочу идти с Вами. Я Вам достану контрамарку и поведу Вас! Вы не обиделись, Гольдик? Не обижайтесь, голубчик. Когда Вы приедете, я угощу Вас яблочной слойкой, честное слово!! Просто я почувствовала, что писать Вам так просто можно, без фасона, в свободном стиле, кстати, строгого стиля я и не проходила[52]. Я уверена, что все Вас целуют, я тоже, против обыкновения, целую Вас, хотя горло у меня не в порядке. До свидания, отвечайте почти немедленно. Ешьте финики.

Ольга Фабиановна

34. Р.М. Глиэр — Ел.Ф. Гнесиной

6.06.1924

Из Баку в Москву[53]

Дорогая Аленушка, поздравляю тебя с днем ангела[54] и желаю хорошего настроения, что теперь, вероятно, так необходимо. Если можешь меня простить, что я так долго тебе не писал, прости великодушно, если же нет, то придумай наказания, которые постараюсь исполнить. М. Гальперин[55] говорил мне, что надеялся с тобой повидаться на муз[ыкальном] утре, на которое ты его приглашала, но его где-то задержали. Скоро он будет опять в Москве и непременно к Вам зайдет. Со времени моего отъезда, мне кажется, прошла целая вечность[56]. В консерватории, я слышал, какие-то большие перемены. Верно ли, что Гольденвейзер, Райский и Игумнов ушли?[57] Здесь об этом говорят. А как в школе? Тоже предстоят реформы? Как прошло это полугодие и как прошли экзамены? Кто был на теоретических экзаменах и как сдали ученицы энциклопедию?[58] Евгения Фабиановна? Оля? Елизавета Фабиановна? Надежда Товиевна?[59] Постоянно вспоминаю и помню теплый и милый уход за мною... Никому до сих пор не писал и был погружен совсем в другую жизнь. Много занимался на ф[орте]п[иано], т.к. пришлось участвовать в нескольких концертах и нужно было исполнять свои ф[орте]п[ианные] пиесы. На прошлой неделе в концерте в первый раз исполнил свое скерцо cis-moll[60]. Ты поймешь, сколько для этого нужно было заниматься[61]. Был в концерте Пресман[62] и сказал — что хорошо и что выступать мне не стыдно. Очень хочу еще поработать над своими руками. Сочинил за это время очень много, но осталось сочинить еще больше[63]. Весь июнь пробуду, вероятно, здесь или около Баку, а в июле буду в Кисловодске, где у меня будет несколько концертов. Не будет ли кто-нибудь из вас на Кавказе? Очень бы хотел повидаться.

Что поделывает Михаил Фабианович? Инструментует ли оперу? Где

Елизавета Фабиановна Гнесина-Витачек

и когда она пойдет?[64] От меня ему передай самый сердечный привет. Привет также Генриху Францевичу[65]. Я ему собираюсь написать письмо с просьбой от сестры Семигалова[66]. Был такой скрипач, Елиз[авета] Фабиановна его, наверное, помнит. Дело в том, что я недавно был в Тифлисе: останавливался у его родных. Сам Семигалов в 19-м году умер и после него осталась хорошая скрипка Maggini: теперь ее продают, чтобы получить средства для воспитания племянника Семигалова. За эту скрипку (она в полном порядке) хотят получить больше 10-ти тысяч. По моему мнению эта сумма слишком большая и в Москве вряд ли вообще найдется покупатель на такую дорогую скрипку. Но может быть Генрих Францевич сможет что-нибудь по этому поводу посоветовать. Как занимается Фабик? Не написал ли новой оперы?[67] Очень рад буду узнать о его работах. Недавно получил письмо от Мосолова[68] с приветом от тебя. Если не очень сердишься на меня напиши мне о себе.

Всем чадам и домочадцам кланяюсь и всех вас искренно целую.

Твой Гольдик

P.S. Посылаю завтра свой сладкий долг за июнь.

Адрес мой: Баку ул. Губернская, д. 40, кв. Мамедовой.

35. Елиз.Фаб. Гнесина-Витачек — Р.М. Глиэру

21.04.1932

Из Москвы в Москву[69]

Дорогой Рейнгольд Морицович!

25-го апреля в 9 ч. вечера у нас в Техникуме предполагается вечер мо-

его класса. Программа — из сочинений русских композиторов. Будут исполнены 2 Ваших дуэта[70]. Мне очень хотелось бы видеть Вас.

До свидания.

Е. Витачек

36. Ел. Ф. Гнесина — Р. М. Глиэру
5.03.1934
Из Москвы в Баку[71]

Дорогой Гольдик!

Я писала на днях и допустила маленькую ошибку: Фабий окончил не скрипичный концерт, а сонату для скрипки и ф[орте]-п[иано][72]. Кроме того, я не успела тогда написать тебе, что ты забыл упомянуть о некоторых ленинградских композиторах, в частности, обидел Юлию Вейсберг и Любовь Штрейхер[73]. Ю. Вейсберг закончила сейчас свою оперу «Гюльнара». Вообще, ты много нагрешил, — кайся теперь.

Фабий немного успокоился и начал работать[74]. Помни, Гольдик, меня не выдавай. Никто не знает о моем письме. Целую тебя.

Твоя Ел. Гнесина.

37. Р. М. Глиэр — Ел. Ф. Гнесиной
16 апреля 1936
Из Иркутска в Москву[75]

Дорогая Аленушка!

Посылаю тебе еще одну вырезку из газеты (и две программы) и еще раз спасибо за то, что ты меня учила, как надо играть, а не шлепать и колотить фортепиано. Конечно, если бы годик я мог ничего не делать, а только заняться фортепианной техникой, я мог бы быть похожим на пианиста. К сожалению, по приезде в Москву (в середине июня) нужно на полтора года усаживаться за оперу и за др. сочинения[76]. Сегодня еду в Улан-Удэ, Читу и дальше. Желаю тебе, Евг[ении] Фабиан[овне], Ольге Ф[абиановне], Елизавете Ф[абиановне], сохранить силы до конца года.

Всех целую, также Фабика (когда, наконец, он выступит со своим концертом?)[77].

Твой Р. Глиэр

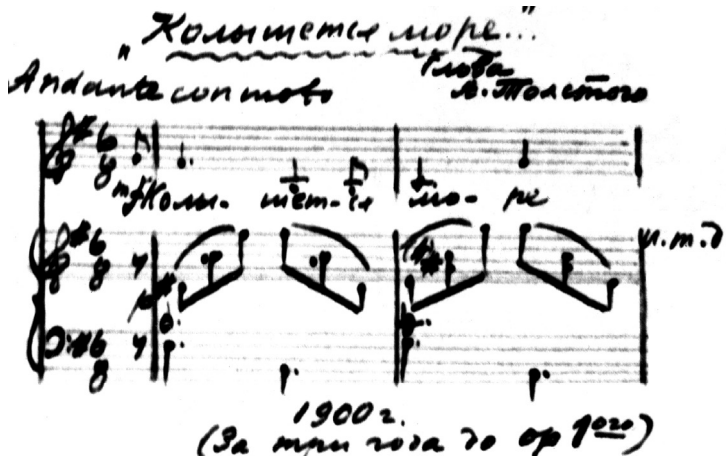
38. Ел. Ф. Гнесина, Елиз. Ф. Гнесина-Витачек, О. Ф. Александрова-Гнесина — Р. М. Глиэру
8.01.1944
Из Москвы в Москву[78]

Горячо приветствуем тебя, дорогой, старый друг!

