

Ученые записки

2020
2(33)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель

Российская академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**

ПИ № ФС77-47706

от 08 декабря 2011 г.

выдано Роскомнадзором

Адрес редакции

121069, Москва,

ул. Поварская, д. 30-36

Тел.: 8(495) 691-30-78

E-mail: editor-in-chief@uz-
gnesin-academy.ru

<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать 11.06.2020 г.

Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано

в ООО «Сам Полиграфист»

109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2020

Главный редактор
доктор искусствоведения
И. С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Власова Е. С.

Доктор искусствоведения,
профессор

Дауноравичене Г. (Литва)

Доктор гуманитарных
наук, профессор

Дулова Е. Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения,
профессор

Зинькевич Е. С. (Украина)

Доктор искусствоведения,
профессор

Кирнарская Д. К.

Доктор искусствоведения,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,

профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат
искусствоведения,
доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

СОДЕРЖАНИЕ

Страница

главного редактора 3

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Татьяна Науменко

«Валя Холопова очень любит музыку...»
Интервью, записанное в форме
монолога 5

Наталья Гуляницкая

«Научная речь» и музыковедение 11

Анастасия Гундорина

«New Complexity»: к истории термина 19

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Рена Фахрадова

«Почему я выбрал музыку? Кто знает,
может, она сама выбрала меня».
Беседа с Тристаном Мюраем 28

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ОПЕРЫ

Ирина Сусидко

Революции и перевороты
в европейском музыкальном театре
XVIII века 37

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Евгения Артемова

К проблеме режиссерской
интерпретации оперы в современном
музыкальном театре 45

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Татьяна Масловская

Еврейская национальная
школа в музыке 54

МУЗЫКА XX ВЕКА

Антон Лукьянов

Об особенностях черновики
второй части Десятой симфонии
Шостаковича 66

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОЛОГИЯ

Вера Садокова

Мифологема пути в балете
П. И. Чайковского «Щелкунчик» 78

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Ольга Москвина

Исполнительские интерпретации
симфонической поэмы Р. Штрауса
«Жизнь героя»: к вопросу целостности
нарратива 102

СОБЫТИЕ

Ярослав Глушаков

Великая отечественная война.
Песенное наследие 111

Сведения об авторах 118

Аннотации и ключевые слова 121

Abstracts 126

Требования к статьям 131

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Мы надеемся, что этот номер порадует всех разнообразием тематики и материалом самих статей, среди которых интереснейшие интервью с выдающимися музыкантами, оперные реформы, театральные премьеры, архивные материалы, новые взгляды на известные произведения и многое другое.

Статья-интервью Т. Науменко «*Валя Холопова очень любит музыку*» представляет размышления В.Н. Холоповой о многогранной миссии музыковеда — открывать неизвестные имена и произведения, морально и творчески поддерживать композиторов-современников, порой сообщая композиторской мысли новые импульсы. Именно так музыковед имеет возможность стать участником большого культурно-исторического процесса.

Второе интервью, проведенное Реной Фахрадовой с Тристаном Мюраем — «*Почему я выбрал музыку? Кто знает, может, она сама выбрала меня*» — представляет взгляды крупнейшего композитора современности на новую музыку. В частности, говоря о возможностях спектральной техники как безграничном синтезе звуковысотностей, композитор обращает особое внимание на работу с тембром при создании музыкальной формы, способной выразить желаемые смыслы.

Важнейшая в современном музыкознании проблема словотворчества, благодаря которой возникает специфический «словарь» описания, отражена в статье Н. Гуляницкой «*Научная речь и музыковедение*». Знакомя читателя с лексикой представителей современного «композиторского музыковедения» — И. Юсуповой, В. Сильвестрова, В. Екимовского, В. Мартынова и других, автор статьи знакомит читателя со словесными интерпретациями используемых техник, стилей, выразительных средств. Эта сфера творчества призвана ориентировать слушателя в космосе звуковых миров современности.

Проблему терминологии продолжает А. Гундорина в своей статье «*“New Complexity”: к истории термина*». В качестве основополагающих признаков «Новой Сложности» отмечается многоуровневая музыкальная «микрособытийность», требующая определенной нотации. Судьба термина испытывает на себе конфронтации сторонников и противников, в полной мере отражая творческую судьбу «группы Ферниху», благодаря которой закрепилось понятие «*New Complexity*».

Театральная тема представлена весьма широко и разнообразно. Ее открывает статья И. Сусидко «*Революции и перевороты в европейском музыкальном театре XVIII века*», в которой автор размышляет о различных оперных реформах XVII–XVIII вв, осуществленных поначалу членами римской «Аркадии», впоследствии группой либреттистов и композиторов, в которую входил Глюк; третий поворот обозначен появлением национальных оперных традиций в «итальянизированных» ранее театрах Австрии, Германии, России. Критическую оценку получает и известный штамп о кризисе, переживаемом итальянской оперой *seria*, со всеми вытекающими клише: «косюмированного концерта» и другими.

Современные постановки оперных спектаклей, от аутентичных до постмодернистских, — одна из наиболее дискуссионных театральных тем — анализи-

руются в статье Е. Артемовой «К проблеме режиссерской интерпретации оперы в современном музыкальном театре». Особый интерес вызывают режиссерские подходы с новыми сюжетными и психологическими акцентами, нередко декларирующие полный разрыв с классическими традициями и «осовременивающие» театральное действие вплоть до игнорирования авторского замысла.

Всеми любимый балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» представлен В. Садовой в статье «Мифологема пути в балете П. И. Чайковского “Щелкунчик”» в ракурсе смысловых взаимодействий музыки и хореографии. Композитор, расставив собственные акценты в организации музыкальной ткани, продемонстрировал глубинные ракурсы прочтения сказочного текста, раскрыв его мифопоэтический пласт.

Самобытная еврейская музыкальная культура, испытывавшая в начале XX века свой духовный расцвет, являясь ярким, хотя и кратким периодом творчества талантливых композиторов Петербурга и Москвы, представлена в статье Т. Масловской «Еврейская национальная школа в музыке». Пройдя традиционный путь развития, начавшийся собиранием фольклорного материала и его обработками, дальнейшие творческие достижения еврейских композиторов, к сожалению, быстро сменились закатом, не успев привести их к признанию ни в России, ни за рубежом.

Текстологический анализ, предпринятый А. Лукьяновым — автором статьи «Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича» — редкий «гость» в музыкознании. Исследования подобного рода, как известно, выявляют особенности композиторского «почерка». Черновики, наглядно фиксирующие ход развития мысли, даже сам характер записи и цвет чернил, не говоря уже о работе с тематизмом, дают возможность погрузиться в движение конкретного замысла сочинения и тайны творческого процесса композитора.

О. Москвина в статье «Исполнительские интерпретации симфонической поэмы Р. Штрауса “Жизнь героя”: к вопросу целостности нарратива» рассматривает исполнение произведения как некий акт, именуемый «презентацией», и являющийся последним этапом нарративного комплекса. В центре внимания автора — различные интерпретации поэмы «Жизнь героя» великими дирижерами: А. Тосканини, Г. фон Караяном и Д. Цинманом.

Всеми любимые песни Великой Отечественной войны, давно ставшие классикой массовой песни, служат предметом размышления Я. Глушакова в статье «Великая отечественная война. Песенное наследие». Изучая песенный материал военного времени, автор акцентирует внимание на лирике — как выражении эмоциональной реакции человека, испытывавшего разлуку, потерю близких, неизбежных в этой катастрофе. Однако постепенное усложнение музыкальной формы, развитие созерцательного начала в песнях послевоенного времени послужили причиной постепенного угасания жанра массовой песни, что не лишило ее статуса культурного наследия и актуальности на все времена.

Актуальные проблемы музыкознания

«ВАЛЯ ХОЛОПОВА ОЧЕНЬ ЛЮБИТ МУЗЫКУ...»

ИНТЕРВЬЮ, ЗАПИСАННОЕ В ФОРМЕ МОНОЛОГА

Татьяна Науменко

Этот материал подготовлен на основе беседы с В.Н. Холоповой, которая состоялась в Московской консерватории 27 июня 2016 года. Мне давно хотелось расспросить ее о вещах, которые, к сожалению, редко становятся предметом интереса со стороны музыковедов, а еще реже — темой научных публикаций. Одно из немногих исключений — статья самой Валентины Николаевны «О творческом процессе музыковеда» (2004)¹, своего рода маленькая автобиография, в которой выдающийся ученый рассказывает о рождении замыслов, тем и трудов точно так же, как об этом мог бы рассказать композитор, писатель или художник. Яркая и полноценная научная деятельность, материалом которой стали творческие судьбы и музыкальные произведения, — и это еще не все ее содержание. Не менее важна причастность к живой музыкальной истории, непосредственное влияние на ее формирование и развитие.

Это был особый выбор музыковеда — писать о музыке, которая рождается из-под пера композиторов-современников, тем более тогда совсем



Валентина Николаевна Холопова

еще молодых. Открытие неизвестных имен, анализ неизвестных сочинений... Теперь эти имена и эти произведения принадлежат вечности, но ведь был когда-то и тот, кто услышал и понял их первым.

Музыковеды поколения «шестидесятников» смогли создать то, о чем их учителя могли только мечтать, — творческий союз с композиторами, основанный на дружбе и профессиональном доверии. Валентина Николаевна называет имена М. Е. Тараканова, Ю. Н. Холопова, Е. И. Чигаревой, но этот ряд можно продолжать и дальше.

Я попросила Валентину Николаевну ответить на вопрос о влиянии музыковедения на композиторское творчество и о возможных аспектах такого влияния.

Также я спросила, приходилось ли ей обсуждать с композиторами идеи их будущих сочинений. На это Валентина Николаевна сразу не ответила, однако затем прислала мне список произведений, которые композиторы посвятили ей. Из этого списка посвящений следует, что идеи Холоповой в наши дни обрели еще одно звучание. Привожу его в редакции Валентины Николаевны:

- Юрий Воронцов. «Сириус» для фп. (настоящая концертная пьеса в репертуаре нескольких пианистов).
- Лю Чанюань. «2–3–5–7–8 Weeping» («Плачущий») для кларнета, скрипки и маримбы. (Мои идеи ритмики.) Исполнено на моем прошлом юбилее.
- Другой китайский композитор. Сочинение для оркестра. (Мои идеи о фактуре.)
- Роман Леденев. Микро-вариации (маленькие вариации на простой мотив — мою монограмму). Автор исполнил на моем 70-летнем юбилее.
- Сергей Загний. «Hommage à Valentina Cholopova» для фп. (после наших разговоров о содержании музыки).

В. Н. ХОЛОПОВА О ВЛИЯНИИ МУЗЫКОВЕДА НА ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА

Музыковед влияет не какими-то отдельными книгами, пусть даже и самыми толстыми. Скорее, можно говорить о влиянии всего, что есть в человеке. Можно, например, влиять в плане педагогики — бывало, то, что я преподавала на первом курсе, потом откликалось на пятом.

Композиторы всегда обращались ко мне как к человеку, который может дать профессиональную оценку. И не только молодые. Например, Сергей Слонимский недавно пригласил меня на постановку своей оперы «Король Лир», где в качестве одного из персонажей выступает Владимир Юровский. Потом звонил мне, спрашивал мнение. И я поняла, что даже такому великому композитору, мэтру, о котором пишет мировая пресса, необходима поддержка профессионала.

Что же касается прямого влияния, то такого нет, чтобы композитор что-то услышал от музыковеда и тут же начал применять в своем творчестве, хотя

некоторые случаи помню. Как-то я выступала в Литве, рассказывала о Стравинском, о полиритмии, а потом познакомилась с произведением литовского композитора, где эта техника была использована. Также и мои ученики по консерватории: однажды дала им прослушать электронное сочинение С. Губайдулиной «Vivente — non vivente», после чего они сами сочиняли электронную музыку. От многих композиторов я слышала отзывы о курсе гармонии Ю. Н. Холопова. Они говорили, что этот курс дал им высокое и прочное профессиональное образование, дал в руки технику.

По поводу поддержки молодых. Когда я училась в консерватории, была уверена, что среди нас растет классик. Смотрела вокруг и задавалась вопросом: кто же? И высмотрела Шнитке. Он учился на один курс старше, мы практически ровесники. Но я все время прислушивалась — как он думает, как говорит, как пишет... Поддерживать его было трудно: в то время даже шипящие буквы в начале фамилий композиторов — Шенберг, Шнитке... — вызывали желание их запретить. Возможности что-то написать и опубликовать не было, я ждала два десятка лет.

Но отношение мое Шнитке видел, видел огромный интерес. Я слушала все его произведения, была на всех премьерах, не пропускала ни одной. Знала, что это очень важно для композитора — моральная и творческая поддержка.

То же и с Губайдулиной. Однажды, когда уже начала писать о ней, ко мне приехала группа слушателей ФПК. Я читала лекцию о ее творчестве. Незадолго до того в журнале «Советская музыка» вышла моя статья «Обновление палитры»². Оказалось, что они прочитали ее раньше, чем услышали музыку! А когда я писала другую — «Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной “Ночь в Мемфисе”»³, — Соня все спрашивала: «Когда же она выйдет?» — очень ее ждала. Потому что в свой адрес эти композиторы чаще слышали не поддержку, а только ругань. Помню, как несколькими годами раньше вышла статья В. П. Бобровского «Откройте все окна»⁴ и Соня удивлялась: «Что же это? Неужели у нас такая духота?» Конечно, название придумал не Бобровский, а редакция, но это царапало.

А поддержка всем очень нужна, даже самым талантливым, даже маститым. Например, тот же С. М. Слонимский пригласил меня на премьеру своей 27-й симфонии, которая проходила в Концертном зале им. Чайковского⁵. Успех был огромным, оркестр вызывали на «бис» 7 или 8 раз... Это абсолютно современное классическое направление! Об успехе хочу сказать и по поводу «Короля Лира». Все-таки симфония — это однородный жанр, а «Король Лир» — опера. Слонимскому удалось сделать театр в театре — там, где он вводит диалог Льва Толстого и Шекспира. В итоге получилось представить и образ Шекспира, и обсуждение Шекспира, и философию Шекспира, и нынешний взгляд на все это.

Когда Владимир Юровский стал изучать сюжет оперы, он увидел, что в нем много убийств. Им было решено не играть это, а петь, не показывать, а рассказывать. Все мысли при этом остались.

Я сказала Слонимскому, что идея просто фантастическая — театр в театре, что это тот театр, в который я бы хотела ходить. А он ответил, что все это

прописано в партитуре. Был очень доволен, что его находка была мною отмечена. Так что даже самому признанному композитору очень нужна поддержка музыковеда.

Были и другие моменты поддержки. Например, когда С. Губайдулина показала мне свой Третий квартет, я пришла в восторг: такое новаторство, мастерство! И я была первой, кто написал о Первой симфонии А. Шнитке. Всегда читала его статьи. Однажды обратила внимание на то, что, говоря о Стравинском, он имел в виду именно эту симфонию. Фрагмент этот я потом перенесла в собственную статью, а затем в книгу, которую мы писали совместно с Е. И. Чигаревой⁶. Прочитав об этом, Шнитке спросил у меня: «Как ты догадалась?» Конечно, композитор всегда будет доверять музыковеду, у которого бывают такие догадки.

С композиторами я проводила два больших интервью. Одно из них — с А. Шнитке, по заказу журнала «Наше наследие»⁷, который поддерживала Р. М. Горбачева. До этого, когда я обратилась к Шнитке с просьбой об интервью, он ответил: «Это будет мне стоить полсонаты». После таких слов, конечно, трудно было настаивать. А тут обратился журнал.

Второе интервью я взяла у Р. Щедрина для публикации в газете «Правда»⁸.

Спрашивала я у каждого свое. Но оба мне сказали: «Вопросы, которые Вы задали, нам не задавал никто». Это показывает, что взгляд музыковеда не просто уникален, но дает композиторам новые повороты мысли.

В чем они видели нашу способность понимать и ценить их творчество? Как-то Губайдулина и Шнитке разговаривали обо мне и сошлись в одном мнении, которое выразили так: «Валя очень любит музыку». А ведь это не всегда бывает среди музыкантов. Тот же Шнитке говорил: «Сидят абсолютники и не слышат ничего». В самом деле, уметь слышать произведение не всегда зависит от слуха. А «любит музыку» — означает, что можно доверять.

С Э. Денисовым мы тоже всегда были в диалоге. Он дарил мне много своих произведений, видел мою поддержку. И главное заключалось именно в доверии.

Музыковеды влияют не только на композиторов, но и на исполнителей. Когда я вела курс анализа в училище и в консерватории, например, у пианистов, я показывала много новых произведений. И эти произведения они потом играли не только в классе по специальности, но и на госэкзамене. Так музыка современных композиторов входила в репертуар исполнителей через учебный процесс.

Об этом мне много рассказывал мой ученик А. Ю. Кудряшов⁹. К нему обращались студенты с просьбой прослушать исполнение «Хорошо темперированного клавира» с позиции музыкального содержания. Они его оценкам очень доверяли. Одно время в РАМ им. Гнесиных висел его портрет — в том классе, где он читал лекции. Когда я вела занятия там, под его портретом, я думала, что это неправильно: не я, а он должен бы вести занятия под моим портретом...

Композиторам был очень важен наш отклик. Денисов всегда приглашал на исполнение своих сочинений, мы постигали их вместе. Вообще наше поколение образовало особую группу единомышленников. Мы поддерживали друг

друга. Была сплоченность мыслей, идей, намерений, понимания. Недоброжелатели называли нас «осиное гнездо».

Когда у нас выходили книги, композиторы их читали. Помню, как-то мы стояли возле библиотеки с Денисовым и Шнитке и обсуждали мою книгу о ритме. Сама постановка проблемы была оценена композиторами очень высоко. А монография об Антоне Веберне, которую мы писали с Ю. Н. Холоповым¹⁰, оказала огромное влияние. Без преувеличения, успех этой книги был сенсационным. Известие о ее выходе из печати прокатилось по всему Советскому Союзу, до Дальнего Востока. О ней говорили везде, всех, кого интересовала новая музыка, это исследование очень впечатлило. Шнитке тогда написал некую поэтическую конструкцию, которую назвал «стишок». Этот стишок я поместила в книгу.

О современной музыке в то время не писали почти ничего. Поэтому «Антон Веберн» оказал заметное воздействие на музыкальную культуру. Идеи книги жадно впитывали композиторы. Важно было еще и то, что трудный и непонятный Веберн теперь тоже стал «нашим».

Это понятие, «наш композитор», означало многое — новый взгляд, новое музыковедение. Первым его употребил Шнитке. Когда Е. И. Чигарева сказала ему, что будет писать книгу о Моцарте, он воскликнул: «О Моцарте? Так это замечательно! Теперь Моцарт тоже будет наш!» Так что, говоря о влиянии, нужно иметь в виду весь комплекс: знания, любовь к музыке и психологический климат. Вот это — самое важное!

Мы изучали музыку композиторов, а они изучали наши книги. Однажды я пришла к Шнитке слушать его «Фауста»¹¹. А он стал читать мою книгу о фактуре¹², которую я принесла ему в подарок. Я слушала, даже плакала — жалко было Фауста, когда он умер... Когда закончила, Шнитке говорит: «Тут такой пример из Глинки — на одну ноту несколько перегармонизаций». Его восхитило мастерство композитора.

Наша заинтересованность в самых лучших композиторах создавала атмосферу, в которой они чувствовали себя нормальными людьми, занимающимися нормальным делом. Всегда было так, что, показав нам одно свое произведение, они потом несли следующее.

Конечно, мы шли на риск. Например, Юрий Николаевич Холопов — как он пострадал за свою любовь к современной музыке. Полжизни прошло, пока смог защититься. И ведь нельзя поставить в вину талант. А вот тему — можно, тема была удобной мишенью. Отрицательное отношение партийных властей распространялось и на меня. Говорили: «Сестра Холопова интересуется Хиндемитом, и вообще в ней что-то такое чувствуется...». А статья о Губайдулиной? Чтобы напечатать материал о кантате «Ночь в Мемфисе», я стучалась во все издательства. Закрыли сборник «Музыка и современность», все зависло. И вдруг там возник какой-то провал, и меня попросили: «Дайте что угодно». Я дала эту статью, она была опубликована. Да, приходилось идти на хитрость. Но никакая стена не глухая: если все время стучать, где-то обязательно будет брешь. Музыковеды старшего поколения находились в идео-

логическом кольце, из которого они никак не могли вырваться. Главной эмоцией в советском обществе была эмоция страха, и чем старше профессор, тем сильнее это чувствовалось.

Для многих существовали другие музыкальные идеалы. Как, например, для В. А. Цуккермана — мазурки Шопена. Ученик Яворского, всю жизнь изучавшего религиозные, евангельские сюжеты в музыке, Цуккерман ни разу не сказал нам об этом, не дал даже намека, ничего.

Поэтому современной музыке мы учились не у профессоров, а у Денисова и Шнитке. Они давали книги, учебники, открывали имена... Просветительство в консерватории шло главным образом от этих двух человек.

Я хотела писать также и о Р. К. Щедрине. Но когда он был большим начальником в Союзе композиторов, к нему невозможно было пробиться. А потом, уже позже, когда я обратилась к нему, сказал: «Обо мне давно не пишут. Вы первая протянули мне руку».

Все это наша история. О ней нужно говорить, нужно писать. Если мы уйдем, то об этом больше никто не расскажет.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Холопова В. Н. О творческом процессе музыковеда / В. Н. Холопова // Процессы музыкального творчества / РАМ имени Гнесиных; ред.-сост. Е. В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994–2012. Вып. 7: Сборник трудов N. 165 / РАМ имени Гнесиных. 2004. С. 192–211.
- ² Холопова В. Н. Обновление палитры // Сов. музыка. 1968. № 7. С. 28–30.
- ³ Холопова В. Н. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Вып. 8. М.: Музыка, 1974. С. 109–130.
- ⁴ Бобровский В. П. Откройте все окна // Сов. музыка. 1962. № 2. С. 23–28.
- ⁵ Состоялась 18 декабря 2010 года.
- ⁶ Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
- ⁷ Альфред Шнитке. «Дух дышит, где хочет» // Наше наследие. 1990. № 3. С. 155–171.
- ⁸ Родион Щедрин. Извечная ценность музыки // Правда. 1988. 16 сентября. С. 4.
- ⁹ Кудряшов Андрей Юрьевич (1964–2005).
- ¹⁰ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 330 с.
- ¹¹ Кантата «История доктора Иоганна Фауста» для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983).
- ¹² Холопова В. Н. Фактура: очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.

«НАУЧНАЯ РЕЧЬ» И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Наталья Гуляницкая

«**Н**аучная речь — выкованное из повседневного языка орудие, при помощи которого овладеваем мы предметом познания, — писал П. А. Флоренский. — Суть науки — в построении или, точнее, в устроении терминологии. Слово, ходячее и неопределенное, выковать в удачный термин — это и значит решить поставленную проблему. *Всякая наука — система терминов*» [5] (Здесь и далее курсив авт. — Н. Г.).

Устроение терминологии — каково оно в музыковедении? Удастся ли этой науке выковать удачные термины? Решаются ли проблемы создания системы терминов? Вот вопросы, которые не теряют своей актуальности. Естественно, обсуждая их, мы ограничимся лишь определенным отрезком времени — так называемой *today's music*, *la musique d'aujourd'hui*, *heutige Musik*, то есть сегодняшней музыкой в России.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо проделать немалый путь изучения истории; важно дифференцировать предметные уровни; желательно, наконец, установить тенденции времени и сравнить интердисциплинарные ситуации. Так вот, тенденции сегодняшнего дня в культуре, похоже, заметно меняются...

А. Батагов в одной из недавних бесед (в ответ интервьюеру, заметившему о своих сложных отношениях с «неоклассикой») сказал: «Вот это слово просто вообще кошмар, еще хуже, чем минимализм. Кто-то придумывает эти термины, а мы потом вынуждены ими пользоваться» [1].

В самом деле, придумывание терминов — процесс, который сегодня не прекращается. Не успел постмодернизм внедрить «лексикон нонклассики», как его настигает уже другой «кошмар» — так называемый «метамодернизм» со своим словотворчеством.

«Мы предлагаем прагматический романтизм, свободный от идеологического крепежа. Таким образом, метамодернизм означает подвижное состо-

ание между и за пределами иронии и искренности, наивности и понимания, релятивизма и истинности, оптимизма и сомнения, в погоне за множеством несоизмеримых и ускользающих горизонтов. Мы должны идти вперед и осциллировать!» — сказано в «Манифесте», составленном Л. Тернером¹.

* * *

Оглянемся окрест себя...

«Научная речь» зависит от языка, на котором говорит нынешнее музыкальное искусство. Но прежде — о самих понятиях. В связи с этим представляется не лишним сослаться на Ю. М. Лотмана. Ученый, бросающий ретроспективный взгляд на развитие философии науки, выделяет идеи Фердинанда де Соссюра, которые «остаются мощными блоками в фундаменте семиотики»². Лотман обращает внимание, напомним, на противопоставление языка (*la langue*) и речи (*la parole*) и приводит определение языка, данное швейцарским лингвистом: «Это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, ибо он существует в полной мере лишь в коллективе. Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного» [Там же].

Зачем нам это? Типология современной музыки — это многое множество стилевых устремлений, художественных интенций — от искусства *new simplicity* до *new complexity*, от так называемого академического консерватизма до постпостмодернизма. И у каждого стиля — свой музыкальный язык, и каждое художественное высказывание — предмет специфической речевой интерпретации.

Например, сравним два музыковедческих текста, в которых по-разному толкуются сходные современные терминологические единицы. «Кроссовер является довольно модной идеей, определившей целое направление экспериментальных поисков в искусстве 2000 годов», — пишет А. Ивашкин [3, 25]. «Необычайную популярность приобрел в настоящее время такой жанр, как *classical crossover* (классический кроссовер), возникший в результате компромисса между элитарным искусством и современной массовой культурой» [6, 31], — пишет Е. Ханнанова. В одном случае «кроссовер» — термин, характеризующий «целое направление» современного искусства; в другом — компромиссный «... такой жанр». И это не случайность!

Попытка сделать выборку интердисциплинарных терминов привела нас к примерному списку «модных слов»: АРТЕФАКТ, АРХЕТИП, БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ, БОДИ-АРТ, ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ГИПЕРТЕКСТ, ДЕФОРМАЦИЯ, ДИСКУРС, ЖЕСТ, ЗАУМЬ, ИНСТАЛЛЯЦИЯ, ИНТЕРТЕКСТ, КИЧ, КОЛЛАЖ, КОМПОЗИНГ, МЕССИДЖ, НЕТ-АРТ, ПАЛИМПСЕСТ, ПЕРФОРМАНС, СИМУЛЯКР, ПАСТИШ, РИЗОМА, ТЕЛЕСНОСТЬ, ХРОНОТОП и др. (И это далеко не все...)

Эти термины, насыщающие научную речь эстетиков, искусствоведов, литературоведов, проникли и в труды музыковедов. Назовем некоторые из

них: «Музыка XX века» Л. Акопяна (2010); «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк» А. Денисова (2013); «Беседы с Альфредом Шнитке» А. Ивашкина (1994); «Музыка в истории культуры: Избранные статьи» А. Михайлова (1997); «Текстология музыкальной науки» Т. Науменко (2013); «Мир музыки в зеркале времен» А. Соколова (2008); «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» Т. Цареградской (2018)³.

Мы назвали лишь некоторые труды, в которых заметно намерение авторов обновить научную лексику. Это происходит по разным причинам, как то: тематика, требующая своего языка анализа и описания; перевод актуальных текстов, нередко связанных с «транслитом» (транслитерацией).

Кроме того, взаимодействие научной терминологии — это феномен, связанный с тем, что ныне именуют как «культурный трансфер» в его расширенной интерпретации⁴.

Означает ли это, что *terminos*, определяющий «границу», стал явлением беспредельным? (...Еще одна из множества современных проблем.)

* * *

В так называемом *композиторском музыковедении* также наблюдаются процессы терминологических пересечений, «интеркультуральных связей» — процессы диалога различных областей искусства и науки. «Научная речь» композиторов — это область высказываний, которая представлена не в каких-либо специальных *Lexikon Musiktheorie*-трудах... Нет, это, скорее, область рассредоточенных терминов и понятий, «выговоренных» в разных жанровых формах в связи с описанием своих и чужих музыкальных произведений.

Так, феномен терминологического авторства весьма характерен для творчества Ираиды Юсуповой. Вводя то или иное новое слово, композитор непременно его определяет, наставляя слушателя на адекватное восприятие своего сочинения. Не имея первоначального представления, например, о таких словосочетаниях, как «медиа-опера», «стихийная полифония», «вертикальная полистилистика», «мегацикл», слушатель может оказаться на пути произвольного толкования, приводящего к искажению смысла произведения. Мы уже ссылались на словесное творчество И. Юсуповой, но позволим себе повторить некоторые уникальные термины и стоящие за ними понятия.

«Стихийная полифония»

«К своим личным открытиям отношу *стихийную полифонию* (и тоже как идеологию, а не прием, мне же принадлежит и термин), *вертикальную полистилистику* (аналогично), перемещение одного звука в пространстве как принцип драматургии, использование прилегающих к концертному залу пространств (что как раз связано со стихийной полифонией)»⁵.

«Медиа-опера»

«Медиа-опера в моем понимании (в России я первой объединила эти два слова применительно к собственному творчеству) — жанр медиа-арта (поскольку в проектах такого типа с видеопроекцией и фонограммой зачастую интерактивно взаимодействуют живые перформеры), в котором 1) основой синтеза является музыкальная композиция, 2) материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства» [Там же].

«Мегацикл»

«Сущность — это “нечто” (голос, струна, звук, орган и т. д.). Амбиент — это окружение главного, которое может меняться местами с этим главным, атмосфера вокруг»⁶.

«Для меня амбиент — это *сакральный Амбиент*, духовное искусство. У любого творца есть желание, чтобы духовная жажда других утолялась его произведениями. Как ни пафосно это звучит...»⁷.

Отозвалось ли эхо юсуповских терминов в «амбиенте» творчества других артистов? Недавний пример: Ольга Бочихина назвала свое новое произведение «FACE: Немая опера» (2018) — «мультимедийный проект для инструментальных, электроакустических звуков и видеопроекции»⁸.

* * *

Речь В. Сильвестрова не менее богата «выкованными» из обывденного языка терминами. Они трудно поддаются упорядочиванию, наподобие классификации, но среди них есть группы, связанные с типом музыкального высказывания («мета-музыка», «тихая музыка», «тихая ода», «тихие песни»); видом музыки («багательность», «китч-музыка», «устная музыка»); жанровой формой («постлюдия», «пост-скрипtum», «мгновения», «мгновения поэзии и музыки», «мелодии мгновений»).

Как видно, Сильвестров, подбирая простые слова, создает не только свою типологию художественно-музыкального высказывания, но и насыщает произведение с тем или иным именем особым формосодержанием, постичь которое (если удастся!) лучше всего через реальное исполнение, особенно авторское (или А. Любимова).

Подобный взгляд можно бросить и на словесное творчество других композиторов, сочинивших термины, вошедшие в так называемую *common practice*, например: «тиннабули-стиль» А. Пярта, «новое сакральное пространство» В. Мартынова, «полиситлистика» А. Шнитке. (Весьма продуктивно было бы и сравнение терминологических сущностей, например: что такое «микрополифония» Лигети, «мыслить музыку сегодня» Булеза, «стохастическая музыка» Ксенакиса, «симулякры» Апергиса и др.)

* * *

Особое место в области терминологической словесности следует отвести В. Мартынову и В. Екимовскому.

В. Мартынов, написавший немало философско-музыковедческих книг, находится в постоянном поиске индивидуализированной научной речи⁹. В одних случаях он пересматривает традиционную лексику, придавая ей новые семантические коннотации; в других — вводит нетрадиционную лексику, специально «выкованную в удачный термин» (Флоренский). Так, в работах, связанных с духовной музыкой, — например, «Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе» (М., 1997) — композитор, обращаясь к темам крюковой нотации, принципам распева, видам молитвы и др., строит специфический словесный аппарат, состоящий из старых и новых «означающих».

Область инновационной терминологии В. Мартынова, в отличие от традиционной, привлекает особое внимание современного читателя. В поле зрения — слова и словосочетания, наполняющие такие книги, как «Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности» (2005), «Казус VITA NOVA» (2010), «Автоархеология» (три книги, изданные в 2011, 2012, 2013).

Проблемные ситуации — например, специфика «посткомпозиторской реальности», «opus-музыки» и «opus post-музыки», «новое сакральное пространство» — требуют от автора и соответствующего языка описания. Вот пример одной из них: «Термин «зона opus posth» может иметь два варианта толкования — назовем их слабым вариантом и сильным вариантом. Согласно слабому варианту толкования «зона opus posth» представляет собой совершенно самодостаточную и замкнутую область реальности <...> которая соответствует «состоянию постмодерна». Согласно сильному варианту толкования «зона opus posth» представляет собою некую переходную, пограничную область реальности» [4, 284]. (Не есть ли последнее то, что ныне связывают с направлением «метамодернизма»?)

Однако при всей актуальности суждений В. Мартынова, реально ли его допущение, что реципиент способен встать на уровень его личностного мышления и адекватно понять философско-социолого-музыковедческие рассуждения о некоторых вещах? (Например, о «нетости как единой данности» [Там же, с. 284].

* * *

Большое распространение получил синдром авторства, связанного с авторитетом (как среди композиторов, так и некоторых музыковедов), о чем уже отчасти говорилось выше.

А. Батагов, например, возмущается и на вопрос об авторстве (в недавнем интервью с Я. Тихоновым) отвечает: «Я думаю, этот вопрос уже надо перестать задавать. Все эти разборки с авторством тянутся много десятилетий. Сначала мы доказывали, что автор умер, потом заявили, что он как-то по-другому проявляется. Вообще, авторство состоит не в том, на что похоже или

не похоже сочетание двух нот. Для меня оно заключено в других параметрах и даже не связано со стилем. Мне ближе то, как к этому относились в любимые мной XVI–XVII века и еще раньше: люди делали свое ремесло по определенным правилам, вот и все» [1].

Это высказывание, находящееся, видимо, в виртуальной полемике с В. Мартыновым, есть определенная позиция, выражающая значимость авторства не через похожесть или стилистику, а через свободное владение мастерством композиции.

В. Екимовский, широко пользующийся терминологией модернизма и постмодернизма, сразу определил позицию, назвав свои произведения «композициями» под определенным номером (сейчас их уже 100). Композитор весьма изобретателен и в производных словоформах, например: «quasi-пуантилизм», «quasi-стилизация», «сериализм в алеаторике», «стабильные и мобильные константы», «незвучащая графика», «алеа-минимализм», «макроминимализм»..., их толкование читатель может, не мудрствуя, получить в текстах «Автобиографии» [2], избежав произвола личных автотолкований.

Привлекают внимание размышления В. Екимовского по поводу классификации музыки «композиторов-россиян» на три направления — «три кита: всестилистическая музыка, стилистическая и внестилистическая» [2, 309].

Уточняя термины, композитор поясняет: «“Стилистическая” — это музыка XX века, которая десятилетиями эволюционировала и пришла к тому, что называется современной академической музыкой (неважно — традиционалистская или авангардная)». «“Всестилистика”... — все, что до тебя было придумано и освоено великими музыкальными умами, и что без зазрения совести можно использовать в качестве *своего собственного* строительного материала». «Внестилистика» характеризуется композитором как «другая крайность», «где нельзя уловить даже намек на какой-нибудь стиль...» [Там же]. (И автор термина называет имена тех, кто «шалит» приемами звукоизвлечений, — из объединения *CoMa*).

В итоге В. Екимовский выступает за идею «индпроекта» (как модификацию теории «единичности»), идею, оснащенную и своим аппаратом анализа целостного неповторимого явления, «как категорию, как МЫСЛЬ» [2, 312].

Термин «панстилистика», обобщивший поиски «выкованного» из повседневности слова, найден композитором в результате этого нелегкого пути...

* * *

И последнее.

В качестве заключения к статье, посвященной проблеме «научной речи», приведем оригинальный текст В. А. Екимовского, в котором он, как композитор и музыковед, в присущей ему «индманере» характеризует свою Девятую симфонию «Эпитафия авангарду»¹⁰. Текст письма, отформатированный как *автоинтервью*, озаглавлен композитором так: «**Девять вопросов-ответов, заданных самому себе...**»

«Девятая... — это название?»

— Название сочинения имеет широкий комплекс символической информации, которую нет смысла конкретизировать: титулом все сказано, более того, все возникающие вопросы об этом опусе сами в себе имеют и ответы.

Девятая... — это номер или концепт?

— Девятую симфонию без восьми предыдущих никто никогда не писал. Слишком ответственно, рискованно и опасно.

Девятая... — это символ кульминации творчества?

— Иногда кульминация творчества совпадает с последним сочинением, но история знает и другие случаи.

Девятая... — это новый этап творчества?

— Никто не знает, но хотелось бы, чтобы эпохальная фраза критика из 1980-х (очередное недоумение вызвало новое сочинение Екимовского — прим. автора — Н. Г.) не потеряла своей актуальности и сейчас.

Девятая... — это продолжение идеи неповторности стиля?

— Не повторяться с каждым годом становится все сложнее и сложнее. Как в шахматах — до 15 хода все дебютные комбинации просчитаны, придумать какой-либо новый ход практически невозможно.

Девятая... — это собрание технологий XX века?

— XX век богат на технологические новации. Но быстротечное время каждой из этих новаций отводило определенный срок — и к концу столетия все новейшие (как они в свое время именовались) техники остались в анналах истории. Настоящее сочинение — музейная экспозиция.

Девятая... — это эпитафия или посвящение авангарду?

— Началось все с авангарда 50-х годов, где царил сериализм Булеза и Штокхаузена (а на отечественной ниве Денисова и Шнитке), потом добавилась алеаторика Пендерецкого и Лютославского, затем минимализм Гласса и Райха. Этими основными направлениями классический авангард и исчерпывается. И умер он вместе с уходом его последних адептов.

Девятая... — это не постмодернистское сочинение?

Музыку XXI века можно называть как угодно, в том числе и постмодернизмом, но это неакадемическое, нефилософское, неинтеллектуальное, подчас уродливое направление не имеет ничего общего с авангардом. С эпохой Великого Авангарда».

ЛИТЕРАТУРА

1. Батагов А. Единство сексуальности и духовности — это не противоречие. <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/>.
2. Екимовский В. Автомонография. Москва, 2008. 480 с.
3. Ивашкин А. Кроссовер и двойная переработка в советской и постсоветской музыке // Слово композитора и о композиторе. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 25.
4. Мартынов В. Зона opus posth или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2011.
5. Флоренский П. У водоразделов мысли. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/210/514/index.htm>
6. Ханнанова Е. Нескучная классика на уроках сольфеджио // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Москва, 2013. С. 31.

