

Ученые записки

2020
4(35)

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

Подписано в печать 02.10.2020 г.
Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

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

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2020

Главный редактор
доктор искусствоведения
И. С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Власова Е. С.

Доктор искусствоведения,
профессор

Дауноравичене Г. (Литва)

Доктор гуманитарных
наук, профессор

Дулова Е. Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения,
профессор

Зинькевич Е. С. (Украина)

Доктор искусствоведения,
профессор

Кирнарская Д. К.

Доктор искусствоведения,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,
профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат
искусствоведения,
доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора 3

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Валентина Рубцова

Ранние сочинения Скрябина.

У истоков стиля 6

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Вячеслав Есаков

Сонаты И. К. Баха для клавира
с сопровождением скрипки или флейты
в контексте становления камерного
исполнительства 12

Павел Луцкер

Киприан де Роге

как предтеча *seconda pratica* 23

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Александр Матусевич

Петербургский оперный сезон:
плюрализм музыкальных стилей
и режиссерских идей 41

МУЗЫКА XX ВЕКА

Людмила Корчинская

Пассакалия в творчестве П. Хиндемита
на примере Сонаты для виолончели
и фортепиано (1948) 53

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Инга Преснякова, Елизавета Воцило

Жак Лусье: специфика метода
трансформации в джазинг-
транскрипциях сочинений И. С. Баха 65

МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА

Тамила Джани-заде

Этнические, национальные
и цивилизационные идентичности
в музыкальной культуре досоветской
и советской Центральной Азии 74

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ

Святослав Голубенко

Начало 1941/1942 учебного года
в Московской консерватории 82

ИЗ ФОНДОВ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ ЕЛ. Ф. ГНЕСИНОЙ

Андрей Гапонов, Нора Потемкина,

Владимир Тропп

Деятельность Шарадного комитета
в Московском государственном
музыкальном техникуме
имени Гнесиных 90

КНИГИ

Елена Алкон

Рецензия на издание
«Энциклопедия древнеэллинской
и византийской музыки» в 3-х т.
Е.В. Герцмана 110

Сведения об авторах 115

Аннотации и ключевые слова 119

Abstracts 124

Требования к статьям 128

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

В настоящем выпуске уделяется внимание разным стилям, жанрам и направлениям в музыке. Наряду с глобальными историческими и цивилизационными проблемами рассматриваются конкретные сочинения, тонко анализируемые авторами статей. Внушает оптимизм обзор музыкально-театральных событий, прошедших во время пандемии, и окончательно его укрепляет неиссякаемый юмор, царивший в Гнесинском доме с самого его основания, наглядно представленный в статье сотрудников музея.

Номер открывает статья В. Рубцовой «*Ранние сочинения Скрябина. У истоков стиля*». Среди многочисленных неопубликованных сочинений А. Скрябина одно из трех юношеских Скерцо (Скерцо Des-dur op. 4), долгое время считавшееся частью Скерцо As-dur, автор восстанавливает в качестве самостоятельного произведения, применяя метод текстологического анализа. Статья заинтересует читателя тонкими наблюдениями над стилем композитора в раннем периоде творчества.

В статье В. Есакова «*Сонаты И.К. Баха для клавира с сопровождением скрипки или флейты в контексте становления камерного исполнительства*» поднимается целый ряд актуальных проблем, связанных с инструментальной музыкальной культурой XVIII века. Это и становление камерно-ансамблевого музицирования, и формирование жанра сонаты для облигатного клавира с сопровождением мелодического инструмента, и особый вклад «лондонского» Баха в его развитие. К тому же сочинения Иоганна Кристиана знаменуют ощутимую тенденцию к равноправию инструментов в ансамбле, чей диалог обрел индивидуальный интонационно-тематический облик.

Мадригалы знаменитого композитора эпохи Ренессанса подробно анализируются в статье П. Луцкера «*Киприан де Роре как предтеча seconda pratica*». Автор ярко обозначил роль, которую композитор сыграл в зарождении новых форм музыки. В фокусе внимания — аспекты, связанные с композиторской трактовкой слова, как в плане поиска музыкальной лексики, способной раскрыть психологические глубины словесного текста, так и в отношении свободно трактованной строфики стиха. Среди наиболее важных аспектов — эмоционально насыщенная музыкальная ткань, обогащенная употреблением хроматизмов, оказавшихся важнейшим знаменем seconda pratica.