Елена Гнесина
Елизавета Гнесина-Витачек
Ольга Александрова-Гнесина

39. Р. М. Глиэр — Ел. Ф. Гнесиной
Без даты [После 1944 года]
Из Москвы в Москву[79]

Дорогая Аленушка, ты помнишь Г. Н. Беклемишева?[80] Его сын, А. Г. Беклемишев, кандидат искусствоведения, доцент Киевской консерватории по классу виолончели, собирается переехать в Москву. Он очень хотел бы преподавать в вашем институте.



Сочинение 1900 г. Романс «Колышется море»

Не откажи в любезности принять его и поговорить с ним. А.Г. очень серьезный и талантливый музыкант, имеющий свои работы по методике виолончельной игры, также ряд переложений (транскрипций) для виолончели с ф-п. Кроме того он сам хороший пианист. Я думаю, что он может быть полезным педагогом в вашем институте[81].

Преданный тебе Р. Глиэр.

P.S. Я на три дня уезжал из Москвы и потому не мог быть у вас на акте[82]. Желаю тебе за лето набраться здоровья.

Твой Р.Г.

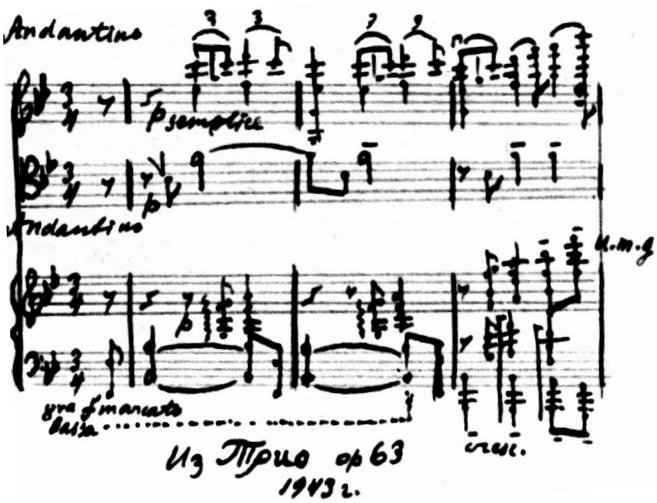
40. М.Ф. Гнесин — Р.М. Глиэру

10.01.1945

Из Москвы в Москву[84]

Милый старый друг Рейнгольд Морицович!

Принося Вам душевное приветствие вместе со всеми нашими общими товарищами, присоединяя свое пожелание Вам долголетия и еще новых творческих замыслов, и достижений, хочу еще рассказать Вам сегодня о той роли, которую Вы сыграли в моей жизни, может быть, и не осознав этой роли. Это было в 1900 году, когда я — в семнадцатилетнем возрасте — не был принят в Московскую консерваторию. Экзаменаторы не проявили интереса к тому, есть ли у меня какие-нибудь композиторские попытки... не придали также значения и тому, что я первым подал правильно записанный четырехголосный диктант. Меня сочли не выдержавшим экзамена и отвергли[85]. Событие это очень тяжело переживалось не только мною, но и всей нашей семьей. Вы тогда с уверенностью сказали мне: «Это не имеет ровно никакого значения!..». Ваша уверенность во мне и в моем будущем очень ободрила меня в один из труднейших момен-



Сочинение 1943 г. Трио ор. 63

тов моей молодости. Я помнил об этой нашей беседе и тогда, когда — всего лишь через год — я ехал в Петербург на основании имевшегося уже более, чем хорошего отзыва А. К. Лядова о моих композиторских попытках и когда, еще десяток лет спустя, В. И. Сафонов (в день получения мною Глинкинской премии за симфоническое сочинение[86]) при встрече высказал мне нечто вроде сожаления о проявленном когда-то недостаточном внимании. Пользуясь случаем сегодня, через сорок пять лет, высказать Вам свою горячую благодарность. В разные времена мы неоднократно показывали друг другу только что законченные наши сочинения. Хоть мы и давно начали нашу композиторскую деятельность, но верю, что у нас еще будут поводы для таких дружеских композиторских встреч[87].

Мих. Гнесин
10 янв. 45

41. Ел. Ф. Гнесина — Р. М. Глиэру
12.02.1945
Из Москвы в Москву[88]

Дорогой Гольдик!

К великому сожалению, билетов уже нет, т. е., ближе 21-го ряда ничего нет. Но все твои могут сесть на любое свободное место, где хотят. Крепко целую тебя, привет Марии Робертовне.

Твоя Ел. Гнесина

42. Ел. Ф. Гнесина, М. Ф. Гнесин, О. Ф. Александрова-Гнесина, Елиз. Ф. Гнесина-Витачек — Р. М. Глиэру
11.01.1950
Из Москвы в Москву[89]

Дорогой Рейнгольд Морицевич!

Мы, Гнесины, твои старые друзья и товарищи по нашей совместной работе в нашем музыкальном Училище в девятисотые годы, сохранившие лю-

бовь и дружбу на протяжении полувека, горячо тебя приветствуем в день твоего большого праздника.

Мы очень дорожим нашей старой дружбой, мы всегда любили тебя, любим и теперь. Желаем тебе здоровья, здоровья, здоровья на много лет!

Елена Гнесина,
Михаил Гнесин,
Ольга Гнесина,
Е. Гнесина-Витачек

43. Р.М. Глиэр — Ел.Ф. Гнесиной

18.09.1952
Из Москвы в Москву[90]

Дорогая Аленушка,

У.С. Дияров, талантливый музыкант, поступил на 4-й курс Муз. Училища им. Гнесиных. Он окончил отличником Республиканскую детскую муз. школу в Ташкенте (школа моего имени)[91] и имеет хорошую подготовку по теоретическим предметам, его интересует также сочинение, по-моему, у него есть данные для того, чтобы успешно учиться, и поэтому я прошу тебя, не можешь ли помочь ему в к[аком-]л[ибо] общежитии. Мне кажется, что он стоит того, чтобы о нем позаботиться.

Желаю тебе всего лучшего.

Твой Р. Глиэр

44. Ел.Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру

9.11.1953
Из Москвы в Москву[92]

Дорогой, милый Гольдик!

Очень прошу тебя написать несколько хороших слов и рекомендовать для доцентуры Адена Геннадия Геннадьевича[93]. Он работает у нас в ВУЗе уже несколько лет, а общий стаж его 24 года. Геннадий отлично занимается со своими учениками и вполне достоин доцентуры.

Надеюсь, что ты здоров, также все твои. Целую тебя крепко.

Ел. Г.

45. Ел.Ф. и М[ихаил] Ф[абианович] Гнесины — Р.М. Глиэру

10.01.1955
Из Москвы в Москву[94]

Наш дорогой старый друг Рейнгольд Морицевич!

Мы, семья Гнесиных, присоединяясь к общему празднику, не можем не сказать, что для нашей семьи — это праздник исключительный!