REFERENCES

1. *Batagov A.* Edinstvo seksual'nosti i duxovnosti — e'to ne protivorechie [The unity of sexuality and spirituality is not a contradiction]. <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/>.
2. *Ekimovskij V.* Avtomonografiya. Moskva [Entomonograph. Moscow], 2008. 480 p.
3. *Ivashkin A.* Krossover i dvojnaya pererabotka v sovetskoj i postsovet-skoj muzyke // Slovo kompozitora i o kompozitore. Moskva: RAM im. Gnesinyh [Crossover and double processing in Soviet and post-Soviet music // Word of the composer and about the composer. Moscow], 2016. P. 25.
4. *Martynov V.* Zona opus rosth ili Rozhdenie novoj real'nosti. Moskva: Klassika-XXI [Zone Oris POSTH or the Birth of a new reality. Moscow: Klassika-XXI], 2011.
5. *Florenskij P.* U vodorazdelov mysli [At the watersheds of thought]. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/210/514/index.htm>
6. *Xannanova E.* Neskuchnaya klassika na urokax sol'fedzhio // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii. Moskva [Neskuchnaya classics at solfeggio lessons // Music education in the context of culture: Questions of theory, history and methodology. Moscow], 2013. P. 315.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 «В 2011 году в сети появился “Манифест метамодернизма” [<http://www.metamodernism.org/>], насчитывающий 8 пунктов. Его автор Люк Тернер акцентирует внимание на стремлении к колебаниям, постоянной динамике, нестабильности и притяжении противоположностей. Люк Тернер в своем “Манифесте” ввел термин “новый романтизм” как определение настроения культуры метамодернизма. Он объяснил это тем, что общество устало от деконструкции, иронии, релятивизма и нигилизма постмодерна и возвращается к растерянной за последние сорок лет искренности и универсальным истинам», — пишет. Е. Молодцов в статье «От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму». (См.: <https://emolodtsov.com/metamodern>).
- 2 Цит. по: *Лотман Ю.* После Соссюра // Семиосфера. СПб., 2004. С. 153–155.
- 3 «Рискнем предположить, понятию-метафоре “музыкальный жест” предстоит войти и в отечественную конвенциональную музыковедческую терминологию и занять там свое место» (*Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М., 2018. С. 362).
- 4 См.: *Дмитриева Е.* Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. С. 302–313.
- 5 См.: <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>.
- 6 Из личной беседы Е. Касминой (при участии Н.С. Гуляницкой) с композитором И. Юсуповой. Март, 2016 г.
- 7 См.: <http://www.ljpoisk.ru/archive/6160351.html>
- 8 См. изд. VI Международного фестиваля «Другое пространство». 28.11 — 2.12.2018 г. С. 8–9.
- 9 Например, «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» (М.: Филология, 1997); «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» (М.: Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000).
- 10 «Конец времени композиторов» (М.: Русский путь, 2002); «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» (М.: Классика-XXI, 2005); «Казус Vita nova» (М.: Классика-XXI, 2010). Подробнее — см. авторский сайт.
- 11 Материал взят из беседы В.А. Екимовского с Н. Гуляницкой (веб-интервью от 10.04.2019) в связи с премьерой его Девятой симфонии «Эпитафия авангарду» (2017) на фестивале «Другое пространство» (в Концертном зале имени П.И. Чайковского 28 ноября 2018 года, ГАСО под управлением В. Юровского).

«NEW COMPLEXITY»: К ИСТОРИИ ТЕРМИНА

Анастасия Гундорина

На рубеже 1970–1980-х годов в истории дармштадтских Международных летних курсов Новой Музыки произошла радикальная трансформация. Знаменитая послевоенная цитадель немецкого сериализма, обозначенная Л. Ноно еще в 1958 году как «Дармштадтская школа», тихо пала. «Старую гвардию» авангардистов сменило новое поколение композиторов, которые объединялись в группы, разделенные эстетическими признакам. Одна из таких групп сплотилась вокруг Брайна Фернихоу, выполнявшего функцию координатора курсов по композиции в Дармштадте с 1984 по 1994 годы. Еще в 1970-е годы смелые партитуры Б. Фернихоу завоевали европейскую музыкальную сцену и тем самым вдохновили целое поколение молодых композиторов, в том числе британцев, на свершения, а критик Гарри Халбрайх отмечал, что «впервые со времен Джона Данстейбла, с XV века, британская музыка повлияла на события в остальной части Европы»¹. Спустя некоторое время за «группой Фернихоу» закрепилось наименование «*New Complexities*», а направление, которое характеризовало творчество этих композиторов, стали называть «*New Complexity*» («Новая Сложность»).

Термин «*New Complexity*», давно вошедший в профессиональную лексику музыкантов и широко употребляемый в музыкальной науке, имеет непростую историю и до сих пор неоднозначно интерпретируется музыковедами и композиторами.

На наш взгляд, проблема определения термина «*New Complexity*» связана с его включенностью в весьма обширное и разнообразное содержательное смысловое пространство. И это является главной причиной, по которой становится сложно сформулировать универсальную и общезначимую дефиницию данного термина.

Датой рождения термина «New Complexity» принято считать 1 марта 1988 года. В этот день издательство «Contact: A Journal for Contemporary Music» опубликовало статью Ричарда Тупа «Четыре аспекта Новой Сложности» [15], в которой музыковедом рассматривались работы британских композиторов: Майкла Финнисси, Джеймса Диллона, Криса Денча и Ричарда Барретта. Вопреки этому факту и широко распространенному мнению сам Р. Туп утверждал, что не являлся автором термина. В статье 2002 года Р. Туп пролил свет на то, как появилось название его знаменитой статьи и какова была исходная версия формулировки: «мое первоначальное название [статьи — А.Г.] было “Четыре представителя в Новой Англии” — очевидный намек на Айвза², отражающий восхищение Денча и Финнисси по отношению к этому композитору. Но так как Диллон — шотландец, Барретт — валлиец, и на момент публикации Денч собирался переехать в Италию, этот заголовок был исключен, и “Новая Сложность” стала предпочтительнее в качестве более целесообразной замены» [16, 133].

Еще один прецедент употребления термина мы находим у К. Фокса в «Дармштадтском дневнике» 1985 года, следовательно, раньше, чем у Р. Тупа: «Я впервые столкнулся с Хеспосом <...> и его музыкой <...> и был поражен его заботой об уровне подготовки музыканта, исполняющего новую музыку, о чем свидетельствуют его собственные партитуры относительно нотации свободного времени³ и обилия нестандартных графических символов (оба редкие в Дармштадте, где *новая сложность* [курсив мой — А.Г.] является доминирующим каллиграфическим стилем)» [5, 45]. Фокс, зафиксировав свое наблюдение, кратко, но емко охарактеризовал явление и его особенность. Ведь то, что Фокс назвал «каллиграфическим стилем», относится к нотации композиторов «Новой Сложности», действительно напоминающей искусство изящной записи текста и воспринимающейся как эстетический феномен, о котором еще будет сказано.

В 1980-х годах случаи использования критиками и композиторами, участниками дармштадтских летних курсов, термина «Новая Сложность», были sporadическими. Однако ситуация меняется к началу 1990-х годов, когда понятие выходит за территориальные границы Дармштадта и начинает широко транслироваться и обсуждаться в специализированных журналах: «Perspectives of New Music» (США), «Contemporary Music Review», «Contact», «Tempo» (Великобритания). Можно сказать, что официальное международное признание термина состоялось, когда он был включен в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [6, 802].

Музыковед Стюарт Пол Дункан в своей диссертации «Концепция Новой Сложности: нотация, интерпретация и анализ» [4] осуществил поиск родоначальника термина и обнаружил противоречивые мнения относительно его авторской принадлежности. Со слов Р. Тупа, о термине он узнал от Р. Райта — музыкального менеджера и критика, который, в свою очередь, услышал его от Д. Диллона примерно в 1980 году. Но Д. Диллон приписывает авторство своему коллеге-композитору Н. Осборну, когда тот упомянул «новую

сложность», в пред-концертной беседе говоря о музыке Диллона. Однако М. Финнисси предполагал, что термин придумал Г. Халбрайх в 1978 году. Точка зрения К. Фокса совпадает с мнением М. Финнисси: «Так или иначе, но эти композиторы регулярно относились критиками, подобно Халбрайху, к представителям так называемой “New Complexity”»⁴.

Основанная на частных воспоминаниях история отражает на первый взгляд неочевидную, но все же имеющуюся конфронтацию мнений между профессиональными сообществами: музыковеды и критики (Туп, Райт) утверждают, что термин пришел от композиторов, а композиторы (Диллон, Финнисси, Фокс) настаивают на том, что первыми его стали применять музыковеды. При этом никто не претендует на авторство. Такая ситуация отчуждения, возможно, объясняется неоднозначным, но чаще негативным отношением композиторов к термину, чье творчество исследователи, критики и исполнители отождествляют со «сложностью».

«Сложность», как качественный признак, характеризующий ту или иную музыку, не является чем-то новым. В истории музыки найдется немало эпох или стилей, которые могли бы соответствовать этому понятию.

Осмысливая формулировку, невольно обращаешься к темпоральной логике и представлению о структуре временной оси, в которой существует прошлое, настоящее и будущее. Исходя из этой логики, «Новая Сложность» должна стать следующей ступенью своей предшественницы — «Старой Сложности». Действительно, дихотомическое деление: «New Complexities» (Новые Комплексисты) — «Old Complexities» (Старые Комплексисты) оказалось удобным и нашло свое применение в работе британского исследователя Пола Гриффитса «Современная музыка и после» [8]⁵.

И все же сочетание «Новая Сложность» (как и «Старая Сложность») является весьма размытым, не обладающим эксплицитными признаками. В связи с этим актуализируется вопрос: что понимается под сложностью в музыке? И почему она «новая»?

Обсуждение этого вопроса началось еще в 1990-е годы. К примеру, музыковед Джеймс Борос так и озаглавил две своих статьи «Почему сложность?», которые были размещены в специальных номерах «Perspectives of New Music on New Complexity» («Перспективы Новой музыки о Новой Сложности» [2; 3]. Музыковед Гарри Халбрайх утверждал, что распространенное представление ограничивает сложность только загруженностью нотации: «Под сложностью сегодня обычно подразумевают так называемые “черные партитуры”, изобилующие миллионами нот, предпочтительно (фактически) неигрательными. Это очень ограниченный взгляд, который не принимает во внимание сложность проблемы. На самом деле сложность — не следует путать с усложнением! — это предпосылка любого великого искусства, желающего удовлетворить не только чувства и ощущения, но и разум. На самом деле, это всегда существовало» [9, 24].

Действительно, мнение многих музыкантов сводилось к тому, что «сложность» является синонимом сложной нотации. Партитуры, чрезмерно пере-

груженные деталями и нюансами, пренебрежительно называли, ««выражаясь уличным языком», кучей нот» [19, 176].

Нотный текст композиторов «Новой Сложности», кодирующий и хранящий звуковую информацию, прописывается до «атомных частиц». Как правило, он включает микрохроматическую систему, мультифонику (в партиях духовых инструментов), «экстремальные» иррациональные ритмы, широкий спектр регистров, динамики и режимов артикуляции, подробные инструкции по фразировке. Огромное количество звукоритмических «событий», размещенных в одном такте партитуры, должно быть исполнено в течение нескольких секунд.

Roger Redgate. Black Icons (for solo cello and ensemble), такты 140–160.
(Издательство United Music Publishers Ltd)⁶

The image shows a page of a musical score for Roger Redgate's 'Black Icons'. The score is for measures 140 to 160. It is written for solo cello and ensemble (Vln, Vla, Vcl, Vcb, Cb). The score is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings (ppp, p, f). There are also articulation instructions like 'arco', 'pizz', 'balz', 'col leg. tran', 'trem rapido', and 'poss'. The tempo is marked as '1/2 col leg. tran.' and 'rall.'. The score is divided into measures 140, 147, 154, and 160.

Подобные партитуры оказали огромное влияние на развитие исполнительского искусства⁷. Один из блестящих современных гобоистов Кристофер Редгейт, разработавший новый гобой Howarth-Redgate для исполнения современной музыки, говорит о том, что «<...> Гобой Howarth-Redgate был сконструирован главным образом в ответ на работу группы композиторов, пишущих на краю того, что можно воспроизвести. Эти композиторы через свои сочинения и совместную с исполнителем деятельность просили раздвинуть границы, а иногда и заново изобрести их. Модифицированный инструмент был в состоянии решить проблемы, выявленные в этих современных работах» [12, 153].

При этом контраргумент противников «группы Ферниху» сводится к тому, что уровень сложности этой музыки находится на пределе возможностей исполнителей и недоступен для понимания слушателей. Даже для тех, у кого есть опыт исполнения музыки послевоенных авангардистов, таких как Булез и Штокхаузен, первый взгляд на партитуры композиторов «Новой Сложности» может шокировать. Более того, для исполнителей неловко осознавать свои ограничения. Многие из них признавались, что, столкнувшись с такими партитурами, не испытывали желания исполнять произведение. Изучение музыкального текста требует напряженной аналитической работы, высокого уровня исполнительского мастерства и, наконец, большого количества времени на разбор произведения.

Р. Тарускин видит в подобном отторжении термина и неприятии явления современную ситуацию, в которой находится академическая авангардная музыка. В заключительной главе монографии «Музыка в конце XX века» исследователь рассуждает о музыке «New Complexity» как о последнем шансе «*literate music*» («грамотная музыка» — термин, используемый Тарускиным как синоним академической музыки) обрести окончательный авторитет [14].

Тарускин констатирует: «<...> говорить о появлении музыки в этом случае нетривиально, потому что композиторы, связанные с «Новой Сложностью», прикладывают большие усилия к поиску нотаций для практически неощутимых микроинтервалов, постоянно меняющихся ритмических делений и крошечных градаций тембра и громкости в попытке реализовать свой идеал бесконечной музыкальной эволюции под бесконечно точным контролем <...>» [14, 475–476].

Однако, говоря о нотационной сложности музыки Ферниху, Тарускин уверенно заявляет, что «<...> ее сложность задает эталон, который никогда не будет равным, не говоря уже о том, чтобы превзойти ее» [14, 476].

Считая, что этот тип музыки обречен, Тарускин относит «Новую Сложность» к тупиковой линии модернизма. По мнению Тарускина, интеллектуальная музыка была окончательно свергнута с престола, а ее место заняли афиши масс медиа. Но наиболее красноречиво обозначена точка зрения Тарускина в названии параграфа, в котором идет речь о «Новой Сложности». Исследователь озаглавил его «*Terminal complexity*» («Конечная сложность»).

Однако существуют и другие точки зрения. Р. Туп в статье 2010 года «Против теории музыкальной (Новой) Сложности» открыто встает на защиту термина от посягательств со стороны ее противников и дает ряд существенных разъяснений по вопросам, ставшим хроническими «болевыми» точками «Новой Сложности»: «По-видимому, этот термин был задуман иронически, как контрапункт к уже превалирующей уловке “новой простоты”. Постепенно она прижилась, и, каковы бы ни были ее ограничения, я буду защищать ее на том же основании, на каком Адорно защищал “измы”» [18, 89]. Туп признавал, что термин «Новая Сложность» на самом деле слишком широк для того, чтобы верно передать, что это за стиль. Но в тоже время он говорил о том, что это необходимое обобщение [17].

Туп трактует «сложность» как эстетическую, психологическую и даже философскую категорию: «<...> в той мере, в какой музыкальная “сложность”, новая или нет, является скорее вопросом концепции и восприятия, чем алгоритмов, которые потенциально могут быть вписаны в одну большую систему, любая значимая теория музыкальной сложности может иметь эстетическую или перцептивную ориентацию, а не техническую» [18, 89].

Музыковед отмечает, что «<...> Он [термин — А.Г.] не определил ничего конкретного, но, возможно, помог указать на своеобразный тип мышления, который воспринимается не только как творческая стратегия, но и как сопротивление [«новой простоте» — А.Г.]. В этом смысле представляется проблематичным сформулировать “теорию”, которая объясняет эту музыку в том же духе, что и предшествующая ей серийная музыка» [18, 89].

Стоит отметить, что это замечание Р. Тупа является весьма ценным, обобщающим более существенную проблему, чем определение «сложности» в музыке, и заслуживающим пристального исследовательского внимания.

Несмотря на подразумеваемое высокоинтеллектуальное искусство, большинство композиторов «Новой Сложности» усматривают в термине и в том, что под ним подразумевается, отрицательную семантику, которая, на их взгляд, нивелирует творческую индивидуальность и является некой характеристикой антииндивидуализма.

Среди композиторов наиболее ясно выражает свою позицию по вопросу термина Б. Фернихоу в многочисленных интервью. В качестве примера приведем высказывание из интервью 2009 года (Нью-Йорк): «<...> кто-то из моего поколения раздражается, когда его называют композитором “Новой Сложности”, потому что он был там до появления “Новой Сложности”. Если у вас есть группа молодых композиторов в пяти или шести поколениях, удаленных от меня, я думаю, что, естественно, важно, чтобы они знали, что они не происходят из ниоткуда. <...> Я думаю, что есть одна вещь, которая мне нравится в так называемой “Новой Сложности”: она раздражает людей. Как следствие, вы обнаруживаете, что они теряют контроль, иногда ненавязчиво, над своей неприязнью или скептицизмом по отношению к этой конкретной тенденции. Так что я думаю, что это выполняет определенную функцию» [13].

Более радикальное критическое высказывание прозвучало в интервью Б. Фернихоу российскому журналисту А. Мунипову в декабре 2016 года на Фестивале современной музыки Хаддерсфилда.

А. Мунипов: Ваша музыка навсегда связана с определением «новая сложность», но ведь вы, кажется, его не очень любите?

Б. Фернихоу: Я, скорее, удивляюсь тому, что люди до сих пор пользуются этим термином, а ведь он придуман, страшно сказать, сорок лет назад. Но до сих пор не считается зазорным начать с него разговор. Термин — это маленький ящичек, тебя туда кладут, закрывают ключом и забывают навсегда. Это все от лени ума. Понятно, зачем это нужно, — так проще слушателям, критикам, а особенно радиостанциям и журналам. Но в результате люди слушают не музыку, а слово «сложность». Причем этот термин используют для описания

очень разных сочинений и очень разных авторов, с которыми у меня различий больше, чем сходства [1].

Стремление композиторов освободиться от ярлыков и отстаивать свое право на индивидуальность вполне понятно. Эрик Ульман настаивает, что «<...> едва ли можно спутать, даже при самом поверхностном знакомстве, звуковой и философский миры, например, Брайана Фернейхоу, Майкла Финнисси, Криса Денча и Ричарда Барретта» [20, 202].

Однако для музыкальной науки поиск новых терминов и понятий, объясняющих музыкальные явления, всегда остается актуальным.

Один из таких новых терминов — «Complexism» — предложен немецким композитором Клаусом-Штеффеном Манкопфом, учеником Б. Фернейхоу. Термин «Комплексизм» указывает на тенденции в композиционных подходах, а не на какой-то конкретно определяемый стиль или характеристику. В отличие от многих других современных музыкальных «измов», Комплексизм — это скорее этос и композиционная практика, чем определяемая идиома: он принимает много форм, отвергает определения на основе материала и отражает разнообразие композиционных подходов и методов [10, 28–29]. И, возможно, этот термин, имеет шансы стать альтернативой «New Complexity».

ЛИТЕРАТУРА

1. Мунипов А. Возможно, эпоха современной музыки закончилась. Большой разговор с британским патриархом «Новой Сложности» Брайаном Фернейхоу // Colta. Академическая музыка. 6 декабря 2017 г. Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_classic/16792-vozmozhno-eroha-sovremennoy-muzyki-zakonchilas Дата обращения: 24.02.2020.
2. Boros J. Why Complexity? // Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31, № 1. P. 6–9.
3. Boros J. Why Complexity? // Perspectives of New Music. 1994. Vol. 32, № 1. P. 90–101.
4. Duncan S. P. The Concept of New Complexity: notation, interpretation and analysis / A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Musical Arts. Part I. Cornell University. 2010. 126 p.
5. Fox C. A Darmstadt Diary // Contact. 1985, № 29. P. 44–47.
6. Fox C. New Complexity // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVII. 2nd ed., New York, 2001. P. 802.
7. Fox C. The Darmstadt school's British invasion. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy> Дата обращения: 15.01.2020.
8. Griffiths P. Modern music and after. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 456 p.
9. Halbreich H. Questionnaire response in Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press. 1990. P. 24–29.
10. Mahnkopf C.-S. Complexism as a New Step in Musical Evolution. In Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press, 1990. P. 28–29.
11. Mahnkopf C.-S. Complex Music: Attempt at a Definition // In New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1: Polyphony & Complexity. Hofheim: Wolke Verlag, 2002. P. 54–64.
12. Redgate C. Composition changing instruments changing composition // Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. Oxford University Press, 2017. P. 141–154.
13. Ribeiro F., Correa J., Domenici C. An interview with Bryan Ferneyhough. The Robert and Carol Morris for 21st Century Music, State University of New York, Buffalo, February 26th, 2009. Режим доступа: https://www.academia.edu/5539160/An_Interview_with_Brian_Ferneyhough Дата обращения: 15.08.2019.
14. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century. Oxford University Press, 2010. 585 p.

15. *Toop R.* Four facets of «The New Complexity» // *Contact*/ 1988, № 32. P. 4–50.
16. *Toop R.* «New Complexity» and After: a Personal Note, Polyphony and Complexity // *Music and Aesthetics in the 21st Century*. 2002, № 1. P. 133–138.
17. *Toop R.* On Complexity // *Perspectives of New Music*. 1993, № 31/1. P. 42–57.
18. *Toop R.* Against a Theory of Musical (New) Complexity // *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. 2010. P. 89–98.
19. *Truax B.* The Inner and Outer Complexity of Music // *Perspectives of New Music*. 1992, Vol. 32, № 1. P. 176.
20. *Ulman E.* Some Thoughts on the New Complexity // *Perspectives of New Music*. 1994. Vol. 32, № 1. P. 202–206.

REFERENCES

1. *Munipov A.* Vozmozhno, epoha sovremennoj muzyki zakonchilas'. Bol'shoj razgovor s britanskim patriarhom «Novoj slozhnosti» Brajanom Fernihou [Perhaps the era of modern music is over. Important conversation with the British Patriarch of the «New Complexity» Brian Ferneyhough] // *Colta. Akademicheskaya muzyka* [Academic music]. 06.12.2017. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/16792-vozmozhno-epoha-sovremennoj-muzyki-zakonchilas (Accessed: 24.02.2020).
2. *Boros J.* Why Complexity? // *Perspectives of New Music*. 1993. Vol. 31, № 1. P. 6–9.
3. *Boros J.* Why Complexity? // *Perspectives of New Music*. 1994. Vol. 32, № 1. P. 90–101.
4. *Duncan S.P.* The Concept of New Complexity: notation, interpretation and analysis / A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Musical Arts. Part I. Cornell University. 2010. 126 p.
5. *Fox C.* A Darmstadt Diary // *Contact*. 1985, № 29. P. 44–47.
6. *Fox C.* New Complexity // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XVII. 2nd ed., New York, 2001. P. 802.
7. *Fox C.* The Darmstadt school's British invasion. URL: <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy> (Accessed: 15.01.2020).
8. *Griffiths P.* Modern music and after. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 456 p.
9. *Halbreich H.* Questionnaire response in Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press. 1990. P. 24–29.
10. *Mahnkopf C.-S.* Complexism as a New Step in Musical Evolution. In *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*. Netherlands: Job Press, 1990. P. 28–29.
11. *Mahnkopf C.-S.* Complex Music: Attempt at a Definition // In *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Vol. 1: Polyphony & Complexity. Hofheim: Wolke Verlag, 2002. P. 54–64.
12. *Redgate C.* Composition changing instruments changing composition // *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford University Press, 2017. P. 141–154.
13. *Ribeiro F., Correa J., Domenici C.* An interview with Bryan Ferneyhough. The Robert and Carol Morris for 21st Century Music, State University of New York, Buffalo, February 26th, 2009. URL: https://www.academia.edu/5539160/An_Interview_with_Brian_Ferneyhough (Accessed: 15.08.2019).
14. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. Oxford University Press, 2010. 585 p.
15. *Toop R.* Four facets of «The New Complexity» // *Contact*/ 1988, № 32. P. 4–50.
16. *Toop R.* «New Complexity» and After: a Personal Note, Polyphony and Complexity // *Music and Aesthetics in the 21st Century*. 2002, № 1. P. 133–138.
17. *Toop R.* On Complexity // *Perspectives of New Music*. 1993, № 31/1. P. 42–57.
18. *Toop R.* Against a Theory of Musical (New) Complexity // *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. 2010. P. 89–98.
19. *Truax B.* The Inner and Outer Complexity of Music // *Perspectives of New Music* 1992, Vol. 32, № 1. P. 176.
20. *Ulman E.* Some Thoughts on the New Complexity // *Perspectives of New Music*. 1994. Vol. 32, № 1. P. 202–206.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: [7].
- ² Ч. Айвз упоминается не только потому, что Денч и Финнисси им восхищались, но, вероятно, потому, что Р. Туп хотел следовать традициям в обозначении национальных композиторских школ.
- ³ Свободное время — это тип музыкального антиметра, свободного от музыкального времени в записи времени.
- ⁴ Цит. по: [4, 4–5].
- ⁵ В раздел монографии, охватывающий исторический период 1975–1988 годов, П. Гриффитс, помимо прочих, включил направления «New Complexities» (Фернихоу, Финнисси и упоминаются Барретт, Денч) и «Old Complexities» (А.Э. Картер, Я. Ксенакис, Л. Ноно, К. Штокхаузен, Х. Бертуисл, Л. Берио, П. Булез).
- ⁶ «Black Icons» (for solo cello and ensemble) — произведение современного британского композитора Роджера Редгейта, написано в 2011 году по заказу Европейской комиссии для проекта «Европа глазами россиян / Россия глазами европейцев». «Black Icons» опубликовано United Music Publishers Ltd (издательство классической музыки современных композиторов).
- ⁷ Музыку композиторов «Новой Сложности» исполняют виртуозные солисты и ансамбли: Arditti Quartet, JACK Quartet, Ensemble Exposé, Thallein Ensemble, Ensemble 21, Ensemble SurPlus, ELISION Ensemble.

«ПОЧЕМУ Я ВЫБРАЛ МУЗЫКУ? КТО ЗНАЕТ, МОЖЕТ, ОНА САМА ВЫБРАЛА МЕНЯ»

БЕСЕДА С ТРИСТАНОМ МЮРАЕМ*

Рена Фахрадова

Один из крупнейших композиторов современности — Тристан Мюрай (р. 1947) — посетил Москву в ноябре 2018 года по приглашению «Студии новой музыки», ее художественного руководителя Владимира Григорьевича Тарнопольского. Целью его приезда в Россию было участие в жюри Международного конкурса Московской консерватории «Новые классики» для композиторов от 14 до 35 лет. Это был не первый опыт сотрудничества Мюрая со Студией. В 2005 году он участвовал в проекте «Созвучие. Антология музыкального авангарда XX века», задачей которого было «показать развитие музыкального авангарда в разных странах мира как единый процесс, дать целостный взгляд на развитие музыки XX века»¹. *

На сей раз Мюрай приехал в Москву уже будучи автором более семидесяти сочинений для разных составов исполнителей — от инструментов соло до симфонического оркестра. За его плечами стояли такие именитые ученики, как Марк-Андрэ Дальбави, Кайя Саариахо, Джошуа Файнберг, Джулиан Андерсон и многие другие, которые разделили и продолжили увлечение композитора спектральным методом. 16 ноября в Конференц-зале Московской консерватории прошла памятная встреча с Тристаном Мюраем. Большую часть своего времени он рассказывал о новых сочинениях и показывал аудио- и видеопримеры последних пьес. В зале присутствовало около ста человек (при вместимости 60 слушателей). Вопросам не было конца, поэтому вместо положенного часа встреча растянулась на все четыре.

По стечению обстоятельств для интервью был отведен только один час, однако беседа заняла в два раза больше времени. В известных зарубежных интервью Мюрая с Брюсом Роналдом Смитом², Джеффри Арло Брауном³, Рикардо Трухильо⁴,

* Запись и перевод текста Р.З. Фахрадовой.



Тристан Мюрай

Джулианом Андерсоном⁵, а также в единственной русской публикации интервью с Антоном Ровнером⁶ так или иначе затрагивались вопросы музыкальных техник и возникновения спектрального метода. Предлагаемая ниже беседа связана с конкурсом. Так как его специфика заключалась в двух номинациях — «Современная академическая музыка» и «Современная популярная музыка», а жюри было одним и тем же, Т. Мюрай оценивал композиторов, представлявших, казалось бы, совершенно полярные области. Этот факт

определил первую половину беседы, в которой композитор рассказывает о своем отношении к популярной музыке и ее влиянии на академическую. Во второй половине интервью внимание сконцентрировано на творчестве Тристана Мюрая. Он говорит о собственном восприятии времени в музыке, о важности гармонического мышления, об интересе к неевропейским культурам, а также о правомерности существования в настоящее время национальных композиторских школ⁷.

Пользуясь случаем, выражаю искреннюю благодарность художественному руководителю ансамбля «Студия новой музыки» Владимиру Григорьевичу Тарнопольскому за организацию этой незабываемой встречи.

«Я ДУМАЛ, ЧТО СОЗДАВАЛ ПОДОБИЕ МОСТА,
СОЕДИНЯЮЩЕГО РАЗНЫЕ ВИДЫ МУЗЫКИ»

Р.Ф.: Начиная с последней четверти XX века, можно заметить интерес композиторов к популярной музыке (например, Ромителли признавался, что его покоряет открытость и импульсивность рок-музыкантов, и он стремится объединить в своей музыке особенности рок- и академической музыки). Что вы думаете об этом тренде, и допускаете ли возможность использовать подобный синтез в своих произведениях?

Т.М.: На самом деле, я не уверен, что это так сильно популярно, как вы говорите. Я разговаривал с самыми разными людьми, и мне кажется, что у вас особый взгляд на эту тему. Насколько мне известно, во Франции и других странах подобное направление не особенно распространено. Мое видение новой музыки сформировано знанием самых разных локусов и музыкальных направлений, поэтому могу сказать, что то, что вы описали — лишь одно из них. Существует огромное количество других направлений и смешение особенностей популярной и академической музыки не является чем-то новым.

Помнится, когда я был студентом, многие композиторы, к примеру, вводили джазовые элементы в свою музыку. В то время это особенно было распро-

странено на территории США, но вскоре исчезло, так как подобный синтез все же не работал так, как нужно. Во всех смыслах.

Что касается рок-музыки, то был период (где-то в самом начале 1970-х), когда это направление было очень прогрессивным в Америке, в Германии... Я, например, помню такую группу, как «Blood, Sweat & Tears», потому что в то время она нравилась многим, в том числе и мне. Ну а в скором времени можно было наблюдать коммерциализацию музыки на примере двух групп: «Pink Floyd» и «Queen» (довольно интересные в своем жанре, на мой взгляд). На самом деле довольно любопытно, что музыка сегодня действительно становится более коммерческой, чем была раньше.

Я пробовал делать подобного рода синтезы академической и популярной музыки в 1980-х. У меня есть несколько пьес с синтезатором, электрогитарой, и они более или менее успешные. Например, пьеса для электрогитары⁸ — одна из самых известных среди моей музыки, и ее достаточно часто исполняют. Я думал, что создавал некое подобие моста, соединяющего разные виды музыки, потому что в основе всего лежал звук. Синтетический звук. Можно даже сказать, что этим мостом была спектральность /смеется/. А почему бы и нет? Спектральная техника была тогда действительно популярна. Я пытался делать что-то сильное, но все же это направление развития довольно ограниченное, поэтому ты не можешь раскрыть его в полной мере.

Р.Ф.: Весьма необычное мнение. Среди многих композиторов бытует мнение, что наоборот, будущее музыки находится за смешением жанров. В конце концов, это направление сейчас активно развивается в творчестве многих композиторов из Германии, Нидерландов...

Т.М.: Нет, конечно нет. Я встречаю много молодых композиторов и вижу, что они делают. Поэтому я все же не думаю, что то, о чем вы говорите, достаточно распространено. Но, может, это потому, что те, кто занимаются созданием музыки на стыке популярной и академической, не приходят ко мне /смеется/. Кстати, это вполне возможно. В любом случае, я очень открыт ко всему, и если кто-то захочет заниматься чем-то подобным, то я совершенно не имею ничего против. Но все же к такой музыке я настроен весьма скептически.

Что касается будущего музыки... Кто знает? Я не знаю, что буду писать в следующем году и что вообще случится с музыкой.

«ВОЗМОЖНОСТИ СПЕКТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ — В БЕЗГРАНИЧНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ЗВУКОВЫСОТНОСТЕЙ»

Р.Ф.: В вашей статье «After-Thoughts» 2005 года вы пишете, что одним из самых больших недостатков ваших студентов является отсутствие гармонического мышления. Что вы думаете о современных композиторах? Так ли необходимо это гармоническое мышление в 2018 году?

Т.М.: Оно всегда необходимо, потому что это одна из основных черт музыкальной логики. Если честно, меня часто вгоняет в депрессию то, что я слышу /

усмешается/. Практически везде отсутствует хоть какое-то гармоническое мышление или контрастность звуковысотной организации.

Я помню, как Мессиян говорил нам еще задолго до 1970-х годов: «Я не знаю, что нам следует писать», на что я всегда думал: «Если не можешь писать — не пиши!» /смеется/.

Собственно, о чем я и говорю, возможности спектральной техники — в безграничном объединении звуковысотностей. Один из студентов IRCAM называл это «вертикальным синтаксисом». По-моему, довольно интересная идея, потому что он подразумевал некую вертикальную организацию, другими словами, тембр (для меня это одно и то же), который обладает собственным смыслом.

Р.Ф.: Давайте обратимся к прошлому. Насколько мне известно, когда пришло время выбрать какое-то словесное обозначение тому, что мы сегодня называем спектрализмом, вы и ваши коллеги долго не могли прийти к единому мнению. Насколько слово «спектрализм», по-вашему, действительно отражает суть явления?

Т.М.: Я бы не сказал, что мы в принципе пытались найти вербальное определение. Мы просто делали то, что считали нужным. Назвать работу по изучению и использованию в музыке структуры звука «спектральной музыкой» было не нашим решением, мы в принципе не хотели давать этому какое-то имя, это сделали совершенно другие люди. Я помню дискуссии с Жераром Гризе, когда на курсах в Дармштадте (приблизительно в 1980-х гг.) он сказал мне: «Люди хотят называть то, что мы пишем, спектральной музыкой, и я не согласен с этим», на что я ответил: «Хорошо, ты не согласен, но ты же понимаешь, что именно так это и будет называться». В любом случае, все это было решено не нами. Более того, я никогда не думал, что это какой-то новый тип композиции, ведь это просто набор техник, определенное отношение к звуку, понимание того, что такое звук и отношение между природой звука и музыкальной конструкцией. Так что это объединение подобных идей, но никак не стиль.

Р.Ф.: Вы немного рассказали о вашей работе в IRCAM. Как я понимаю, на тот момент (1970-е — 1990-е гг.) изучение звука и создание компьютерных программ было одной из основных задач вашего творчества.

Т.М.: Именно так. На самом деле, сложно говорить о том, что было первым, а что вторым. По сути все, чем мы занимались — это пытались найти адекватное воплощение тому, что было у нас в голове, искали верные инструменты, чтобы достичь этого. В конце 1970-х у нас еще ничего не было, и мы получали любую информацию только из книг. Через какое-то время начали возникать самые разные компьютерные техники, в том числе и в IRCAM, где было возможно проводить анализ звука с помощью компьютера, что помогло нам лучше понять то, чего мы хотим. Короче говоря, когда ты получаешь информацию о новых способах изучения звука, это порождает новые идеи, которые, в свою очередь, порождают новые техники для изучения этого звука.

«ЛЮДИ СЛУШАЮТ НЕ КОНЦЕПЦИИ — ОНИ СЛУШАЮТ ЗВУКИ»

Р.Ф.: Думаете ли вы о восприятии слушателей, когда сочиняете музыку? Насколько это важно для вас?

Т.М.: Для меня существуют две важные вещи, касающиеся сочинения музыки. Об одной из них мы уже говорили — это вертикальная организация и возможности ее использования. Но гораздо более важная составляющая — это время, оно даже важнее вертикальной организации, чего не осознает подавляющее большинство композиторов.

Когда я говорю «время», то подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в меньшей степени), жест (в большей степени) и форму (в наибольшей степени). Многие композиторы хотят удержать всю организацию за счет концепций, но это не работает, потому что люди слушают не концепции — они слушают звуки. Более того, в зависимости от природы слышимого звука изменяется восприятие времени. Невозможно отделить себя от временной организации, контекста музыкальной структуры и связи между этими двумя параметрами.

Р.Ф.: То есть вы пытаетесь себе представить, как именно люди воспримут ваше произведение?

Т.М.: Да, я стараюсь. Конечно, я никогда не могу знать на самом деле, но это не значит, что нужно перестать пытаться. Любой композитор является первым слушателем своей музыки, и это весьма проблематично, потому что ты знаешь, что в этой музыке происходит на самом деле. Поэтому я стремлюсь к тому, чтобы полностью забыть то, что написал и представить, что никогда не слышал этой музыки ранее. Я понимаю, что мое время не идеально, ведь, к примеру, в самом начале пьесы людям нужно больше времени, чтобы познакомиться с новой информацией. Наверное, им также нужно время на ее запоминание, чтобы, когда какая-то музыкальная структура вернулась, ее можно было узнать.

Временная организация является для меня ключевым моментом композиции. И, кстати говоря, это замечательный способ отличить хорошего композитора от менее хорошего, даже если у него есть какая-то звуковысотная организация или любая другая — этого недостаточно.

Р.Ф.: Как вы думаете, существует ли какое-то «идеальное слышание» вашей музыки?

Т.М.: Что вы имеете в виду?

Р.Ф.: Например, Штокхаузен считал, что каждый воспринимает музыку совершенно по-разному, и каждый по-своему прав. Лютославский же наоборот говорил, что «Я сам сочиняю восприятие слушателя». Что из этого вам ближе?

Т.М.: На самом деле, все /смеется/. Я не могу контролировать то, как люди слушают мою музыку, но при этом надеюсь, что воспринять ее можно только каким-то одним образом. В каком-то смысле это и есть то, что я стараюсь воплотить в своей музыке: сделать так, чтобы у каждого был минимальный уровень возможностей воспринимать ее как-то по-своему; создать некое не-

посредственное, прямое восприятие музыкальной формы, всеобщей формы и ощущений. Для меня важно, чтобы музыку можно было слушать много раз и каждый раз замечать что-то новое, и именно для этого музыка должна быть достаточно насыщена, чтобы ее можно было слушать более, чем один раз. Бывает, что пьеса кажется просто замечательной, но ее невозможно слушать несколько раз, ведь каждый раз слышится одно и то же — ничего. Настоящий интерес представляют произведения, в которых при повторных прослушиваниях обнаруживается все больше разных деталей и слоев информации.