Четвертый Международный оперный фестиваль, проходивший в Камерном музыкальном театре «Санктъ-Петербургъ Опера» под руководством Ю. Александрова, представлен в обзоре А. Матусевича «*Петербургский оперный сезон: Плюрализм музыкальных стилей и режиссерских идей*». Автор анализирует музыкально-театральные постановки: их визуальный ряд, драматические, вокальные и оркестровые средства. Это «Дидона и Эней» Перселла в исполнении греческих музыкантов; три миниатюры, представленные

коллективом «Коллегиум Музикум Рига»; «Эсмеральда» А. Даргомыжского в исполнении солистов театра Ю. Александрова; «Шелковая лестница» Россини, представленная труппой «Астана Опера»; новые версии «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, «Лолиты» Щедрина были продемонстрированы Мариинским театром. Не пропустил такое событие и Мюзик-холл, поставивший «Дон Паскуале» Г. Доницетти.

В статье Л. Корчинской «*Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948)*» анализируется композиторская трактовка излюбленного музыкального жанра XX века. Фигурируя в симфонии и опере «Гармония мира» и целом ряде других сочинений, П. Хиндемит в сонате для виолончели и фортепиано взял за основу Пассакалию для органа c-moll И. С. Баха. Автор статьи наглядно демонстрирует его работу *по модели*. Само же обращение Хиндемита к жанру пассакалии связано с воплощением высокой философской идеи, главной из которых является идея *гармонии мира*, присутствующая в сонате.

И вновь И. С. Бах — как основа творчества французского пианиста Жака Лусье, представленного в статье И. Пресняковой и Е. Воцило «*Жак Лусье: Специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха*». Авторам статьи удалось создать почти зримый портрет универсального музыканта, положившего начало «джазовой бахиане» XX века, прекрасно сочетающего в своей практике классического исполнителя с истинным джазменом. Этим объясняется его выбор музыки Баха как главного источника собственного творчества, где рационально-логическое начало объединяется с импровизационной свободой.

Своеобразие национальных традиций, обусловленное взаимодействием различных этносов — предмет осмысления, представленный Т. Джани-заде в статье «*Этнические, национальные и цивилизационные идентичности в музыкальной культуре досоветской и советской Центральной Азии*». В сложных условиях советской эпохи, ориентированной на пролетарский дискурс, историческому прошлому, как мусульман, так и православных, не было места в новой культуре. Ценным наследием азербайджанской культуры, не утратившим по сей день свою ценность, являются «мугамные оперы», созданные в начале XX в. Гаджибековым, соединившим европейскую оперу с исламскими мистериями.

Обучение и воспитание студентов — всегда трудная задача, но в период войны — особенно. Захватывающий рассказ о жизни ведущего музыкального вуза страны во время Великой Отечественной войны читаем в статье С. Голубенко «*Начало 1941/1942 учебного года в Московской консерватории*». Автор погружает читателя лишь в один период жизни консерватории, но и этого достаточно, чтобы оценить подвиг педагогов, студентов и руководства вуза, не прервавших творческую и учебную жизнь, хотя многие сотрудники и студенты оказались в ополчении и на фронте. В то же время преподавательский состав Московской консерватории пополнился ленинградскими профессорами: Р. И. Грубером и Д. Д. Шостаковичем.

Прекрасное чувство юмора, присущее членам знаменитой семьи музыкантов, описали А. Гапонов, Н. Потемкина, В. Тропп в своей научно-юмористической статье *«Деятельность Шарадного Комитета в московском государственном музыкальном техникуме имени Гнесиных»*. Хранящаяся в архиве папка под названием «Музей смеха» с музыкально-литературными пародиями, смешными рисунками и подписями — ценнейший документ, свидетельствующий о таланте ничуть не менее значимом, чем музыкальный — таланте веселиться и радоваться жизни. Капустники с частушками, шарадами и пародийными спектаклями — еще одна интереснейшая страница деятельности семьи Гнесиных, представленная сотрудниками музея.