Вы являетесь нашим большим другом с молодых лет, другом, с которым мы прошли почти через всю жизнь! Мы одновременно начинали нашу музыкальную деятельность: Вы в области творчества, мы в области музыкальной педагогики. Но и здесь мы были тесно связаны, — Вы были первым композитором, который сочинял прекрасную музыку для нашего тогда очень молодого Училища и школы. Вы были товарищем по консерватории младших сестер Гнесиных и старшим товарищем Михаила Фабиановича. На протяжении свыше полувека мы находили у Вас, наш дорогой Рейнгольд Морицевич, дружескую поддержку.

Желаем Вам, наш горячо любимый друг, много-много здоровья, а творческие удачи Вам всегда будут сопутствовать, так как Вы большой

творческий художник по призванию и всегда будете все свои силы, весь свой замечательный талант отдавать творчеству.

Елена Гнесина
Мих. Гнесин

46. Р. М. Глиэр — Ел. Ф. Гнесиной
[1955 г.]
Из Москвы в Москву[95]

Прошу принять мою глубочайшую благодарность дирекции, педагогам и учащимся за внимание, приветствие, дружеские пожелания, выраженные в день моего восьмидесятилетия.

Я всегда горжусь неразрывной связью с Вашим Институтом и желаю Вам огромных успехов в Вашей замечательной деятельности.

Преданный вам Р. Глиэр

47. Г. М. Ванькович-Гнесина — Р. М. Глиэру
11.02.1955
Из Москвы в Москву[96]

Глубокоуважаемый и дорогой Рейнгольд Морицович!

Большое, большое спасибо Вам за фотографию[97]. Мы оба с Михаилом Фабиановичем шлем Вам самый сердечный привет и желаем удачного путешествия. Искренне жаль, что Вы не сможете быть здесь 15-го февраля[98].

Галина Ванькович-Гнесина

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 558, л. 1—2 об. Просьба Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек о легких пьесах для четырех скрипок, как следует из списка его сочинений, так и не была исполнена (см. Глиэр Р. М. Библиографический и нотографический справочник. Сост. Б. Яголим. М.: Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, 2011. С. 9—57). Пьесы для четырех скрипок позднее были написаны сыном Елиз.Фаб. Гнесиной-Витачек, композитором и пианистом Ф. Е. Витачеком.

2. Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной (ММКЕлФГ), Х-14/3. На конверте обратный адрес: Малаховка (под Москвой), дача Телешова № 14. Дата основана на том факте, что в 1914 году Глиэр концертировал в Екатеринославе, Феодосии, Баку, где дирижировал своими Первой и Второй симфониями, сочинениями Рахманинова, Саца, Крыжановского, Николаева, Скрипичным концертом Глазунова. В Одессе Глиэра настигло сообщение о начале Первой мировой войны и мобилизации. (См.: Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. С. 84). Возможно, что в письме описка — вместо Екатеринослава указан Екатеринодар.

Савина-Гнесина Евгения Фабиановна (1870?—1940) — пианистка-педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, одна из основателей и руководителей учебных заведений имени Гнесиных. Подробнее о ней, а также об истории знакомства Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных см. в предисловии к первой части данной публикации в «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных», 2018, № 1 (24).

3. Елена Фабиановна Гнесина была крестной Валентины — младшей дочери Глиэра. Вероятно, ей и адресовано обращение «кумушка».

4. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 15—16 об. 17. На бланке Муз. училища Е. и М. Гнесиных.

5. Евгения Фабиановна и Александр Николаевич Савин (1873—1923), ее муж, историк, отдыхали во Франции после его работы в Англии. Там их застало начало Первой мировой войны,

и вернуться в Россию для них представляло большие сложности, о чем и рассказано в данном письме. Они прибыли в Москву лишь незадолго до его написания.

6. Виноградов Павел Гаврилович (1854–1925) — профессор всеобщей истории в Московском университете, выдающийся знаток социальной истории Англии. С 1903 профессор Оксфордского университета. Научный руководитель А.Н. Савина.

7. Город в Финляндии на границе со Швецией.

8. Старое название гриппа.

9. Брат Гнесиных Владимир Фабианович был офицером и, разумеется, находился в армии. Его дочери Юлия и Евгения были замужем также за офицерами. Упоминаемые невестки — жены братьев Александра и Владимира Гнесиных, Анна Федотовна и Прасковья Михайловна — обе служили сестрами милосердия. Катя и Маруся — дочери брата Александра Фабиановича.

10. Фигуровская Т.В. (1851–1921) — воспитательница сестер Гнесиных, жившая вместе с ними, крестная Евг.Ф. Савиной-Гнесиной. Подробнее о ней см. в предисловии к первой части данной публикации.

11. Р.М. Глиэр ничего в этом роде до 1920-х гг. не писал, хотя Елизавета Фабиановна в 1913 г. просила его о пьесах для 4-х скрипок (см. письмо от 9 ноября 1913 г.).

12. Двенадцать дуэтов для двух скрипок ор. 49, 1909 г.

13. «Жаворонок» — 3 песни для детского хора и фортепиано (Про воробья; Про заиньку; «Ты запой, жавороночек»), ор. 67 (1914 г.).

14. Ю.Н. Померанцев (1878–1933) — композитор, дирижер, близкий друг Гнесиных. В 1913–1914 гг. вел класс гармонии в их училище.

15. Речь идет о работе в качестве директора Киевской консерватории.

16. М.Р. Глиэр (ур. Ренквист) (1878–1962) — жена Р.М. Глиэра. Об истории их знакомства см. в предисловии к первой части данной публикации.

17. ММКЕлФГ, X-14/4. Написано в ответ на предыдущее письмо.

18. День 20-летия Училища-Школы Гнесиных.

19. Елизавета Гнесина-Витачек (1876–1953).

20. Удалось установить три из них: вероятно, 2 концерта студенческого симфонического оркестра, третий — концерт закрытия музыкального сезона РМО 5 марта 1914 г., где впервые в Киеве прозвучала Вторая симфония Глиэра.

21. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 18, 19. Написано в ответ на предыдущее письмо.

22. Приписано в левом верхнем углу листа.

23. Орлов Николай Андреевич (1892–1964) — выдающийся пианист, ученик Евгении Фабиановны Савиной-Гнесиной (в 1898–1904 гг.), впоследствии сделавший мировую карьеру (в 1921 г. он эмигрировал).

24. В программе концерта, состоявшегося 15 февраля 1915 г. (хранится: ММКЕлФГ, XI-3/65) указано 7 произведений Глиэра: Романс E-dur (посвящен Леониду Владимировичу Николаеву) из Двух пьес для фортепиано ор. 16, 1904 г., Дуэт C-dur (Из Двенадцати дуэтов для двух скрипок ор. 49, 1909), хоры «Зима» на сл. Пушкина и «Весна» на сл. Ю. Жадовской (входят в Сюиту для двухголосного женского хора и фортепиано ор. 13, 1904 г.). Однако, если верить программе, в концерте «Зиму» исполнял детский хор, что заставляет предположить, что под «Зимой» мог иметься в виду хор «Здравствуй, гостья-зима» на сл. Никитина из Шести детских двухголосных хоров в сопровождении ф-но, ор. 24, 1905 г. Хотя известно, что фактически детские и женские хоры часто приравнивались друг к другу, Евгения Фабиановна могла допустить неточность в названиях, так как указала, что оба хора предназначены для детского исполнения. Кроме упомянутых произведений в концерте исполнялась «Народная песенка», возможно, № 5 A-dur из Двенадцати детских пьес средней трудности для ф-но ор. 31, 1907, Скерцо (D-dur из Двадцати четырех пьес для ф-но в 4 руки ор. 38,

1908 г. или As-dur из Двенадцати пьес средней трудности для фортепиано в 4 руки, посвященных Ел. Ф. Гнесиной, ор. 48, 1909 г.). В программе указан также Гавот для 2-х фп., но его среди ансамблевых фортепианных пьес обнаружить не удалось.

25. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 7–8. На бланке Музыкального училища Е. и М. Гнесиных.

26. Елизавета Ивановна Мусатова-Кульженко — оперная и камерная певица, невестка известного киевского книгоиздателя Стефана Васильевича Кульженко.

27. См. примечание 3.

28. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 20–20 об. На бланке Муз. училища Е. и М. Гнесиных.

29. День 20-летия со дня основания Музыкального училища Е. и М. Гнесиных, отмечавшийся 2 февраля 1915 г.

30. Евгения Александровна Воскресенская — пианистка-педагог, имела собственную школу в Москве. Вела в Гнесинском училище класс фортепиано с 1904 по 1914 г. Генриетта Петровна Лунц (по мужу Дукельская, позже Орлова) вела там же класс фортепиано с 1906 по 1916 г., позднее работала педагогом и концертмейстером. Обе они учились в консерватории у В. И. Сафонова. Глиэр преподавал в школе Гнесиных в 1900–1905 и 1908–1913 гг., то есть ему следовало бы отмечать пятнадцатилетие сотрудничества с сестрами.

31. Мария Фабиановна Гнесина (1874–1918). О сестрах Гнесиных см. подробнее в предисловии к первой части данной публикации.

32. См. предыдущее письмо.

33. Мария Робертовна Глиэр, жена Р. М. Глиэра, была выпускницей Училища Е. и М. Гнесиных, обладавшей самым первым его свидетельством об окончании. Подробнее об этом см. в предисловии к публикации первой части переписки.

34. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 109, л. 1–2.

35. Образцов Лев Михайлович — оперный певец, педагог. В 1907–1915 гг. преподавал в Ростовском музыкальном училище.

36. Пресман Матвей Леонтьевич (1870–1941) — пианист-педагог, организатор (в 1896 г.) и директор музыкальных классов, затем Музыкального училища при Ростовском отделении ИРМО до 1913 г., затем профессор Ростовской консерватории в 1918–1921 гг., покровительствовал Михаилу и Григорию Гнесиным в период их пребывания в Ростове. Соученик и друг семьи Гнесиных.

37. Дроздов Анатолий Николаевич (1883–1950) — пианист, композитор, музыкальный критик, педагог и музыкально-общественный деятель. Сокурсник М. Ф. Гнесина по консерватории, один из его ближайших друзей. С 1911 по 1916 год возглавлял музыкальное училище в Екатеринодаре (ныне Краснодар) при ИРМО, сыграв огромную роль в музыкальной культуре города. В 1911–1913 гг. с ним вместе работал и М. Ф. Гнесин.

38. В 1914–1915 г. Гнесин написал следующие вокальные сочинения: два фрагмента к драме «Роза и Крест» А. Блока («Песня пажа Алискана» и «Песня Гаэтана»), «Розариум» — музыка к двустишиям Вяч. Иванова, «Из современной поэзии» — музыка к стихотворениям А. Блока, а также симфонический фрагмент «Из Шелли».

39. «Эдип-царь». Музыка к трагедии Софокла. Текст в переводе Д. Мережковского. Напевы для музыкального чтения и хоров с сопровождением оркестра. Существует только в виде переложения для голоса с ф-но. Постановка спектакля так и не состоялась. М. Ф. Гнесин в сотрудничестве с Вс. Э. Мейерхольдом создал музыку к трем античным трагедиям, пытаясь воссоздать греческую манеру театральной музыкальной декламации. Это собственное оригинальное изобретение М. Гнесин называл «музыкальное чтение в драме». В Студии Мейерхольда в 1909–1915 гг. шли занятия Гнесина с актерами по данной системе. См. книгу: Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин / Сост. И. В. Кривошеева, С. А. Конаев. М.: Издательство ГИТИС, 2008. (В книге опубликованы ноты музыки ко всем трем трагедиям).

40. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 10—10 об. Почтовая карточка. Указан адрес: Киев, Бассейная, 6.

41. В сентябре 1915 г. (в связи с военными действиями) в Ростов-на-Дону была эвакуирована Киевская консерватория. В январе 1916 г. она вернулась обратно. Очевидно, с этим связан и вопрос о том помещении, которое она занимала.

42. В 1916 году М. Гнесин открывает в Ростове общество «Музыкальная библиотека имени Н.А. Римского-Корсакова». Вначале оно работало в его собственной квартире. Общество развернуло широкую просветительскую деятельность, так как, помимо создания большой библиотеки, устраивало концерты с приглашением многих столичных музыкантов, циклы лекций и т.д. В 1918 г. Гнесиным были устроены «Музыкальные празднества в память Н.А. Римского-Корсакова».

43. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 22. Внизу листа многочисленные рисунки нотного стана и отдельных нотных знаков. В 1920 г. Глиэр переехал в Москву, где стал профессором консерватории по классу полифонии и композиции (1920—1941).

44. В это время Глиэр занят сочинением сценической музыки. В 1921 г. написана симфоническая картина-балет «Запорожцы», балет «Комедианты». Ни хора, ни ансамбля он не написал.

45. Имеются в виду предстоящие каникулы.

46. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, № 608, 2 л. Датировано по содержанию. В 1923 году Глиэр по приглашению правительства Азербайджанской республики ездил в Баку для изучения культуры Азербайджана и создания оперы, основанной на местных народных мелодиях. Такой оперой стала «Шах-Сенем».

Гнесина (Александрова-Гнесина) Ольга Фабиановна (1881—1963) — пианистка-педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. Подробнее о ней см. в предисловии к первой части данной публикации. Ее единственное письмо Глиэру выделяется из всех публикуемых писем своим игриво-шутливым тоном.

47. Это письмо не сохранилось.

48. А.К. Бергер (1888—1962) — профессор кафедры истории средних веков исторического факультета МГУ, того же факультета, где ранее преподавал А.Н. Савин, муж Евг.Ф. Савиной-Гнесиной (возможно, через которого и состоялось знакомство с ним сестер Гнесиных).

49. Гандольфи Этторе (1862—1931) — оперный и камерный певец, известный педагог. Приехав в Россию в 1907 (или 1908) г., вначале преподавал в Киевском музыкальном училище и Киевской консерватории. Поэтому О.Ф. Гнесина и называет его «Ваш Гандольфи». С 1923 года до конца жизни жил в Москве, был профессором в Московской консерватории, вел класс сольного пения в музыкальных техникумах имени А.Н. Скрябина и имени Гнесиных (1923—1931). Был единственным итальянским профессором пения в Гнесинских учебных заведениях.