Тристан Мюрай и Рена Фахрадова

Глубина и богатство музыкальной ткани определяется именно этим — насколько возможно углубиться в слои информации при повтором слушании.

«Я НИКОГДА НЕ ПЫТАЛСЯ НАПИСАТЬ
ЧТО-ТО НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРА»

Р.Ф.: Насколько я знаю, у вас есть уже довольно длительный интерес к неевропейским культурам. Можете ли вы сказать, каковы истоки вашего интереса?

Т.М.: Сложно сказать. Когда-то в молодости я поехал в Китай и понял, что меня очень привлекает эта культура.

Р.Ф.: Повлиял ли этот интерес на ваше творчество чем-то, кроме использования конкретных инструментов?

Т.М.: Я так понимаю, что вы имеете в виду мою пьесу «*L'esprit des dunes*». Этот было настоящее исследование тибетских инструментов и монгольского пения. При этом я никогда не пытался написать что-то на основе фольклора, как, например, Бела Барток. Я не хочу писать что-то, похожее на музыку других культур. Не думаю, что из этого получится что-то хорошее. Но знакомиться, слушать и воспринимать музыку иных культур кажется мне чрезвычайно важным и интересным. Конкретно в отношении музыки могу сказать, что это позволяет лучше изучить феномен звука.

Я очень много путешествовал, слышал гамеланы⁹ на Бали, гагаку в Японии и множество других вещей. Очень интересно наблюдать за разными видами музыки сквозь особое восприятие слушания, времени, зачастую такими отличными от привычных нам. Вы спрашивали о некоем «идеальном слышании». И это как раз еще один пример того, насколько оно может быть разным, ведь у каждого народа своя форма восприятия музыки. Например, когда вы слушаете

индийскую музыку так же, как любую европейскую, то это будет крайне поверхностно, потому что вы не знаете всех изгибов этой музыки. Нужно знать что-то большее: к примеру, об импровизационности такой музыки, о происходящем между исполнителями на ударных инструментах состязании... По крайней мере, знание культур разных стран предполагает знакомство не только с музыкой, но и архитектурой, к примеру. Для меня очень интересна тема литературы и особенностей разных языков. Хотя я и, естественно, не знаю этих языков, мне интересно постигать то, что передается словами, такими отличными от наших.

«Я ВСЕГДА СТАВИЛ ЗАДАЧУ СОЗДАТЬ УБЕДИТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИСКУРС»

Р.Ф.: Какая главная задача вашей музыки сегодня?

Т.м.: Мне кажется, я всегда ставил задачу создать убедительный музыкальный дискурс, забыв о всех попытках изучения звука и всем остальном. Одной из таких задач было также общение со слушателями, аудиторией. Сейчас я думаю, что благодаря всем известным мне инструментам я могу построить любой спектральный код без непосредственного спектрального анализа, потому что все делается компьютером, поэтому сделать что-то подобное не является чем-то из ряда вон выходящим. Что является более важным, так это вопрос — как создать музыкальную форму, которая бы значила что-то для других людей.

Я не очень заинтересован в какой бы то ни было идеологии или абстрактных концепциях. Меня гораздо больше интересует, *что* я могу выразить и *что* люди могут получить из того, что я себе представляю.

Р.Ф.: Насколько я знаю, у вас в семье много художников. Повлияло ли это как-то на вас? Вы никогда не думали о том, чтобы рисовать?

Т.м.: О нет, это не для меня... Почему я выбрал музыку? Кто знает, может, она сама выбрала меня /смеется/. Я бы, конечно, хотел рисовать, но я ведь не могу делать абсолютно все! Это так же сложно, как и писать музыку.

По поводу моей семьи... Одна из моих сестер сделала сайт о нашем отце, там выставлены его работы: рисунки, стихи и многое другое. Он изобрел свою технику рисования с помощью чернил. Вообще, мой отец очень интересовался визуальным искусством, у него было множество друзей-художников. Начинал же он как журналист, писал критические статьи на выставки и все, что с этим связано. Сам же я никогда не задумывался о том, чтобы продолжить его путь. Но в целом визуальное искусство мне крайне интересно.

Р.Ф.: У вас есть какие-то любимые художники?

Т.м.: О, у меня их много! В прошлом году я даже работал с видеохудожником (тот, кто создает произведения искусства в формате видео, в направлении видео-арт — прим. Р.Ф.). Вообще, за все время мы сделали с ним¹⁰ два проекта: 1) «Liber Fulguralis» (2008) — произведение, вдохновленное утерянной книгой античных оракулов; 2) «Near Death Experience» (2017) — по очень известной картине Арнольда Беклина.

«СЧИТАЮ ПОНЯТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ОЧЕНЬ СИЛЬНЫМ УПРОЩЕНИЕМ»

Р.Ф.: Что такое французская музыка сегодня? Чем она отличается от музыки других стран?

Т.М.: Не уверен, что так уж много отличий между странами. Люди, безусловно, везде разные, но не думаю, что это сильно связано с их происхождением или страной.

Р.Ф.: Но ведь, например, французскую музыку начала-середины XX века иногда можно угадать, даже не зная фамилии композитора.

Т.М.: Хорошо, Дебюсси, конечно, совершенно особенный композитор, но это не потому, что он француз, а потому, что он Дебюсси. Что касается Мессиана, то если вы читали какие-то его высказывания о музыкальной выразительности, то наверняка заметили, что он немало говорит и о русской музыке, например. В некотором отношении есть достаточно много общего между Мессианом и Скрябиным.

Когда я анализировал прелюдию к «Послеполуденному отдыху Фавна», то заметил некоторое сходство с увертюрой к «Тристану и Изольде»: схожая гармония, схожая организация музыки... Именно поэтому крайне сложно описывать музыку с национальной стороны и, признаться, такой национальный подход мне совершенно не нравится.

Р.Ф.: То есть вы отрицаете само понятие «национальная школа».

Т.М.: Абсолютно. Я считаю понятие национальной школы очень сильным упрощением. Особенно в наше время, конечно же!

В определенный и довольно непродолжительный период времени, с конца девятнадцатого века до начала двадцатого, композиторы старались выйти из тональной организации музыки и классических музыкальных форм. Взамен они обращались к тому, что находили в глубинах традиций своих стран — отсюда и все эти понятия: «испанская школа», «русская школа» и прочие. Но нельзя же и в наши дни все сводить исключительно к понятию национальных школ, слишком много изменений произошло с тех пор.

Вы знаете «Иберию» Альбениса? Он писал ее, когда жил в Париже. Безусловно, эти темы вдохновлены разными испанскими мотивами, но ведь музыка... музыка — это просто музыка! Очень сложные гармонии и все в таком роде.

То же самое, насколько я знаю, касается и Римского-Корсакова, когда он писал свое Каприччио.

То же касается и исполнений: я работал со множеством различных оркестров по всему миру и могу сказать, что иногда мои собственные сочинения германские оркестры исполняют гораздо лучше французских.

Я встречал неамериканских студентов, пытающихся делать что-то похожее на американскую музыку, вроде репетитивной музыки и т. п. Видел германских студентов, чей образ мышления сильно похож на стереотипный французский, так что ...

Вообще, это довольно сложная и обширная тема. В Германии после Адорно было несколько путей, по которым могло пойти развитие искусства, в том числе и музыки. Они были весьма идеологическими, каждый из которых являлся более или менее возможным. Я как-то говорил на эту тему с Владимиром Тарнопольским.

Р.Ф.: Какие ваши ближайшие проекты?

Т.М.: Пьеса для виолончели и камерного оркестра. Закончена будет ... скоро /смеется/. Будет своего рода коллаборация между оркестром IRCAM'а и симфоническим оркестром Гонконга. Премьера планируется на февраль 2019 года во Франции¹¹.

Р.Ф.: Благодарю вас за интересный разговор и надеюсь на продолжение нашей беседы.

Т.М.: Спасибо. Было очень приятно с вами общаться.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сайт ансамбля «Студия новой музыки», страница <https://www.studionewmusic.ru/projects/sozvuchie-antologiya-muzykalnogo-avangarda-khkh-veka> (18.01.2020).

² Smith, Bruce Ronald. An interview with Tristan Murail, *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 1 (Spring, 2000), p. 12–19.

³ Brown, Jeffrey Arlo. An interview with Tristan Murail // *VAN Magazine* / <https://van-us.atavist.com/tristan-murail> 25.11.2018.

⁴ Velasco Trujillo, Ricardo Alonso Entrevista con Tristan Murail: Diálogo y Reflexión en Torno a la Música Espectral Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 105–113 / ISSN: 1794–6670.

⁵ In Harmony. Julian Anderson Introduces the Music and Ideas of Tristan Murail / *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1804 (Jun., 1993), p. 321–323.

⁶ Anton Rovner. An interview with Tristan Murail / *20th Century Music*, p. 5–12, San Anselmo, December 1998 / Russian version: *Musikalna Akademya*, Moscow, 1999.

⁷ Фрагмент интервью был впервые опубликован в 2018 году на сайте Colta.ru. См.: Фахрадова Р. Люди слушают не концепции — они слушают звуки: Тристан Мюрай о зарождении слова «спектрализм», коммерциализации современной музыки и о том, как узнать хорошего композитора // Интервью с Тристаном Мюраем // *Colta.ru* / https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943 // 07.12.2018.

⁸ «Vampyr!» (1984).

⁹ Гамелан — традиционный индонезийский оркестр со своим особенным видом инструментального музицирования.

¹⁰ Имеется в виду Эрвэ Бэйи-Безан.

¹¹ Имеется в виду сочинение *De pays et d'hommes étranges* («Странные люди и страны») для виолончели и камерного оркестра, премьера которого состоялась 12 февраля 2019 года в театре Вильфранш-сюр-Сон.

РЕВОЛЮЦИИ И ПЕРЕВОРОТЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XVIII ВЕКА

Ирина Сусидко

Слова «переворот» и «революция» по отношению к оперному театру начали употреблять уже в XVIII веке. Широко известен, например, трактат Эстебана Артеаги «Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano», опубликованный в 1780-е годы [5]. XVIII век стал временем, когда в музыкальном театре неоднократно возникала ситуация кризиса, выбора пути, появлялись поводы для эстетической полемики и появления деклараций о намерениях. Поэтому множественное число в названии темы статьи — «революции» и «перевороты» — употреблено не случайно, это далеко не только хрестоматийно известная реформа Кристофа Виллибальда Глюка.

Думаю, что можно вести речь по крайней мере о трех поворотных моментах. Первый определили идеи, выдвинутые известной римской академией «Аркадия» на рубеже XVII и XVIII веков и их реализация. Второй — реформаторские преобразования, начатые в 1750-е годы; их осуществила группа либреттистов и композиторов, в которую как раз и входил Глюк. И, наконец, третий рубеж обозначили появившиеся в последней четверти XVIII века национальные жанровые формы в странах, которые до этого времени были своеобразными итальянскими «оперными колониями», — в Австрии, Германии и России. В первую очередь хочется задаться вопросом, позволяющим, как кажется, поставить новые акценты в понимании процессов, происходивших в европейском музыкальном театре XVIII века. Это вопрос о причинах, движущих силах и итогах перечисленных оперных революций.

Реформа начала XVIII века была спровоцирована литераторами и историками, членами «Аркадии», и имела сугубо академический характер. Ее главная цель состояла в том, чтобы пошатнуть господство оперной венецианской трагикомедии, которая к тому времени завоевала весь Апеннинский полуостров и распространилась за его пределы¹. Для аркадийцев именно опера олицетво-

ряла зрелище в дурном барочном вкусе, против которого они протестовали. Более всего интеллектуальную римскую элиту возмущала в сюжетах мешанина серьезного и фарсового, то есть не устраивал смешанный жанр, и менять его были призваны либреттисты. В качестве образца им был предложен жанр пасторали².

На первом заседании академии в 1690 году присутствовал только один поэт-либреттист — Сильвио Стампиля (1664–1725), но спустя 20 лет в списке членов числилось уже 23 либреттиста³, а к концу века мало кто из поэтов, работавших для музыкального театра, не был членом «Аркадии» и не носил пастушьего псевдонима.

Поэтому ответ на вопрос о результатах аркадской критики оперы сформулировать легко. То, что в начале септентенно представляло собой лишь род ученого эксперимента, далекого от непосредственной практической реализации, в конечном счете привело к кардинальным переменам как раз в практике музыкального театра. XVIII век стал веком победы чистых жанров, *dramma per musica* и *dramma giocoso*, сменивших смешанный жанр трагикомедии, — как того и добивались аркадийцы. Главными героями этой реформы в сфере серьезной оперы стали: плеяда североитальянских либреттистов во главе с Апостоло Дзено (1678–1750) и римлянин — знаменитый Пьетро Метастазιο (1698–1782)⁴, позднее, уже в 50-е годы, в области музыкальной комедии — не менее знаменитый Карло Гольдони (1707–1793).

Вторая реформа также не была одномоментным актом. Она началась в середине 1750-х годов и продлилась два десятилетия, ярче всего заявив о себе в нескольких музыкальных центрах — Штутгарте, Парме, Вене, Мангейме, позднее — в Санкт-Петербурге, то есть вдали от признанных центров итальянской оперы — Венеции и Неаполя:

Штутгарт	Йоммелли/Вераци	«Эней в Лациуме»	1755
	Йоммелли/Вераци	«Пелоп»	1755
	Йоммелли/Вераци	«Вологез»	1766
Парма	Траэтта /Фругони	«Фаэтон»	1768
		«Ипполит и Арисия»	1759
		«Тинтариды»	1760
Вена	Траэтта /Дураццо	«Армида»	1761
	Траэтта/Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1763
	Глюк/Кальцабиджи	«Орфей и Эвридика»	1762
		«Альцеста»	1767
		«Парис и Елена»	1770
Мангейм	Гассман/Кальцабиджи	«Амур и Психея»	1767
	Хольцбауэр/Фругони	«Ипполит и Арисия»	1759
	Траэтта/Вераци	«Софонисба»	1762
	Вераци/Де Майо	«Ифигения в Тавриде»	1764

Санкт-Петербург	Галуппи/ Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1768
	Траэтта/Кольтеллини	«Антигона»	1772
	Траэтта/Кольтеллини	«Амур и Психея»	1773

Эта реформа существенно отличалась от первой, аркадийской. Прежде всего, она родилась в кругу не ученых-гуманитариев, но тех, кто прямо был связан с театральным делом. В перечисленных столицах возникли союзы единомышленников, состоящие из импресарио, либреттиста, композитора, нередко также и балетмейстера. Самые известные и исторически признанные результаты были достигнуты в Вене усилиями театрального интенданта Джакомо Дураццо, поэтов Раньери Кальцабиджи и Марко Кольтеллини, композиторов Глюка, Томмазо Траэтты, Флориана Гассмана и балетмейстера Гаспаро Анджелини. Однако первым по времени плацдармом оперной реформы была не Вена, а Штутгарт и Парма. В Штутгарте главную роль играли Николло Йоммелли, композитор и театральный директор в одном лице, либреттист Маттиа Вераци и знаменитый балетмейстер Жан Жорж Новерр. В Парме такое же значение имела коалиция, состоящая из театрального директора Гийома Дю Тийо, поэта Карло Инноченцо Фругони, композитора Томмазо Траэтты и балетмейстера Жана Филиппа Делия⁵. Иными словами, это была реформа, осуществленная театральными практиками.

Второе качество, отличавшее реформу середины века, — ее результат. Если за пять десятков лет до этого инициативы академии «Аркадия» привели к полной смене оперной жанровой системы, то теперь итог был не столь радикальным. Новые по своей эстетике оперы не оттеснили со сцены традиционную оперу *seria*, более того, вплоть до конца XVIII столетия реформаторские музыкальные драмы сохраняли статус эксперимента, не ставшего массовым явлением. Иными словами, то, что предложили практики, оказалось менее результативным для музыкального театра, чем то, на чем настаивали теоретики, далекие от театрального дела.

И третье, о чем следует сказать, — это различие плацдармов, на которых разворачивались преобразования. Вывод, который можно сделать, анализируя все перечисленные выше случаи, также оказывается весьма парадоксальным. В начале века идеи аркадских академиков реализовались, как правило, в публичных, коммерческих театрах, в середине века — исключительно в придворных. Этот факт обычно ускользает от внимания. В новых музыкальных драмах всячески подчеркивается близость идеям Просвещения, их демократический характер. Вместе с тем реформаторские идеи, сколь бы ни были они радикальными, осуществлялись усилиями придворных композиторов, поэтов и музыкантов-инструменталистов.

Последнему наблюдению можно было бы, наверное, не придавать столь большого значения, если бы не вопрос о причинах преобразования серьезной оперы в середине века. Действительно, что послужило толчком? В исторических трудах обычно акцент ставится на кризисе, переживаемом итальянской оперой *seria*.

Легко перечислить устойчивые клише, которые ассоциируются с этой критикой, в частности, упомянуть пресловутое определение «концерт в костюмах», в России впервые появившееся в статье А. Н. Серова [4, 103]. Рядом с ним обычно звучат упреки в адрес однотипных персонажей метастазиевских либретто, бездумных певцов-виртуозов, пышных арий и скучных речитативов.

Так ли было на самом деле? Не останавливаясь на детальном разборе всех перечисленных клише, скажу только, что на каждый такой тезис легко находится опровержение, на каждую отрицательную оценку — положительная характеристика: будь то речитатив сессо, который критиковал Ф. Альгаротти, а хвалил Ж.-Ж. Руссо, виртуозность певцов, которую порицал Артеага и которой восхищался В. А. Моцарт, или сегодняшние упреки в адрес либретто Метастазео, которым в XVIII веке отдавали дань даже самые ярые противники жанра оперы *seria*. Но нужно признать, что к середине столетия многое в традиционной опере стало казаться архаичным, она требовала обновления. В самом жанре назрели предпосылки для его изменения.

В связи с этим снова придется задавать вопросы, ответы на которые, если не предвзято оценить реальное положение дел, способны удивить. Один из них — об инициаторах реформы. В музыковедческой и — шире — музыкальной среде по сей день господствует представление о лидирующей роли в этом процессе композитора. Обычно говорят «реформа Глюка», признавая его первенство, и приводят в доказательство знаменитые авторские посвящения «Альцесты» и «Париса и Елены». Такая трактовка возникла постфактум во многом благодаря «казусу» Вагнера, объединившего в себе композитора, поэта и импресарио. Подобно культурному герою древности, Вагнер принес в музыкально-театральный мир новые радикальные идеи, повлиявшие не только на дальнейшее развитие оперы, но и на понимание самой расстановки сил в создании оперного сочинения. Однако для XVIII века такая практика не была характерна. Во всех центрах реформаторского движения середины этого столетия была использована одна и та же модель, сделавшая возможным нововведения. Во-первых, инициатива всегда исходила «сверху» — от интенданта, директора театра и была поддержана монархом и его окружением. Во-вторых, ресурсы, средства для реформы пришли извне, то есть, если позволить социально-политическую метафору, это была не столько революция, сколько интервенция. И в Парме, и Штутгарте, и Мангейме, и в Вене, и даже в Петербурге реформаторы заимствовали средства обновления итальянской оперы, обращаясь к французскому музыкальному театру.

Диалог итальянских мастеров с заальпийскими соседями имел давнюю историю, но прежде касался почти исключительно либреттистики. В классицистской французской драматургии искали опору и Метастазео, и авторы комических интермеццо начала XVIII века: заимствовались сюжеты, принципы построения действия, образы и характеры. В середине столетия речь зашла уже не о либретто, а о музыке. А ведь ранее об этом нелепо было даже подумать, столь незначительными в этой сфере казались итальянцам достижения французов. Теперь же итальянское начали смело соединять с французским, к ариям добавились хоры, оркестровые эпизоды и балетные номера, к тради-

ционными итальянским формам *da capo* — более гибкие французские строфические структуры. В результате на пересечении двух национальных традиций возник новый — «наднациональный» — смешанный стиль.

Но, пожалуй, самым неожиданным и парадоксальным кажется то, что курс на Францию приобрел актуальность одновременно в нескольких театральных центрах, словно был исполнен какой-то приказ свыше. Объяснение, как мне кажется, бесполезно искать в самом музыкальном театре или оперном жанре. Импульсом, своеобразным спусковым крючком для оперной реформы стали изменения на политической карте Европы. Война за австрийское наследство (1740–1748) из-за нежелания ряда государств признать законность власти в Австрии Марии Терезии выдвинула на европейскую политическую сцену чрезвычайно сильного «игрока» — Пруссию и ее короля Фридриха. Это привело к так называемой дипломатической революции и Семилетней войне 1756–1763 гг. Распались старые и образовались новые союзы. Все — с участием Франции, чья роль быстро и значительно выросла. Альянсы с нею Австрии, России, ряда немецких и итальянских земель имели далеко идущие последствия и в области культуры.

Поэтому не следует удивляться тому, что оперный эксперимент по соединению итальянского и французского стилей, то, что мы называем реформой, затронул как раз те центры, которые были нацелены на Францию и в сфере политической: Вену, Штутгарт, Парму, Мангейм и Санкт-Петербург. Пожалуй, никакими иными причинами нельзя объяснить внезапно и синхронно вспыхнувшую галломанию, появление французских газет, магазинов французских книг, спектаклей драматических французских и оперных трупп, даже делопроизводства на французском языке (как, например, в Парме). Парадоксально, но оперная реформа, известная своими яркими художественными результатами, была стимулирована причинами, по сути стоящими вне искусства.

Наконец, — о третьей волне преобразований, захватившей последнюю четверть XVIII века. Речь идет о становлении новых национальных оперных жанров. Обращу внимание на то, что и этот процесс протекал в разных странах почти синхронно. В марте 1776 года о необходимости сформировать национальный театр заявил император Иосиф II Габсбург. Следствия его указа привели к радикальной перестройке — упразднению французской и итальянской оперных трупп, созданию немецкой и к переименованию Бургтеатра в «Немецкий национальный». Граф Дураццо, одна из ключевых фигур прошедшей оперной реформы, из-за его французской ориентации был уволен, да и политический альянс с Францией к тому времени ушел в прошлое, а с ней и галломания австрийского двора.

Национальная оперная идея стала актуальной и в Мангейме не в последнюю очередь благодаря усилиям пфальцского курфюрста Карла Теодора. Осенью 1775 года его декретом было учреждено «Курпфальцское немецкое общество усовершенствования языка и вкуса во всех сферах». В его состав вошли Г. Э. Лессинг, Ф. Г. Клопшток, Ф. Шиллер [1, 23]. Спустя год в беседе с актером Иоганном Генрихом Мюллером, директором немецкой труппы в Вене, он заявил о на-

мерении изгнать с придворной сцены Мангейма все иностранные пьесы и отдать предпочтение немецким, в том числе и оперным спектаклям [10, 91].

Более сложной и причудливой была история формирования русской национальной оперы. Усвоение западноевропейского опыта и создание первых собственных музыкально-театральных сочинений в России были «спрессованы» во времени. Если в Австрии, например, до появления первого популярного зингшпиля Игнаца Умлауфа «Землекопы» (1778) оперные спектакли при венском дворе давались без малого 150 лет, то в России весь процесс занял всего полвека. С оперой Москва, а вслед за ней и Петербург познакомились в начале 1730-х годов, а в 1783 году уже была сочинена популярная музыкальная комедия «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского, имеющая явный музыкальный русский колорит. Характерно, что Екатерина II в развитие национальной оперы внесла вклад не только как законодатель, подобно Иосифу II, но и как автор пяти оперных либретто на русском языке⁶. Получается, что преобразования последней четверти XVIII века, третья из реформ этого столетия, также была во многом инициирована и поддержана «сверху», что вписывается в концепцию просвещенного монархического правления.

В XVIII веке опера как жанр пережила одну из своих самых существенных метаморфоз. Из сферы чисто художественно-академической, в которой развивалась ее ранняя история, она перешла в область сперва политики, а затем идеологии, более того, смогла стать рупором этой идеологии. Появилась возможность ангажировать оперу для выполнения определенного «заказа» власти. XX век показал, что ангажированность губительна для искусства. Но парадокс XVIII века состоит в том, что регулирование со стороны власти — будь то просто вкус и художественные предпочтения монарха или некие более общие государственные соображения — не помешало, но, наоборот, дало толчок к появлению целого ряда безусловных шедевров. В этом отношении опыт музыкального театра той эпохи с его переворотами и реформами остался едва ли не последним счастливым примером.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дворницкая А.* Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2018. 283 с.
2. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Т. 1. Под знаком Аркадии. Т. 2. Эпоха Метастазियो. Москва: Классика-XXI, 1998. 438 с., 2004. 768 с.
3. *Рувьер О.* Пьетро Метастазियो. Пер. с фр. Москва: Аграф, 2018. 400 с.
4. *Серов А. Н.* Спонтини и его музыка // Серов А. Н. Критические статьи. СПб: Типография Департамента уделов, 1892. С. 86–122.
5. *Arteaga E. de.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. 2 ed. v. 1–3. Bologna: Stamperia Trenti, 1783–88. LXII, 361 p. (1), 244 (2), 394 (3).
6. *Burt N.* Opera in Arcadia // Musical Quarterly, 41, 1955. P. 145–170.
7. *Butler M. R.* Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform. Rochester: University of Rochester Press, 2019. 179 p.

8. *Capra M.* Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio. Milano: Silvana Editoriale, 2007. 199 p.
9. *Freeman R. S.* Opera without Drama. currents of change in Italian opera, 1675–1725. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981. XII, 347 p.
10. *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper / H. Lühning // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Lang, 1994. S. 89–100.
11. *Sampson L.* Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre Legenda Italian Perspectives (Book 15). Abingdon, New York: Routledge, 2006. 240 p.

REFERENCES

1. *Dvornickaya A.* Muzykalnaya kultura Mangejma 1760–1770-godov: poetika zhanrov [The musical culture of Mannheim from the 1760–1770s: poetics of genres]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. Moskva, 2018. 283 s.
2. *Lucker P. V., Susidko I. P.* Italyanskaya opera XVIII veka. T. 1. Pod znakom Arkadii. T. 2. Epoha Metastazio [Italian opera of the XVIII century. V. 1. Under the sign of Arcadia. V. 2. The era of Metastasio]. Moskva: Klassika-XXI, 1998. 438 s., 2004. 768 s.
3. *Ruver O.* Pietro Metastazio. Per. s fr. Moskva: Agraf [Pietro Metastasio Moscow: Agraf], 2018. 400 s.
4. *Serov A. N.* Spontini i ego muzyka [Spontini and his music] // Serov A. N. Kriticheskie stati. Sankt-Peterburg: Tipografiya Departamenta udelov, 1892. S. 86–122.
5. *Arteaga E. de.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. 2 ed. v. 1–3 [The revolutions of the Italian musical theatre: from its origin to the present. 2 ed. v. 1–3]. Bologna: Stamperia Trenti, 1783–1788. LXII, 361 p. (1), 244 (2), 394 (3).
6. *Burt N.* Opera in Arcadia // Musical Quarterly, 41, 1955. P. 145–170.
7. *Butler M. R.* Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform. Rochester: University of Rochester Press, 2019. 179 p.
8. *Capra M.* Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio. Milano: Silvana Editoriale [The opera House in Parma. Four hundred years, from Farnese to Regio. Milan: Silvana Editoriale], 2007. 199 p.
9. *Freeman R. S.* Opera without Drama. currents of change in Italian opera, 1675–1725. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981. XII, 347 p.
10. *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper / H. Lühning // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Lang [The theatre Carl Teodors and the idea of the national opera / H. Lühning // Mozart and Mannheim: Congressional report Mannheim in 1991 / ed. from L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Long], 1994. S. 89–100.
11. *Sampson L.* Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre Legenda Italian Perspectives (Book 15). Abingdon, New York: Routledge, 2006. 240 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Роль академии «Аркадия» в истории оперы одним из первых отметил Н. Берт [6].
- ² Подробнее см.: [2, т. 1; 11].
- ³ В книге одного из основателей академии Джованни Марио Крешимбени «Аркадия», изданной в 1711 году, приведен список, включающий 23 либреттиста с указанием времени их вступления в аркадское сообщество. Сведения приведены по: [9, 270].
- ⁴ О поэтике либретто П. Метастазियो в последние два десятилетия появились работы на русском языке [2, т. 2, 239–316; 3].

- ⁵ Многосторонне оперное искусство в Парме эпохи сеттеченто рассмотрено в монографиях М. Батлер и М. Капры [7; 8], где особое внимание уделено функционированию пармского музыкального театра, общей культурной ситуации, способствовавшей реформаторским экспериментам.
- ⁶ «Февей» (1786, музыка В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, музыка Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, музыка Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, музыка В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, музыка В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) и историческое представление с музыкой «Начальное управление Олега» (1790, музыка К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Сarti).

К ПРОБЛЕМЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Евгения Артемова

Предлагая читателю познакомиться с новыми постановками классических опер, появившимися в первой половине сезона 2019–2020 гг. на сценах московских музыкальных театров, акцентируем внимание на одной из важных проблем — режиссерской интерпретации классических сочинений на современной оперной сцене. Тезис о том, что музыкально-театральное искусство должно быть созвучно сегодняшнему дню, практически стал аксиомой. Со времени появления первого режиссерского оперного театра — МАМТа им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — прошло уже более ста лет, за этот период понятие «актуальной режиссуры» в опере приобрело практически терминологическое значение. Но в чем заключается эта актуальность, и в чем должна выражаться «созвучность» классической оперы сегодняшнему дню на современной сцене? Имеет ли право режиссер на театральную интерпретацию классических сочинений, искажающую замысел композитора? И должен ли он соотносить свой замысел с концепцией автора, или концепции композитора и режиссера имеют равноправное значение в оперной постановке? Эти вопросы сегодня относятся к разряду дискуссионных и вряд ли имеют однозначный ответ. Однако они стоят перед музыкально-театральной общественностью, поскольку современная практика оперных постановок предлагает вниманию слушателя многообразный спектр режиссерских решений, требующих исторического и теоретического осмысления.

Одним из первых авторов, предпринявших попытку типологизации режиссерского видения оперной классики еще десять лет назад, стал оперный критик Евгений Цодоков. В основе его классификации — следующие положения:

- театрализация оперы имеет в своей основе музыкальный текст, принципиально отличающийся от словесного своими онтологическими свойствами, что не может не учитываться постановщиком;

- оперная режиссура — искусство исполнительское, и оно призвано интерпретировать уже законченное произведение, автором которого является композитор.

На основе этих положений Цодоков выделил четыре типа современных подходов режиссеров к опере.

1. *Натурализм, или тотальный аутентизм*, то есть попытка поставить оперу точно так, как это было в стародавние времена на мировой премьере — явление, крайне редко встречающееся сегодня.

2. *Исторический реализм*, под которым подразумевается бережное сохранение традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий, стремление сохранить «дух» эпохи, принимая во внимание новейшие технические постановочные средства и современные музыкальные инструменты.

3. *Постмодернистская «современная режиссура»*, широко распространенная во второй половине XX в. — это режиссерский подход, подразумевающий полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями.

4. *Музыкально-поэтический символизм* как постановочный принцип, нацеленный на максимальное использование основных свойств музыки, с обязательным сохранением духа сочинения — именно здесь Цодоков видит наиболее эффективный путь к визуализации оперной постановки, выводя его как следующий закон: любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и «обнажают» художественные смыслы основной оперной субстанции — музыки.

Выделим третий тип режиссуры из вышеперечисленных как наиболее распространенный сегодня и поясним, что под ним имеет в виду Цодоков: «Среди его основных методов — так называемая актуализация сюжета (механический перенос действия в другую эпоху со ссылками на “вечные темы” и нарративы, с декларируемой целью усиления смысловых аллюзий), господство так называемых “перпендикуляров” (выражение Б. Покровского) и вытекающая из всего этого повышенная метафоричность без границ, доходящая до абсурда. Сюда можно добавить также эклектизм, “клиповость”, эпатаж, использование элементов хэппенинга и перформанса, и в результате, подчас, выход за пределы произведения как законченного артефакта. При таком подходе может допускаться любая “отсебятина” как смысловая, так и с точки зрения примет времени и эпохи. Зрителю предлагается разгадывать “ребусы” постановщика. Философией режиссера становятся крайний субъективизм и метафизически понимаемая свобода творчества» [3].

Именно этот тип режиссерских постановок недавно по-своему дифференцировала музыкальный критик Екатерина Кретьева в рамках Круглого стола оперных критиков и режиссеров, прошедшего во время Четвертого Всероссийского фестиваля музыкальных театров «Видеть музыку». Она предложила свой подход к типологизации современных постановок оперы, а именно

такую градацию: 1) игнорирование смысла; 2) кавер-версия текста; 3) кавер-версия действия; 4) отказ от текста.

Заметим, что это разделение весьма условно, поскольку охватывает далеко не все версии режиссерской работы с авторским текстом на современной сцене, но заслуживает внимания как попытка осмысления наиболее распространенных типов актуальной оперной режиссуры. Думается, к этому необходимо добавить, что во всех случаях, когда происходит игнорирование авторского смысла, к которому в случае с кавер-версией текста или действия приращиваются новые смыслы, требуется коррекция названия, поскольку подобная театрализация уже является не интерпретацией авторской партитуры, а режиссерским опусом, в котором он декларирует собственные смыслы, сопровождаемые по той или иной причине выбранной им музыкой. Как следствие, вряд ли подобный спектакль соответствует в сознании слушателя ожидаемому исходному композиторскому сочинению и его названию. А игнорировать право аудитории быть достоверно информированной при покупке билетов на спектакль не перспективно для менеджмента театров.

С обозначенных позиций рассмотрим спектакли, появившиеся на московских сценах в первой половине текущего сезона.

Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац представил раритетную премьеру из барочного репертуара — оперу Стефано Ланди «Святой Алексей». Это первое исполнение в России было осуществлено силами студентов и педагогов Международной Академии старинной музыки OPERA OMNIA, три года назад основанной худруком театра Георгием Исаакием и английским экспертом барочной музыки Маэстро Эндрю Лоуренсом-Кингом. Творчество Стефано Ланди, считавшегося едва ли не самым выдающимся композитором времен правления папы римского Урбана VIII Барберини (1623–1644), сродни по духу произведениям скульптора Лоренцо Бернини и художника Сальваторе Розы. Его «Святой Алексей» представлял собой прекрасный образец религиозной драмы — жанра, берущего начало от римских религиозных музыкальных представлений рубежа XVI–XVII веков. В «Святом Алексии» этот жанр достиг совершенно нового уровня: здесь все средства тогдашней драмы — и юмор, и драматургия, и образность — служат делу религиозной проповеди. А главным героем впервые в истории оперы становится исторический, а не мифологический персонаж.

Стефано Ланди вместе со своим либреттистом Джулио Роспильози представляют яркую последовательность драматических и сценографических контрастов. «Святой Алексей» содержит все самые популярные топосы барочной музыки-драмы: классическая античность и городская утонченность, небеса и ад, плач, комедия, чтение писем, маскировка, посланники, ангелы и демоны, и даже два *Commedia dell'Arte zanni*, клоуны в роли слуг. Все это композитор и либреттист сочетают самым органичным образом. Генеральная линия, повествующая о страданиях Святого Алексея, отрекшегося от земных ценностей во имя обретения Царствия Небесного, переплетается с мистической, в которой за душу главного героя борются аллегорические персонажи

Ангел и Демон. А комические эпизоды, связанные с развитием линии потешных слуг и «блеющими» хорами чертей, пародирующих церковные песнопения, уравнивают драматически-религиозный градус, играя роль «разрядки» и иронических комментариев к основному сюжету.

«Святой Алексей» завоевал признание римской публики и репутацию одного из лучших сочинений своего времени. Его многоплановый сюжет реализован удивительно искусно в музыке Ланди, где высокий слог барочной риторики сочетается с моментами простыми и безыскусственными: народный праздник незатейлив и задорен, в сцене смерти Святой Алексей поет простую трогательную песню, призывая скорей прийти долгожданное избавление от страданий. Скорбь Эвфемияно, отца Алексея, его матери и невесты изображена искренне и благородно. Масштабные хоровые финалы играют роль обобщений, обогащая палитру музыкальных красок.

Исполнение этого сочинения в московской постановке приятно удивило, несмотря на краткие сроки — всего неделю, отведенную для репетиций. Поскольку Лоуренс-Кинг главной целью своих постановок видит максимальное приближение к авторскому замыслу и эпохе, этот спектакль стоит на пересечении тотального аутентизма и исторического реализма в классификации Цодокова. В оформлении, сложенном фактически из подручного реквизита театра, задействованы современные технические возможности — видеовоспроизведение гравюр с изображением первого оформления спектакля в XVII веке. Наряду с ними используются исторические костюмы и центральный сценографический элемент — лестница, сложенная из разноуровневых, свободно перемещающихся платформ. Лестница — главный символ сочинения: под ней в отчем доме инкогнито живет Святой Алексей, она же олицетворяет его духовный путь к Богу.

Музыкальная и хореографическая составляющие спектакля максимально приближены к аутентичной барочной стилистике. Культурой барочного звука искусно овладели не только вокалисты, но и инструменталисты. Прозрачно-чистый и динамически выразительный звук продемонстрировали исполнители главных партий — контратенор Кирилл Новохатько в роли Святого Алексея, Александр Чуев в роли Эвфимияно, отца Алексея, Екатерина Либерова (Невеста), Анастасия Бондарева (Мать), Алиса Калина (Кормилица) и др. Стройное и выверенное звучание вокальных ансамблей, сочетание скрипок с барочной арфой и гитарой, теорбой и регалем, клавесином и органом — все это дарует слушателю истинное наслаждение.

Еще один барочный опус представил Большой театр — «Дидону и Энея» Генри Перселла. Спектакль вписывается в тренд современных тенденций по обмену мировым опытом — это уже не первый совместный продукт театра с Международным оперным фестивалем в Экс-ан-Провансе, где оригинальная постановка была показана впервые в июле 2018-го. Режиссер Весан Уге актуализирует оперу, сюжетно расширяя либретто Наума Тейта по поэме Вергилия «Энеида» и внося в него действенность, недостающую в авторской версии (кстати, отсутствие сюжетной динамики в композиторском оригина-

ле — причина, по которой эта опера гораздо чаще исполняется в концертном варианте). Расширяется и хронос звучания — вместо привычного часа опера звучит почти полтора часа. Проведя собственную исследовательскую работу, режиссер нашел события, которые, на его взгляд, наиболее уместны для введения в пролог и предваряют сюжет, разыгрываемый в опере. В драматическом двадцатиминутном прологе, созданном французской писательницей Мейлис де Керангаль (в русском переводе Юлии Монтэль) историю Дидоны рассказывает «женщина с Кипра», исполненная бурятской певицей Сэсэг Хапсасовой (в Экс-ан-Прованской версии малийская вокалистка Рокиа Траоре). Дидона — центр этой постановки — и жестокая властительница, и жертва: она лишена родной земли и многое выстрадала, фактически она изначально обречена на смерть. Все это сближает ее с Энеем, с которым раскрывается ее чувственность, как краткая вспышка, расцветает любовь. Но спектакль Венсана Уге — не про любовь, а про конфликт жизни и смерти, про судьбу народа и его властителей. Условная мифологическая история становится близкой к реальной истории, в которой речь идет не о каре богов, а о человеческой мести Дидоне пленниц, похищенных ею с Кипра и отданных насильно в жены. Ведьмы — это не абстрактные персонажи, а реальные женщины, олицетворяющие прошлое Дидоны, ее совесть, ее рок. Конфликт умозрительный и внешний становится конфликтом реальным и внутренним.

Судостроительная верфь, собранная сценографом Орели Маэстр из разрушенных античных камней, фрагментов колонн, служит единственной декорацией на сцене. Это нерушимая стена, которую не могут размыть морские волны — эпический символ того, что история повторяется. Да и всю оперу, несмотря на ее камерность, режиссер на русской сцене попытался представить в эпическом ключе. Даже дирижер Кристофер Мулдс трактовал барочную партитуру в надрывно-русском стиле с максимальными эмоциональными и музыкальными контрастами, чему сопротивлялся не только материал, но и вокальные возможности солистов — Екатерины Воронцовой и Александра Миминошвили. Тем не менее постановка заслуживает внимания как незаурядная попытка извлечь из авторской партитуры вневременные философские смыслы.

К 30-летию юбилею Геликон-оперы его афишу вновь украсила «Травиата» в постановке основателя и бессменного художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана. С этим едва ли не самым популярным на мировых сценах творением великого Джузеппе Верди у худрука «Геликона» давняя и тесная «дружба». После первого своего спектакля «Травиата», созданного в совсем молодом собственном театре в 1995 году, Бертман существенно расширил географию постановок оперы и сделал спектакли в Национальном театре Манхайма (1998), в Торонто (1999), в Окленде (2005). Для Бертмана поле актуальной режиссуры — зона не просто внешних экспериментов: он не пытается «пристраивать» собственные идеи к композиторским, но в авторской концепции находит скрытые смыслы, раскрывая их с помощью современных средств и коннотаций. Если в первой «Травиате» он показал «путь от куклы, которая уходила от внеш-

ней истории во внутреннюю, к монашке», то позднее он экспериментировал со временем, развивая сюжет параллельно в двух веках. Теперь «Травиата» для Бертмана стала ключом к раскрытию психологического портрета «содержанки», в образе жизни которой заключен модный и удобный способ существования, становящийся и сегодня целью многих. Такая женщина изначально не мыслит себя в иных условиях, и, когда сбивается привычный алгоритм восприятия жизни, она не в силах выжить. Поэтому в новом спектакле Бертмана не болезнь является причиной смерти героини, а невозможность вынести настоящую любовь. По словам режиссера, эта опера «про любовь, которая убивает».

Бертман совместно с постоянными своими соавторами, художниками Игорем Нежным и Татьяной Тулубевой, создает на сцене два контрастных мира: мир привычной среды Виолетты-«куртизанки», вульгарно-яркий, окутанный томно-эротической дымкой, населенный полуобнаженными дамами в корсетах и их престарелыми клиентами, и мир любящей Виолетты — непорочно-белый, в котором находят счастье и уединение истинные чувства. Но второй мир оказывается столь чист и стерил, что может существовать лишь мимолетно в сознании Виолетты. Причиной его разрушения становится не внешняя сила, а именно нереальность восприятия главной героиней.

Многоплановые декорации погружают зрителя в реалистичный уголок Парижа времен Дюма и Верди, наполненный пасмурным полумраком, с его маргинальной публикой и бродячими псами. В глубине этих улиц обнаруживаются комнаты Виолетты, в которых кипит бурная и привычная салонная жизнь, наполненная чувственностью, но не чувствами, от столкновения с которыми героиня теряет себя и уходит в мир иной — из мрака, наполняющего ее душу, в свет, которому не оказалось места в ее жизни на земле.

Музыка под руководством дирижера-постановщика Александра Сладковского тоже полна контрастов, вписывающихся в легкое и бравурное оркестровое звучание, полное итальянского шарма. Украшением спектакля стал обладатель первой премии прошлого года Международного конкурса теноров фонда Елены Образцовой «Хосе Каррерас Гран-при» Шота Чибиров в роли Алфреда Жермона. Его полетный выразительный голос и сдержанная манера передачи драматических чувств позволили создать образ глубокий и скорбный. Виолетта Валери у Юлии Щербаковой — натура чувственная и страстная — изысканность ее интонаций транслировала публике богатую палитру переживаний страдающей женщины, которая, будучи не в силах противостоять обстоятельствам, совершает единственно возможный выбор.

Новая постановка в МАМТе им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко неоклассического опуса Игоря Стравинского «**Похождения повесы**» — это еще одна московская копродукция с фестивалем Экс-ан-Прованс. Спектакль английской постановочной команды Саймона Макберни (режиссер), Джерарда Макберни (драматург), Майкла Левина (сценограф), Уилла Дюка (видеохудожник) и Кристины Каннингем (художник по костюмам) возобновил Леа Хаусман и музыкальный руководитель и дирижер Тимур Зангиев.

Композитор, создавший эту оперу в 1951 году по мотивам серии гравюр XVIII столетия Уильяма Хогарта «Карьера мота» в интерпретации либреттистов Уистана Одера и Честера Колмена, в пике модным тогда поискам новых форм, «восстанавливает в правах» оперные клише, многими воспринимавшиеся как отжившие, и обращается к номерной структуре классической оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами. Искусно моделируя классические приемы старой оперы, он трактует романтическую тему испытания нравственности героя через участие мистических сил с оттенком присущей ему иронии. Однако это не мешает ему, словно бы со стороны наблюдая за авантурными похождениями своего героя Тома Рэйкуэла, поддавшегося соблазну собственной тени в лице Ника Шедоу, относиться серьезно к морали сюжета, ставящей акцент на невозможности счастья через обогащение, вне истинных чувств.

Постановщики создали спектакль, пожалуй, приближенный к наиболее удачному типу современной постановки, основанной на принципе музыкально-поэтического символизма. Они следуют за идеями автора, не навязывая публике собственных концепций — и это уже огромный плюс на сегодняшней оперной сцене, перенасыщенной версиями режиссерских актуализаций: редкий случай, когда слушатель имеет возможность встретиться с неискаженным авторским замыслом. Режиссер, полагая, что эта опера — некий суммарный образ мира, в котором мы живем, совместно с художниками находит простой и вместе с тем емкий визуальный образ, позволяющий реализовать идею роста, нарратива, содержащегося уже в названии сочинения. Сцена вначале предстает в виде коробки из белой бумаги — «чистого листа». Дальнейшие иллюстрации рождаются на нем с помощью 3D-видеоряда, объединяющего и ассоциации с миром гравюр Хогарда, и блеск современных столичных огней, и потусторонние образы. Они передают не только и не столько внешнюю канву событий, но и метаморфозы внутреннего мира героя — его движение от идиллии к краху. Бумажные стены, оказавшиеся к концу представления изорванными, словно бы демонстрируют хрупкость мира мечтаний и иллюзий, в котором живет герой — мира, который постоянно колеблется и в итоге разрушается, утрачивая свою идентичность.

Стравинский полагал, что его «Повесу» будет реализовать легче музыкально, чем сценически. Однако новый спектакль МАМТа хорош тем, что равновесие между музыкальным и сценическим элементами достигнуто. Тимур Зангиев, постаравшийся «смирять свое “я”» и донести до слушателя то, что хотел сказать автор, выстраивает стройную классическую звуковую палитру, в которой нет ничего избыточного. В его исполнении опера звучит ясно и прозрачно. Точность штрихов, кантиленность, свойственные стилистике классицизма, достигнуты в исполнении и оркестрантов, и вокалистов, достойно освоивших непростые партии.

Еще более точным в символике музыкально-поэтического воплощения авторского замысла оказался спектакль в Большом «Сказка о царе Салтане», созданный к 175-летию юбилею Н.А. Римского-Корсакова. Четвертую в сте-

нах Большого постановку «Салтана» (первые три были созданы в 1913-м, 1959-м и 1986-м) театр представил ярко, затейливо и колоритно — именно так, как замыслил ее композитор.

Спектакль, отвечающий содержанию музыки, задумал режиссер Алексей Франдетти, для которого это уже пятый, и снова удачный опыт сотрудничества с Большим. Руководителем музыкальной части выступил Туган Сохийев — его оркестр играл всеми красками сочной и темброво богатой корсаковской партитуры, в которой особое место занимают изобразительные инструментальные эпизоды. Последние в этой постановке решены сценически особенно оригинально, благодаря богатой фантазии художников, режисера по пластике Ирины Кашубы и цирковых артистов.

Цирковые номера с полетами в воздухе коршуна и лебедя, с катанием в колесе белки, жонглирующей «золотыми орешками», с акробатическими вращениями «размножившегося» летающего шмеля органично вписались в сценические идеи. Казалось бы, цирк и опера — полюса несовместимые, но найденное решение как нельзя лучше соответствовало лубочному колориту музыки и авторского текста. Лубочную сказку дополнило и многоцветие стилизованных костюмов, в которые Виктория Севрюкова одела обитателей Тьмутаракани. Ярким контрастом к ним был выбран стиль Гвидонова царства — волшебного Леденца, ассоциировавшегося у постановщиков со шпильями и куполами Санкт-Петербурга и «облаченного» в монохромные белоголубые тона. Контраст Салтанова и Гвидонова царств проявился не только в цветовой гамме, но и в характере костюмов и пластики, в общем стилистическом противопоставлении лубка и барокко. Ощущение волшебства не покидало зрителя и благодаря световым находкам Ивана Виноградова, и сценографическому решению Зиновия Марголина, которое уравнивало цветовой избыток костюмов минималистичной конструкцией-коробкой, раскрывающейся в начале новых сцен и выпускающей, словно из волшебной шкатулки, героев этой сказки.

Поставив перед собой, казалось бы, не слишком оригинальную и совсем не модную цель показать зрителю замысел композитора, постановщики добились самого эффектного воздействия на публику, уже изрядно затосковавшую по старой доброй опере, в которой визуальное и музыкальное начала дополняют друг друга, а на сцене происходит именно то, что хочется видеть.

Отметим в завершении, что небольшой срез образцов современной оперной режиссуры, представленный в настоящей статье и охватившей как отечественный, так и зарубежный опыт, свидетельствует о том, что оперная постановка сегодня развивается в самых разных направлениях, находясь в непрерывном диалоге с историей.

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. *Цодоков Е.* Визуализация оперы или типология оперной режиссуры: [Sayt] — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
4. *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 Ye. G.* Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoy interpretatsii klassicheskikh sochineniy // Muzykal'naya kul'tura i obrazovaniye: teoriya, istoriya, praktika. Sb. nauch. statey MGPU. Moskva: MGPU [Modern Opera production: to the problem of Director's interpretation of classical works // Musical culture and education: theory, history, practice. Collection of scientific articles of the Moscow state University. Moscow], 2015. S. 125–132.
2. *Artemova Ye. G.* Opernyy mir Moskv: novyye postanovki // Muzykal'naya akademiya [Opera world of Moscow: new productions // Music Academy]. № 1 (761). 2018. S. 76–83.
3. *Tsodokov Ye.* Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury [Visualization of Opera or typology of Opera directing]: [Sayt] — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
4. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii. Dissertatsiya... doktora isk.: 17.00.01. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS» [Problems of interpretation in directing an Opera performance at the turn of the XX–XXI centuries in Russia. Dissertation... doctor of law: 17.00.01. Russian Institute of theatrical art-GITIS], 2018. 365 s.

Из истории русской музыкальной культуры

ЕВРЕЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА В МУЗЫКЕ

Татьяна Масловская

Брошюра с таким названием попала ко мне вместе с архивом известного музыкального критика, ученого, историка и теоретика музыкального искусства Серебряного века и русского зарубежья Л.Л. Сабанеева. Среди статей, в большей части посвященных русской музыке и написанных, в основном, в эмиграции, эта работа привлекла внимание своей необычной темой. Опубликованная в 1924 году, незадолго до отъезда Сабанеева во Францию и переведенная впоследствии на несколько иностранных языков, она стала, по существу, первым кратким (всего около 30 страниц!), но глубоким и содержательным исследованием исторической ситуации, приведшей к рождению в начале XX века сообщества талантливых еврейских композиторов, вызывающего ассоциации с «Могучей кучкой». Правда, в 1914 году появился сборник статей Л. И. Саминского под названием «Об еврейской музыке», но это был взгляд «изнутри», позиция непосредственного участника событий, композитора и активного деятеля Общества еврейской народной музыки. А Сабанеев смотрел «извне», как русский музыкант, горячо сочувствующий начинаниям и достижениям еврейских коллег-композиторов. О высокой оценке труда Сабанеева свидетельствует тот факт, что брошюра появилась в издательстве Общества еврейской музыки.

Знакомство с работой Сабанеева, вместившей «предысторию» (исторический контекст), анализ причин и предпосылок появления Общества еврейской народной музыки и собственно еврейской композиторской школы, а также краткие портреты композиторов, вызвало не только искренний интерес к самой теме, но и желание узнать, как же дальше развивались события и складывались судьбы членов Общества, составивших ядро еврейской национальной школы в музыке. Оказалось, что петербургские исследователи уже довольно давно занимаются подобными проблемами, устраивают конференции, концерты, выпускают сборники статей и материалов. В Москве

же серьезно этим национальным музыкальным движением не интересуется, кажется, никто из известных мне музыкологов. Приоритет петербуржцев, кроме вызывающего восхищение и глубокое уважение энтузиазма, научно-исследовательской и «практической», популяризаторской деятельности, обусловлен тем обстоятельством, что Общество возникло именно в Петербурге, и только спустя несколько лет его филиалы появились в Москве и других городах. И все-таки особую роль в его рождении сыграл москвич Юлий Дмитриевич Энгель¹. Один из самых авторитетных, талантливых и проницательных музыкальных критиков Серебряного века, автор превосходных статей о русской музыке, получивший образование в Московской



Юлий Дмитриевич Энгель

консерватории у С. И. Танеева и М. М. Ипполитова-Иванова, Юлий Дмитриевич в конце 1890-х годов начал собирать и записывать на фонограф народные еврейские песни. И в 1900-м выступил в Москве, в Императорском этнографическом обществе, с докладом об истории еврейской музыки с исполнением на идиш песен в собственных обработках. «Это был по существу первый вечер еврейской народной музыки в России» [2, 7]. Доклад Энгеля, вызвавший огромный подъем национальных настроений в среде интеллигенции и особенно молодежи, стал одним из главных импульсов к созданию Общества еврейской народной музыки, официально утвержденного однако лишь в 1908 году². В 1913-м подобные организации появились в Москве, Киеве, Харькове, Симферополе. Они были многочисленными. Достаточно сказать, что в Москве насчитывалось около 500, в Петербурге — более 400 членов. Общество возросло на подготовленной почве. В конце XIX — начале XX вв. образовался целый слой еврейской интеллигенции. Большая часть всего еврейского населения сосредоточилась в России. «Жизненная сила еврейства была в России. И эта сила росла и крепла <...>»³. Появились организации разного рода, например, ОПЕ (Общество распространения просвещения среди евреев России), созданная еще в 1863 г. и открывавшая собственные школы с преподаванием на русском и еврейском языках, Еврейская историко-этнографическая комиссия, Еврейское литературное общество, Общество любителей древнееврейского языка и др. Перед революцией приступили к изданию 16-ти томной Еврейской энциклопедии и 15-ти томной Истории еврейского народа⁴. Это было время духовно-



Михаил Фабианович Гнесин

го расцвета, своего рода «еврейский ренессанс», ознаменованный в литературе творчеством Шолом-Алейхема, И. Перетца, Х.-Н. Бялика.

«Еврейский ренессанс» совпал по времени и значению с «Новым русским возрождением» («Русским ренессансом») — блестящей эпохой Серебряного века, когда все культурные силы страны устремились к вершинам своих возможностей и достижений. Однако «еврейский ренессанс» не только и не столько явление Серебряного века, сколько самостоятельный феномен, итог тысячелетнего развития истории и культуры. Конечно, не все выглядело так лучезарно. Трагические контрасты русской жизни, сказавшись на судьбе жителей местечек черты оседлости, затронули и еврейскую культурную элиту. Но сейчас хочется говорить именно о свершениях и поре расцвета, тем более, что была она до обидного краткой.

В русле этих достижений развивалась и деятельность Общества еврейской народной музыки. И в лоне Общества родилась еврейская национальная школа музыки или «Новая еврейская школа» (по аналогии с «Новой русской школой» или «Могучей кучкой»). Подобно французской «Шестерке», ориентиром для названия которой стала тоже «Могучая кучка» («Пятерка», как ее именовали на Западе), количество участников не было стабильным, но наиболее талантливые и последовательные приверженцы идей школы образовали «Семерку»: по мнению Сабанеева, это М. Гнесин, А. Крейн, И. Ахрон, Л. Саминский, С. Розовский, М. Мильнер, А. Веприк. В статье «О Мусоргском» Сабанеев писал, что русские композиторы-классики явились в мир почти одновременно⁵. То же можно сказать и о названных еврейских композиторах. Они тоже появились на свет один за другим в конце 1870-х — начале 1880-х годов, на протяжении каких-нибудь 8 лет. Кроме Веприка, родившегося на пороге XX века, в 1899 г., но ввиду исключительного таланта причисленного к этой группе. В 2018–2019 гг. почти у всех были юбилейные даты: у М. Розовского (140), А. Крейна и М. Гнесина (135), А. Веприка (120) — со дня рождения; у Л. Саминского (60), И. Ахрона (75), М. Мильнера (55) — со дня смерти. Но самый «круглый» юбилей — 150 лет со дня рождения Ю. Энгеля — прошел, увы, незамеченным.

В отличие от «Могучей кучки» это не был кружок в прямом смысле слова — большая часть композиторов жила в Петербурге, меньшая — в Москве. Но общение между теми и другими было интенсивным и включало весьма острые споры об основах еврейской музыки, как, например, оставшийся в истории спор между москвичом Энгелем и петербуржцем Саминским. Почти все композиторы-петербуржцы были учениками Римского-Корсакова и Лядова. Роль Николая Андреевича в создании Школы подчеркивали сами участники объединения. Саминский приводит слова Римского-Корсакова, «обращенные <...> к одному из своих учеников: Я очень рад видеть, что вы пишете сочинения в еврейском роде. Как странно, что ученики мои, евреи, так мало занимаются своей родной музыкой. Еврейская музыка существует; это — замечательная му-



Иосиф Юльевич Ахрон

зыка, и она ждет своего Глинку» [2, 5–6]. Е. В. Хаздан, называя эту историю «легендой», считает, что «на самом деле <она> в русле поиска пути к интонационному и жанровому обновлению материала, характерного для многих композиторов того времени» [6, 89]. О том, что Римский-Корсаков имел в виду именно создание композиторской школы, а не один из путей обновления интонационного и жанрового материала, пишет и Сабанеев, слышавший эти идеи из уст самого Николая Андреевича, с которым был хорошо знаком. Приводит он их в статье, посвященной московскому семейству Крейнов и опубликованной в 1955 году в американской эмигрантской газете «Новое русское слово»: «Косвенным образом на зарождение этого течения повлиял <...> Римский-Корсаков, который неоднократно говорил и мне, и многим другим, что “евреи ждут своего Глинку”» (Мысли о музыке. Новое русское слово. 5 июня 1955 г.)⁶.

Что же касается Энгеля, то Сабанеев не включил его имя в состав Еврейской национальной школы, считая Юлия Дмитриевича, вероятно, идейным вдохновителем, мэтром, «предтечей». Основной его жанр — обработки народных песен и собственные камерно-вокальные сочинения в духе и стиле фольклорного источника. Однако в этой области он достиг главного — песни Энгеля ушли в народ, их поют в Израиле до сих пор, часто не зная имени автора. Юлий Дмитриевич остался и в истории еврейского театра «Габима»



Лазарь Семенович Саминский

публиковал сборники народных песен, после революции (1920–1922 гг.) работал музыкальным воспитателем в колонии еврейских детей-сирот в подмосковной Малаховке и писал детские песни. В 1922 году уехал в Германию, организовал там филиал Общества с издательством «Ювал ферлаг», в 1924 году переехал в Тель-Авив, продолжал записывать фольклор, в том числе от выходцев из Йемена, Ирана, Марокко и издал Собрание еврейских песен в 3-х томах, преподавал. И — по контрасту с серьезной исследовательской работой — руководил театром-варьете, писал музыку к мюзиклам. Непосильные нагрузки и непривычный климат, возможно, стали причиной ранней смерти Юлия Дмитриевича. По разным сведениям, сочинения Энгеля исполняются не только в Израиле, но и в Америке, странах Европы и даже в Индии. Не знаю, звучат ли они в России...

Итак, первый этап деятельности Еврейской национальной школы, не отделенной, особенно на первых порах, от Общества народной музыки — собирание и обработка музыкально-этнографического материала разного рода⁸ — повторяет необходимую стадию развития русской и других национальных школ⁹. Для еврейских композиторов задача осложнялась тем обстоятельством, что в странах рассеяния еврейские музыканты испытали сильное влияние иных культур, с одной стороны, европейской, с другой — ирано-арабской. В наиболее чистом виде сохранились древние храмовые монодические песнопения, общие для «самых далеких между собой географических групп евреев» [4, 14]. Что же считать более важным и актуальным? Чему отдать предпочтение в качестве основы национальной профессиональной музыки? Об этом — спор Энгеля с Саминским

как автор музыки к его легендарному спектаклю «Дибук» («Гадибук»), выдержавшему около 2000 представлений в разных странах мира. (После тысячного представления просто перестали вести им счет). Над постановкой спектакля Энгель работал вместе с Е. Вахтанговым и артистами театра в течение долгого времени, и результат того стоил: спектакль имел ошеломительный успех, прежде всего в России, а потом и в других странах⁷. Позже «Дибук» ставили многие режиссеры, и одна из сравнительно недавних постановок (в 1988 г.) принадлежит Анджее Вайде.

Поистине всеохватной была общественно-просветительская деятельность Энгеля: он состоял почетным председателем Московского отделения Общества, участвовал в концертах,

(1915 г.), сводившийся «к важнейшим научно-методологическим проблемам выбора этномузыковедческих приоритетов и, в частности, к методологии собирания, изучения и использования еврейского фольклора» [2, 30]. «Убежденность Саминского, что именно библейская музыка с ее синогогальными мелодиями — тропами (т.е. распевами библейских текстов) включает в себе наиболее древние, а потому — истинные образцы еврейского мелоса, базировалась на глубоком изучении исторического развития и бытования религиозной музыки». Саминский полагал, «что бытовая еврейская народная песня, а также хасидские полурелигиозные мелодии <...> изобилуют наслоениями, заимствованными из восточной музыки, из польских народных танцев, из немецких песен и т. д.» [2, 29].

Энгель возражал ему, «отказываясь воспринимать еврейскую бытовую песню лишь конгломератом «явно чужих наслоений». «Но где, — восклицал он, — в какой народной песне их нет? Важны не они. Важно то, есть ли у еврейской народной песни, взятой в целом, своя собственная музыкальная физиономия? Конечно, есть! И даже то, что еврейская песня заимствует у соседей, она переиначивает на свой лад». На практике же научные позиции того и другого «не были жестко непримиримыми» [2, 29–30].

Начинания и результаты деятельности еврейских композиторов не сразу и не везде встречали понимание и одобрение, приходилось пробивать дорогу через сопротивление разных кругов общества. Как вспоминал С. Розовский: «... в среде еврейской интеллигенции Петербурга <...> смеялись над нами, нам говорили, что мы занимаемся глупостями. — Ну, пожалуйста, скажите сами, — говорили нам, — разве это музыка? Дайте нам оперу, симфонию <...>. Также и ортодоксальное общество было нами недовольно. Их недовольство основывалось на том, что мы поначалу заинтересовались бытовыми мелодиями, которые, по их мнению, ничего в себе не содержат, и мало занимаемся нашими религиозными напевами. Но также потому, что <...> мы перемудрили с нашими «чисто русскими», как они выражались, обработками. При этом они указывали на старинные наши мелодии, такие, как «Кол нидрей», «Кадиш» и другие, которые были обработаны в настоящей немецкой манере, — как делают наши эмансипированные хазаны и хоровые дирижеры, — где так явно слышен протестантский хорал. <...> Академические музыканты также были недовольны нами и критиковали методы нашей работы <...>»¹⁰. Требовалось немалое мужество,



Михаил Арнольдович Мильнер

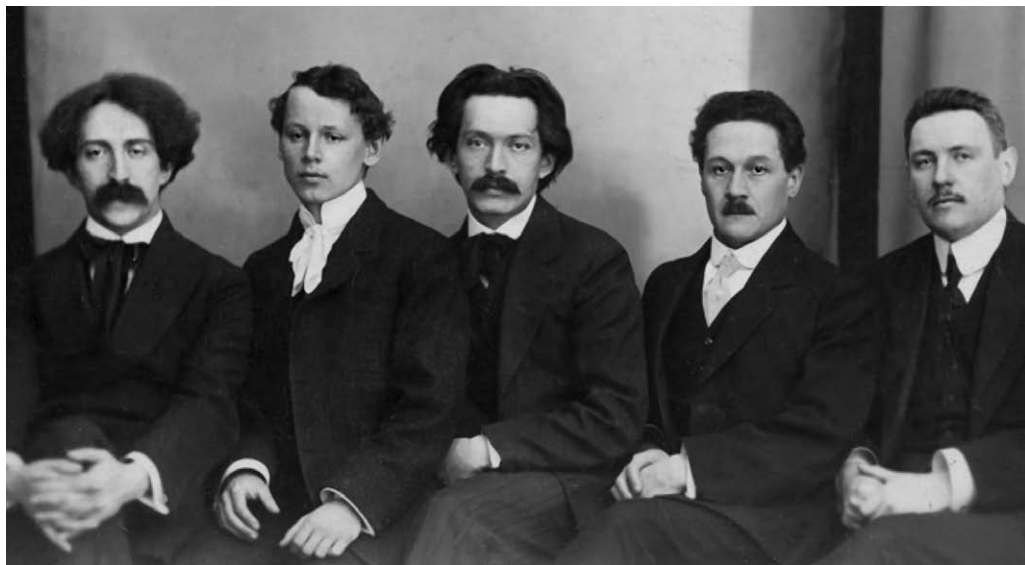


Шломо Розовский

убежденность и вера, чтобы двигаться по избранному пути.

За собиранием фольклорного материала и его обработками естественно последовала стадия собственного творчества на основе народных напевов. Главные композиторские достижения сосредоточились в жанрах камерной — вокальной и инструментальной — музыки. В вокальной музыке слышится более непосредственная связь с народными «прототипами». Но особенно самобытно и творчески оригинально развивалась инструментальная музыка. «Именно <...> в области камерной инструментальной музыки был создан ряд ярких сочинений — от миниатюры до крупной формы (сюиты, сонаты, трио, развернутых вариаций), в которых реализовались ос-

новные направления поисков в области национального тематизма, фактуры, формы и способов развития музыкального материала. Именно здесь выкристаллизовывалась интонация, не связанная напрямую со словом, и тем не менее имеющая определенную национальную окраску, находились пути преодоления противоречия между способами гармонизации еврейского напева и его <...> монодической природой. Подбирался эстетический ключ, удовлетворявший требованиям петербургской и московской публики и в то же время способный открыть для нее новую еврейскую музыку» [6, 89]. При этом еврейские композиторы — люди своего времени — не пытались отгородиться от художественной жизни эпохи: «характерными чертами становились камерность, декоративность (обеспечиваемая, с одной стороны, использованием экзотического материала, с другой — гармоническими новшествами, яркими и смелыми модуляциями), изысканная линейность (применение полифонических приемов)» [6, 93]. «Значительная часть их [композиторов] принадлежала к крайним “левым” в свое время течениям» — свидетельствовал в 1924 году Сабанеев [4, 20]. Из русских композиторов более всего ценили Скрябина, особенно А. Крейн и И. Ахрон, написавший в 1915 году «Эпитафию памяти А. Н. Скрябина». Кому-то ближе была музыка современной Германии и прежде всего А. Шенберг. Из французских композиторов больше всего симпатизировали, кроме импрессионистов, А. Оннегеру и Д. Мийо. Что касается Мийо, то здесь нет ничего удивительного. Мийо в своих национальных устремлениях, темах и жанрах шел практически тем же путем, что и композиторы «Новой школы», в те же годы увлекся сефардским фольк-



Братья Крейны. *Первый слева* — Александр Абрамович Крейн

лором, результатом чего стали «Еврейские народные песни» (1925). Позже появились Каддиш для хора и оркестра, опера «Давид», балет «Моисей».

Созвучие еврейских музыкальных традиций авангардным течениям XX века естественно определялось особенностями синогогальных песнопений с их свободой ритма, модальностью и богатой орнаментикой. Оно могло и уже начинало давать богатые плоды. Но судьба распорядилась иначе. Послереволюционное десятилетие стало временем самых ярких достижений «Новой школы» и временем ее заката. Об Обществе еврейской народной музыки перестали упоминать в первые же годы после революции, как пишет Г. В. Копытова, хотя еще давались концерты (одним из последних стал «Грандиозный концерт еврейской народной, духовной и светской музыки» в 1922 году), в 1918-м был организован ансамбль «Зимро», для которого С. Прокофьев написал «Увертюру на еврейские темы». В 1917-м создается театр «Габима» при непосредственном участии К. Станиславского и художественном руководстве Е. Вахтангова (через десять лет театральная труппа покинула Россию) и тремя годами позже — ГОСЕТ, продержавшийся до 1949 года. К спектаклям обоих театров музыку писали композиторы «Новой школы». Одним из наиболее важных и «знаковых» событий стала постановка в 1923 году оперы М. Мильнера «Небеса пылают» в петроградском БДТ — первой еврейской оперы на идиш. Выдержав всего три представления, прошедших с аншлагом, она была снята из-за запрета Главреперткома. Партитура ее утеряна, сохранился только авторский клавир¹¹. Мне удалось услышать лишь один фрагмент — арию Лилит в исполнении Ширель Дашевской, израильской певицы,

много сделавшей для восстановления памяти о петербургских композиторах «Новой школы» в качестве руководителя Общества «Нигуним лаад». Музыка этой арии абсолютно самобытна и абсолютно современна — с необычайно выразительной и прихотливой мелодикой, сложной для исполнения благодаря богатой орнаментике и резким эмоциональным и образным контрастам.

В то же время, в 1921–1923 гг., М. Гнесин работал над оперой «Юность Авраама», которая, как пишет Сабанеев, «должна стать, по-видимому, опытом созидания еврейской оперы «большого стиля» — <...> ораториальной по типу» [4, 26]. Своей постановки она не дождалась. Были созданы (и исполнялись) в эти годы сочинения разных жанров, включая симфонические. Еврейская профессиональная музыка успешно развивалась в соответствии с необходимыми для каждой национальной школы стадиями, но натолкнулась на препятствие, ясно обозначившее трагический контраст между идеалом и реальностью, более или менее благополучной видимостью и социально-политической сущностью¹². Еще продолжал свою деятельность Московский филиал Общества с измененным в 1923 году названием: «Общество еврейской музыки», но через пять лет и он перестал существовать...

Некоторые композиторы Еврейской школы покинули Россию — Розовский, Ахрон, Саминский. Другие — Гнесин, А. Крейн, Мильнер, Веприк — остались. Никто из оставшихся, кроме Веприка, не был репрессирован, но помимо унижения, страха, постоянного нервного напряжения они должны были испытать самое горькое разочарование — «наступить на горло собственной песне», по весьма затертому, но от этого не менее справедливому выражению. А. Крейн, написавший замечательные «Еврейские эскизы», Первую симфонию, кантату «Каддиш» для тенора, хора и оркестра (считавшуюся до 1990-х годов утерянной), которую Сабанеев, близко знавший Крейна, оценивал как «превосходную музыку», известен, главным образом, своим балетом «Лауренсия». Из «еврейских» произведений Гнесина самое известное, кажется, сюита «Еврейский оркестр на балу у губернатора» из музыки к спектаклю «Ревизор» и, к сожалению, публике мало или вовсе не знаком замечательный вокальный цикл «Песнь о рыжем Мотеле». М. Мильнер, верный своим национальным корням, практически не известен, хотя, по свидетельству исследователей, продолжал писать музыку в разных жанрах до своей смерти в 1953 году.

Покинувшие Россию тоже не получили признание, на которое вполне могли бы рассчитывать, хотя писали серьезные сочинения в разных жанрах, пользовались уважением европейских и американских музыкантов, как, например, И. Ахрон, чье композиторское дарование отмечал Шенберг.

А. Саминский, еще в России создавший балет «Жалоба Рахили», оперу-балет «Видение Ариэля» и симфонию «На великих реках», продолжал в США работать в крупных жанрах: опера-балет «Дочь Ифтах», кантата «Царь Саул», симфония с хором «Праздничное богослужение». Продолжал он и развивать идеи, высказанные еще в споре с Энгелем. В качестве примера их практического воплощения можно привести танец из «Хасидской сюиты», где

удивительным образом сочетаются бытовые интонации со свободной речитацией, идущей от синагогальной музыки. Подобные же идеи об ассимиляции в еврейской музыке различных традиций проводил в своей музыке И. Ахрон, известный у нас, прежде всего, тем, что был в Харькове педагогом И. Дунаевского, да еще «Еврейской мелодией» (1911), исполненной великими скрипачами: И. Менухиным, Я. Хейфецем, Л. Коганом и др. — «своего рода манифестом национально-романтической, “народнической” эстетики, под знаком которой прошли первые годы деятельности Общества» [1, 2]. По-видимому, со временем музыкальные симпатии и вкусы Ахрона значительно изменились, во всяком случае, тот же исследователь называет стиль его



Александр Моисеевич Веприк

зарубежных сочинений «откровенно антиромантическим», с отчетливым «авангардным» оттенком. Судьбу наследия Ахрона можно назвать драматической. Известен факт, что его сочинения были выброшены, случайно найдены среди мусора и в последний момент спасены.

Почему же не только в Советском Союзе, где еврейской музыке чинились препятствия, но и в США, Европе и даже в Израиле, где никаких препятствий не было, творчество еврейских композиторов «Новой школы» не оценено по достоинству? Лишь не так давно в Израиле развернулось движение за возрождение наследия композиторов Общества еврейской народной музыки и «Новой школы». Вероятно, тому были причины ментального, социального или какого-то иного характера, среди которых не последнюю роль сыграл прерванный в своих естественно развивавшихся устремлениях «полет» композиторов еврейской школы к высотам выражения национального. Углубляться в них не будем. Осмелюсь высказать лишь одно предположение, никак не связанное с политикой, но безусловно связанное с ментальностью. Об этом подумалось после знакомства с рукописной статьей известного скрипача ойстраховской школы, профессора Московской консерватории М. Готсдинера «Евреи и скрипка», где он пишет, что скрипка выражала «всю глубину души народа в нескончаемых импровизациях, которые рождались не из кем-то записанных нот, но исключительно по вдохновению, спонтанно, т.е. из того, что Бог в данный момент положил на душу музыканту-импровизатору»¹³. Может быть, эта генетически заложенная импровизационность предъявляет к композитору и исполнителю свои определенные требования, коим не всегда можно соответствовать? И это свой-

ство становится своего рода преградой для распространения произведений еврейских композиторов, трудных для интерпретации русскими и зарубежными исполнителями, не укорененными и просто не знакомыми с национальной традицией? Ведь не случайно Гнесин был недоволен оркестровым вариантом исполнения сюиты «Еврейский оркестр на балу у городничего», «первоначально создававшейся для небольшого ансамбля («я сочинял, рассчитывая на небольшой театральный оркестр, обогащенный еще несколькими инструментами в целях достижения необходимого мне колорита») [6, 86], который мог бы сохранить иллюзию импровизационности.

На этом закончу свои «заметки неофита». Для чего же я их писала? Ответ прост: прикоснувшись к самобытной и уникальной культуре через музыку, притягивающую необъяснимым, из глубины веков веющим очарованием, и судьбы ее творцов, хотелось побудить к этому кого-то еще, внести свою скромную лепту в копилку под названием «Чтобы помнили...».

В Петербурге существует Центр еврейской музыки, своего рода продолжение Общества. Может быть, со временем его филиалы, как в начале прошлого века, появятся в Москве и других городах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутир Л. Иосиф Ахрон: размышления в преддверии «нулевой» даты. URL: <http://www.test.gnesin-academy.ru>
2. Копытова Г. В. Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. СПб., 1997. 71 с.
3. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. Москва: Классика-XXI, 2005. 268 с.
4. Сабанеев Л. Л. Еврейская национальная школа в музыке. Москва: Общество еврейской музыки, 1924. 31 с.
5. Солженицын А. И. Двести лет вместе (1795–1995). Ч. I. Москва: Русский путь, 2001. С.85.
6. Хаздан Е. В. Камерные инструментальные произведения композиторов Новой еврейской школы. Временник Zubovskogo института. Вып. 7. Инструментализм в истории культуры. СПб., 2011. С. 84–96.