50. Так звали в семье Елену Фабиановну Гнесину.

51. Музыка Р.М. Глиэра к пьесе Аристофана, без опуса, написана в 1923 г.

52. Игра слов: «свободный» и «строгий» — стили полифонии; последний Ольга Фабиановна не изучала, так как не училась в консерватории.

53. ММКЕлФГ, VII-48/4. Датировано по штемпелю на конверте.

54. 3 июня.

55. Михаил Петрович Гальперин (1882—1944) — поэт, журналист, драматург, переводчик, сотрудничал с Музыкальным театром им. В.И. Немировича-Данченко, Московским театром оперетты, заведовал литературной частью в Большом театре: писал и делал переводы либретто опер, оперетт, балетов. Написал либретто оперы «Шах-Сенем» Глиэра, премьера которой состоялась в 1927 г. в Баку.

56. После поездки в Баку в 1923 г. Глиэр начал работу над оперой «Шах-Сенем» и в начале 1924 года вновь поехал в туда на полгода, чтобы показать азербайджанским музыкантам ее фрагменты.

57. Уже с начала 1920-х гг. в консерватории, как и в других учебных заведениях, проводились многочисленные реформы. В 1922 г. с ректорского поста консерватории ушел М.М. Ипполитов-Иванов, его место занял А.Б. Гольденвейзер, а Н.Г. Райский и К.Н. Игумнов вошли в ее правление. В 1924 году Гольденвейзер ушел с поста ректора, оставшись профессором консерватории, а его место занял Игумнов. Райский остался на посту проректора.

58. Энциклопедия — особый музыкально-теоретический курс, включавший отдельные знания из истории музыки и анализа музыкальных произведений.

59. Надежда Товиевна Гнесина, ур. Марголина (1881—1934) — первая жена Михаила Фабиановича Гнесина.

60. Скерцо cis-moll, ор. 15 было написано еще в 1904 г.

61. Ел.Ф. Гнесина писала в своих воспоминаниях о Глиэре: «Как-то в разговоре со мной он пожаловался на быструю утомляемость рук. Я внимательно проследила за его руками и заметила сильную зажатость в кисти и в локте. Путем различных упражнений, придуманных мной для освобождения рук, мне удалось помочь ему. Должна заметить, что он необыкновенно усердно и вдумчиво работал над своей техникой и очень радовал меня своими успехами. А еще больше радовался этому сам». Цит. по кн.: Елена Гнесина. «Я привыкла жить долго...»: воспоминания, статьи, письма, выступления. М., 2008. С. 104.

62. Пресман Матвей Леонтьевич — см. примечание 36.

63. Речь, вероятно, идет как раз о сочинении оперы «Шах-Сенем». Правда, помимо этого, в 1924 году были написаны две поэмы для голоса с оркестром на стихи Д. Мережковского «Леда» и «Белый лебедь», ор. 60, оркестровая фантазия «На праздник Коминтерна!» (без ор.) и «Марш Красной Армии» для духового оркестра (без ор.), тюркская песня «Ускудар» для кларнета и ф-но (без ор.), романсы «Старый вальс» на сл. Гальперина (без ор.), «Одиночество» на сл. Мережковского (без ор.) и «Тайна певца» на сл. Вяч. Иванова (без ор.).

64. М.Ф. Гнесин в 1923 году переехал с семьей в Москву и присоединился к делу сестер, открыв в училище (тогда техникуме) творческий отдел. Опера «Юность Авраама», над которой Михаил Фабианович работал в 1921—1923 гг., осталась незаконченной. Закончена была только симфоническая фантазия «Звездные сны» из этой оперы.

65. Генрих (Евгений) Францевич Витачек (1880—1946) — муж Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек, скрипичный мастер, хранитель Государственной коллекции смычковых инструментов.

66. Семигалов Владимир — скрипач и альтист, выпускник Московской консерватории, преподававший в Тифлисе (нынешнем Тбилиси).

67. Фабий Евгеньевич Витачек (1910—1983) — сын Елиз. Ф. Гнесиной-Витачек и Г. (Е.) Ф. Витачека, в то время ученик Глиэра. Одно из первых сочинений Ф. Витачека — детская опера «Дедка и репка», написанная в 1921 г. Подробнее о нем см. в предисловии к первой части настоящей публикации.

68. Мосолов Александр Васильевич (1900—1973) — композитор, один из самых ярких представителей авангардизма. В 1921—1925 гг. учился в Московской консерватории сначала у Глиэра, а потом у Н.Я. Мясковского. Его первая жена, Е.Ф. Колобова-Мосолова преподавала в 1921—1948 гг. в Училище им. Гнесиных.

69. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр.558, л. 3—3 об. Почтовая карточка. На обороте указан адрес Р.М. Глиэра: Москва-6, Петровский бульвар, д. 5, кв. 9.

70. Речь идет, возможно, о двух из двенадцати дуэтов для двух скрипок ор. 49 (1909 г.).

71. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 12—12 об. Почтовая карточка. Указан обратный адрес: Баку, ул. Малыгина, д. 2, кв. 11.

72. Имеется в виду Ф.Е. Витачек и его Вторая соната («Соната-фантазия») для скрипки и фортепиано, ор. 5.

73. Вейсберг Юлия Лазаревна (1879—1942) — композитор, близкий друг Евг.Ф. Савиной-Гнесиной, жена А.Н. Римского-Корсакова — сына композитора, организатор Петро-

градского отделения Ассоциации современной музыки (АСМ). Ее оперы «Русалочка» (1923), «Гуси-лебеди» (1927) и «Гюльнара» (1934) ставились в Училище им. Гнесиных.

Штрейхер Любовь Львовна (1885–1958) — композитор, доцент Ленинградской консерватории, а позже — ГМПИ им. Гнесиных, была близким другом М.Ф. Гнесина. Возможно, ироничный упрек Елены Фабиановны связан с руководящей работой Р.М. Глиэра в Союзе композиторов СССР (Союз был создан в 1932 г., Глиэр возглавлял его в 1939–1948 гг.).

74. Неизвестно, о каких психологических проблемах Ф.Е. Витачека шла речь. Не исключено, что это было связано со сложностями в семье (последующий развод его родителей), хотя, возможно, и с творческими проблемами.

75. ММКЕлФГ, VII-48/8. В 1936 году Глиэр предпринял двухмесячную концертную поездку по Сибири и Кузбассу. Вместе с ним ездили певица К. Булгакова и балетная пара Г. Кениг и Н. Гаев. Кроме крупных городов композитор посещал и весьма отдаленные места, куда иногда приходилось добираться на дрезине, на самолете, однажды, из-за снегопада машина с артистами была вынуждена всю ночь простоять в овраге в ожидании снегоочистителя. Играл в цехах железнодорожных мастерских, на площадках товарных вагонов, после бессонных ночей, на разбитых инструментах. «Я делаю общественно полезное дело, что требуется сейчас от каждого музыканта и композитора, и приношу пользу там, где еще никто ничего подобного не делал», — писал Р. Глиэр домой из своей поездки (цит. по кн.: Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. С. 144).