REFERENCES

1. Butir L. Iosif Achron: razmy'shleniya v preddverii «nulevoj» daty [Joseph Achron: reflections on the eve of the «zero» date]. URL: <http://www.test.gnesin-academy.ru>
2. Kopytova G. V. Obshchestvo evrejskoj narodnoj muzyki v Peterburge-Petrograde [Society of Jewish folk music in St. Petersburg-Petrograd]. SPb., 1997. 71 s. [Saint Petersburg], 1997. 71 p.
3. Sabaneev L. L. «Vospominaniya o Rossii» [«Memories of Russia»]. Moskva: Klassika-XXI, 2005. 268 s. [Moscow: Classic-XXI], 2005. 268 p.
4. Sabaneev L. L. Evrejskaya nacional'naya shkola v muzyke [Jewish national school in music]. Moskva: Obshchestvo evrejskoj muzy'ki, 1924. 31 s. [Moscow: Society of Jewish music], 1924. 31 p.
5. Solzhenitsyn A. I. Dvesti let vmeste (1795–1995). Ch. I. [Two hundred years together (1795–1995). Part I]. Moskva: Russkij put', 2001. S.85 [Moscow: Russian way], 2001. P. 85.
6. Hazdan E. V. Kamernye instrumental'nye proizvedeniya kompozitorov Novoj evrejskoj shkoly. Vremennik Zubovskogo instituta. Vy'p. 7. Instrumentalizm v istorii kul'tury [Chamber instrumental works by composers of the New Jewish school. Temporary directory of the Zubovsky Institute. Issue 7. Instrumentalism in the history of culture]. SPb., 2011. S. 84–96. [Saint Petersburg] 2011. Pp. 84–96.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Энгель «по справедливости должен почитаться зачинателем всего движения» [4, 16].
- ² Деятельность Общества подробно описана в упомянутой брошюре Г. В. Копытовой.
- ³ И. М. Баккерман. Россия и русское еврейство. Цит. по: [5, 85].
- ⁴ См. об этом: [5].
- ⁵ «...русская музыка, подлинно творческая, родилась в 1936 году, вместе с “Жизнью за царя”, и около этого же срока родились на свет, действительно какой-то “кучкой”, все остальные наши великие композиторы, словно некая таинственная утробная сила извергла внезапно из русского духа его музыкальную сущность» [3, 50].
- ⁶ Несправедливой и лишённой оснований представляется трактовка некоторыми западными исследователями идей Римского-Корсакова как проявления аллосемитизма. В частности, «тезис американского музыковеда Дж. Лоффлера заключается в том, что профессора Петербургской консерватории побуждали еврейских студентов быть евреями, стремясь не допустить таким образом их участия в русской культуре, а лишь в российской — на правах национального меньшинства» (цит. по: [6, 89]). Мне известна статья Лоффлера, где упоминаются также Лядов и Глазунов. Зная по многим источникам всех троих и прежде всего Римского-Корсакова как людей широких и истинно демократических взглядов, трудно представить, что ими могли руководить подобные соображения.
- ⁷ Рождение и расцвет еврейского театра в России — в русле многочисленных культурных начинаний «ренессанса». Помимо «Габимы», театра в большей степени элитарного, в котором играли на иврите, позже появился не менее знаменитый и более демократичный ГОСЕТ, где ставили комедии, скетчи на идиш и где блистал великий Михоэлс.
- ⁸ Среди «пионеров» этого движения, кроме Энгеля, необходимо назвать З. Кисельгофа, этнографическую экспедицию барона Гор. Гинсбурга, а позже (помимо упомянутых уже Саминского, Розовского, Гнесина, Ахрона, Мильнера) — А. Житомирского, П. Львова, М. Шалыта, Л. Цейтлина и др.
- ⁹ Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на особенностях еврейской музыкальной культуры, к тому же автор ни в коей мере не претендует на роль специалиста в этой области; его задача иная. Поэтому ограничимся кратким обзором, необходимым для обрисовки в общих чертах ситуации, в которой оказались композиторы «Новой еврейской школы».
- ¹⁰ Цит. по: [6, 91].
- ¹¹ Изучением архива Мильнера и, в частности, его оперой занимается Г. В. Копытова.
- ¹² Сабанеев писал свою брошюру на пороге исчезновения Школы как сообщества единомышленников и все-таки верил, что «та группа, что ныне действует, <...> которая имеет так много общих, внешним образом, черт с создавшей русскую национальную школу “могучей кучкой” <...> имеет много шансов быть именно “могучей кучкой еврейства”» [4, 31].
- ¹³ Статья М. Готсдинера «Евреи и скрипка» хранится в личном архиве автора (прим. автора — Т. М.).

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЧЕРНОВИКОВ ВТОРОЙ ЧАСТИ¹ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА²

Антон Лукьянов

Десятая симфония Шостаковича, названная когда-то «значительным явлением советской музыки» [7], считается и по сей день одним из наиболее выдающихся сочинений композитора [12, 302]. Причины неослабевающего интереса к ней связаны как с выразительностью, так и с неоднозначностью образов, что в отсутствие четко обозначенной программы будит исследовательскую фантазию. Сам автор был крайне немногословен при описании произведения. «В этом сочинении мне хотелось передать человеческие чувства и страсти», — говорил он [7].

Проведенные до настоящего времени исследования позволили рассмотреть становление и эволюцию замысла симфонии [5], [6], [15, 3–5], определить движущие силы творческого процесса³, проследить истоки тематизма [1, 145], [3, 292], [10, 266], [11], однако при этом, за редким исключением, внимание было сосредоточено на более крупных частях сочинения — первой, третьей и четвертой. Каждая из них обладает своей спецификой: в первой части это масштабность, составляющая до половины звучания всей симфонии, а также многолетняя (с 1945 по 1953 годы) эволюция замысла, в III и IV частях — своеобразная «тайнопись» с использованием тем-монограмм [8]. Во второй части исследователями не было обнаружено столь же ярких и интригующих особенностей, поэтому на нее до некоторой степени обращалось меньше внимания⁴.

Общие, высказанные в ее адрес наблюдения коснулись, во-первых, тематизма, частично сходного с интродукцией к опере «Борис Годунов» Мусоргского (примеры 1 и 2), а, во-вторых, содержания, отражающего стихийность, напряженность, inferнальность, деструктивную энергетику и воплощающего едва ли не апофеоз зла⁵. С этой точки зрения вторую часть можно считать кульминационной точкой всей симфонии [11, 311].

Пример 1. М. Мусоргский. «Борис Годунов».
Пролог. Ц. 1, тт. 1–4.



Пример 2. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть, ц. 71, тт. 7–10.



Пример 3. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть, ц. 71, тт. 1–6.



Форма части как таковая анализировалась редко — в литературе встречались упоминания лишь о «средней части» и «репризе», это подразумевало сложную трехчастную форму, и о ней, например, пишет С. М. Хентова [13, 297]. Наиболее подробный анализ структуры проводится в статье Р. Слонимской, которая отмечает трехчастную форму «с динамически разомкнутой репризой, с включением сонатных принципов развития тематизма» [11, 311].

Конструктивными элементами тематизма первого раздела являются начальные аккорды, переходящие в краткий ямбический мотив («хроматический ямб», по определению Р. Слонимской [11, 312, 314]), изложенный струнными в несколько этажей, и если на уровне первых скрипок он звучит как хроматический, то на уровне вторых — буквально подготавливает идущую следом основную тему у деревянных духовых (как уже упоминалось выше, эта тема отсылает к интродукции «Бориса Годунова»). С ц. 72 следует следующая фаза развития (пример 4), приводящая в ц. 73 к первой кульминации. В целом описанный тематический комплекс излагается трижды, при этом основная тема попеременно звучит у деревянных духовых, струнной группы, а затем у медных (в измененном виде).

Пример 4. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть.



Средняя часть включает в себя два построения. Первое основано на хроматически-изломанной мелодии, напоминающей то ли причудливый танец, то ли вихрь; второе — на материале ямбического мотива первого раздела (предыкт к репризе).

В репризе материал первого раздела значительно переосмыслен и трансформации подвергаются практически все главные его элементы.

1. Основная тема проводится в неравномерном увеличении (ритмика сглажена и выровнена, за счет чего и запись и звучание напоминают хорал): сначала в басах (медные и деревянные духовые, струнные), а потом в средних и высоких голосах (медные и деревянные духовые); этот массивный фон как бы возвышается над остальными инструментами, создавая образ зла, подчиняющего себе все вокруг.

2. Если в первом разделе ямбический мотив практически не получил развития, то в репризе его потенциал реализован сполна — на его основе Шостакович создает ряд несимметричных неравнодольных фраз, протяженность которых постоянно варьируется и в целом постепенно нарастает: от двутакта в ц. 86 до десятитакта к ц. 94. Для создания внутренней динамики мотива Шостакович разрабатывает его секвенчно и излагает ракоходом⁶ (смешивая с первоначальным вариантом). Важной деталью является и то, что ступени секвенции за редким исключением начинаются с нот этого же мотива, за счет чего он проводится на более масштабном уровне (пример 5).

Пример 5. Д. Шостакович. Десятая симфония.

II часть, ц. 87, тт. 7–10, ц. 88, тт. 1–5.



3. Небольшим новым построением, по характеру тихим, с мерцающей звучностью, дополняется и развивающий раздел тематического комплекса.

Таким образом, несмотря на небольшую протяженность, вторая часть Десятой симфонии насыщена событиями, и большая часть их приходится на репризу, поэтому переходя к изучению черновиков, можно предполагать, что внимание композитора будет сфокусировано именно на ней⁷.

Вкратце характеризуя черновики симфонии, нужно сказать, что они включают в себя 56 страниц, расположенных без определенного порядка, из них на черновики второй части приходится девять — в соответствии с архивной пагинацией, это 3, 13–16, 39–42. Характер записи типичен для Шостаковича: преобладают двустрочные системы клавирного типа, хотя встречаются и однострочные, в них композитор практически не учитывает фигурации и гармонию, а фиксирует в основном мелодический материал и его трансформации, поэтому порой ему достаточно одного голоса, отражающего ход музыкальной мысли⁸. В двухстрочных системах это проявляется особенно наглядно: часто заполняется только одна из строчек, а вторая остается пустой. Такой подход может быть

наглядным проявлением одного из способов репрезентации целостного, максимально сжатого, фактически единовременного, видения формы⁹. Характер использованных чернил различен: на одной, 13-й, странице чернила зеленые, на остальных фиолетовые, как и на большей части черновиков симфонии.

Вышеуказанная компоновка страниц, случайно или нет, уже дает некоторое представление о форме: 14–16 и 41 соотносятся с первым разделом и серединой, а 3, 39–40, 42 — с репризой. Особняком стоит страница 13, на которой находятся наброски тематизма. Возможно, они возникли задолго до того, как скерцо было написано (известно, что зелеными чернилами композитор пользовался в 1940-х годах [4, 152]). Эти наброски сделаны в си-бемоль миноре (авторское обозначение — «5 b») — тональности второй части¹⁰, характер их в основном одноголосный — композитор пробует различные интонации, ритмы и, записав несколько тактов, тут же вычеркивает. Интонации сконцентрированы на гаммообразном движении преимущественно мелкими длительностями, восьмыми и шестнадцатыми, в пределах терции — увеличенной кварты (пример 6; здесь и далее при воспроизведении черновиков Шостаковича нотный набор по возможности приближен к оригинальному виду текстов).

Пример 6. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 13.



Возвращаясь к заявленному выше предположению о разном характере записей первой части и середины с репризой, находим в черновиках подтверждение этому.

Первая часть и середина записывались единообразно и, видимо, практически сразу — последовательно изложенные, они находятся на страницах 14–16, 41 и включают разделы, соответствующие ц. 71–85 партитуры¹¹. Реприза же записана принципиально иначе. В ней Шостакович излагает музыкальный материал не последовательно, как это в целом свойственно ему¹² и как только что было сделано в других разделах, а от общего к частному: от целостного видения этого фрагмента к постепенному насыщению его деталями.

Общие контуры, видимо, сложившиеся в первую очередь, изложены на странице 40, они включают материал от начала ц. 86 практически до конца части. Сразу же необходимо отметить, что такая запись является едва ли не единственным примером подобного рода, обнаруженным в черновиках Шостаковича: разделы намечаются, но не все из них доводятся до конца, некоторые представлены и вовсе предварительными набросками; их развитие, как и более поздние варианты, интонационно соотносимые с партитурой, выявляются на других страницах черновиков¹³.

В состав фрагмента (пример 7) входит 92 такта, запись ведется как в виде клавирных систем, так и однострочно. Первые 38 тактов¹⁴ соответствуют материалу с ц. 86 до окончания ц. 89. После 38-го такта над межтактовой чертой — пометка простым карандашом «90», далее располагаются три первых такта, соотносящихся с таковыми в ц. 90, однако продолжение этого раздела отсутствует — вместо этого следует текст ц. 94 и ц. 95, причем последний из этих разделов записан, по сравнению с партитурой, в иной (трехдольной, 3/8) метрике, характеризуется рядом интонационных расхождений с ней, более краток¹⁵, точно прослеживается до 9 такта после ц. 95, в дальнейшем следует ре-мажорный аккорд, соотносимый нами уже с началом ц. 98. Последующий материал менее определенного характера, но по отдельным интонациям сходен с тт. 5 и 7, 10–12 (ц. 98). На этом выявляемые соответствия с партитурой заканчиваются. Тем не менее запись содержит еще 14 тактов, в которых узнаются контуры ямбического мотива первого раздела, но с другим звуковым расположением, а также цепочка нисходящих интонаций, возможно, мыслившихся композитором как завершающие.

Пример 7. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 40.

Ц.86

Ц.87

Ц.88

такт вычеркнут во время письма

Ц.89

в верхней строке в этих двух тактах нечёткие зачёркивания

"90" (отметка карандашом)

Ц.94

в окончательном варианте не использовался, материал Ц.72

в окончательном варианте не использовался, материал Ц.72

Т.9 Ц.94



Таков конспективный набросок репризы на с. 40, однако характер этой конспективности неоднороден по степени сжатия и концентрации материала: если сначала, до ц. 90, музыка развивается во временном (тактовом) отношении в соответствии с партитурой, то запись, включающая в себя три такта после нее, на наш взгляд, представляет собой другой уровень обобщения, аналогов которого в черновиках Шостаковича нам ранее не встречалось.

Во-первых, записанный в этих трех тактах в верхнем голосе фрагмент (половинные b_2 c_3 des_3), по сути, являет собой лейтинтонацию всей части симфонии — он соотносится как с ямбическим мотивом, так и с основной темой.

Во-вторых, он задает интонационный каркас движения верхнего голоса в следующих далее до ц. 94 тактах. На этом промежутке мотив как бы «топчется на месте», за счет чего утверждается, будучи изложенным в виде ряда вариантов развития, «разбегающихся в стороны» от его первичной центральной интонационной идеи. Эта обобщенная запись, сводящая все к первичной интонации, заставляет вспомнить черновики А. Берга, которому, согласно исследованиям Ю. С. Векслер, было свойственно на предварительном этапе сочинения делать наброски, включавшие как вербальные определения, относящиеся к характеру и образам будущей композиции, так и записывать сжатые нотные формулы, которые в той или иной форме впоследствии включались в текст произведения. Этот метод работы имеет сходство с невменной нотацией, прибегать к которой Берг советовал и своим ученикам¹⁶.

Видимо, сама идея использования темы в увеличении требовала отдельного осмысления, потому что в итоге Шостакович переходит к «раскрытию» намеченного трехтактового фрагмента, но уже на двух (!) других дополнительных страницах черновиков, что для композитора, обычно писавшего сразу начисто и экономившего бумагу, — редкость. Из них с. 42, очевидно, представляет собой более ранний набросок, в котором внимание автора сосредоточено на собственно основной теме в увеличении¹⁷, поэтому в первую очередь он фиксирует именно ее, а также, в первых 12-ти тактах, намечает сопровождение — нижний голос, излагающий ямбический мотив первого раздела, после чего тема в увеличении излагается уже одногласно. Следует отметить, что на с. 42 непосредственно продолжено развитие первых трех

тактов ц. 90, уже зафиксированных ранее на с. 40 (т. е. страница начинается с т. 4 ц. 90). Такое схематическое развитие следует вплоть до ц. 94, завершаясь ее ре-мажорным аккордом (пример 8).

Пример 8. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 42.

Другой вариант этого же раздела зафиксирован на с. 39 (пример 9) и характеризуется более тщательной проработкой деталей, фактически представляя собой эскиз, подготовленный для оркестровки и последующего внесения в партитуру. В отличие от с. 42 он начинается с первого такта ц. 90, следует до ц. 94, при этом в записи ц. 93 композитор использует элементы «организации труда»¹⁸ и скорописи для фиксации материала в записи первых 7 тактов.

Пример 9. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 39.



Этой записью назначение с. 39 не исчерпывается. Начало ц. 94 и ее первые 8 тактов здесь отсутствуют, но представлено продолжение — с т. 9 ц. 94 до 8 такта ц. 95 (переход к дополнительному разделу в ц. 94 и часть его в ц. 95).

Дальнейший же текст расположен уже на с. 3, начинающейся с 8 т. ц. 95 и включающей запись материала до ре-мажорного аккорда в первом такте ц. 98 (продолжение дополнительного раздела и заключительные разделы темы).

Следующие интонационные комплексы напоминают таковые в трех последних тактах перед ц. 99, которые уже ранее встречались на с. 40. В той же строчке записаны чуть далее и несколько аккордов, но аналогов им в заключительном разделе части не выявлено.

Таким образом, реприза второй части симфонии, начатая на одной странице (40) и записанная на ней конспективно, распределена в качестве полного текста по четырем. Создается впечатление, что композитор работал над всеми этими страницами одновременно, писал то на одной, то на другой, развивая и разрабатывая возникающие по ходу письма мысли, а также подготавливая эскизы для оркестровки, и именно это объясняет столь пеструю картину.

В итоге черновики второй части Десятой симфонии позволили расширить представление о творческом процессе Шостаковича. Нам удалось впервые найти зафиксированную на бумаге проекцию первичного представления о форме произведения — иллюстрацию свойственного композитору мышления «крупными мазками». Сам факт наличия такой записи заставляет пересмотреть имеющиеся в распоряжении черновики с целью найти и другие примеры подобного рода.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В.Б.* Десятая симфония Д.Д. Шостаковича: Первые исполнения и первые отклики. Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений. Серия I. Симфонии. Том 25. Симфония № 10. Соч. 93. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. Москва: DSCH, 2013. С. 145–149. С. 181–183.
2. *Векслер Ю.С.* О композиционном процессе Альбана Берга. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2017. 152 с.
3. *Гервер Л.Л.* 24 прелюдии и фуги Шостаковича: Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Соч. 87. Москва: DSCH, 2015. С. 283–292.
4. *Дигонская О.Г.* История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д.Д. Шостаковича) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / Ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. Вып. 2. Москва: DSCH, 2007. С. 136–171.
5. *Дигонская О.Г.* Симфонический фрагмент 1945 года // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 97–102.
6. *Дигонская О.Г.* О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов) // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. Кн. 1. Статьи. Воспоминания / СПб.: ООО Аллегро, 2009. С. 408–448.
7. Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // Советская Музыка. 1954. № 6. С. 120.
8. *Климовицкий А.* Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268.
9. *Кравец Н.* Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–235.
10. *Орлов Г.А.* Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз, 1961. 324 с.
11. *Слонимская Р.* Инфернальное скерцо Десятой симфонии Шостаковича // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора / Москва: Композитор, 2007. С. 310–322.
12. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. 536 с.
13. *Хентова С.М.* Шостакович: Жизнь и творчество: Монография: В 2 т. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. 624 с.
14. *Ширинян Р.* Шостакович. Симфонии: 1936–1953. Москва: Музыка, 2007. 96 с.
15. *Шостакович Д.Д.* Соната (неоконченная): для скрипки и фортепиано: б/н соч., 1945 / Дмитрий Шостакович; вступ. ст. и коммент. М. Якубова. Изд. 1-е. Москва: DSCH, 2012. 27 с.
16. *Шостакович Д.Д.* Шостакович о себе и своих сочинениях / Дмитрий Шостакович в письмах и документах. Ред.-сост. И.А. Бобыкина. Москва: ГЦММК им. М. И. Глинки, РИФ Антиква, 2000. С. 469–490.

REFERENCES

1. *Valkova V.B.* Desyataya simfoniya D.D. Shostakovicha: Pervye ispolneniya i pervye otkliki. Ru-kopisnye istochniki. Faksimile. Poyasnitelnye zamechaniya [Tenth Symphony of D. D. Shostakovich: First performances and first responses. Handwritten sources. Facsimile. Explanatory notes]. Shosta-kovich D.D. Novoe sobranie sochineniy. Seriya I. Simfonii. Tom 25. Simfoniya № 10. Soch. 93. Pere-lozhenie avtora dlya fortepiano v chetyre ruki [New collected works. Series I. Symphonies. Vol. 25. Symphony № 10. Op. 93. Arrangement of the author for piano four hands]. Moskva: DSCH [Mos-cow: Publishing house «DSCH»]. 2013. p. 145–149, p. 181–183.
2. *Veksler Yu.S.* O kompozitsionnom protsesse Albana Berga [On the compositional process of Alban Berg]. Nizhniy Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskoy konservatorii [Nizhniy Novgorod: Publishing house of Glinka Nizhny Novgorod state conservatoire]. 2017. 152 p.

3. *Gerver L. L.* 24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha: Rukopisnye istochniki. Faksimile. Poyasnitelnye zamechaniya [24 Preludes and Fugues by Shostakovich: Manuscript sources. Facsimile. Explanatory notes]. Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochineniy. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. Tom 113. 24 prelyudii i fugi. Soch. 87 [New collected works. Series XII. Compositions for piano. Vol. 113. 24 Preludes and Fugues. Op. 87]. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2015. p. 283–292.
4. *Digonskaya O. G.* Istoriya odnogo zabluzhdeniya: o Vtoroy sonate dlya fortepiano (K probleme atributsii avtografov D. D. Shostakovicha) [The Story of a Misconception: About the Second Sonata for Piano (On the Problem of Attribution of Autographs by D. D. Shostakovich)]. Dmitriy Shostakovich: issledovaniya i materialy / Red.-sost. O. G. Digonskaya, L. G. Kovnatskaya [Dmitry Shostakovich: research and materials / Ed.-status. O. G. Digonskaya, L. G. Kovnatskaya]. Vol. 2. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2007. p. 136–171.
5. *Digonskaya O. G.* Simfonicheskiy fragment 1945 goda [Symphony fragment of 1945]. Muzykalnaya akademiya [Academy of music]. 2006. № 2. p. 97–102.
6. *Digonskaya O. G.* O nekotorykh nerealizovannykh simfonicheskikh zamyslakh Shostakovicha (po materialam eskizov) [About some unrealized symphonic designs of Shostakovich (based on sketch materials)]. Pamyati Mikhaila Semenovicha Druskina: V 2 kn. [In memory of Mikhail Semenovich Druskin: In 2 b.]. B. 1. Stati. Vospominaniya. SPb.: OOO Allegro [St. Petersburg: Publishing house «OOO Allegro»]. 2009. p. 408–448.
7. Znachitelnoe yavlenie sovetskoy muzyki (Diskussiya o Desyatoy simfonii D. Shostakovicha) [Significant phenomenon of Soviet music (Discussion on the Tenth Symphony of D. Shostakovich)]. Sovetskaya Muzyka [Publishing house «Soviet music»]. 1954. № 6. p. 120.
8. *Klimovitskiy A.* Yeshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once again about the monogrammed subject D-Es-C-H]. D. D. Shostakovich. Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [D. D. Shostakovich. Collection of articles dedicated to the 90th birthday]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»], 1996. p. 249–268.
9. *Kravets N.* Novyy vzglyad na Desyatuyu simfoniyu Shostakovicha [A new look at the Tenth Symphony of Shostakovich]. D. D. Shostakovich. Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [D. D. Shostakovich. Collection of articles dedicated to the 90th birthday]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»], 1996. p. 228–235.
10. *Orlov G. A.* Simfonii Shostakovicha [Shostakovich Symphonies]. L.: Muzgiz [Leningrad: Publishing house «Muzgiz»]. 1961. 324 p.
11. *Slonimskaya R.* Infernalnoe skertso Desyatoy simfonii Shostakovicha [Infernal Scherzo of the Tenth Symphony of Shostakovich]. Shostakovichu posvyashchaetsya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Dedicated to Shostakovich. On the 100th birthday of the composer]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»]. 2007. p. 310–322.
12. *Uilson E.* Zhizn Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [Shostakovich: A Life Remembered]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»]. 2006. 536 p.
13. *Khentova S. M.* Shostakovich: Zhizn i tvorchestvo: Monografiya: V 2 t. [Shostakovich: Life and work: Monograph: In 2 vol.]. Vol. 2. L.: Sovetskiy kompozitor [Leningrad: Publishing house «Soviet composer»]. 1986. 624 p.
14. *Shirinyan R.* Shostakovich. Simfonii: 1936–1953 [Shostakovich. Symphonies: 1936–1953]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»] 2007. 96 p.
15. Shostakovich D. D. Sonata (neokonchennaya): dlya skripki i fortepiano: b/n soch., 1945 [Sonata (unfinished): for violin and piano: sans. op. (1945)]. Dmitriy Shostakovich; vstup. st. i komment. M. Yakubova. Izd. 1-e [Dmitry Shostakovich; entry Art. and comment. M. Yakubova. 1st. ed.]. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2012. 27 p.
16. Shostakovich D. D. Shostakovich o sebe i svoikh sochineniyakh [Shostakovich about himself and his writings]. Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh / Red.-sost. I. A. Bobykina [Dmitry Shostakovich in letters and documents. Ed.-status. I. A. Bobykina]. Moskva: GTsMMK im. M. I. Glinki, RIF Antikva [Moscow: Publishing house GTsMMK im. M. I. Glinki, «RIF Antikva»]. 2000. p. 469–490.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В музыкальной литературе эта часть также рассматривается под названием «Скерцо» ([10, 265–269], [11]), «не названное скерцо» [14, 62], хотя в партитуре это не зафиксировано.
- ² Благодарим Архив Д. Д. Шостаковича за предоставление эскизов симфонии для проведения исследования.
- ³ Роль Э. Назировой рассмотрена в статье Н. Кравец [9].
- ⁴ Единственный найденный нами в литературе подробный анализ части дан в статье Р. Слонимской [11].
- ⁵ В черновых материалах симфонии крайне мало словесных указаний композитора, имеющие же пометки в основном связаны с инструментовкой и различными обозначениями, входящими в систему так называемой «организации труда» (выражение использовано Л. Л. Гервер [3, 286–287], о нем подробнее см. ниже, прим. 18), тем не менее, на с. 42 имеется нечеткая запись, которую можно прочесть как «дьявол» (?) — и расположена она как раз в месте проведения темы в репризе в увеличении.
- ⁶ Такая форма изложения мотива наметилась уже в предыкте.
- ⁷ В ходе дальнейшего описания мы используем атрибуцию В. Б. Вальковой, проводившуюся ей при описании рукописных источников 10 симфонии в 25 томе Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича и любезно предоставленную для нашего исследования.
- ⁸ Кроме того, при записи Шостакович активно пользуется скорописью, к которой относятся: отсутствие ключей, ключевых и, порой, случайных знаков (встречается запись ключевых знаков в виде дроби, например 5/b, или в сокращении 2#, 6#); обозначений метра и его смены; знаков октавного переноса; удвоений (в крайнем случае — на некоторых страницах намечены октавы); темпов; знаков артикуляции; обозначений границ разделов, порой — тактовых черт (в некоторых случаях имеет место перетактировка); выписанных педалей и органных пунктов (дан первый звук), лиг.
- ⁹ Проявление этого подхода можно увидеть и в такой форме скорописи, как использование знаков повтора.
- ¹⁰ Следует отметить сложность атрибуции в черновиках 10 симфонии одноголосных построений — некоторые мотивы симфонии, особенно в разработочных разделах, сходны между собой, и поэтому большое значение для идентификации порой имеет сама их тональность и ритмика.
- ¹¹ За небольшим исключением — отсутствия восьми тактов непосредственного перехода к ц. 86.
- ¹² «Большей частью заполнение протекает последовательно, от начала к концу; прежде всего всплывает тембровая сторона, затем мелодия и ритм, затем дальнейшее...» — писал Шостакович в ответах анкеты по психологии творческого процесса в 1927 году [16, 478].
- ¹³ Страницы 3, 39, 42.
- ¹⁴ Формально 39 тактов, но один вычеркнут по время написания.
- ¹⁵ Несоответствие возникает из-за того, что некоторые фрагменты Шостакович повторяет и дополняет в партитуре, а некоторые, напротив, опускает. В целом фрагмент масштабно увеличивается.
- ¹⁶ Примером использования Бергом обобщающих схем могут быть эскизы Камерного концерта: в характеристике, например, первой части композитор указывает количество вариаций, их протяженность (в тактах) и особенности изложения материала: фортепиано соло (1 вариация), обращение (3 вариация), обр (обращение? — А. Л.), ракоход (4 вариация), мелкие длительности (5 вариация). 1 и 2 вариации 90 тактов, 3 и 4 — 60 тактов, 5 — 30 тактов [2, 16–18, 46–59]. В свою очередь, описывая черновики 10 симфонии Шостаковича, В. Б. Валькова говорит о мнемонической форме фиксации материала — использовании одноголосной линии как основы, по которой композитор восстанавливал целое [1, 182].
- ¹⁷ Хотя первоначально проведение в увеличении уже встречалось — на с. 40, с 10-го такта по 36-й.
- ¹⁸ Выражение «организация труда» использовано Л. Л. Гервер при характеристике рукописей Шостаковича оп. 87 «24 прелюдии и фуги для фортепиано» [3, 286], в которых цифровые

и буквенные обозначения отражали планы построения фуг: буквенные — тональные планы разделов, цифровые символизировали повторяющиеся и переставляемые мелодические единицы. Также термин содержит отсылку к рациональному характеру творческого процесса Шостаковича. В нашем случае имеется в виду внесение в черновики цифр для сокращенной записи: в ц. 92 композитор нумерует 5–8 такты цифрами от 1 до 4 соответственно, после записи первого такта ц. 93 он указывает «4», имея в виду помеченные только что такты, что соответствует повторению текста. К «организации труда» можно отнести и пометки «см. х» по краям фрагмента, включающего тт. 8–11 ц. 93 и два следующих после них, четко не атрибутируемых, такта (1–2 такты ц. 94? — см. Пример 9). Последнее «см. х» вычеркнуто.

МИФОЛОГЕМА ПУТИ В БАЛЕТЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»

Вера Садокова

Взаимодействие музыки и сценария в последнем балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» — тема, актуальная для специалистов разных направлений: музыковедов, хореографов, художников-постановщиков, а также зрителей, заинтересованных в глубоком понимании произведения. П. И. Чайковский писал музыку в соответствии с детально разработанной программой М. Петипа, в которой были отражены продолжительность, метрическая и темповая характеристики, образно-эмоциональная и тембровая окраска сцен. Однако, несмотря на тесное сотрудничество хореографа и композитора в процессе написания музыки и строгие рамки сценарного плана, в партитуре есть немало примеров — весьма отличных по своему характеру — некоторого разногласия музыкального и сценического текстов.

Наиболее ярко отмеченную особенность иллюстрирует начало второго акта балета. В момент, непосредственно следующий за выходом феи Драже и предвещающий прибытие главных героев в волшебную страну Конфитюренбург (для которого Петипа попросил написать 16 тактов нежной музыки), происходит внезапный «скат» в нижний регистр и полная замена инструментовки: россыпи нежной челесты, серебристых скрипок и арфы в высочайшем регистре сменяют мрачные голоса деревянных духовых. Несоответствие музыки разворачивающемуся на сцене сюжету проявляется не только в постановках, созданных на основе точного следования предписаниям сценария (полифония текстов в них становится особенно наглядной), но и в версиях хореографов, нарушающих связь со сценарием в целях сохранения согласия музыки и сюжета. Так, в описываемой сцене Ю. Григорович, который *«просто слушал музыку и думал то, что она велит»*¹, внезапно затемняет сцену, переносит действие на нижний пространственный уровень и вводит вереницу преследующих главных героев мышей.

Асинхронность² сюжета и музыки, сказывающаяся также и в несовпадении акцентов и кульминаций как на уровне деталей, так и всей композиции, вызывает вопрос о причинах и предпосылках этого явления.

По мнению автора статьи, эта особенность обусловлена глубинной связью партитуры балета «Щелкунчик» с архаическими мифопоэтическими текстами, предпосылки к которой, безусловно, присутствуют в жанре сказки [11]. Важнейшие элементы и характеристики мифопоэтического пространства, лишь в незначительной степени обозначенные в сценарии, в музыкальном тексте оказываются особым образом акцентированными и вынесенными на первый план. Очевидно, речь идет не о том, что Чайковский намеренно акцентировал эти моменты. Речь идет о действии архетипических символов (образов коллективного бессознательного), присутствующих в тексте и неосознанно вовлекающих автора в повествование универсального сюжета. В докладе К. Г. Юнга, посвященном поэтико-художественному творчеству, отмечена особая роль коллективного бессознательного в процессе художественной деятельности. По мнению ученого, оно не только влияет на сознание человека, но и управляет им: *«Можно описать его [действие бессознательного — прим. автора С. В.] как почти живое существо, которое использует человека в качестве питательной среды, применяя его способности по собственному усмотрению и формируя себя самое в соответствии с собственными творческими планами»* [18].

Следствием проявления архетипических образов является особая моделирующая роль категорий пространства и времени в партитуре балета «Щелкунчик»³. *«Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций [они есть] не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом* [15, 7]. Их значение в музыке подобно фундаменту, на котором строится музыкальное здание: они задают свой сюжет, моделируют художественное пространство, определяют отличие музыкального и сценарного текстов (несовпадение музыки и сценария, расхождения акцентов и кульминаций).

Исследование характера действия архетипических образов, схем и сюжетов мифопоэтических текстов на уровне всего произведения — музыкального текста балета «Щелкунчик» — представляет особый интерес для целостного прочтения музыки Чайковского.

Всестороннее описание мифопоэтической картины мира посредством описания универсального символа мирового древа, на протяжении тысячелетий определявшего модель мира человеческих коллективов, представлено в трудах основателя Московско-тартуской семиотической школы В. Н. Топорова [13, 14]. Его научные изыскания использовались исследователями для установления соответствий между мифопоэтическим и художественным пространством литературных произведений.

На основе сложившегося в литературоведении анализа музыкальный текст балета «Щелкунчик» рассмотрен в его связи с мифологической картиной

мира. Выявлены соответствия между мифопоэтическим и музыкальным пространством балета, персонажными планами, заглавными сюжетами (пути), а также присутствию в структуре и содержании музыкального текста характеристик архетипического образа мирового дерева и отражении его семантики на уровне целостной композиции сочинения.

* * *

Основные элементы мифологического пространства — центр и путь — в «Щелкунчике» заданы архетипом мирового дерева. Главные характеристики этого архетипического символа⁴ — вертикальная организация пространства с тройным смысловым членением, значение верхней части «*как наиболее сакрально отмеченной точки*» [13, 338], соотнесенность образа с периодом на стыке Старого и Нового года (временем исполнения главного годового ритуала) — присутствуют в тексте Гофмана. Действие сказки разворачивается в Рождественский сочельник в трехуровневом, вертикально-организованном пространстве. Каждый из уровней обозначен соотносящимся с семантикой мирового дерева персонажем (объектом): нижний — мышами, срединный — людьми (домом Клары), верхний — волшебной страной Конфитюренбург, в которую герои попадают с помощью игрушечной лесенки.

В сценарии, по сравнению со сказкой, образ мирового дерева проступает более явно. Если в сказке Гофмана «открытие» верхнего и нижнего уровней разведено во времени — сначала действие происходит на среднем уровне, в полночь, с появлением мышей, «открывается» нижняя граница пространства, и лишь в конце легкая кедровая лесенка переносит героев на самый верх, — то в балете одновременно: «*Клара слышит, как пищат и скребутся мыши... елка начинает расти*» [16, 151, 155]. Переорганизация художественного пространства из ориентированного по горизонтали в вертикальное происходит в полночь Рождества Христова. Знаковые для мифопоэтической модели мира события (в сценарии) оказываются связанными и сведенными в одну точку: установление сакрального времени (полночи на стыке Старого и Нового года), центра (обозначенного новогодней елью), вертикальной организации пространства, сообразованной со сферой мифологического и космологического [13, 276], а также восходящего вектора (соотносящегося с архетипом пути). Проступившая в образе новогоднего дерева духовная ось со сферой жизни вверху, смерти и гибели внизу, указывает единственно возможный путь. Движение вверх обретает значение внутренней характеристики пространства и оказывается единственно возможным в данной художественной модели.

Установление сакрального центра, вертикальной оси, вектора восходящего движения отмечено в архитектонике музыкального текста: важнейшая цезура в партитуре приходится на 49 такт Шестой сцены. Музыкальная цезура глубока и отчетлива, она отмечена на уровне:

- **структуры и содержания** музыкальной ткани: формообразования, жанровой и тембровой драматургии, тематического словаря, принципа организации музыкального пространства;
- **стиля музыкального письма**: линейного, плоскостного характера изображения с опорой на контур (которому отвечает гомофонно-гармонический тип изложения) и композиционный принцип симметрии — в первой картине; и живописного, объемного, пространственного, с неясностями, неуловимыми деталями, проступающими лишь в процессе повествования, когда «*фантазия побуждается к угадыванию скрытого*» [4, 77] — во второй⁵;
- «**точек зрения художественного текста**»⁶, различных ракурсов видения — внешнего и внутреннего⁷, которые проявляются в оппозиции профанический — сакральный двух частей балета.

Еще более отчетливо цезура обозначена сменой языка повествования. Первая часть (№ 1–5) изложена языком бытовым (она представляет собой танцевальную сюиту), вторая — символическим. Значение символов с 49 т. Шестой сцены обретают все составляющие музыкальной ткани: тематизм, тембр, регистр, само пространство, элементы которого осознаются в связи с причастностью к одному из полюсов: верху — источнику жизни и спасения и низу — гибели и смерти.

Генеральная⁸ цезура подразделяет музыкальный текст на два художественных подпространства, глубинную диалектическую взаимосвязь и целостность которых обуславливает точка пересечения — хронотоп⁹, заключенный в образе прорастающей в полночь новогодней ели. Подобно краеугольному камню она является местом связи вертикали с горизонталью; к ней стягиваются нити семантических противопоставлений картин: свой-чужой, внешний-внутренний, мирской-священный; она осуществляет переход из профанической деятельности в сакральную¹⁰, ощутить который позволяет смена планов, ракурсов изображения, языка повествования, плоскостей разворачивания действия.

Переход к сакральному действию второй картины подготавливает игровая эстетика первой: «*Игра предшествует ритуалу как имитация событий, которые могут приобрести сакральный смысл*» [1, 21]. Театральность и этикетность торжественной церемонии празднования Рождественского сочельника с традиционным украшением, зажиганием и всеобщим восхищением елкой, с выходом гостей — актеров, одетых в маскарадные костюмы, воспринимаются наподобие декораций, ширмы, закрывающей вход в подлинный мир. Игровая эстетика присутствует и в жанре танцевальной сюиты со строго регламентированной последовательностью танцев, с детскими играми и забавами, с традиционным заключительным гротеском. Еще более момент театральности усиливается с появлением Дроссельмейера, который выступает как в роли актера и фокусника, приводя в восхищение теперь уже выступающих в роли зрителей гостей (сцена № 4), так и в роли режиссера (сцена № 5), которой соответствует вторая половинка имени: «Drossel» (дрозд), «meyer» (от лат. «maior» — «главный», позднее в немецком языке «управляющий»).

Сначала актерами его театра становятся ожившие куклы. Однако спектакль оживления кукол — лишь подготовка к главному событию вечера: спектаклю, в котором примут участие живые актеры, дети советника Штальбаума Клара и Фриц. Два ребенка, как и две картины балета, демонстрируют два типа мировоззрения, два возможных отношения, видения: внутреннего и внешнего.

Примечательно, что музыкальная цезура не имеет предпосылок в композиции сценария, обусловленной исключительно внешними факторами — местом действия. Действие первой картины происходит в доме советника Штальбаума (сцены № 1–7), второй — в еловом лесу (сцены: № 8 и № 9), третьей — во дворце сластей Конфитюрбург (№ 10–15).

Взаимоотношение музыки и сценария отличает двойственный характер. Создавая балет в сотрудничестве с М. Петипа, Чайковский, с одной стороны, исполнял и следовал подробному плану хореографа, с другой — расставляя свои собственные акценты, раскрывающие иной ракурс видения и прочтения текста, приводящие к полифонии смыслов. Однако различие в пунктуации текстов не нарушает целостную концепцию музыкально-сценического действия. Причина кроется в том, что исполнение и нарушение предписаний хореографа проявляются в разных планах: внешнем и внутреннем. Все пожелания М. Петипа отличает исключительно действенно-эмоциональный, описательно-бытовой характер, в то время как переработка сюжета и перестановка акцентов Чайковским связана с интерпретацией и толкованием сюжета в сфере онтологической. Один текст разворачивается на сцене и повествует сказочно-фантастический план сказки Гофмана, другой — сокрытый в недрах литературного первоисточника архетипический сюжет. Рисунок музыкальной ткани обнаруживает буквальное согласие с глубинным сюжетным пластом. Проступивший сквозь новогоднее древо архетипический образ определяет не только композицию, но и содержание музыкального произведения — пути от земли на небо, восхождения к сакральному центру через неизбежный спуск в преисподнюю, познание адовых глубин и неотвратимый поединок со злом.

Обозначенная в сценарии связь с архаическими текстами — рост елки в полночь на стыке Старого и Нового года — в музыке получает особый акцент, выполняющий роль генеральной цезуры. Этот момент режиссирует сюжетный поворот: модуляцию сюжета Гофмана-Петипа в сферу мифопоэтическую. «Новое» содержание привносит и свою форму, и свой язык повествования*.

Соотнесенность с семантикой мирового древа (далее — МД) отчетливо прослеживается на уровне архитектоники второй (по музыкальной пунктуации) картины. Главные характеристики МД — вертикальное положение и тройное членение — находят соответствие в композиции Шестой — Четырнадцатой сцен.

Троичность¹⁰ организует как горизонталь, так и вертикаль музыкальной ткани. Форма второй картины представляет собой совершенную с точки

* При дальнейшем описании используется структура не сценарного, а музыкального текста, согласно которой в музыке балета две картины: первая (1–48 т. Шестой сцены), вторая (49 т. Шестой сцены — до конца).

зрения выражения гармонии структуру — архетип *«организации любой временной последовательности с помощью трехчленного эталона»* [13, 279], *«образ некоего абсолютного совершенства, любого динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие и завершение»* [14, 331]. Шестая, Десятая и Четырнадцатая сцены¹¹ балета соответствуют трем фазам развертывания архетипического сюжета. Каждой из них присущ определенный тип изложения: экспозиционный в Шестой сцене, срединный в Десятой, заключительный в Четырнадцатой. Главные опорные столпы, возводящие вертикальную ось, сводимы к знаку, сообразному категориям начала, середины и конца.

Троичность на уровне вертикали проявляет себя в трехкратном повторе архетипического сюжета: «рассказе» о спасительном бегстве от мрака преисподней, роковом поединке — неотвратимом препятствии на пути восхождения к горнему. Каждое из повествований ведется с учетом непрерывного пространственного перемещения по вертикальной оси: в Шестой сцене — от нижнего уровня к середине, в Десятой — от середины к верхней границе. Третий раз (в Четырнадцатой сцене) обобщающее по характеру изложение истории о роковом поединке приобретает значение масштабного, всеобъемлющего философского полотна.

В музыкальном тексте второй картины находят соответствие знаковые характеристики мифологемы пути. Главные отрезки пути: *начало* (исходный пункт) и *конец* (*«который трактуется как цель движения <...> местонахождение высших сакральных ценностей, признаваемых в данной модели мира»* [13, 339]), его *свойства* — трудность и опасность, заключенные в *«сложном и преисполненном риске борьбе-поединке со злом»* [13, 342] — составляют главное содержание Шестой — Четырнадцатой сцен.

Смысловые рифмы присутствуют на уровне топоса¹², персонажа и сюжета музыкального текста. Понятие топоса как архетипического пространственного образа применимо к целому ряду поздних сочинений Чайковского, стилистическое единство которых определяют константные элементы музыкальной ткани, соотносимые с немusическими универсальными образами. В основу поздних опусов композитора положена ориентированная по вертикали художественная модель с семантикой верха — жизни, низа — смерти. В контексте концепта пути в музыкальном тексте балета «Щелкунчик» низ и верх соотносятся с его началом (исходным пунктом) и концом — *чаемым центром* (термин Топорова). Именно нижний, а не срединный уровень кажется верным рассматривать в качестве исходного пункта, так как начало восхождения отмечено спуском, внезапным перемещением героя к нижней точке вертикальной оси, *«<...> к чужой и страшной периферии, мешающей соединению с сакральным центром»*. *«<...> путь ведет из укрытого, защищенного, надежного “малого центра” — своего дома — в царство все возрастающей неопределенности, опасности. Сакральные ценности обретаются не постепенным к нему приближением, а через предельное удаление от него, но зато вдруг, сразу, в максимально сложной и преисполненной риска борьбе-поединке со злом»* [13, 342].

Смысловое противопоставление пространственных полюсов выстраивает главную оппозицию музыкального текста. Топографические характеристики обозначены в музыке регистровыми, тембровыми средствами, символическим характером тематизма, позволяющими соотносить их с семантикой уровней вертикальной оси. Движение от нижней к верхней точке составляет содержание музыкального текста Шестой–Четырнадцатой сцен. Восхождение отчетливо прописано на уровне синтагматики музыкального текста (последовательности знаков мифологемы пути).

В основе сюжета лежит знаковый для архетипа пути и неоднократно повторяющийся мотив борьбы-поединка главного героя со злом. Персонажный план музыкальной ткани представлен двумя действующими лицами: устремленным к центру пространства «подвижником-путником», «преодолевающим все возрастающие трудности и опасности, угрожающие <...> даже <самой> его жизни» [13, 339], и стремящимся помешать путнику представителем нижнего пространственного уровня, «обладающим избытком силы и агрессивности» [13, 342]. Герои обозначены тембровой персонификацией (голоса струнных выступают от лица главного действующего лица, мрачные зловеющие голоса бас-кларнета, тубы, тромбона, фагота — от лица его противника), а также иконоическим¹³ (изобразительным) характером тематизма: важнейшая роль принадлежит прямым линиям, векторам, задающим восхождение или спуск в пространстве, указывающим на причастность персонажей к одному из двух полюсов.

Мотив рокового поединка, главного испытания на пути к центру пространства, заложен в пространственную модель второй картины. Режиссирующая роль полюсов определяет характер вызревания роковой встречи: «проявление» действующих лиц и завязка борьбы происходит в недрах восходящего вектора (сцена роста елки — экспозиция темы восхождения), осуществляющего глубинную взаимосвязь мрака и света, являющегося местом встречи «нижних» и «высших». Тембровое расслоение устремленной вверх вертикальной оси являет слушателю двух персонажей, по мере приближения к верхней границе обнаруживающих инаковость и выбирающих соответствующее их природе направление.

Зарождение поединка в глубинах восходящего вектора, присутствие «двойника» темы — главного героя и антигероя, обнаруживающего себя лишь в процессе восхождения, находит соответствие в описании его характера в мифопоэтических текстах: «Динамическое злое начало пытается контролировать и путь, все начинает приходить в состояние неустойчивости, двояться, переходить одно в другое» [13, 342].

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП

Принцип повествования архетипического сюжета подобен композиционному решению полиптихов эпохи позднего Средневековья и Возрождения. Буквальное сходство проявляется в сложении масштабного по временному

охвату и универсального онтологического по содержанию текста из самостоятельных сюжетов, изображенных на отдельных панелях.

Содержание разделов музыкальной композиции соотносимо с фрагментами сюжета, развернутой во времени и пространстве семантической характеристики (структурно-смыслового знака¹⁴) мифологемы пути. Этот композиционный принцип простирается на всю музыкальную ткань, определяя не фрагментарный, а фундаментальный характер присутствия архетипа. Примечательна емкость, лаконичность и формульность музыкального словаря второй картины. Содержание сцен сводимо к одному из четырех знаков мифологемы пути: *трех первичных*, топографических, задающих грамматику сюжета¹⁵ (очерчивающих контур музыкального пространства: *начала* — *нижнего пространственного уровня*, *конца* — *верхнего уровня* и устанавливающего связь полюсов восходящего вектора — *темы восхождения*) и *вторичного (встречи-поединка)*, порожденного первичными темами. В музыке не присутствует разделов, не связанных с прописыванием этих важнейших для мифологемы пути семиотических характеристик. В процессе развития (при повторе) меняется лишь временной контекст звучания в соответствии с идеей восхождения:

Шестая сцена — стартовый уровень повествования соответствует нижней точке вертикальной оси.

*Начало пути** (59 т.) — *восхождение*** (18 т.) — *поединок* (24 т.)

Седьмая сцена — *поединок*. **Восьмая сцена** — *восхождение*. **Девятая сцена** — *восхождение*.

Десятая сцена — стартовый уровень соответствует середине вертикальной оси.

Восхождение (66 т.) — *поединок* (16 т.) — *конец пути**** (10 т.) — *начало пути* (17 т.)

Четырнадцатая сцена — стартовый уровень соответствует верхней точке вертикальной оси.

Конец пути (24 т.) — *поединок* (20 т.) — *начало пути* (4 т.) — *конец пути* (28 т.)

Сходство с композиционным решением полиптихов проявляется и в глубинной взаимосвязи, взаимообусловленности всех элементов текста [19; 72], подчиненных центральному образу (сюжету). Как в архитектонике полиптихов отчетливо выражен центр (сакральная сфера) с направленными к нему соседними панелями, на которых отражена земная сфера и переходная от земной к небесной [19, 51], так в музыкальной композиции отмечены Шестая, Десятая и Четырнадцатая сцены, заключающие в себе различные пространственные уровни (верхний, нижний и переходную между ними сферу). Знаменательно, что как для полиптихов, так и для музыкального текста «Щелкунчик» знаковой и ключевой является именно переходная, пороговая область, осуществляющая связь профанической и сакральной сфер¹⁶.

* Экспозиция нижнего пространственного уровня.

** Установление вертикальной оси.

*** Достижение верхней границы пространства.

Далее представлен анализ Шестой, Десятой и Четырнадцатой сцен балета, соответствующих начальной, срединной и заключительной фазам развертывания сюжета архетипа пути. Масштабность, значимость, динамика развития событий в них обусловлены сцеплением нескольких знаков, образующих формулу архетипа пути. Их последовательность (*начало пути — восхождение — поединок — конец пути*) раскрывает содержательное зерно мифологемы пути: восхождение сопряжено встречаей со злом и снисхождением в адовы глубины.

Трижды во второй картине балета — в Шестой, Десятой и Четырнадцатой сценах — звучит формула архетипа пути, однако вследствие пространственного перемещения одни и те же события получают новый контекст, окраску, различную акцентировку. Особая роль в формировании непрерывного развертывания сюжета принадлежит функциональной основе сцен: ее определяет последовательный или смещенный характер изложения знаков формулы (так как каждый из знаков соотносится с определенным моментом повествования сюжета: его началом — внезапным перемещением во враждебную и чуждую природе главного героя сферу, серединой — поединком-испытанием и восхождением, и концом — достижением *чаемого центра*).

ШЕСТАЯ СЦЕНА

В шестой сцене¹⁷ архетипический сюжет пути обозначен сцеплением трех смысловых разделов, сводимых к знакам *начала* пути (характеристика нижнего пространственного уровня — 59 т.), *восхождения* (установление вектора восходящего движения — 18 т.) и *встречи-поединка со злом* (24 т.).

Главной тематической характеристикой нижнего пространственного уровня становится ритмическая фигура триоли — тема зла (*пример 1*).

Пример 1. Шестая сцена, 49 т. Тема зла.
Партия тубы



Она получает сквозное развитие, начиная и завершая звучание сцены, проходя динамический рост от *ppp* до *ffff*, охватывая тембры всех медных и деревянных духовых инструментов, прорастая от реплик отдельных голосов до звучания всего оркестра. Не проводится она лишь у струнных, ассоциирующихся с голосом главного героя симфонического полотна. Подобно мощнейшему энергетическому стержню, тема зла создает эмоциональную динамику от чувства напряжения и тревоги до состояния крайней степени страха.

В процессе развития меняется характер ее произнесения: она излагается и по принципу диалога между отдельными голосами оркестра, и «хором» (аккордом медных духовых), выступая то как фон, то как главное действующее лицо. В начале сцены она мастерски вписана в картину ночного пейзажа, ее присутствие подобно пугающим ночным теням, шорохам, заставляющим настороженно прислушиваться и озираться. Едва различимые *pp-rrr* удары бас кларнета и тубы в предельно низком регистре звучат на фоне перекрестных пассажей флейты и арфы. Эффект холодного свечения, согласно плану Петипа, воссоздает лунный свет: «Ночь. Луна смотрит в окно, освещающая гостиную» [16, 154], но более этот фон дает ощущение глубины адской пропасти, на краю которой оказывается главный герой. Гулкие, зловещие голоса самых низких тембров, подобно эху, отзываются со всех сторон: то у пикколо и флейты как предвестников голосов мышей, гобоя и кларнета, то аккордом «страха» (Петипа) медных духовых (валторны, труба, тенор и бас тромбон).

Даже когда главным действующим лицом становится звукоизобразительная тема мышей (пикколо, флейты, засурдиненные виолончели), тема зла незримо присутствует, скрываясь под маской фонового сопровождения: остинато между тромбонами тенором, сопровождающим тему мышей, и басом рассредоточено соответственно характеру ритмоформулы зла (пример 2).

Пример 2. Шестая сцена, т. 82

The image displays a musical score for a specific scene. It includes staves for various instruments: Fl. I, Fl. II, Tr. Ten., Basses & Tuba, and strings. The strings are marked 'Senza sordini.' and 'p'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, suggesting a fast, intense passage. The notation is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

И только к концу сцены тема зла заявляет о себе как о главном действующем лице — представителе нижнего уровня звукового пространства: кульминационное изложение (у валторн и труб *fff* на фоне звучания всего оркестра) носит заключительно-утверждающий характер (пример 3).

Пример 3. Шестая сцена, т. 157

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems, each with multiple staves. A central section of the score is highlighted with a black box, showing a complex rhythmic and melodic passage. The highlighted section features a dense, fast-moving melodic line in the upper staves, with a prominent eighth-note pattern. The lower staves of the highlighted section show a more complex rhythmic pattern, including sixteenth and thirty-second notes. The overall texture is dense and intricate, typical of a large-scale orchestral or chamber work.

Семиотическая характеристика конца пути как цели, направления движения, образующего «главное силовое поле, без преодоления которого невозможно обретение сакральных ценностей» [13, 339], заключена в важнейшей в партитуре теме восхождения. Установление в музыкальном пространстве вертикальной оси и заданность восходящего движения имеет предпосылки в сценарном тексте: «Задняя дверь открывается, и елка делается (кажется) огромной» [16, 155]. Иконический характер темы (непрерывное на протяжении 18 тактов восходящее движение струнных в диапазоне 2,5 октавы), а также динамическое (от *pp* до *ff*) и звуковое нарастание (увеличение состава оркестра от первых скрипок, арфы и валторн до звучания всего оркестра) раскрывают стремление к верхней границе как источнику жизни и спасения (пример 4).

Пример 4. Шестая сцена, т. 108.
Сцена роста елки



Тема восхождения интересна своей лаконичной многозначностью. Важнейшей составляющей ее является фигура триоли у валторн и деревянных духовых — «ритмоформула зла». Двуприродность темы (темброво-мелодическая характеристика соотносит ее с главным героем симфонического полотна, совершающим духовный путь, ритмическая же основа, пульс, задающий ритм, — с представителем нижнего уровня) заключает в себе главное содержательное зерно сюжета — мотив рокового поединка. Взаимосвязь тем восхождения и зла обусловлена непосредственной связью между появлением мышей и ростом елки: образ спасительного пути открывается лишь после пережитых ужасов преисподней.

Двуликость темы, присутствие в ней и «нижних», и главного героя, стремящегося к «вышним», прорастает в тяжелейшую борьбу. Диалог, заключенный в контрастной по вертикали теме, раскрывается в роковом поединке. Каждая из составляющих («триоли зла» и восходящий вектор) постепенно, в процессе развития, обретает собственный голос (тембр), вступает в противоборство, переходящее в тяжелейшую схватку, выбирает соответствующее внутренней природе направление движения в пространстве¹⁸.

Пример 5а. Шестая сцена, т. 126.
Роковой поединок. Партия струнных



Темброво расслаиваясь, тема восхождения обозначает двух персонажей — устремленного к чаемому центру и стремящегося поглотить противника — сначала между более высокими и низкими голосами одной группы (альтами-виолончелями и первыми скрипками) — *пример 5а*, потом между противоположными по своему внутреннему значению (первыми, вторыми скрипками, альтами, флейтами и бас-тромбоном, тубой и виолончелями).

После первого этапа — тембровой дифференциации участников — наступает второй: голоса обретают разнонаправленное движение в пространстве (*пример 5б*).

Пример 5б. Шестая сцена, т. 134. Партии струнных, литавр, бас-тромбона и тубы



Два полюса по принципу магнита притягивают своих насельников: к верхней точке (до четвертой октавы) стремятся скрипки, к нижней (фа большой октавы) — бас-тромбон. «Голос» главного героя оказывается заглушенным мощным звучанием медных инструментов, однако внешнее впечатление победы обманчиво: горизонт верхнего уровня звукового пространства удаляется, открывается «новое небо». Звуковое пространство в данной художественной модели растет в двух направлениях: продвижение вверх¹⁹ возможно лишь посредством соприкосновения с нижним пространственным уровнем.

Соотнесенность с архетипическим сюжетом присутствует в промежуточных между Шестой и Десятой сценами. Однако в отличие от динамичных главных сцен, в которых сюжет изложен посредством проведения формулы архетипа пути целиком, каждая из промежуточных сцен несет печать лишь одного музыкально-смыслового знака мифологемы пути: Седьмая — встречи-поединка²⁰, Восьмая и Девятая — восхождения^{21,22}.

ДЕСЯТАЯ СЦЕНА

Сюжетная цепочка Десятой сцены складывается из последовательности четырех знаков: **восхождения** (66 т.) — **поединка** (16 т.) — **конца** (10 т.) — **начала** (17 т.). Смещение знаков формулы — открытие сцены срединным (восхождения) и завершение начальным (спуску к нижней границе пространства)²³ — вызывает аналогию с серединой рассказа.

Главенство развивающей функции, определяющей центральное звено повествования, сказывается в проставлении акцента на знаке восхождения. Именно он вынесен в заглавие сцены, маркирован масштабно (64 т. из 104); его действие — за счет присутствия вертикальной композиционной оси — простирается на всю сцену в целом, охватывая и последующие знаки.

В основу сцены положен принцип смысловой симультанности произнесения знака восхождения. Различные планы музыкального текста — ассоциативный, зрительный (графика партитуры), акустический, архитектурно-человеческий доносят идею перемещения, приближения и достижения верхней границы музыкального поля. В области композиции и тематизма — посредством иконического принципа, акустики — соотнесенностью смены звуко-красочности с движением в пространстве, жанра — ассоциативными семантическими связями.

Тема пути присутствует в жанре баркаролы. Универсальный образ ладьи в древнейших цивилизациях (Древнего Египта, Индии, Шумера, Греции) являлся символом духовной переправы: он воспринимался и как средство перехода умерших в потусторонний мир — лодка смерти, и как ладья воскрешения, и как символ духовного восхождения [9]. Чайковский не раз обращался к философскому прочтению образа. В «Панораме» «Спящей красавицы» перламутровая ладья переносит Дезире из мира живых в царство вечного сна,

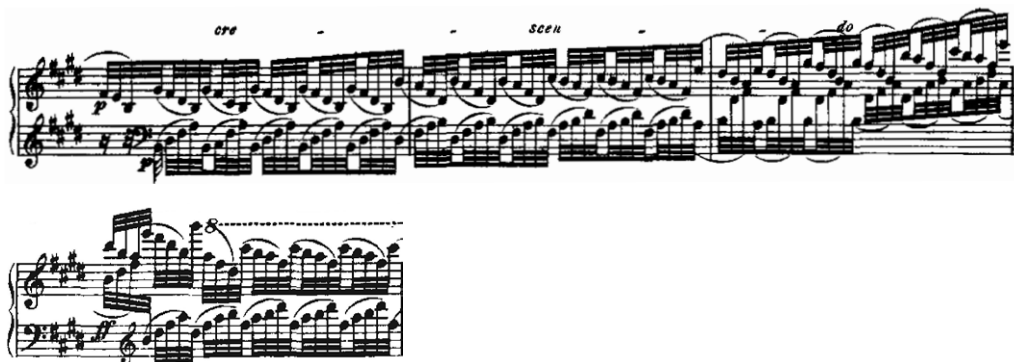
в Десятой сцене балета «Щелкунчик» ладья выступает как посредник между нижним и верхним миром, связывая полюса жизни и смерти.

Трехкратность произнесения темы совмещена со ступенчатым наполнением музыкальной формы, выстраивание которой происходит по вертикальной оси: течение времени связано с восхождением в пространстве. Каждое из проведений темы оказывается не только поднятым в более светлый регистр (от первой ко второй октаве при втором проведении и к третьей в заключительном), но и помещенным в новый контекст, окружение, которое вызывает эффект приближения к *чаемому центру*.

Зрительный эффект стремительного взлета при переходе от первого ко второму проведению темы создается пассажами арф (всего за три такта преодолевающих расстояние в три октавы — от первой к четвертой), которые, подобно крутой лестнице, возносят уровень звучания темы ко второй-третьей октаве (*пример 6*).

Пример 6. Десятая сцена, т. 21.

Партия арфы



Иконический принцип положен в основу фонового тематизма при втором проведении темы. «План выражения оказывается связанным с планом содержания» [6, 90]. Один из пластов фактуры представляет собой простейший иконический знак — восходящую прямую. Стремительно пересекающие музыкальное поле линейные пассажи флейт, кларнетов (*пример 7а*) и арф (*пример 7б*) на каждую долю от среднего регистра и буквально упирающиеся в верхние звуки (флейты — $сi^3$ при верхнем диапазоне $до^4$; арфы — $сi^3$ при $фа^4$), задают восходящую направленность движения, устремленность к центру пространства.

Динамика исполнения линий — *ff* — превосходит главную тему (*f*) и таким образом способствует переносу смыслового акцента с темы на окружение, подобное ярким вспышкам молнии. Высвечивает и очерчивает верхнюю границу партия арфы *ff* (*пример 7а*) в самом верхнем «резком, но слабом и жидком» [17, 165] регистре (от третьей октавы — до $ми^4$ при верхней границе $фа^4$).

Пример 7а. Десятая сцена, т. 27

The musical score for Example 7a, Tchaikovsky's 'The Nutcracker', Act 1, Scene 10, Measure 27, is presented in a multi-staff format. The score is in 3/4 time and D major. It features a complex piano accompaniment with multiple staves, including a grand staff with piano and celesta, and a full orchestral arrangement with woodwinds, strings, and brass. The piano part is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand. The orchestral arrangement includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and brass (trumpets, trombones, tuba). The score is divided into three measures, each containing a system of staves.

Пример 76. Десятая сцена, т. 42.
Партия арфы



По мере перемещения светоисточающий, звенящий характер фона обретает и сама тема, в третьем проведении звучащая в светлом и серебристом тембре скрипок (в третьей-четвертой октаве) в сопровождении «самого тихого и нежного инструмента оркестра» [17, 196] — челесты. Легкие позванивающие голоса челесты, звонкой арфы в высочайшем регистре подобны праздничным, радостным перезвонам спасительных берегов.

По-новому окрашивается и тема поединка в свете приближения героя к верхней границе пространства: звучит она скорее как воспоминание. Небольшой 12-тактовый раздел в среднем разделе сцены являет собой реминисценцию поединка-борьбы Шестой сцены. Точная рифма создается соответствующим масштабом (12 тактов), структурой периодичности (4+4+4), да и самой заглавной темой пути. Характер ее появления соответствует духу текста: она не появляется извне, а каким-то удивительным образом обнаруживает свое соприсутствие, подобно размытому образу проступая сквозь очертания темы баркаролы²⁴.

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ СЦЕНА

Заключительным и обобщающим по своему значению является Па-де-де. В отличие от рассмотренных сцен Четырнадцатая не имеет сюжетных предпосылок к перемещению в пространстве (с начала второго акта действие происходит во дворце феи Драже), однако именно она наделена значением центральной створки полиптиха. Особая роль Па-де-де обусловлена масштабностью, целостностью охвата образа, вневременным ракурсом изображения (история Рождественской ночи возведена в Па-де-де на уровень символического обобщения), а также проставленными П. И. Чайковским акцентами, раскрывающими авторскую интерпретацию архетипического сюжета.

Эта сцена воспринимается как реприза произведения. Здесь встречаются основные темы, раскрывающие знаковые характеристики мифологемы пути (последование знаков формулы дано в обратном порядке: конец пути (24 т.) — поединок (20 т.) — достижение нижнего уровня пространства (4 т.) — конец пути (28 т.)), однако при внешнем подобии, структурной и тематической симметрии Шестой сцене присутствует и существенное внутреннее отличие. Оно связано с характером восприятия событий. Если до сих пор

сюжет разворачивался в соответствии с законом течения времени и постепенного «раскрытия» пространства снизу вверх, то в Па-де-де он помещается в иной пространственно-временной контекст: пройденный путь становится обзорим почти одновременно, сверху вниз. Предельно удаленные до этого момента полюса становятся достижимыми всего за четыре такта.

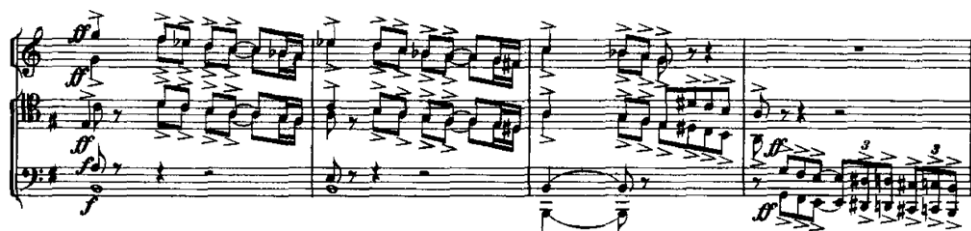
В отличие от Шестой и Десятой сцен, рассказ в которых ведется «изнутри», как бы из уст главного героя, Па-де-де звучит от лица автора. И главный герой, и слушатель оказываются за пределами описываемых событий, ведь путь пройден. Па-де-де — «взгляд на прошлое в его целом» [12, 69], созерцание пути как универсального закона мироздания.

Две третьих музыки занимает основная тема, являющаяся символом конца. Идея завершения обозначена регистровыми, тембровыми характеристиками, символическим характером тематизма, но более всего заключительным типом изложения. Семикратно, без существенных изменений повторена тема, которая являет собой образец заключительной функции. Она обозначена на уровне гармонии (последовательность Π_6 , D, T, D, T по тональности Соль-мажор, затем аналогичный оборот отклонения в S — ми минор, что типично для заключительных построений), структуры (периодичность с дроблением), графики мелодического рисунка (вершины-источника, путь к которой остается в прошлом); да и грудной эмоциональный тембр виолончели ассоциируется с главным героем «Щелкунчика», завершившим свой путь.

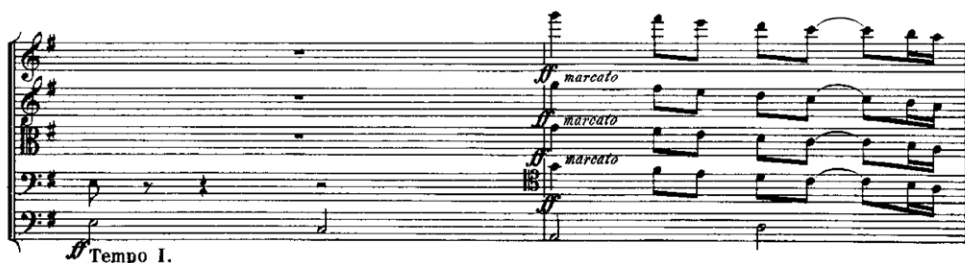
Идея зеркальности как взгляд из потустороннего мира пронизывает тематизм сцены. Основная тема Па-де-де (как взгляд от вершины к подножию древа) представляет собой зеркальное отражение темы восхождения в Шестой сцене (почти вертикальное изложение, в сцене роста елки — две волны двухоктавного диапазона — отражается в Па-де-де двойной нисходящей линией $g^1 — g^m$, $e^1 — e^m$). Строительный кирпичик восхождения (мотив поступенной восходящей кварты) завершает и сворачивает главную тему Па-де-де (с идентичной ритмической организацией).

При единстве драматургии трех главных сцен, обусловленном формулой архетипа пути, акценты в каждой из них приходятся на разные моменты — «отрезки пути». Главным событием Па-де-де становится не встреча со злом (как в Шестой) и не приближение к спасительным берегам верхней границы пространства (как Десятой), а почти вертикальный спуск в адовы глубины и — как результат — мгновенное достижение верхней границы (переход к репризе). Впервые два полюса пространства достигают своих крайних точек. Всего за четыре такта основная тема совершает спуск к одному из самых низких звуков оркестра (тубы *си* контроктавы по записи на ритме восхождения!) — *пример 8а*. Вновь проступает лицо главного героя — тема пути, но уже в обращенном варианте. И, подобно прыжку через пропасть (уже через такт, преодолевая расстояние в пять октав), тема Па-де-де звучит от *соль* третьей октавы — той вершины, достигнуть которую главному герою в Шестой сцене помешала роковая встреча (*пример 8б*).

Пример 8а. Четырнадцатая сцена, т. 42.
Партии труб, тромбонов и туб



Пример 8б. Шестая сцена, т. 47.
Партии струнных



Центральная сцена Па-де-де с почти вертикальными прорезающими восходящими и нисходящими линиями, светлыми и мрачными тембрами подобна фреске «Сошествию во ад». Мгновенное пересечение пространства от адовых глубин, преисподней к высочайшему регистру и проведение темы в победном, ликующем тембре трубы звучит подобно символу искупления, провозглашению победы над смертью. Особое значение в связи с подобным прочтением приобретает и танцевальный дивертисмент, предшествующий Па-де-де. Сюита танцев своим этнографическим колоритом очерчивает все земное пространство, охватывает все народы, весь мир: север (Русский танец), юг (Арабский и Испанский), восток (Китайский) и запад (Танец пастушков, Мамаша Жиголь и паяцы), вновь сводя вертикальный и горизонтальный разрез вселенной.

Завершением и послесловием философской притчи «Щелкунчик» являются вариации. Звуковое пространство, разросшееся и достигшее своих максимальных размеров в Четырнадцатой сцене, в следующих за Па-де-де вариациях сворачивается в маленькое ядрышко. Два полюса света и тьмы, отмеченных главными тембрами вариации феи Драже (бас кларнетом и челестой) теперь оказываются совсем рядом, как в зеркале отражая друг друга.

Тембровая драматургия вариаций составляет рифму важнейшим сценам балета. Таинственный мерцающий колорит деревянных духовых (флейт, кларнетов и фаготов) первой вариации симметричен восьми тактам зажигания елки Первой сцены, главные тембры вариации феи Драже создают рифму Десятой.

Функция репризы сказывается и в холодной аэмоциональной тембровой палитре. Подобно первой картине балета, музыкальное пространство оказывается лишенным внутреннего движения, а потому в нем нет и главного героя, стремящегося вверх и преодолевающего сопротивление на своем пути.

* * *

Соответствия в структуре и содержании с семантикой мирового дерева простираются и на первую картину балета. Вся музыкальная ткань оказывается вписанной в универсальный знаковый комплекс мирового дерева, являясь своего рода мифопоэтическим текстом.

В космологическом контексте второй картины, в свете полночных событий Рождественской ночи, когда мир видимый изживает себя, обнаруживает призрачность, эфемерность, *«когда время достигает своего высшего, наиболее напряженного значения: профаническая деятельность разрывается, и все более и более сакрализующееся время в апогее как бы исчезает, слившись воедино с трехмерным пространством»* [13, 338], свое прочтение и место — как *«укрытого, защищенного, надежного “малого центра”»* — обретает первая картина. В вертикальном разрезе второй картины сцена праздничного вечера в доме советника Штальбаума соотносится с серединой вертикальной оси, стволом, что и объясняет ее горизонтальную организацию: *«Отчетливее всего горизонтальная структура выступает в связи со средней частью — стволом»* [14, 329].

Целостная структура партитуры образует крестообразное пространство, вписанное в квадрат. Стороны квадрата отмечают танцы дивертисмента, соотносящиеся со сторонами света. Пересечение двух прямых соответствует генеральной цезуре партитуры и отмечает переход действия из горизонтальной плоскости (1–43 т. 6 сцены) в вертикальную (6–14 сцены).

Размещенная в центре визуального (1–5 сцены) и звукового (6–14) пространства балета вертикальная ось, соединяющая нижний и верхний миры, подобно стержню скрепляет художественное пространство: вокруг нее разыгрывается действие первой картины, по ней разворачиваются события второй картины, она является смыслообразующим фундаментом музыкальной ткани. В силу особого пространственного-временного контекста, а также смысловой интерпретации — проставления акцента на причинно-следственной связи между сошествием и вознесением (*«снисшел в преисподние места земли»*, прежде чем *«восшел превыше всех небес»* — Еф. 4, 9–10) — она обретает трактовку *«трудного»* пути, который связан с подлинным спасением и искуплением (*«крестный путь»*)» [14, 346], вызывает соответствие с самим объектом ритуала — жертвой (*«Объект ритуала или его образ <...> раньше и человек, совмещенный с деревом, всегда находится в центре, участники ритуала по обе стороны от объекта ритуала»* [13, 276] и тем самым связывает повествование с событиями Рождественской ночи.

В завершении статьи хотелось бы вновь обратиться к докладу К. Юнга, прочитанному им в 1922 г. на собрании цюрихского Общества немецкого

языка и литературы. «Мы по собственному опыту знаем, что давно известного поэта иногда вдруг открываешь заново. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось потаенным символом, прочесть который нам позволяет лишь обновление духа времени. Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть» [18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А. К. Ритуал и другие формы поведения. URL: https://ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/4expseminar/Bajburin_Ritual.pdf
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html
3. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе. URL: http://litusadba.imli.ru/sites/default/files/bulgakova_a_topika_v_liter_processe.pdf
4. Вельфин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 287 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство». Москва: Искусство, 1995. 319 с.
6. Лотман Ю. М. Проблема знака в искусстве. Тезисы доклада. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yurij-mihajlovich/statji-po-semiotike-kuljturi-i-iskusstva/4>
7. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1, Таллин, 1992.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. СПб: Азбука, 2018. 701 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1988. 719 с.
10. Осипова Н. О. Мифологема пути в художественном пространстве «Петербургских повестей» Гоголя. URL: www.domgogolya.ru
11. Пропи В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2005. 331 с.
12. Сахаров Софроний (арх.) Таинство христианской жизни. Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009. 272 с.
13. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.
14. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 495 с.
15. Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифопоэтического мышления. URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
16. Чайковский П. Щелкунчик. Балет-феерия. Москва: Музыка, 2003.
17. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. СПб: Композитор, 2004. 220 с.
18. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. URL: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu
19. Lynn F. Jacobs. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Penn State University Press, 2012. 328 p.

REFERENCES

1. Bajburin A. K. Ritual i drugie formy povedeniya [Baiburin A. K. Ritual and other forms of behavior]. URL: https://ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/4expseminar/Bajburin_Ritual.pdf
2. Baxtin M. M. Formy vremeni i xronotopa v romane. Oчерки po istorii poetiki [Bakhtin M. M. Forms of time and chronotope in the novel. Essays on the history of poetics]. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html

3. *Bulgakova A. A.* Topika v literaturnom processe. Grodno: GrGu im. Ya. Kupaly [Bulgakova A. A. Topic in the literary process]. URL: http://litusadba.imli.ru/sites/default/files/bulgakova_a_topika_v_liter._processe.pdf
4. *Vel'fin G.* Renessans i barokko. Spb.: Azbuka-klassika [Velvin G. Renaissance and Baroque. SPb.: Azbuka-Klassika], 2004. 287 s.
5. *Losev A. F.* Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. Moskva: Iskustvo [Losev A. F. The problem of symbol and realistic art. Moscow: Art], 1995. 319 s.
6. *Lotman Yu. M.* Problema znaka v iskusstve. Tezisy doklada [Lotman Yu. M. The problem of the sign in art. Thesis of reports]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yurij-mihajlovich/statji-po-semiotike-kuljturi-i-iskusstva/4>
7. *Lotman Yu. M.* Simvol v sisteme kul'tury. Izbrannye stat'i. T. 1, Tallin [Lotman Yu. M. Symbol in the system of culture. Selected articles. Vol. 1. Tallinn], 1992 s.191–199.
8. *Lotman Yu. M.* Struktura xudozhestvennogo teksta. SPb: Azbuka [Lotman Yu.M. Structure of the artistic text. St. Petersburg: Azbuka], 2018. 701 s.
9. *Mify narodov mira.* Enciklopediya. T. 2. Moskva: Sovetskaya enciklopediya [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. Vol. 2. Moscow: Soviet encyclopedia], 1988. 719 s.
10. *Osipova N. O.* Mifologema puti v hudozhestvennom prostranstve «Peterburgskih povestej» Gogolya [Osipova N. O. Mythologema of the way in the artistic space of Gogol's «Petersburg stories»]. URL: www.domgogolya.ru
11. *Propp V.Ya.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki. Moskva: Labirint [Propp V. Ya. Historical roots of the magic fairy tale. Moscow: Labyrinth], 2005. 331 p.
12. *Saxarov Sofronij (arx.)* Tainstvo xristianskoj zhizni Svyato-Ioanno-Predtechenskij monastyr', Svyato-Troiczskaya Sergieva Lavra [Saxarov sophroniy (arch.) The sacrament of Christian life of St. John the Baptist monastery, Holy Trinity Sergius Lavra], 2009. 272 s.
13. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'nye znakovye komplekсы. T. 1 Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi [Toporov V. N. World tree. Universal sign complexes. Vol. 1. Moscow: Handwritten monuments of Ancient Russia], 2010. 448 s.
14. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'nye znakovye komplekсы. T. 2. Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi [Toporov V. N. World tree. Universal sign complexes. Vol. 2. Moscow: Handwritten monuments of Ancient Russia], 2010. 495 s.
15. *Toporov V. N.* Poetika Dostoevskogo i arхаicheskie sxemy mifopoeticheskogo myshleniya [Toporov V. N. Dostoevsky's Poetics and archaic schemes of mythopoetic thinking]. URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
16. *Chajkovskij P.* Shhelkunchik. Balet-feeriya. Moskva: Muzyka [Tchaikovsky, P. The Nutcracker. Ballet extravaganza. Moscow: Music], 2003.
17. *Chulaki M.* Instrumenty simfonicheskogo orkestra. SPb, Kompozitor [Chulaki M. Instruments of the Symphony orchestra. Saint Petersburg: Composer], 2004. 220 s.
18. *Yung K.* Ob otnoshenii analiticheskoy psixologii k poezii [Jung K. On the relation of analytical psychology to poetry]. URL: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu
19. *Lynn F. Jacobs* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Penn State University Press, 2012. 328 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по.: *Селиверстова И. В.* Анализ балета Ю. Григоровича «Щелкунчик». URL: <https://pandia.ru/text/82/356/73101.php>

² Асинхронность — понятие, введенное в музыковедение Р.Н. Берберовым по отношению к анализу музыкальных произведений.