76. В 1936 году была сделана обработка и оркестровка народной узбекской музыки к музыкальной драме «Гюльсара» (в 1949 году она была переработана композитором в оперу), была закончена симфоническая поэма «Героический марш Бурят-Монгольской АССР», ор. 71.

77. Ф.Е. Витачеком написаны два концерта для фортепиано с оркестром. Премьера Второго концерта состоялась в 1939 г., солистом был Л.Н. Оборин».

78. Печатается по фотокопии, переданной внучкой композитора С.В. Глиэр: ММКЕлФГ, НВФ, оп. 4 № 52/3. Записка. Написана ко дню рождения Р.М. Глиэра (видимо, передана с подарком).

79. ММКЕлФГ, VII-48/6. Датировка основана на упоминании Института им. Гнесиных, который был открыт в 1944 г.

80. Беклемишев Григорий Николаевич (1881–1935) учился в Московской консерватории, а с открытием Киевской консерватории стал ее ведущим преподавателем-пианистом, являясь непосредственным соратником и другом Р.М. Глиэра.

81. А.Г. Беклемишев не преподавал в Институте им. Гнесиных.

82. Вероятно, имеется в виду выпускной акт либо в Училище им. Гнесиных, либо (в случае, если письмо написано не ранее 1948 г.) в Институте им. Гнесиных.

83. Там располагался Дом творчества композиторов, куда в разное время приезжали Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, А.И. Хачатурян и многие другие композиторы и музыковеды.

84. Печатается по фотокопии, переданной С.В. Глиэр: ММКЕлФГ, НВФ, оп. 4, № 52/1. Написано к 70-летию Р.М. Глиэра.

85. Определяющим в решении об отказе в приеме в консерваторию М. Гнесину было мнение директора В.И. Сафонова (бывшего учителем старших сестер — Евгении и Елены Гнесиных, с которыми он поддерживал хорошие отношения), который интересовался, в первую очередь, пианистическими навыками абитуриента. Гнесину было заявлено, что при имеющейся подготовке он не может войти в число, определяемое процентной нормой для евреев. Это стало большой травмой для юного композитора, однако, через год успешно поступившего в Петербургскую консерваторию и затем окончившего ее с занесением на почетную доску лучших выпускников. Н.А. Римский-Корсаков и А.К. Лядов проявили куда больший интерес к сочинениям Гнесина во время его поступления (что было неудивительным).

86. В 1913 году М. Ф. Гнесину была присуждена премия имени Глинки (ежегодная награда для композиторов, учрежденная на средства М. П. Беляева) за его симфонический дифирамб «Врубель» для голоса с оркестром.

87. В тексте письма его автором выписаны фрагменты из двух своих произведений — самого первого и самого последнего из законченных на тот момент.

88. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 13. На именном директорском бланке Ел. Ф. Гнесиной. Записка. Написана в связи с празднованием 50-летнего юбилея Гнесинских учебных заведений, которое проходило в Большом зале консерватории 15 февраля 1945 года. Видимо, речь шла о билетах для семьи Глиэра.

89. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 14. Поздравление написано в связи с 75-летием Р. М. Глиэра.

90. ММКЕлФГ, VII-48/5. На именном бланке Р. М. Глиэра. Указан его адрес: ул. Миусская, д. 4/6, кв. 46.

91. Сведений об У. С. Диярове не обнаружено. В 1937 году Глиэр руководил подготовкой Декады узбекского искусства в Москве. Для этого он полгода проработал в Ташкенте, где изучал музыкальную культуру Узбекистана, а также создал музыкальную драму «Гюльсара», в которой используются подлинные узбекские мелодии и которая повествует о жизни молодой узбекской женщины. Впоследствии ему было присвоено звание народного артиста Узбекской ССР. Неудивительно, поэтому, что школа в Ташкенте также носила его имя.

92. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 15. На директорском бланке Ел. Ф. Гнесиной.

93. Г. Г. Аден (1900–1989) — певец, профессор, один из самых значительных педагогов-вокалистов, преподававших в Училище (с 1947 г.) и в Институте имени Гнесиных (с 1949 г.), где он был профессором кафедры сольного пения до конца жизни.

94. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607, л. 16. На директорском бланке Ел. Ф. Гнесиной. Написано в связи с 80-летием Р. М. Глиэра. Вероятно, это поздравление зачитывалось на праздновании юбилея в Большом зале консерватории.

95. ММКЕлФГ, VII-48/7. На именном бланке Р. М. Глиэра. Текст напечатан на машинке, «Елене Фабиановне Гнесиной» и «Р. Глиэр» — написано синими чернилами. Является официальным ответом — благодарностью за поздравления с 80-летием — Институту имени Гнесиных.

96. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 609, 1 л. Записка.

97. Вероятно, речь идет о фотографии, сделанной на юбилее Р. М. Глиэра или ранее — на юбилее Ел. Ф. Гнесиной.

98. Вероятно, Глиэр уезжал в Ленинград, где должны были проходить торжества, посвященные его 80-летнему юбилею. 15 февраля отмечалось 60-летие учебных заведений имени Гнесиных.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Векслер Юлия Сергеевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.
E-mail: wechsler@mts-nn.ru

Потяркина Елена Евгеньевна (Москва) — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: lepiano@yandex.ru

Сниткова Ирина Ивановна (Москва) — кандидат искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: irina.snitkova@mail.ru

Чигарева Евгения Ивановна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, музыковед и филолог.
E-mail: echigareva@yandex.ru

Алеев Виталий Владимирович (Москва) — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: v.v.aleev2402@gmail.com

Артемова Евгения Георгиевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Московского городского университета.
E-mail: e_art@mail.ru

Басманова Татьяна Николаевна (Москва) — старший преподаватель кафедры ландшафтной архитектуры Российского государственного аграрного университета имени К.А. Тимирязева.
E-mail: cresperamo@mail.ru

Говар Наталья Алексеевна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: nataliagovar@mail.ru

Джани-заде Тамила Махмудовна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: djaniz@mail.ru

Сусидко Ирина Петровна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: lspriv@mail.ru

Пилипенко Нина Владимировна (Москва) — доктор искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Авдеева Анна Сергеевна (Москва) — сотрудник Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Потемкина Нора Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Тропп Владимир Владимирович (Москва) — кандидат искусствоведения, хранитель фондов Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Yulia S. Veksler (Nizhny Novgorod) — Doctor of Art, Professor of the Music History Department at the Nizhny Novgorod Glinka-Conservatory.
E-mail: wechsler@mts-nn.ru

Elena E. Potiarkina (Moscow) — PhD in History of Arts, Lecturer in Russian Music History at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.
E-mail: lepiano@yandex.ru

Irina I. Snitkova (Moscow) — PhD in History of Arts, Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnessins Academy of Music.
E-mail: irina.snitkova@mail.ru

Evgenia I. Chigareva (Moscow) — Doctor of Art, Professos of the Music Theory Department at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.
E-mail: echigareva@yandex.ru

Vitaly V. Aleev (Moscow) — PhD in History of Arts, Head of the Pedagogy and Methodology Department at the Russian Gnessins Academy of Music.
E-mail: v.v.aleev2402@gmail.com

Evgenia G. Artemova (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Music Art Department at the Moscow City Pedagogical University.
E-mail: e_art@mail.ru

Tatyana N. Basmanova (Moscow) — Senior Lecturer of the Landscape Architecture Department at the Timiryazev Russian State Agrarian University.
E-mail: cresperamo@mail.ru

Natalia A. Govar (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of the Piano Department at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: nataliagovar@mail.ru

Tamila M. Jabi-zade (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of the History Music Department at the Russian Gnessins Academy of Music.
E-mail: djaniz@mail.ru

Irina P. Susidko (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Head of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnessins Academy of Music.
E-mail: lspriv@mail.ru

Nina V. Pilipenko (Moscow) — Doctor of Art, Associate Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnessins Academy of Music.