³ О моделирующей роли пространства см.: [8, 275].

⁴ О характеристиках универсального образа мировое древо см.: [13, 337–338, 269].

- ⁵ О линейном и живописном стилях см.: [4].
- ⁶ О понятии «художественная точка зрения» см.: [8, 328].
- ⁷ О внешнем и внутреннем видении см.: Флоренский «Иконостас».
- ⁸ Генеральной отмеченная цезура может быть названа потому, что присутствует на всех уровнях музыкального текста.
- ⁹ «Существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе <...> слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [2, 1].
- ¹⁰ О числе три «как основной количественной константе», описывающем макро- и микрокосм, а также вертикальную ось, см.: [13, 278–279].
- ¹¹ Предпосылки к пространственной маркировке Шестой и Десятой сцен присутствуют в сценарии. В Шестой сцене нижний пространственный уровень отмечен в персонажном (появление мышей) и эмоциональном (чувство страха, подобно стержню, скрепляет сцену: «ей страшно — 2 т. дрожи, с ужасом видит (тремоло ужаса), полная испуга, страх чересчур велик» [16, 47–49]) планах.
- ¹² «...значимая семиотическая, культурно-типологическая единица, которая предстает в тексте в виде художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа» [3].
- ¹³ Графике партитуры «Щелкунчик» присущ иконоический характер. Знаковую роль в тематизме балета играют прямые линии, отражающие восхождение или спуск в пространстве. В контексте архетипического сюжета пути они связаны с раскрытием основной сюжетной линии. Подобно изобразительному искусству, они выражают связь между планами содержания и выражения [8, 77]. Знаменательно, что эти линии, определяющие движение в пространстве, присутствуют в партитуре и в роли фона, подтверждая глубокую связь музыкального текста с мифопоэтическим, в котором активные элементы пространства направляют развитие сюжета.
- ¹⁴ Термин «знак» использован в значении *«смыслового отражения предмета <...> имеющим собственную структуру, являющимся элементом структуры или модели <...> и получающим свою полноценную значимость только в контексте других знаков»* [5, 96]. При использовании термина в конкретной ситуации существенна его связь с композиционным принципом житийных икон — клейм («знак, печать») — последовательным (во времени) повествованием сюжета через цепь событий. В музыкальном тексте знак составляет символическое толкование всех элементов музыкального языка, которые зрительно, акустически, ассоциативно раскрывают его содержание.
- ¹⁵ «Грамматика сюжета» — термин Лотмана, использованный им в исследовании «Структура художественного текста».
- ¹⁶ Сам формат дверей триптихов (ключевой элемент в ритуале перехода) устанавливает границы между панелями и изображениями, которые имеют место в различных пространствах и временах [19, 5].
- ¹⁷ Музыкальная композиция представляет собой сквозную, обусловленную сценическим действием, сцену.
- ¹⁸ Чайковский высказывает мысль о неизбежности роковой встречи. Мрак, страх есть составляющая пути, а потому зловеще не извне, оно обнаруживает себя в процессе развития — тембрового раздвоения темы.
- ¹⁹ Этот 24-х тактовый раздел можно обозначить экспозицией конфликта. С одной стороны, ему присуща разработочность — мотивная и тембровая деформация темы пути. С другой стороны, этот раздел не столько развивает, сколько экспонирует главное зерно конфликта. Неслучайна и структурная периодичность раздела 12+12. При повторе усилены лишь моменты динамики и тембрового дублирования.
- ²⁰ Сюжет поединка в Восьмой сцене раскрывается посредством приема тембрового расслоения между противоположными по значению голосами оркестра (который был использован в аналогичной сюжетной ситуации в Шестой сцене).

- ²¹ И тематизм Восьмой сцены (изложенная в ритмическом увеличении тема роста елки), и композиция (трехкратное проведение с постепенным динамическим, тембровым нарастанием и восхождением в пространстве) раскрывает содержание музыки балета — восхождения.
- ²² Девятая сцена предвещает смысловое зерно Десятой — полетность, невесомость. Тема воздушной стихии, предопределенная сценическим планом (*«сильные порывы ветра заставляют кружиться хлопья снега»* [16, 76]) в музыке реализована на уровне инструментовки, жанровой основы (вальсовое кружение подобно кружению вьюги), тематизма (обилие прерываемых, равномерно чередующихся пауз, группировка по две-три ноты), легкого, воздушного характера исполнения, быстрого, постепенно ускоряющегося до «presto» темпа. В среднем разделе мерное покачивание подготавливает жанровую основу Десятой сцены — баркаролу.
- ²³ Как было отмечено, в последних 17 тактах происходит регистровый скат в нижний регистр и полная замена оркестровых голосов. Знаменателен факт масштабного превосходства последнего знака — начала пути (17 т.) — над знаком конца (10 т.).
- ²⁴ При повторении, с т. 42, тема баркаролы интонационно преобразуется и обретает голос главного героя Шестой сцены. Очевидным и уже не подлежащим сомнению ее присутствие становится в тот момент, когда события разворачиваются по уже знакомому в Шестой сцене сценарию: в основу развития темы положен прием тембрового расслоения (сначала между деревянными духовыми и струнными (1–4т.), далее — между голосами «своими» (первые, вторые скрипки, альты) и «чужими» (бас кларнет, контрабас, виолончель). «Встреча» с представителем нижнего пространственного уровня режиссирует движение к верхней границе и максимальное расширение звукового пространства.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Р. ШТРАУСА «ЖИЗНЬ ГЕРОЯ»: К ВОПРОСУ ЦЕЛОСТНОСТИ НАРРАТИВА

Ольга Москвина

Как известно, Р. Штраус — один из крупнейших западноевропейских симфонистов рубежа XIX–XX веков. Музыковеды никогда не прекращали изучать его симфонические сочинения, поскольку произведения привлекают внимание музыкальным материалом. По мнению Л. О. Акопяна, в своих сочинениях Р. Штраус демонстрирует «неукротимый темперамент, мощный мелодический дар, совершенное владение крупной симфонической формой и феноменальную способность извлекать из оркестра сколь угодно многообразные нюансы, изощренные комбинации тембров, сильнодействующие изобразительные эффекты» [1, 680].

В симфонических сочинениях Штраус опирается как на всемирно известные произведения («Макбет», «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра»), так на собственные тексты («Смерть и просветление», «Из Италии», «Жизнь героя», «Домашняя» и «Альпийская» симфонии), поэтому традиционно его симфоническое творчество принято изучать в связи с программностью в привычном значении этого слова. Однако для музыки Р. Штрауса характерна столь яркая образность, событийность, а также последовательное и детальное воплощение всех сюжетных поворотов, что целесообразным представляется ее изучение с позиций нарратологии — науки, изучающей процессы повествования, сюжетосложения, теории фабулы, а также презентации. Именно презентация, с нашей точки зрения, в рамках анализа музыкального сочинения становится тем этапом, без которого нарушается целостность и точность восприятия композиторского замысла слушателем.

Следует подчеркнуть, что презентация понимается нами не только как исполнение сочинения, но как многоуровневый процесс — от создания произведения (черновики, эскизы, рукопись, публикация поэмы) до его интерпре-

таций (исполнение, осмысление и оценка). В рамках данной статьи выбран ракурс исследования именно исполнительских трактовок поэмы — великих дирижеров: А. Тосканини (1941 г.), Г. фон Караяна (1958–1963 гг.) и Д. Цинмана (2001 г.)¹ — как один из ключевых элементов презентации сочинения в целом, от которого и зависит наиболее глубокое понимание и трансляция авторского замысла. Остальные (предварительные) этапы не менее важны и заслуживают отдельного рассмотрения.

Всем известно, что Р. Штраус вел активную дирижерскую деятельность. Все свои сочинения он изначально мыслил оркестрово, с первых шагов точно фиксируя тембральную сторону каждой темы, что отразилось в его черновиках. По справедливой оценке Е. Коноровой, «дирижер — это мозговой центр и смысловая доминанта оркестрового мира, средоточие музыкальности, культуры, интеллекта, мастерства» [3, 11].

Р. Штраус заботился о точном воплощении своего замысла, именно по этой причине он проставлял большое количество ремарок, которые можно читать как самостоятельный текст, что также ярко воплощено и в поэме «Жизнь героя». Композитор сопровождает нотный текст словесными характеристиками персонажей — это, к примеру, и столь многообразные ремарки как по отношению к Спутнице героя — «с лицемерным томлением», «легкомысленно», «задорно», «весело», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно», «ворчливо», так и к врагам героя: «очень остро и колко». В то же время в сочинениях Штрауса встречается цитата из трагедии Шекспира «Макбет», которую композитор выписал в партитуре одноименной симфонической поэмы². В партитуре «Домашней симфонии» Штраус использует прямую речь. В семейном «разговоре» (инструментальный диалог) о внешнем сходстве ребенка с мамой или папой тетушки говорят: «вылитая мама!», а дядюшки: «вылитый папа!» Эти фразы, выписанные над музыкальными мотивами, вербально не озвучиваются исполнителями, предполагается, что они должны быть донесены до слушателя музыкальным интонированием. По мнению С. Савенко, включение «неслышимого, неинтонируемого» слова, однако «выписанного в нотах так, как будто оно должно звучать» [7, 327], характерно для некоторых композиторов XX века (например, А. Берг, Л. Ноно, А. Кнайфель). Этот прием встречается уже у Бетховена, «проинтонировавшего», как отмечает С. Савенко, «слово “прощай!” (Lebe wohl!) начальным мотивом своей фортепианной сонаты³ — слово выписано над нотами и мысленно пропевадается музыкантом, сообщая “произнесению” фразы должный характер» [7, 328]. Такой словесный акцент в виде подобных «подтекстовок», который можно назвать нарративным, конкретизирует музыкальное содержание сочинения.

О важности слияния идей композитора с их дирижерской трактовкой говорил А. Никиш: «критерием творческого истолкования сочинения является синтез художественных идей автора и их восприятие и индивидуальное выражение дирижером»⁴.

Интерпретации дирижеров симфонической поэмы «Жизнь героя» рассматриваются нами по следующим параметрам:

- *архитектоника*
выстраивание художественного целого, общая композиция
расчлененность (слитность) ее разделов
степень детализации элементов музыкальной ткани
- *интонирование*
выразительность исполнения
расстановка смысловых акцентов
- *фактура* — *артикуляция голосов музыкальной ткани*
- *тембр*
красочность и яркость звучания
персонификация тембров
- *динамика* — *динамические волны и нюансировка*
- *темп.*

Принцип анализа исполнительских трактовок будет включать все параметры в соответствии с композиционным расположением материала⁵. Главным образом мы рассматриваем смысловое интонирование и архитектонику, трактовку персонажей и образов, темп, тембровые характеристики и, конечно, общую исполнительскую концепцию.

В конце статьи дается сравнительная таблица (№ 1), в которой отражены интерпретации поэмы А. Тосканини (1941), Г. фон Караяна (1958–1963), Д. Цинмана⁶ (2001). Выбор данных дирижеров обусловлен их исключительным интересом и вниманием к творчеству Р. Штрауса, о чем свидетельствуют высказывания самих дирижеров или воспоминания современников. Например, о А. Тосканини Альфред Уолленстейн⁷ писал, что «можно по пальцам одной руки сосчитать исполнения, полностью удовлетворившие его от начала до конца. Я могу, собственно, припомнить три. <...> Одно из них, безусловно, — исполнение “Жизни героя” Р. Штрауса» [2, 281]. По мнению П. Робинсона [6], одним из самых любимых сочинений Г. фон Караяна была поэма Р. Штрауса «Жизнь героя» [6]. Д. Цинман — это представитель современности, многократно исполняющий и записывающий сочинения Р. Штрауса, в частности поэму «Жизнь героя», о чем свидетельствует его дискография.

Артуро Тосканини **(Симфонический оркестр NBC, 1941)**

Исполнениям А. Тосканини присуща целостность сочинения, деталям уделено значительно меньшее внимание, нежели в интерпретации Г. фон Караяна. Это отражено в архитектонике сочинения, отличающейся большим единством разделов: темы, сменяя друг друга, не теряют общей устремленности движения. Николас Молдван⁸ в беседе об исполнительском стиле А. Тосканини отмечает, что «перед ним [А. Тосканини — О.М.] всегда была цельная картина. Другие дирижеры отрабатывают детали — то здесь, то там; у него же всегда было целое: если он достигал этого, он был удовлетворен. Такие мелочи, как штрихи смычком вверх или вниз, его не беспокоили» [2, 261].

Особого внимания заслуживает трактовка А. Тосканини Героя и героической сферы⁹. Звучание тем, воплощающих Героя, всегда торжественно, помпезно, приподнято — он борец за свои идеалы. Лирическая сторона Героя меньше акцентируется, чем героическая. Темы, воплощающие героическую сторону образа главного персонажа, интерпретируются дирижером как различные грани единого образа. В соответствии с преобладанием героики во всех проведениях тем и мотивов Героя на первом плане группа медных духовых инструментов.

В трактовке лирических образов (Спутница, любовная линия Героя и Спутницы) А. Тосканини достаточно строг, без излишней сентиментальности, которой, по мнению исполнителя Альфреда Уолленштейна, и так достаточно в поэме. Он считает, что исполнение Тосканини поэмы «Жизни героя» является великим, так как «в нем заложена огромная движущая сила — и никакой сентиментальности (которая заключена в самом произведении, и поэтому ее не следует больше выявлять)» [2, 281].

Образ Спутницы выступает несколько в тени образа Героя. Спутница воплощена как его союзница и возлюбленная. Но, с другой стороны, в «Батальной сцене» (второй раздел разработки — 53 ц.) при появлении темы Спутницы (соло скрипки) все остальные голоса начинают аккомпанировать ей, духовые инструменты звучат теперь на втором плане. Можно предположить, что дирижер, выделяя таким образом именно образ Спутницы, делает акцент не столько на борьбе, сколько на способе выхода из нее, на сфере любви, в которой Герой может черпать силы.

Большое значение А. Тосканини придавал темпу. Н. Молдван подчеркивал, что маэстро очень точно придерживался композиторских темпов и связанных с ним ремарок. Тосканини многократно повторял на репетициях, что «каждое музыкальное произведение имеет временную структуру, свои границы во времени» [2, 260], а задача дирижера — создавать «целое внутри этих границ» [2, 260]. Характеризуя темповую трактовку сочинений, необходимо также подчеркнуть, что А. Тосканини обладал удивительным метроритмическим чутьем, и «если он останавливался, а потом опять начинал произведение, то, по словам оркестрантов, движение было совершенно таким же. В этом проявлялся один из его великих талантов, нечто такое, о чем знали лишь те, кто с ним играл, те, кто умел понимать» [2, 261]. В целом темп данного исполнения весьма подвижен, что способствует перетеканию разделов друг в друга, но при этом ему присуща хронометрическая точность, не выходящая за рамки композиторских указаний. Так, например, разработка рассматриваемой нами поэмы в исполнении А. Тосканини, в которой явно очерчены композитором три волны развития, воспринимается как единый раздел. Даже граница первого и второго разделов разработки (5 т. 49 ц.), выделенная композитором генеральной паузой, в трактовке Тосканини сглажена и воспринимается как микроцезура, после которой разработка продолжается (а не начинается самостоятельный раздел, что подчеркнуто у Караяна). Это единство дыхания в таком масштабном сочинении

помогает воспринимать его целостно с большим количеством разделов, являющихся именно частями более крупной формы, что позволяет слушателю ощутить сложную, но единую композицию поэмы.

С точки зрения динамики исполнение Тосканини значительно ровнее исполнения Караяна или Цинмана¹⁰, но и в нем присутствуют постепенные нарастания от тишайшего *pp* до оглушительных и неистовых *ff*, которые производят очень яркий эффект.

Завершение поэмы Тосканини интерпретирует как сдержанное примирение Героя со всеми внешними обстоятельствами. Дирижер воплотил приятие Героем своей судьбы и спокойное следование ей.

Герберт фон Караян

(Берлинский филармонический оркестр, 1958–1963)

Герберт фон Караян (1908–1989), как известно, является одним из известнейших интерпретаторов музыки Р. Штрауса. На протяжении всей творческой жизни он постоянно обращался к сочинениям композитора: операм и симфоническим поэмам. Об интерпретации Караяна поэмы «Смерть и просветление» в газете «Таймс» писали: «Это было яркое, ошеломляющее исполнение, лучшее невозможно себе представить» [6, 46].

Самым любимым штраусовским инструментальным сочинением Г. фон Караяна, по словам П. Робинсона, была симфоническая поэма «Жизнь героя» [6, 61].

В целом трактовке данной поэмы Караяна присуща детализированность, «синтаксичность»: эпизоды, темы, мотивы, интонации ясно вычленяются. Например, экспозиция Героя (главная партия сочинения) композиционно представляет собой «поэму в поэме», поскольку уже в рамках данного раздела есть своя экспозиция, разработка и даже реприза. Такое дробление на отдельные этапы можно уподобить главам романа, что в достаточной степени подчеркивается дирижером. В каждом из разделов главной партии акцентируется определенная грань характера Героя, прежде всего, разные черты героики: собственно, героизм, бесстрашие, рыцарственность, но в то же время подчеркнута и лирическая сторона образа. Необходимо отметить, что хотя героика воплощена достаточно разнообразно, она не доминирует, как это было в исполнении А. Тосканини. Герой Караяна в большей степени представлен как философ, мыслитель, отчасти меланхолик — ему присуще настроение обреченности и безысходности.

Если в трактовке Тосканини основной акцент стоит на героике, то у Караяна — на лирической сфере, что проявилось в интерпретации образа Спутницы [6, 61]. Дирижер воплощает его многогранно. Музыкально очень точно соблюдены композиторские ремарки: — «капризно», «легкомысленно», «задорно», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно» и т. д. Во многом этому способствует и разнообразие темпов. Виртуозные пассажи особенно акцентируются исполнителем, что помогает раскрытию в образе Спутницы яркого темперамента.

В трактовке лирической сферы важную роль играет арфа. В частности, в заключительной партии экспозиции («Любовная сцена») выделен ее тембр, что придает эпизоду изысканность и утонченный лиризм. Именно благодаря тому, что дирижер выводит на первый план арфу, ему удается воплотить в заключительной партии и нежное любовное чувство между героями, и постепенное успокоение, затаенность и мистицизм.

Забегая несколько вперед, стоит отметить, что заключительное проведение темы Спутницы в коде отличается особым лиризмом и нежностью призрачно звучащей скрипки с тремолирующим сопровождением струнных (pp).

Музыкальная ткань оркестра Караяна очень разнообразна, разнородна, индивидуализирована. В разных эпизодах, в зависимости от их образного содержания, дирижер выводит на первый план соответствующую группу инструментов. Например, в «Батальной сцене» разработки (начиная с 42 ц.) есть сходство с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича, которое достигается, помимо интонационного сходства тематизма, тембральным решением и исполнением: преобладанием группы медных духовых и ударных инструментов. Дирижер акцентирует четкую «военизированную» ритмику; в нисходящем целотоновом звукоряде артикулируется каждый звук, то есть все исполнительские средства нацелены на то, чтобы подчеркнуть героическое начало. В разработке появляется и тема Спутницы, но в исполнении Караяна она не выделена в качестве самостоятельной, а проведена в общем контрапункте голосов, в дальнейшем Караян очень тонко, нежно и возвышенно интерпретирует образ Спутницы. Основное внимание в разработке сконцентрировано именно на противостоянии Героя врагам и его активизации в борьбе.

Динамику исполнения Караяном можно определить как волнообразную: внезапные нарастания часто сменяются резкими снижениями звучности. Дирижер не всегда в точности следует указаниям композитора и, например, в разработке добавляет собственные *crescendo* и *diminuendo*, которые не указаны Р. Штраусом.

Выбранный Караяном темп достаточно подвижный. Темпы сочинения, как и динамика, трактуются весьма произвольно и иногда избираются дирижером самостоятельно. Его исполнение пестрит ускорениями и замедлениями, усиливающими детализированность интерпретации образов.

Особого внимания заслуживает трактовка репризы, в которой есть цитаты (автоцитаты) из различных сочинений Р. Штрауса. Это темы Дон Жуана, Дон Кихота, Донны Анны, Тиля Уленшпигеля (из одноименных поэм), темы из поэм «Смерть и просветление» и «Так говорил Заратустра». В каждой цитате максимально подчеркивается индивидуальность образа, вследствие чего исполнение Караяна становится «портретной галереей».

В коде доминирует лирическое настроение, подчеркнутое дирижером выделением арфы. Таким образом, итогом интерпретации Караяна (как и Тосканини) поэмы «Жизнь Героя» является полное успокоение, умиротворение. Можно предположить, что Герой обретает смысл жизни в творчестве, отсюда большая роль цитат.

Дэвид Цинман**(Цюрихский симфонический оркестр, 2001)**

Дэвид Цинман (род. 1936г.) — американский дирижер и скрипач, почти 15 лет возглавлявший Цюрихский оркестр Тонхалле¹¹. Среди трех исполнений интерпретация Цинмана наиболее близка трактовке Караяна. Подчеркивается дробность разделов, в каждом эпизоде акцентируется новизна. Этому способствует и медленный темп (самый медленный из трех анализируемых исполнений). Детализируются не только композиционные разделы и эпизоды, но также фразы и мотивы. Внутренняя динамика характеризуется меньшей, по сравнению с исполнением Караяна, устремленностью.

Героика в интерпретации Цинмана смягчена, она не отличается помпезностью и величавостью Тосканини. Образ Героя в трактовке Цинмана намного спокойнее: нет такой частой смены настроений, как у Караяна. Например, минорный вариант темы Героя, звучащий после тем «критиков» в экспозиции, воспринимается как задумчиво-лирический, без тени обреченности (как у Караяна) или напряжения (как у Тосканини).

В интерпретации образа Спутницы контрасты смен настроений также сглажены. Основным является сопоставление тематизма Спутницы и Героя. Сам образ Спутницы и лирическая линия, несколько выделяемые Караяном, интерпретируются как одна из составляющих общего сюжета, но никак не доминирующие. Для трактовки образных сфер (героической, лирической и сферы борьбы с критиками) характерен общий баланс: не выделена ни героика, ни лирика.

Для музыкальной ткани поэмы в исполнении цюрихского оркестра под управлением Цинмана характерна многослойность ткани, в которой прослушивается каждый голос. В целом исполнению присуща не столько динамичная смена событий, сколько любование каждой деталью и сопоставление настроений главных персонажей. Эпизод в репризе, называемый Р. Штраусом «мирные труды Героя», интерпретируется Цинманом как единый нерасчленимый эпизод: темы (автоцитаты) перетекают друг в друга. Есть ощущение, что исполнительская трактовка призвана подчеркнуть в заключительных разделах сочинения (репризе и коде) погружение Героя в свои воспоминания, проносящиеся перед ним в виде музыкальных тем.

Мы рассмотрели три различные интерпретации одного сочинения. Каждый дирижер расставил собственные смысловые акценты в поэме: Тосканини выделил героику, воплотив ее различные грани; Караян особо подчеркнул лирическую сторону поэмы, продемонстрировав слушателю многообразие деталей; М Цинману удалось сохранить баланс героики и лирики, создав неповторимую трактовку окончания поэмы. Все эти особенности отражены в сравнительной таблице дирижерских интерпретаций (таблица №1).

Таким образом, презентация сочинения именно на уровне его исполнения представляет собой ключевой момент в формировании целостного нарратива¹², поскольку каждый исполнитель (в данном случае дирижер) может совершенно по-разному представить авторскую идею сочинения, и полностью от него зависит восприятие общей композиторской концепции слушателем.

Сравнительная таблица интерпретаций
Г. фон Караяна, А. Тосканини, Д. Цинмана

Параметры	Дирижеры		
	А. Тосканини	Г. фон Караян	Д. Цинман
Преобладающая сфера	Героика	Лирика	Баланс героики и лирики
Архитектоника	Целостность, единство композиции	Тонкая детализация интонационно-тематических элементов поэмы	Членение на крупные фрагменты
Фактура	Полифонизация музыкальной ткани, акцентирование тембровой полифонии, контрапунктирование различных групп оркестра	Подчеркнутое расслоение музыкальной ткани при сохранении общей целостности фактуры	Единство музыкальной ткани, отсутствие акцентированных фактурных слоев, нет тенденции к полифонизации
Тембр	Доминирует группа медных духовых инструментов	Персонификация тембров, акцентирование струнных и арфы	Слитное звучание всего оркестра, сбалансированность всех оркестровых групп
Динамика	Преобладают длительные динамические нарастания и спады	Волнообразная, подчеркивающая детализированность музыкальной ткани	Стабильная, без резких изменений
Темп	Сдержанный, полностью соответствует композиторским указаниям	Подвижный, свободная трактовка темпов, их частая смена	Медленный, спокойный

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Москва: Практика, 2010. 855 с.
2. *Исполнительское искусство зарубежных стран: портрет Тосканини* / сост. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1971. Вып. 6. 309 с.
3. *Конорева Е. В.* Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2012. 25 с.
4. *Краузе Э.* Рихард Штраус: образ и творчество. Москва, 1961. 611 с.
5. *Москвина О. О.* Симфонические сочинения Р. Штрауса с позиций нарратологии // *Музыкаведение*. Москва, 2013. № 2. С. 10–18.
6. *Робинсон П.* Караян. Москва: Прогресс, 1981. 168 с.
7. *Савенко С. И.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // *Искусство XX века как искусство интерпретации: Сборник статей*. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2006. С. 318–332.

REFERENCES

1. *Akopian L. O.* Muzika XX veka [The music of the XX century]. Moskva: Praktika [Moscow: The Practice], 2010. 855 p.
2. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubeznih stran: portret Toskanini / sost. G. Edelman* [The performing arts of foreign countries / compiled G. Edelman]. Moskva: Muzika [Moscow: The Music], 1971. Vyp. 6 [Issue 6]. 309 p.
3. *Konoreva E. V.* Muzika Kloda Debussi v interpretacii frantzuzskih dirigerov [Claude Debussy's music in the interpretation of French conductors]. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedenia [Dissertation abstract for the degree of PhD of Arts]. Moskva [Moscow], 2012. 25 p.
4. *Krauze E.* Richard Strauss: obraz i tvorchestvo [Richard Strauss: image and creativity]. Moskva [Moscow], 1961. 611 p.
5. *Moskvina O. O.* Simfonicheskie sochinenia R. Straussa s pozicii narratologii [The symphonic works by R. Strauss from a position of narratology] // Muzikovedenie [Musicology]. Moskva [Moscow], 2013. № 2. P. 10–18.
6. *Robinson P.* Karajan [Karajan]. Moskva: Progress [Moscow: The Progress], 1981. 168 p.
7. *Savenko S. I.* Muzikal'nii text kak predmet interpretacii: mezdu molchaniem i krasnorechivim slovom [Musical text as a subject of interpretation: between silence and the eloquent word] // Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretacii: Sbornik statei [20th century art as an art of interpretation: Digest of articles]. Nizhny Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki [Nizhny Novgorod: Glinka Conservatory], 2006. P. 318–332.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Обоснование выбора данных дирижеров будет дано позже.
- ² *Моей души и бодрыми словами
Заставлю взять златой венец. Судьба
И духов сонм тебя уже венчали.*
Цит. по: [4, 258].
- ³ Автор статьи не уточняет номер сонаты, поскольку очевидно, что речь идет о второй части 26-й сонаты для фортепиано Бетховена.
- ⁴ Цит. по: [3, 5].
- ⁵ Возможен и другой принцип, например, сравнения трактовки каждого персонажа или определенных параметров, в таком случае композиционная сторона нарушается.
- ⁶ Дэвид Цинман (р. 1936 г.) — американский скрипач и дирижер.
- ⁷ Альфред Уолленстейн (1898–1983 гг.) — американский виолончелист и дирижер.
- ⁸ Николас Молдван (1891–1974 гг.) — альтист, играл в оркестре NBC под управлением А. Тосканини.
- ⁹ Необходимо пояснить, что в поэме есть Герой, а так как присутствует и битва с врагами, то метафорически можно говорить о наличии героической сферы.
- ¹⁰ Об интерпретации поэмы Караяном и Цинманом речь пойдет далее.
- ¹¹ Дискография Цинмана включает более пятидесяти записей, среди которых симфонии Бетховена, скрипичные концерты Моцарта, сочинения Онеггера и симфоническая музыка Р. Штрауса.
- ¹² Подробнее о нарративе и его составляющих компонентах см. статью автора [5].

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА. ПЕСЕННОЕ НАСЛЕДИЕ

Ярослав Глушаков

Тема Великой Отечественной войны неисчерпаема. Война оказала огромное влияние на все без исключения виды искусства, но особенным образом она повлияла на самый демократичный жанр — массовую песню. «Катюша», «Синий платочек», «Темная ночь», «Березы», «Журавли», «День Победы» — эти и многие-многие другие песни сегодня являются символом борьбы и победы нашего народа в той страшной, кровопролитной войне. Кроме того, песня стала своеобразной формой памяти о трагедии, которая коснулась практически каждой советской семьи.

Актуальность исследований художественного наследия о Великой Отечественной войне сегодня обусловлена несколькими причинами: прежде всего это глобальный характер исторического события, оказавшего и продолжающего оказывать влияние на развитие не только нашей страны, но и всего современного сообщества наций. Важным фактором является и то, что песенный материал по теме Великой Отечественной войны занимает одно из ключевых мест во всем обширном наследии массовой песни; он неоднократно становился объектом разноракурсных музыковедческих исследований, нередко обремененных печатью своего времени.

Так, в советский период исследователей интересовал исторический и идеологический контекст создания жанра¹. В первые же постсоветские годы картина кардинально изменилась: интерес к жанру массовой песни не просто упал, но даже вызвал негативные отклики со стороны общественного мнения. В частности, критике подверглись гимн СССР и песня «Священная война» А. В. Александрова как знаковые произведения прекратившего существования Советского Союза².

Однако в последнее время, с развитием информационных технологий и средств массовой информации, появился новый взгляд на развитие жанра мас-

совой песни: с точки зрения эволюции средств массовой информации. Данный подход оказался плодотворным для определения генезиса жанра массовой песни и дополнил уже накопленные знания о развитии жанра во время Великой Отечественной войны. Благодаря анализу такого уникального в истории страны явления, как военный радиомарафон «Письма с фронта и на фронт», удалось понять природу феномена песен военного времени. Несмотря на директивное управление созданием доминирующей массы мобилизационных песен, именно *лирика* как отражение разлуки разделенного на две части населения (фронт — тыл) стала неотъемлемой частью советского массового сознания³.

Знаменательным фактом является создание одного из символов Великой Отечественной войны в первые ее дни. 24 июня 1941 года в газетах «Известия» [3] и «Красная звезда» [5] было опубликовано стихотворение В. Лебедева-Кумача «Священная война». Через два дня, 26 июня, на Белорусском вокзале Москвы тот же литературный текст с музыкой А. В. Александрова прозвучал в исполнении Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР (ныне — Академический ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова) перед отъезжающими на фронт солдатами. 27 июня вариант этой песни, но с музыкой М. Блантера [1, 2], был подписан в печать.

Такая «скорострельность» авторов, на первый взгляд, вызывает естественные вопросы: каким образом создатели песен оказались готовы столь оперативно осмыслить надвинувшееся на страну бедствие? Не является ли данный материал плагиатом?⁴

Однако способность авторов незамедлительно реагировать имела более прозаические причины: тема борьбы с врагом (внешним и внутренним) созревала в недрах массовой песни задолго до 1941 года. Даже в кинокомедии «Цирк» (1936) «Песня о Родине» И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача начинается с боевого марша, в миноре, в исполнении мужского хора, готового, «сурово насупив брови», дать отпор врагу. Данная тенденция в тот период присутствовала повсеместно: были созданы многочисленные произведения о военных событиях и военных вождях, что позволило выделить их в отдельный жанр — «оборонные песни» [16, 201]. Кульминацией его является «генеральная репетиция» войны в виде экранизации «батального фильма на хроникальном материале»⁵ «Если завтра война» (1938)⁶. В этом контексте песенный материал периода Великой Отечественной войны вытекает из жанра «оборонных песен» и фактически является его продолжением.

Однако не только идеологическая установка властей в предвоенный период, подкрепленная директивным управлением создания жанра (авторов «направляли», «поощряли» и «наказывали»), определила готовность создателей песни практически мгновенно приступить к созданию самого емкого массива песенного материала за всю историю жанра⁷. Сама по себе природа массовой песни несет в себе заряд мобилизационности, наделяя сам жанр той магической, волшебной силой, которая определяет его сущность. Именно это и предопределяет выбор в качестве матрицы для массовой песни жанры коллективного действия: марш и танец.

Для того чтобы отчетливо это увидеть, необходимо вернуться к истокам жанра в конце XIX века, когда в России начала формироваться массовая культура и зарождались две ветви массовой песни. С одной стороны, — индустрия грамзаписи с доминирующими тиражами цыганского романса, выступления капеллы Д. Агренева-Славянского с «Калинкой» прочими «народными» песнями, с другой — появившиеся марши-гимны, массово распространявшиеся рабочей прессой и прокламациями. В этом противостоянии — досуговых, созерцательных жанров мобилизационным — исторический ход развития страны предопределил победу последних.

Мобилизационное ядро, являющееся самой сутью массовой песни, позволило невиданному по своему масштабу и творческому потенциалу ансамблю советских композиторов, поэтов, драматургов и кинорежиссеров создать всего за четыре года Великой Отечественной войны уникальный песенный эпос⁸. Примечательно, что после окончания войны, вплоть до конца 1950-х годов, в развитии военной тематики наступила пауза — композиторов охватила, по меткому выражению Сохора, вальсомания и тема «цветения»⁹.

В середине 50-х годов после смерти И. Сталина в стране произошли изменения, серьезным образом повлиявшие на всю совокупность контекстных условий развития жанра. Во-первых, сразу после смерти вождя на пленуме ЦК КПСС в июле 1953 года была предпринята попытка прекращения «существовавшей ранее практики культа личности и официально объявлено о смещении акцентов в пропаганде на партию как нового коллективного вождя» [6, 115]. Процесс пересмотра коснулся и главного государственного музыкального символа: 7 декабря 1955 года ЦК КПСС своим постановлением создает комиссию для создания нового государственного гимна¹⁰. «Однако проект так и не был завершен, хотя первые два этапа были успешно завершены» [6, 134]. В результате Гимн СССР, впервые прозвучавший 1 января 1944 года и прочно вошедший в массовое сознание как символ Победы над фашизмом, на долгие годы лишился литературного текста. Во-вторых, на состоявшемся закрытом заседании XX съезда 25 февраля 1956 года Н. Хрущевым был зачитан доклад «О культе личности и его последствиях», в котором кроме указания фактов нарушения социалистической законности была предпринята попытка высмеять личные качества Сталина и дана негативная оценка деятелям культуры (среди создателей песенной сталинианы — Александров, Дунаевский, Шостакович), по мнению Хрущева, «ослепленных» и «загипнотизированных» культом личности [11, 161]. Такой политический «пируэт» оказал глубокое влияние на творческую элиту, еще совсем недавно пережившую Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года.

В отсутствии внятной и четкой идеологической линии политического руководства, не отказавшегося от практики культа личности, а только лишь заменившего культ Сталина на культ Ленина, вся многочисленная плеяда создателей советской массовой песни оказалась лишенной привычной опоры. Выход был найден в обращении к теме Великой Отечественной войны, как единственной, способной объединить расколотое и дезориентированное об-

щественное сознание. В 1959 году на экраны страны выходят фильмы «Добровольцы» и «Первый день мира» с песнями «Березы» и «Комсомольская песня» М. Фрадкина на слова Е. Долматовского и В. Лазарева.

Как и появление в 1932 году ленты «Встречный» с музыкой Шостаковича, открывшей жанр песенного кино, в котором массовая песня играла главную смыслообразующую и мобилизационную роль, эти две картины положили начало новому этапу эволюции жанра: возникновению песен-реминисценций о Великой Отечественной войне. Их значение, по замыслу авторов картины, должно было быть центральным. Однако, хотя их тематический материал и развивается по канонам жанра песенного кино и насквозь пронизывает драматургию сюжета, главными или смыслообразующими они так и не становятся. Причинами этого являются жанровая неопределенность использованного в качестве матрицы для песен марша, который смягчен лирическим характером литературных текстов, а также добавление в звуковую дорожку нескольких популярных мелодий, среди которых главная тема растворяется. В дополнение тому еще одним фактором является фрагментарность музыкальных треков и большое значение материала, интонационно не связанного с темой песни.

И главное: заложенная в фильме «Добровольцы» философская концепция Долматовского, эпический размах повествования, ощущение *времени* как главного действующего лица, наличие нескольких ярких массовых песен — все это воспринимается зрителем как историческая песенная ретроспектива, а сам фильм как рефлексия, попытка осмысления своего исторического опыта. При этом массовая песня приобретает иное качество: песня *не для массового пения*, а песня *о массовом пении*. А созерцательность, свойственная осознанию, идет вразрез с главным принципом песенного кино, сформированным в 1930–1950-е годы.

Еще более ярким примером обращения к теме прошедшей войны для осмысления настоящего является экранизация одноименного романа Ю. Бондарева «Тишина» (1964), в котором В. Баснер и М. Матусовский наделяют песню функцией эмоционального убежища для героев картины. В памяти о войне они если и не находят ответы на поставленные мучительные вопросы, то черпают нравственные силы для преодоления жизненных трудностей.

Кроме песен, использованных в кинотреках, следующие сочинения 1960-х годов также являются сублимацией массового сознания путем обращения к теме войны: «Бухенвальдский набат» (муз. В. Мурадели, сл. А. Соболева), «Баллада о солдате» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. М. Матусовского), «Баллада о русских мальчишках» (муз. А. Новикова, сл. Л. Ошанина), «Хотят ли русские войны» (муз. Э. Колмановского, сл. Е. Евтушенко), «Женька» (муз. Е. Жарковского, сл. К. Ваншенкина), «Сын России» (муз. С. Туликова, сл. В. Харитоновна), «Солдаты — герои мои» (муз. В. Левашова, сл. В. Харитоновна), «Убийцы ходят по земле» (муз. Э. Колмановского, сл. Е. Евтушенко), «Не стареют душой ветераны» (муз. С. Туликова, сл. Я. Белинского). Все они имеют одинаковые черты: написаны в жанре марша, в минорной тональности,

с характерным пунктирным ритмом, в размере четыре четверти (исключением является размер три четверти в песне «Солдаты — герои мои»).

Еще одним общим характерным качеством является монументальность формы, выходящая за рамки песни для массового исполнения и тяготеющая к концертному жанру. В пользу этого также свидетельствуют черты ариозности вокальных партий, которые требуют для исполнения, например, таких сочинений, как «Баллада о солдате» или «Сын России» крупных, фактурных, именно оперных голосов. А масштабность апокалиптических картин лагерей смерти или страшных эпизодов войны, воспроизведенных поэтами в литературных текстах, вынудила композиторов использовать широкий динамический диапазон и для озвучивания фактуры исполнителей привлекать большой состав хора.

Таким образом, эволюция жанра массовой песни в 1960-х годах носит двойственный характер: с одной стороны, — фактурное разнообразие, укрупнение и усложнение музыкальной формы, возросшая роль тембрики, не допускающей замены исполнителя, обогатили жанр; с другой — привнесенная созерцательность лишила массовую песню своего главного качества — мобилиционности. С этого времени начинается ее неуклонное угасание и уход с исторической сцены к концу 1980-х годов¹¹.

Тема подвига нашего народа в Великой Отечественной войне, его самопожертвования, стойкости и способности преодолевать любые трудности в различных формах художественного воплощения, будь то в виде проникновенных вальсов и танго военного периода, или в сочиненных впоследствии монументальных балладах соответствует основным жанровым свойствам массовой песни. Это помогает ей быть не только частью культурного наследия нашего народа и его исторической памяти, но и оставаться общественно значимой и актуальной на все времена. Именно в ней слушатель (а нередко и сам исполнитель) всегда ищет утешение и надежду, которых так не хватает в трудное время¹².

ЛИТЕРАТУРА

1. Блантер М. И. Священная война: Для голоса / Слова В. И. Лебедева-Кумача; Муз. М. И. Блантера. М.; Л.: Музгиз, 1941. 2 с.
2. Глушаков Я. В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века. Дисс. ... кандидата иск.-ния: 17.00.02. Москва, 2016. 191 с.
3. Известия. 1941. 24 июня. № 147 (7523).
4. Кожин В. В. Россия. Век XX-й (1939–1964): опыт беспристрастного исследования. М.: Алгоритм, 1999. 444 с.
5. Красная звезда. 1941. 24 июня.
6. Куропаткин А. П. Трансформация государственной идеологической пропаганды в СССР. 1953–1956 гг. Дисс. ... кандидата ист. наук: 07.00.02. Москва, 2012. 222 с.
7. Мальгин А. В. Самый советский из поэтов / Столица. 1991. № 6.
8. Миракян Н. Италия не унывает: вся страна поет песни из окон и с балконов / Российская газета. 13.03.2020. URL: <https://rg.ru/2020/03/13/italia-ne-unyvaet-vsia-strana-poet-pesni-iz-okon-i-s-balkonov.html> (дата обращения: 12.03.2020).

9. Независимая газета. 1998. 8 мая. № 81 (1652).
10. Независимая газета. 2000. 5 июля. № 122 (2184).
11. О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 года // Известия ЦК КПСС. 1989. № 3. С. 128–170.
12. Славим победу Октября. 1917–1967: Избранные русские советские песни в 5-ти вып. / ред. комиссия: В. Белый и др. Москва: Музыка, 1967–1968.
13. Славим победу Октября. 1918–1976: Избранные русские советские песни: в 3-х вып. / перелож. для ф.-п. Н. Губарькова, И. Егикова, А. Флярковского. Москва: Музыка, 1977.
14. Славим победу Октября. 1918–1986: в 3-х вып. / сост. А. Шилов, В. Букин. Москва: Музыка, 1987.
15. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
16. Сохор А. Н. Русская советская песня. Л.: Сов. композитор, 1959. 508 с.

REFERENCES

1. *Blanter M. I. Svyashchennaya vojna: Dlya golosa [Holy war] / Slova V. I. Lebedeva-Kumacha; Muz. M. I. Blanter. M.; L.: Muzgiz [Moscow; Leningrad: Publishing house «Muzgiz»], 1941. 2 s.*
2. *Gloushakov Y. V. Massovaya pesnya v otechestvennoj kul'ture pervoj poloviny XX veka [The mass song in the Russian culture of the first half of the 20th century]. Dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moskva [Moscow], 2016. 191 s.*
3. *Izvestiya [Newspaper «Izvestiya»]. 1941. 24 iyunya. № 147 (7523).*
4. *Kozhinov V. V. Rossiya. Vek XX-j [Russia. 20th century] (1939–1964): opyt bespristrastnogo issledovaniya. M.: Algoritm [Moscow: Publishing house «Algoritm»], 1999. 444 s.*
5. *Krasnaya Zvezda [Newspaper «Krasnaya Zvezda»]. 1941. 24 iyunya.*
6. *Kuropatkin A. P. Transformaciya gosudarstvennoj ideologicheskoy propagandy v SSSR [The transformation of state ideological propaganda in the USSR]. 1953–1956 gg. Dissertaciya kandidata ist. nauk: 07.00.02. Moskva [Moscow], 2012. 222 s.*
7. *Mal'gin A. V. Samyj sovetskij iz poetov [The most Soviet poet] Stolica [«Stolica» journal]. 1991. № 6. S. 34–37; S. 40.*
8. *Mirakyan N. Italiya ne unyvaet: vsya strana poet pesni iz okon i s balkonov [Italy is not discouraged. The whole country sings songs from windows and from balconies] Rossijskaya gazeta [Newspaper «Rossijskaya gazeta»]. 13.03.2020. URL: <https://rg.ru/2020/03/13/italiia-ne-unyvaet-vsia-strana-poet-pesni-iz-okon-i-s-balkonov.html> (data obrashcheniya: 12.03.2020).*
9. *Nezavisimaya gazeta [Newspaper «Nezavisimaya gazeta»]. 1998. 8 maya. № 81 (1652).*
10. *Nezavisimaya gazeta [Newspaper «Nezavisimaya gazeta»]. 2000. 5 iyulya. № 122 (2184).*
11. О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 года [About the cult of personality and its consequences. The report of the First Secretary of the Central Committee of the CPSU N. S. Khrushchev to the 20th Congress of the CPSU February 25, 1956] // Известия ЦК КПСС [Bulletin of the Central Committee of the CPSU]. 1989. № 3. С. 128–170.
12. *Slavim pobedu Oktyabrya [Glorify the victory of October]. 1917–1967: Izbrannye russkie sovetskie pesni [Selected Russian Soviet songs]: v 5-ti vyp. / red. komissiya: V. Belyj i dr. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Muzyka»], 1967–1968.*
13. *Slavim pobedu Oktyabrya [Glorify the victory of October]. 1918–1976: Izbrannye russkie sovetskie pesni [Selected Russian Soviet songs]: v 3-h vyp. / perelozh. dlya f.-p. N. Gubar'kova, I. Egikova, A. Flyarkovskogo. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Muzyka»], 1977.*
14. *Slavim pobedu Oktyabrya [Glorify the victory of October]. 1918–1986: v 3-h vyp. / sost. A. Shilov, V. Bukin. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Muzyka»], 1987.*
15. *Sohor A. N. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Muzyka»], 1968. 105 s.*
16. *Sohor A. N. Russkaya sovetskaya pesnya [Russian Soviet song]. L.: Sov. kompozitor [Leningrad: Publishing house «Sovetskij kompozitor»], 1959. 508 s.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Советский исследователь А. Сохор в своей фундаментальной монографии «Русская советская песня» [16] использует, по его словам, принцип историзма при рассмотрении развития жанра массовой песни. Анализируя ее жанровые свойства, он опирается на содержание. Впоследствии ученый приходит к иной точке зрения: жанровые свойства произведения зависят от условий бытования [15].
- ² Так, композитор был обвинен в плагиате, а его музыка была упразднена в качестве государственного гимна. Позже, уже в начале XXI века, отношение к музыке опять поменялось, и с обновленным текстом С. Михалкова она снова была выбрана гимном уже современной России.
- ³ В то же время немецкий русист Э. Дикман указывал, что «в Германии во время войны не звучало ни одной связанной с войной лирической песни; имелись только боевые марши и “бытовые” песни, никак не соотношенные с войной» [4, 150].
- ⁴ В 1991 году в журнале «Столица» и в 1998 году в «Независимой газете» публикуются материалы А. Мальгина [7, 34–37, 40] и В. Шевченко [9], ставящие под сомнение авторство поэта и композитора. 5 июля 2000-го года «Независимая газета» по решению суда публикует опровержение и сообщает, что «сведения, изложенные в статье внештатного корреспондента Владимира Шевченко “Священная война — эхо двух эпох” (“НГ” от 08.05.98), о поэте-песеннике В. И. Лебедеве-Кумаче, признаны не соответствующими действительности и порочащими честь, достоинство, деловую репутацию автора песни “Священная война” В. И. Лебедева-Кумача» [10].
- ⁵ Информация из титров кинофильма.
- ⁶ История предстоящей войны нашего народа с немецким фашизмом схематично показана за один час и одну минуту; ее сценарий отражает военную доктрину, выраженную В. Лебедевым-Кумачом: «И на вражьей земле мы врага разгромим / Малой кровью, могучим ударом!». Композиторы картины Дм. и Дан. Покрассы варьируют главную музыкальную тему. Она звучит то как победная кавалерийская, то как похоронный марш, сопровождая кадры гибели врага на чужой территории, то с узбекским колоритом, символизируя поднявшиеся на борьбу с врагом народы СССР. Заканчивается фильм традиционным приказом «будь сегодня к походу готов!», подкрепленным «бодрой» поступью песни Дм. и Дан. Покрассов.
- ⁷ В Антологии «Славим победу Октября» в трех выпусках песни периода 1941–1945 годов занимают половину объема второго выпуска периода 1945–1957 годов. Еще более наглядно: первый выпуск охватывает промежуток 1918–1940, третий заключительный 1958–1986. Славим победу Октября. Вып. 1. 1918–1940. М.: Музыка, 1987. 302 с.; Славим победу Октября. Вып. 2. 1941–1957. М.: Музыка, 1987. 414 с.; Славим победу Октября. Вып. 3. 1958–1986 / Славим победу Октября. Вып. 3. 1958–1986. М.: Музыка, 1987. 591 с.
- ⁸ Развитие жанра в период Великой Отечественной войны подробно исследовано нами в диссертации [2].
- ⁹ «Поэты стали вводить чуть ли не в каждую лирическую песню послевоенных лет яблоню и грушу, или черемуху, <...> “под рябиной” и “над рекой” гуляют герои и бесчисленных лирических песен с иными заголовками» [16, 417].
- ¹⁰ Цит. по: РГАСПИ. Ф 82. В. М. Молотов. Оп. 2 Д. 279. Л. 185, с. 130.
- ¹¹ Тенденция использования массовой песни о Великой Отечественной войне в качестве сублимации прослеживается и в 70–80-х годах. Однако этот период требует отдельного рассмотрения, так как в нем кардинально меняются условия создания и бытования жанра. На смену радиовещанию, кино и грампластинкам приходит телевидение, при этом особую роль приобретают телефильмы и телесериалы, в которых массовая песня выполняет отличную от прежней функцию.
- ¹² Необходимо отметить, что песня не теряет своей коммуникативной, дающей надежду и утешение, функции и сегодня: во время пандемии коронавирусной инфекции COVID-19, люди обращаются именно к этому жанру [8].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



НАУМЕНКО Татьяна Ивановна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по науке, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Tatiana I. NAUMENKO (Moscow)

Doctor of Art, Professor, Vice-Rector for Science, the Head of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

t.i.naumenko@gmail.com



ГУЛЯНИЦКАЯ Наталья Сергеевна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

Natalia S. GULYANITSKAYA (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of Russian Federation.

nataserggul@yandex.ru



ГУНДОРИНА Анастасия Александровна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Anastasia A. GUNDORINA (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

gundorina@gnesin-academy.ru



ФАХРАДОВА Рена Зауровна (Москва)

Младший научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории.

Rena Z. FAHRADOVA (Moscow)

Junior Researcher at the Research and Creative Center for Contemporary Music at the Moscow Conservatory.

rena.fakhradova@gmail.com



СУСИДКО Ирина Петровна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Irina P. SUSIDKO (Moscow)

Doctor of Art, Professor, the Head of the Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music.

lspriv@mail.ru



АРТЕМОВА Евгения Георгиевна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Московского городского педагогического университета.

Evgenia G. ARTEMOVA (Moscow)

Doctor of Art History, Professor of the Music Art Department at the Moscow City Pedagogical University.

e_art@mail.ru



МАСЛОВСКАЯ Татьяна Юрьевна (Москва)

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Tatyana Yu. MASLOVSKAYA (Moscow)

PhD in History of Arts, Professor of the History Music Department at the Gnesins Russian Academy of Music.

tmaslovskaya@list.ru



ЛУКЬЯНОВ Антон Валерьевич (Москва)

Соискатель кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Anton V. LUKYANOV (Moscow)

Post-graduate Student of the Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music.

valluant@yandex.ru



САДОКОВА Вера Владимировна (Москва)

Кандидат искусствоведения, редактор журнала «Ученые записки» Российской академии музыки имени Гнесиных.

Vera V. SADOKOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Editor of the Journal «Scientific Notes» at the Russian Gnesins Academy of Music.

vsadok@yandex.ru



МОСКВИНА Ольга Олеговна (Москва)

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры продюсера и менеджмента исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

Olga O. MOSKVINA (Moscow)

PhD in History of Arts, Senior Lecturer of the Production and Management of Performing Arts Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

moskvina_o@inbox.ru



ГЛУШАКОВ Ярослав Владимирович (Москва)

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки.

Yaroslav V. GLUSHAKOV (Moscow)

PhD in History of Arts, Lecturer of the Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

gloushakov@gnesin-academy.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Татьяна Наumenко

«ВАЛЯ ХОЛОПОВА ОЧЕНЬ ЛЮБИТ МУЗЫКУ...»

ИНТЕРВЬЮ, ЗАПИСАННОЕ В ФОРМЕ МОНОЛОГА

Валентина Николаевна Холопова — выдающийся музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. Представленная работа написана на основе ее беседы с автором статьи. Главный круг вопросов затрагивает влияние музыковеда на творческую биографию композитора, а также на судьбу отечественной музыки в целом. В интервью Валентина Николаевна вспоминает о своих великих соучениках по Московской консерватории, среди которых особенно выделяются С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке. Именно содружество музыковедов и композиторов поколения «шестидесятников» определило многие пути советской музыкальной культуры, сделало возможным интеграцию советской музыки в мировое музыкальное пространство. Роль музыковеда в этих процессах также была чрезвычайно высока — достаточно вспомнить историю, связанную с созданием монографии об Антоне Веберне. Монография, написанная В. Н. и Ю. Н. Холоповыми, одна из первых книг о музыке XX века на русском языке, стала подлинным бестселлером и обсуждалась, без преувеличения, всеми музыкантами страны.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Советская музыка, музыка XX века, композиторы-авангардисты, музыковедение

Наталья Гуляницкая

«НАУЧНАЯ РЕЧЬ» И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Исходя из того, что «всякая наука — система терминов» (П. Флоренский), Н. С. Гуляницкая рассматривает лексикон современного музыковедения. Ограничивая свою задачу, автор сосредоточивает внимание на «словаре» отечественных деятелей культуры. Известно, что типология современной музыки — это множество художественных интенций от искусства *new simplicity* до *new complexity*, от т. н. академического консерватизма до постпостмодернизма. Отсюда, при разнообразии музыкального языка, и разнообразие языка художественного высказывания, толкования терминов и понятий. В статье сделана попытка установить интердисциплинарные термины, взятые из эстетики и литературоведения, и обратить внимание на их «трансплантацию» на музыковедческую почву (приводятся имена известных исследователей).

Особая область — научная речь композиторов, представленная не в *Lexikon Musiktheorie*-трудах, а в разных жанровых формах: интервью, аннотациях, а порой в эссе и монографиях. В связи с этим внимание уделяется в основном высказываниям И. Юсуповой, В. Мартынова и В. Екимовского, имеющим немалое познавательно-художественное значение.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Научная речь, современное музыковедение, музыкальный язык, термины, Екимовский, Мартынов, Юсупова

Анастасия Гундорина**«NEW COMPLEXITY»: К ИСТОРИИ ТЕРМИНА**

В современном музыковедении к актуальным вопросам относится изучение профессиональной терминологии, порожденной академическим музыкальным искусством XX–XXI веков. В настоящей статье предметом исследования стал термин «New Complexity» («Новая сложность»), вошедший в профессиональную музыкальную лексику в конце 1980-х годов и характеризующий одно из ярких течений музыкального академического авангарда.

Изучение истории термина позволило выявить проблемы, связанные с его определением, а также различными подходами в его интерпретации композиторами и музыковедами.

В статье рассмотрены эстетические, концептуальные и композиционные критерии как существенные категории, характеризующие термин и само явление «New Complexity» («Новая Сложность»). Обозначенный в исследовании проблемный ракурс явления «New Complexity» позволил сделать вывод о том, что оно требует поиска новых терминов, способных более полно и точно его определить. В качестве такой альтернативы выступает термин «Complexism», предложенный немецким композитором Клаусом-Штеффеном Манкоффом, и, возможно, имеющий перспективу заменить собой термин «New Complexity».

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

New Complexity, Complexism, музыкальный термин, терминология, современный музыкальный академический авангард

Рена Фахрадова**«ПОЧЕМУ Я ВЫБРАЛ МУЗЫКУ? КТО ЗНАЕТ, МОЖЕТ, ОНА САМА ВЫБРАЛА МЕНЯ». БЕСЕДА С ТРИСТАНОМ МЮРАЕМ**

Беседа с Тристаном Мюраем (р. 1947) связана с проходившим в 2018 году Международным конкурсом композиторов «Новые классики». Это обстоятельство определило ряд тем интервью, например, отношение Т. Мюрая к популярной музыке и ее пересечениям с академической. Часть интервью посвящена семье композитора и тому, как на него повлияла живопись (отец Мюрая был художником). В среднем и заключительном разделах Мюрай рассуждает о своем восприятии музыкального времени, музыкальной гармонии, об отношении к неевропейским культурам, а также об истории возникновения понятия «спектральный метод».

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Тристан Мюрай, спектральная музыка, спектральный метод, современная музыка, французская музыка, национальные школы, гармония

Ирина Сусидко**РЕВОЛЮЦИИ И ПЕРЕВОРОТЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XVIII ВЕКА**

Статья посвящена реформаторским преобразованиям в европейском музыкальном театре XVIII века. Впервые выдвинут тезис о наличии не одной оперной реформы, которую обычно связывают с именем К. В. Глюка, а трех «революциях». Первая произошла на рубеже XVII–XVIII веков, импульсом стали идеи, выдвинутые римской академией «Аркадия». В результате произошел переход от смешанного барочного жанра к «чистым» жанрам трагедии и комедии. Вторая реформа (середина XVIII столетия) привела к созданию музыкальной драмы на основе соединения композиционных и драматургических приемов итальянской и французской оперы. Третья волна преобразований пришлась на последнюю четверть века и была связана с формированием национальных оперных традиций в Австрии, Германии, России.

С опорой на метод контекстного рассмотрения в статье сделаны выводы, позволяющие во многом пересмотреть давно утвердившиеся оценки и характеристики. Во всех центрах реформаторского движения середины этого столетия была использована одна и та же модель, сделавшая возможным нововведения: инициатива всегда исходила сверху — от интенданта, директора театра и была обеспечена поддержкой монарха и его окружения; использование поэтики французского музыкального театра для обновления итальянской оперы также было тесно связано с внешними импульсами, а именно с усилением связей с Францией Австрии, России, ряда немецких и итальянских земель — тех, в которых как раз и культивировались реформаторские эксперименты. Третья из реформ этого столетия также была во многом инициирована и поддержана «сверху», продиктована усилением веса национальной идеи. Парадокс этой эпохи состоит в том, что регулирование со стороны власти не помешало, но, наоборот, дало толчок к появлению целого ряда шедевров. В этом отношении опыт музыкального театра XVIII века остался едва ли не последним удачным примером.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Музыкальный театр XVIII века, реформаторские преобразования, опера

Евгения Артемова

К ПРОБЛЕМЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

В контексте обзора новых московских оперных постановок первой половины сезона 2019/2020 в статье поднимается проблема режиссерской интерпретации классических жанров. Размышляя о направлениях актуализации исторических опер на современной сцене, автор анализирует спектакли сквозь призму известных сегодня типов оперной режиссуры.

Аналитический обзор охватывает пять спектаклей: «Святой Алексей» в Детском музыкальном театре имени Н. И. Сац, «Дидона и Эней» и «Сказка о царе Салтане» в Большом театре, «Похождения повесы» в МАМТе им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и «Травиата» в Геликон-опере.

Небольшой срез образцов современной оперной режиссуры, представляющий в статье как отечественный, так и зарубежный опыт, свидетельствует о том, что оперная постановка сегодня развивается в самых разных направлениях, находясь в непрерывном диалоге с историей.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Опера, спектакль, музыкальный, постановка, актуальный, режиссура, театр

Татьяна Масловская

ЕВРЕЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА В МУЗЫКЕ

Статья посвящена истории уникального и самобытного феномена российской культуры — еврейской национальной композиторской школе. Ядро ее составили наиболее талантливые и последовательные приверженцы идей Общества еврейской народной музыки, молодые петербургские и московские музыканты: Ю. Энгель, М. Гнесин, И. Ахрон, А. Крейн, Л. Саминский, Л. Розовский, М. Мильнер, А. Веприк.

Преодолевая, особенно на первых порах, непонимание и сопротивление разных кругов общества, еврейские композиторы за два десятилетия прошли все стадии, необходимые для развития каждой национальной школы: от собирания фольклора и его обработки до создания оригинальных произведений в разных жанрах, включая оперу. Но начало 1920-х годов, под влиянием известных социально-политических событий, стало временем

заката еврейской национальной школы в музыке. Некоторые композиторы (Ахрон, Розовский, Саминский) покинули Россию, другие (Гнесин, Крейн, Мильнер, Веприк) остались. Творческую судьбу и тех, и других нельзя назвать счастливой.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Общество еврейской народной музыки, национальная композиторская школа, «еврейский ренессанс», Л. Сабанеев, Ю. Энгель

Антон Лукьянов

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЧЕРНОВИКОВ
ВТОРОЙ ЧАСТИ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА**

Статья дополняет существующие на настоящий момент представления о творческом процессе Д. Д. Шостаковича. Известно, что при сочинении музыки композитор первоначально задумывал форму и драматургический рельеф произведения и только потом записывал его, и, возможно, поэтому среди рукописей Шостаковича документов, в которых было бы зафиксировано такое первичное представление о музыке, до сих пор не обнаружено.

Однако в ходе изучения черновиков Второй части Десятой симфонии методом сравнительного анализа (сопоставления эскизов и окончательного варианта, зафиксированного в партитуре) нами тем не менее был выявлен фрагмент подобного рода — ранее не описанный в литературе способ фиксации материала композитором — односторонняя конспективная запись репризы. При этом степень конспективности неоднородна — некоторые разделы записаны достаточно полно и сопоставимы с окончательным вариантом, другие более фрагментарны, наконец, выявлен трехтактовый фрагмент, в сжатой форме включающий интонации крупного раздела протяженностью в несколько десятков тактов.

Факт наличия такой записи заставляет пересмотреть имеющиеся в распоряжении черновики с целью найти и другие примеры подобного рода.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Шостакович, Десятая симфония, черновики, конспективная запись репризы

Вера Садокова

МИФОЛОГЕМА ПУТИ В БАЛЕТЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»

Статья посвящена теме взаимодействия музыки и сценария в последнем балете Чайковского «Щелкунчик». Несмотря на тесное сотрудничество хореографа и композитора в процессе написания музыки и строгие рамки сценарного плана, в партитуре есть немало примеров — весьма отличных по своему характеру — некоторого разногласия музыкального и сценического текстов.

По мнению автора статьи, эта особенность обусловлена глубинной связью партитуры «Щелкунчик» с архаическими мифопоэтическими текстами, предпосылки к которой, безусловно, присутствуют в жанре сказки.

На основе сложившегося в литературоведении анализа музыкальный текст балета «Щелкунчик» рассмотрен в его связи с мифологической картиной мира. Выявлены соответствия между мифопоэтическим и музыкальным пространством балета, персонажными планами, заглавными сюжетами (пути), а также присутствие в структуре и содержании музыкального текста характеристик архетипического образа мирового древа и отражении его семантики на уровне целостной композиции сочинения.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Мифопоэтические архаические тексты, мировое древо, архетип пути, музыкальное пространство, П. И. Чайковский

Ольга Москвина

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Р. ШТРАУСА «ЖИЗНЬ ГЕРОЯ»: К ВОПРОСУ ЦЕЛОСТНОСТИ НАРРАТИВА

В статье рассматриваются исполнения симфонической поэмы Р. Штрауса «Жизнь героя» как заключительный этап формирования целостного нарратива.

Автор статьи, опираясь на исследования в области музыковедения и нарратологии, подчеркивает важность презентации музыкального сочинения, без которого нарушается целостность и точность восприятия композиторского замысла слушателем. Презентация понимается автором как многоуровневый процесс — от создания самого сочинения (черновики, эскизы, рукопись, публикация поэмы) до его интерпретаций (исполнение, осмысление и оценка). В рамках данной статьи выбран ракурс исследования именно исполнительских трактовок поэмы великими дирижерами: А. Тосканини (1941 г.), Г. фон Караяном (1958–1963 гг.) и Д. Цинманом (2001 г.) как один из ключевых элементов презентации сочинения в целом, от которого и зависит наиболее глубокое понимание и трансляция композиторского замысла.

Принцип анализа исполнений включает следующие параметры: смысловое интонирование и архитектуру, трактовку персонажей и образов, темп, тембровые характеристики и, конечно, общую исполнительскую концепцию, которые рассматриваются в соответствии с композиционным расположением материала.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Р. Штраус, А. Тосканини, Г. фон Караян, нарратология, нарратив, исполнение, композитор, замысел, точка зрения, презентация

Ярослав Глушаков

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА. ПЕСЕННОЕ НАСЛЕДИЕ

Советская массовая песня — один из ярчайших феноменов отечественной культуры. Анализ песенного материала позволяет сегодня сделать вывод о том, что, несмотря на наличие тематического единства, существуют две самостоятельные ветви песен о ВОВ: произведения о войне, написанные в период с 1941 по 1945 год, и произведения о войне, написанные в послевоенные годы. В статье анализируются отличия одной группы от другой, рассматриваются условия создания и бытования массовых песен в военное и послевоенное время, дается оценка этому удивительному явлению с позиции современного научного знания.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Массовая песня, XX век, СССР, Великая Отечественная война, Сталин, Ленин, А. В. Александров, плагиат

ABSTRACTS

Tatyana Naumenko

«VALYA KHOLOPOVA LOVES MUSIC VERY MUCH...»

INTERVIEW RECORDED IN THE FORM OF A MONOLOGUE

Valentina N. Kholopova — an outstanding musicologist, professor of the Moscow Conservatory. The presented work was written on the basis of her interview with the author of the article. The main topics of the conversation are related to the influence of the musicologist on the composer's creative biography, as well as on Russian music in general. In an interview with V. N. Kholopova talks about her great classmates at the Moscow Conservatory, among which S. A. Gubaidulina, E. V. Denisov, A. G. Schnittke. The community of musicologists and composers of the Sixties determined many ways of Soviet musical culture, made it possible to integrate Soviet music into world music culture. The role of the musicologist in these processes was also extremely high. For example, a monograph written by V. N. and Yu. N. Kholopovs, — one of the first books on twentieth-century music in Russian, — became a bestseller and was discussed, without exaggeration, by all the musicians of the Soviet Union.

KEYWORDS

Soviet music, music of the twentieth century, avant-garde composers, musicology

Natalia Gulyanitskaya

«SCIENTIFIC SPEECH» AND MUSICOLOGY

Based on the fact that «every science is a system of terms» (P. Florensky), N. S. Gulyanitskaya considers the lexicon of modern musicology. Limiting his task, the author focuses on the «dictionary» of Russian cultural figures. It is known that the typology of modern music is a set of artistic intentions from the art of new simplicity to new complexity, from the so-called academic conservatism to post-postmodernism. Hence, with the diversity of musical language, the diversity of the language of artistic utterance, interpretation of terms and concepts. The article attempts to establish interdisciplinary terms taken from aesthetics and literary studies, and pay attention to their «transplantation» to the musicological soil (the names of famous researchers are given).

A special area is the scientific speech of composers, presented not in Lexikon Musiktheorie-works, but in various genre forms: interviews, annotations, and sometimes in essays and monographs. In this regard, attention is paid mainly to the statements of I. Yusupova, V. Martynov and V. Ekimovsky, which has considerable educational and artistic value.

KEYWORDS

Scientific speech, modern musicology, musical language, terms, Ekimovsky, Martynov, Yusupova

Anastasia Gundorina

«NEW COMPLEXITY»: TO THE HISTORY OF THE TERM

In contemporary musicology, the study of professional terminology generated by musical art of the XX–XXI centuries belongs to topical issues. In this article, the subject of research was the term «New Complexity» — which entered professional musical vocabulary in the late 1980s and characterizes one of the brightest trends in the musical academic avant-garde. Studying the history of the term revealed the problems associated with its definition, as well as various approaches in its interpretation by composers and musicologists.

The article considers aesthetic, conceptual and compositional criteria as essential categories that characterize the term and the phenomenon of «New Complexity» itself. The problematic aspect of the «New Complexity» phenomenon outlined in the study allowed us to conclude that it requires the search for new terms that can more fully and accurately determine it. The term «Complexism», proposed by the German composer Claus-Steffen Mahnkopf, and possibly having the prospect of replacing the term «New Complexity», is an alternative.

KEYWORDS

New Complexity, Complexism, musical term, terminology, contemporary musical academic avantgarde

Rena Fahradova

«WHY DID I CHOOSE MUSIC? WHO KNOWS, MAYBE, IT CHOSE ME ITSELF». INTERVIEW WITH TRISTAN MURAIL

The interview is dedicated to the issues of the composer's writing by Tristan Murray (was born in 1947). The context of the interview is related to the New Classics International Composers Competition in 2018. This circumstance determined the number of topics that were touched upon in this interview (for example, T. Murail's attitude to popular music and its intersections with academic music). Part of the interview is dedicated to the composer's family and how painting influenced him (Murail's father was a painter). In the middle and final sections, Murail discusses his perception of musical time, musical harmony, his attitude to non-European cultures, as well as the history of the concept of «spectral technique».

KEYWORDS

Tristan Murail, spectral music, spectral technique, contemporary music, French music, national schools, harmony

Irina Susidko

REVOLUTIONS AND COUPS IN EUROPE MUSICAL THEATER OF THE XVIII CENTURY

The article is devoted to reform in the European musical theater of the XVIII century. For the first time in the article the thesis of the presence of three reforms is formulated. The first occurred at the turn of the XVII–XVIII centuries, the impulse was the ideas put forward by the Roman Academy «Arcadia». Its result was the transition from a mixed baroque genre to the «pure» genres of tragedy and comedy. The second reform (mid.18th century) led to the creation of musical drama based on a combination of compositional and dramatic techniques of Italian and French opera. The third wave of transformations occurred in the last quarter century and was associated with the formation of national opera traditions in Austria, Germany, and Russia.

The article concludes that in all the centers of the reform movement of the middle of this century, the same model was used, which made innovations possible: the initiative always came from above — from the impresario, director of the theater and was provided with the support of

the monarch and his entourage; the use of the poetics of the French musical theater to update the Italian opera was also closely linked to external impulses, namely, the strengthening of ties with France, Austria, Russia, a number of German and Italian lands — those in which the reform experiments were cultivated. The third of the reforms of this century was also largely initiated and supported «from above», dictated by the increasing weight of the national idea. The paradox of this era is that regulation by the authorities did not hinder, but, on the contrary, gave impetus to the emergence of a number of masterpieces. In this regard, the experience of the musical theater of the 18th century has remained almost the last successful example.

KEYWORDS

Musical theater of the XVIII century, reformatory transformations, opera

Evgeniya Artemova

**ON THE PROBLEM OF DIRECTOR'S INTERPRETATION
OF OPERA IN MODERN MUSICAL THEATER**

The article raises the problem of directorial interpretation of classical genres in the context of the review of new Moscow opera performances in the first half of the 2019/2020 season. Reflecting on the directions of updating historical operas on the modern stage, the author analyzes the performances through the prism of the types of opera directing known today.

The analytical review covers five performances: «Saint Alexy» at the Children's Music Theater by N. I. Sats, «Dido and Aeneas» and «The Tale of Tsar Saltan» at the Bolshoi Theater, «Adventures of the Hang» in the Music Theater by K. S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko and «La Traviata» at the Helikon-Opera.

A small section of samples of modern opera directing, presented in this article and covering both domestic and foreign experience, indicates that opera production is developing in various directions today, being in continuous dialogue with history.

KEYWORDS

Opera, performance, musical, staging, contemporary, directing, theater

Tatiana Maslovskaya

THE JEWISH NATIONAL SCHOOL IN MUSIC

The article is devoted to the history of a unique and distinctive phenomenon of Russian culture — the Jewish National Composer School, which was born in the bosom of the Society of Jewish Folk Music (officially approved in 1908). Its core was made up by the most talented and consistent followers of the ideas of the Society, young St. Petersburg and Moscow musicians: Y. Engel, M. Gnesin, I. Ahron, A. Crane, L. Saminsky, L. Rozovsky, M. Milner, A. Veprik.

Overcoming, especially at first, the misunderstanding and resistance of different circles of society, in heated discussions about the foundations and characteristic features of national professional music (the well-known debate between J. Engel and L. Saminsky), Jewish composers in two decades went through all the necessary steps for development of each national school: from collection and arrangement of folklore to creation of original works in various genres including opera. But the early 1920s, under the influence of well-known socio-political events, became the time of the decline of the Jewish national school in music. Some composers (Ahron, Rozovsky, Saminsky) left Russia, others (Gnesin, Crane, Milner, Veprik) remained. The artistic fate of both of them cannot be called happy.

KEYWORDS

Jewish Folk Music Society, National Composer School, «Jewish Renaissance», L. Sabaneev, Y. Engel

Anton Lukyanov

**ABOUT SPECIFIC FEATURES OF THE DRAFTS
OF THE SECOND PART OF 10TH SHOSTAKOVICH'S SYMPHONY**

The article complements the currently existing ideas about the creative process of D. D. Shostakovich. It is known that during composing music, composer firstly conceived the form and dramatic relief of it, and only then wrote it down, and perhaps that is why, among Shostakovich's manuscripts, documents that would have demonstrate such a primary view of music have not yet been discovered.

However, analyzing drafts of the Second Part of the Tenth Symphony by the method of comparative analysis (comparison of sketches and the final version in the score), we nevertheless revealed a fragment of this type — not previously described in the literature method of Shostakovich notation — one page, which contain reprise of the second part in reduced form. At the same time, the degree of reducing is not uniform - some sections are written quite in details and are comparable with the final version, others are more fragmentary, and finally, we find a three-bar fragment summerizing intonations of a large section, including few dozens of bars.

The fact of revealing such method of Shostakovich notation makes it necessary to revise the available drafts to find other examples of this kind.

KEY WORDS

Shostakovich, Tenth Symphony, Drafts, reduced form of the reprise

Vera Sadokova

**THE MYTHOLOGEM OF THE WAY IN THE BALLET
BY P. I. TCHAIKOVSKY'S «NUTCRACKER»**

The article is devoted to the interaction of music and script in Tchaikovsky's last ballet «Nutcracker». Despite the close collaboration of the choreographer and composer in the process of writing the music and the strict framework of the scenario plan, the score contains many examples — very different in nature — of some disagreement between the musical and stage texts.

According to the author of the article, this feature is due to the deep connection of the score «Nutcracker» with archaic mythopoetic texts, the prerequisites for which are certainly present in the genre of fairy tales.

Based on the analysis that has developed in literary studies, the musical text of the ballet «Nutcracker» is considered in its connection with the mythological picture of the world. The revealed correspondence between poetic and musical space ballet, character plans, capital stories (the way), the presence in the structure and content of musical text characteristics of the archetypal image of the world tree and the reflection of its semantics at the level of the overall composition works.

KEY WORDS

Archaic mythopoetic texts, world tree, the archetype of the way, musical space, P. I. Tchaikovsky

Olga Moskvina

**PERFORMING INTERPRETATIONS OF R. STRAUSS'S SYMPHONIC POEM
«THE LIFE OF A HERO»: ON THE ISSUE OF NARRATIVE INTEGRITY**

In this article Symphonic poem by Richard Strauss «The Life of a Hero» («Ein Heldenleben») is studies from the point of view of narratologies principles as the final stage in the formation of a holistic narrative.

Author emphasizes the importance of presenting a musical composition, without which the integrity and accuracy of perception of the composer's intent by the listener is violated. The

presentation is understood by the author as a multi-level process - from the creation of the composition itself (drafts, sketches, manuscript, publication of a poem) to its interpretations (performance, comprehension and evaluation). Within the framework of this article, the foreshortening of the research of the performing interpretations of the poem by the great conductors was selected: A. Toscanini (1941), G. von Karajan (1958-1963) and D. Zihnman (2001), as one of the key elements of the presentation of the composition as a whole, on which the most profound understanding and translation of the composer's design depends.

The principle of performance analysis includes the following parameters: semantic intonation and architectonics, interpretation of characters and images, tempo, timbre characteristics and, of course, the general performing concept, which are considered in accordance with the compositional arrangement of the material.

KEY WORDS

R. Strauss, A. Toscanini, H. von Karajan, D. Zihnman, narratology, narrative, performance, composer, conception, point of view, presentation

Yaroslav Gloushakov

WORLD WAR II. SOVIET SONG HERITAGE

The Soviet mass song is one of the most striking phenomena of Russian culture. The theme of the World War II had a great influence on the development of the genre: many songs about this tragic period are included in the «golden fund» of Russian cultural heritage.

Despite the thematic unity, an analysis of the song material allows us to conclude the existence of two separate branches of songs about the Second World War: songs about the war written between 1941 and 1945, and works about the war written in the post-war period. The article analyzes the differences of one group from another. It considers the conditions for the creation and existence of mass songs in the war and post-war time, evaluates this amazing phenomenon from the perspective of modern scientific knowledge.

KEY WORDS

Mass song, 20th century, USSR, World War II, Stalin, Lenin, A. V. Alexandrov, plagiarism

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 одином либо полуторном интервале).

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

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

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