Anna S. Avdeeva (Moscow) — Officer of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Nora A. Potemkina (Moscow) — PhD in History of Arts, Leading Expert of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Vladimir V. Tropp (Moscow) — PhD in History of Arts, Curator of Collections of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: gnesina_museum@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Юлия Векслер. Об истории термина «атональность» в первой трети XX века

Предмет настоящей статьи — история термина «атональность» в первой трети XX столетия. В статье анализируется позиция школы Шенберга по вопросу использования термина, рассматриваются причины его неприятия в среде нововенцев, проясняются важные нюансы его трактовки в трудах Й. М. Хауэра и Х. Аймерта. Изучение ранней истории термина «атональность» позволяет заключить, что он разделил судьбу многих терминов в искусстве XX века: вначале они грешат неопределенностью и расплывчатостью, затем быстро устаревают, не успевая за стремительным развитием художественной практики, становятся разменной картой в идеологической борьбе, и лишь спустя годы и десятилетия, возможно, получают то место, которого они заслуживают.

Ключевые слова: атональность, двенадцатитоновая техника, новая музыка, история терминов, Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Йозеф Маттиас Хауэр, Герберт Аймерт.

Елена Потяркина. Творческие диалоги: И. Стравинский и Дж. Балла. Сценическое воплощение симфонической фантазии «Фейерверк» в дягилевской антрепризе

Статья посвящена двум ярчайшим представителям искусства XX века — И. Стравинскому и Дж. Балле и их творческому пересечению в дягилевской антрепризе. На основе анализа архивных материалов впервые в русскоязычном музыковедении освещается история создания сценической версии симфонической фантазии «Фейерверк».

Ключевые слова: Стравинский, Балла, Дягилев, итальянский футуризм, симфоническая фантазия «Фейерверк», Рим, театр Костанци, 1917 год.

Ирина Сниткова. Феномен niente в творчестве Сальваторе Шаррино

Сальваторе Шаррино — создатель уникальной поэтики, специфическую ауру которой во многом определяют «иллюзорные» категории *niente*, ничто, пустоты. *Niente* — это момент зарождения звуковой материи из ничего. Как и другие аналогичные знаки, *niente* — это чистое проявление *интенциональности*. Интенции формируются теми композиционными ресурсами, которые принципиально не поддаются точной фиксации и отдаются на откуп субъективности исполнителя — это *динамика*, *темпы*, *агогика*, *способы артикуляции*. Интенциональными ремарками буквально испещрены партитуры Шаррино и многих других современных композиторов.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, интенциональность, поэтика, niente, ничто, тишина, интуиция пустоты.

Евгения Чигарева. «Лондонские дивертисменты» Григория Корчмара: к вопросу о рецепции Моцарта в России

В центре внимания автора статьи — дивертисменты для струнного оркестра, которые Григорий Корчмар создал на основе пьес из так называемой «Лондонской тетради» восьмилетнего Моцарта. Композитору принадлежат составление сонатно-циклических форм, обработка и инструментовка этих пьес. В качестве примера выбран Третий дивертисмент соль минор. При рассмотрении дивертисмента применяются принципы

историко-теоретического музыкознания, а также сравнительно-исторический подход. Научная новизна обусловлена самим материалом работы, который ранее не был предметом исследования.

Ключевые слова: Моцарт, «Лондонская тетрадь», Корчмар, дивертисменты, оригинал-модель, рецепция, интерпретация.

Виталий Алеев. О гармонии Рахманинова в сочинениях крупной формы: Третий фортепианный концерт

Статья посвящена гармонии С.В. Рахманинова в сочинениях крупной формы, рассмотренной на примере Третьего концерта для фортепиано с оркестром. Одним из важных методологических ориентиров становится учение Ю.Н. Холопова о тональных состояниях, в полной мере представленных в рамках Третьего концерта. В статье делается вывод о том, что расширенная тональность предстает у Рахманинова в совокупности множества ее частных проявлений, обнаруживающих богатый потенциал масштабной формы и позволяющих по-новому взглянуть на гармоническое мастерство великого музыканта.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, тональная драматургия, тональные состояния, расширенная тональность.

Евгения Артемова. Оперная постановка в Москве: современные тенденции

В статье дан анализ основных постановочных тенденций развития современного оперного театра на примере московских спектаклей сезона 2018–2019 года. В фокусе внимания автора находятся проблемы развития жанра и вопросы сценической интерпретации классических оперных сочинений. Внимание уделено как общим тенденциям в мире столичной оперы, так и отдельным спектаклям московских театров.

Ключевые слова: опера, жанр, проблема, постановка, театр, основные тенденции, фестиваль, дирижер, режиссер, премьера.

Татьяна Басманова. Хореографическая симфония М. Равеля «Дафнис и Хлоя»: симфонические принципы как основа музыкальной драматургии французского балетного спектакля

В статье рассмотрен процесс формирования французского балета от истоков до начала XX века в тесном взаимодействии музыки и хореографии. Ключевым аспектом исследования являются симфонические принципы как основа драматургии балетного спектакля. На основе анализа партитуры балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя», а также двух произведений А. Адана и Л. Делиба выстроена хронологическая картина процесса симфонизации балетного жанра как единого музыкально-хореографического организма.

Ключевые слова: Равель, балет, музыка, хореография, симфонизация, драматургия, лейтмотив, композиция, искусство, реформа.

Наталья Говар. Синтез слова и музыки в фортепианных сюитах Н. Черепнина и В. Щербачева

В данной статье, использующей культурологический, историко-стилевой, жанровый методы исследования, предпринимается попытка рассмотреть произведения Н. Черепнина — Шесть иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» (1912) и В. Щербачева — «Нечаянная радость» — с герменевтической точки зрения, что в значительной степени обогащает сферу фортепианно-исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: программная фортепианная миниатюра, сюита, Серебряный век, стиль, русский музыкальный импрессионизм, Черепнин, Щербачев.

Тамила Джани-заде. Приближение к музыкальной истории Исламской цивилизации

Проблема построения истории музыки арабов, иранцев и тюркских народов в VII–XVII веках раскрывается в представлениях об Исламской цивилизации, ее духовном ядре, дополняющем дихотомию «сакральное-мирское» дихотомией «священное-мирское» (Коран и музыка).

Ключевые слова: цивилизация, ислам, история, этнические субкультуры, макам.

Ирина Сусидко, Нина Пилипенко. Опера на пересечении истории и современности

Статья содержит аналитический обзор докладов, прочитанных на конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (11–15 ноября 2019 года) в Российской академии музыки имени Гнесиных и Государственном институте искусствознания. Конференция проводилась при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 19-012-20019).

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, научная конференция, Российская академия музыки имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания.

Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропп. Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть третья

Продолжение публикации обширной переписки семьи Гнесиных и выдающегося композитора Р. М. Глиэра. Третья часть переписки охватывает период с 1913 по 1955 гг. и полностью представлена впервые.

Ключевые слова: Р. М. Глиэр, сестры и братья Гнесины, история Гнесинского дома, переписка Р. М. Глиэра и семьи Гнесиных, совместная работа Глиэра и Гнесиных, сочинения Р. М. Глиэра для учеников-гнесинцев.

ABSTRACTS

Yulia Veksler. On the history of the term «atonality» in the first third of the twentieth century

The subject of this article is the history of the term «atonality» in the first third of the twentieth century. The article analyzes the position of the Schoenberg school on the use of the term, discusses the reasons for its rejection among the Schoenberg circle, clarifies the important nuances of its interpretation in the works of J. M. Hauer and H. Eimert.

The study of the early history of the term «atonality» allows us to conclude that he shared the fate of many terms in the art of the twentieth century: first they sin with uncertainty and vagueness, then quickly become obsolete, failing to follow the rapid development of artistic practice, become a bargaining chip in the ideological struggle, and only later years and decades may get the place they deserve.

Keywords: atonality, twelve-ton technique, new music, history of terms, Arnold Schönberg, Alban Berg, Josef Matthias Hauer, Herbert Eimert.

Elena Potiarkina. Creative dialogues: I. Stravinsky and J. Point's. Stage embodiment of symphonic fantasy «Fireworks» in Diaghilev's enterpris

The article is devoted to two brightest representatives of the art of the XX century — I. Stravinsky and G. Balla and their creative intersection in the Diaghilev enterprise. Based on the analysis of archival materials, for the first time in Russian musicology, the history of the creation of the stage version of the symphonic fantasy «Fireworks» is highlighted.

Keywords: Stravinsky, Balla, Diaghilev, Italian futurism, symphonic fantasy «Fireworks», Roma, Costanzi Theatre, 1917.

Irina Snitkova. The Phenomenon of niente in the music of Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino is the creator of a unique type of poetics, the specific aura of which is largely determined by «illusory» categories of niente, nothing, emptiness. Niente is the moment of the birth of new sound matter from nothing. Similarly to the other analogous sounds, niente is a pure manifestation of intentionality. Intentions are formed by those compositional resources which essentially are not susceptible to precise fixation, but give themselves up to the mercy of the performer's subjectivity — they are: dynamics, tempi, agogics, and means of articulation. Sciarrino's scores, as well as the scores of many other composers are filled with numerous intentional marks.

Keywords: Salvatore Sciarrino, intentionality, poetics, niente, nothing, silence, intuition of emptiness.

Evgenia Chigareva. «London Divertissements» by Grigory Korchmar: The reception of Mozart in Russia

The focus of the article is the divertissements for string orchestra, which Grigory Korchmar created on the basis of the plays from the so-called «London Notebook» composed by the

eight-year-old Mozart. The composer created the compilation of sonata-cyclical forms, developed and did the instrumentation of these pieces. The Third Divertisment G Minor is chosen as an example. When considering divertissement, the author applies the principles of historical and theoretical musicology, as well as uses comparative historical approach. Academic novelty is due to the material of the work, which was not previously the subject of research.

Keywords: Mozart, «London Notebook», Korchmar, divertissements, original model, reception, interpretation.

Vitaly Aleev. On Rachmaninoff's harmony in works of major form: Third piano concerto

The article is devoted to the harmony of S.V. Rachmaninov in large-scale compositions examined by the example of Concerto for Piano and Orchestra No. 3. One of the important methods of analysis is the idea of Yuri Kholopov about tonal states that are fully presented in the framework of the concert under study. The article concludes that Rachmaninov appears to have an expanded tonality in many of its states, which together reveal the rich potential of a large-scale form and allow a fresh look at the harmonic mastery of the great musician.

Keywords: S.V. Rachmaninov, tonal dramaturgy, tonal states, extended tonality.

Evgenia Artemova. Opera performance in Moscow: current trends

The article provides an analysis of the main production trends in the development of the modern opera house on the example of Moscow performances of the season 2018–2019. The author focuses on the problems of the development of the genre and the questions of the stage interpretation of classical opera works. Attention is paid to both general trends in the world of Moscow opera and individual performances of Moscow theaters.

Keywords: opera, genre, problem, staging, theater, main trends, festival, conductor, director, premiere.

Tatiana Basmanova. M. Ravel's Daphnis and Chloé choreographic symphony: symphonic principles as a foundation of musical dramatic composition of a french ballet show

The article describes a process of the French ballet art formation from its origin to the early 20th century as a close interplay of music and choreography. The key aspect of the study is symphonic principles as a basic dramatic composition of a ballet show. A chronological picture of symphonisation within the ballet genre as a single musical and choreographic organism was built following analysis of the score of Daphnis and Chloé ballet, and two works by A. Adam and L. Delibes.

Keywords: Ravel, ballet, music, choreography, symphonisation, dramatic composition, leitmotif, composition, art, reform.

Natalia Govar. Synthesis of word and music in piano suites by N. Cherepnin and V. Shcherbachev

In this article, using cultural, stylistic, genre methods of research, an attempt is made to consider the works of N. Cherepnin — Six illustrations to the «Tale of the fisherman and the

fish» — and V. Shcherbachev — «Unintentional joy» — from a hermeneutic point of view, which greatly enriches the sphere of piano-performance interpretation.

Keywords: piano miniature, suite, Silver age, style, russian musical impressionism, Cherepnin, Shcherbachev.

Tamila Jani-zade. Approaching the musical history of Islamic civilization

The problem of Arabs, Iranians, Turkic people music history building in the VIIth — XVIIth centuries is revealed in the ideas about Islamic civilization, about of its spiritual core complemented the dichotomy «holy-mundane» with the «sacred-mundane» (Quran and music).

Keywords: civilization, Islam, history, ethnic subcultures, maqam.

Irina Susidko, Nina Pilipenko. Opera at the intersection of history and modernity

The article contains an analytical review of the reports presented on the academic conference «Opera in musical theatre: history and modernity» (November 11—15, 2019) at the Gnessins Russian Academy of Music and the State Institute for Art Studies. The conference was supported by The Russian Foundation for Basic Research (project No. 19-012-20019). More than 170 scientists from 16 countries attended the scientific sessions: musicologists, theatrologists, art historians, theatre critics, teachers.

Keywords: Opera, musical theatre, scientific conference, Russian Gnesins Academy of music, State Institute of art studies.

Anna Avdeeva, Nora Potemkina, Vladimir Tropp. Correspondence of R. M. Glier with the Gnessin family. Part three

Continuation of the publication of the extensive correspondence of the Gnesin family and the outstanding composer R. M. Glier. The third part of the correspondence covers the large historical period (1913—1955) and is fully presented for the first time.

Keywords: R. M. Glier, Gnesin sisters and brothers, history of Gnesin house, correspondence of R. M. Glier and Gnesin family, works of R. M. Glier for Gnesin students.

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

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

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

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

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

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

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

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