Получить представление о масштабном труде современного отечественного ученого можно из рецензии Е. Алкон на издание *«Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки»* в 3-х томах Е. В. Герцмана». Ее автор, прославившийся многочисленными монографиями и статьями, создавший научную школу, по праву назван лидером отечественного музыкального антиковедения и византистики. В рецензии, помимо оценки информационной емкости материала, тонко подмечены такие особенности энциклопедии, как обращение к читателю, нарушающее отстраненность, присущую подобному жанру во имя главной цели — помочь прочувствовать древность как близкую эпоху.

Дорогие друзья!

Редакция «Ученых записок» поздравляет всех читателей и авторов статей с наступающим Новым 2021 годом и желает ЗДОРОВЬЯ (теперь это уже не банальность), творческого горения, а радость жизни и долголетие будут обязательным его следствием!!!

Ирина Стогний

Из истории русской музыкальной культуры

Валентина Рубцова

РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ СКРЯБИНА У ИСТОКОВ СТИЛЯ

Ранние сочинения А. Н. Скрябина, не вошедшие в печатные опусы, практически не привлекают внимание исследователей. Обыкновенно отмечаются незавершенная Баллада *b-moll*, начало которой стало интонационной основой Прелюдии *e-moll* *op. 11* № 4, и Вальс *f-moll*, написанный в пятнадцатилетнем возрасте и изданный под опусом 1. Между тем известно, что количество ранних скрябинских неопубликованных сочинений насчитывается несколькими десятками. В Мемориальном музее А. Н. Скрябина в Москве хранится черновая нотная тетрадь с его записями и набросками, относящимися к 1885–1889 годам [4]. В этой тетради уникальный документ: расписанный по годам и номерам/опусам список созданных в 1885–1888 гг. сочинений (в 22 опусах 33 произведения), дополненный без указания дат общим списком из 24 сочинений, а также отдельно составленным перечнем мазурок, включающим 31 наименование [4, л. 2].

К сожалению, большая часть этих сочинений утрачена. Сохранились в основном те, что в свое время были подарены друзьям и знакомым — два десятка законченных и несколько больше незавершенных.

В рамках настоящей статьи нет возможности в полном объеме исследовать все ранние сочинения. Наша цель — обратить внимание на проблемы текстологического характера этой части наследия Скрябина и проявление отдельных особенностей его композиторского мышления, которые выделяются на фоне известного факта увлечения музыкой Шопена. Подтверждение последнего неоднократно отмечалось исследователями как в музыкальном языке, так и в выборе жанров (мазурки, вальса, ноктюрна, экспромта и др.). Примером отсутствия влияния шопеновской стилистики в ранних опусах Скрябина могут быть Три скерцо (1886), помеченных композитором юношеским опусом 4.

В Мемориальном музее композитора хранятся две рукописи, описание которых гласит, что одна из них — Скерцо *Es-dur* [5], а вторая — Скерцо *As-dur* [6]. Обе помечены 1886 годом. Гармонический язык, фактура сочинений выдержаны в традициях венского классицизма. Рукописи хранят следы просмотра их С. И. Танеевым (ремарки, вписанные пропущенные знаки), в то время регулярно занимавшегося с юным Скрябиным. Судя по всему, изучалась трехчастная форма.

В 1997 году Д. Босхард, шведский исследователь творчества Скрябина, выпустил сборник: *Alexander Skrjabin. Jugendwerke für Klavier* [8], в котором опубликовал обе названные рукописи. И музейные документы, и эта публикация означают, что из юношеского *op. 4* сохранились два из трех входящих в него сочинений¹. Однако тщательный текстологический и музыкальный анализ позволил нам определить, что вторая рукопись [6], под номером № 198, содержит не только текст Скерцо *As-dur*, но и текст Скерцо *Des-dur*.

Четырнадцатилетний автор не выписывал повторяющиеся разделы, а аккуратно помечал: «Повторение I части». В автографе, атрибутированном как Скерцо *As-dur*, таких указаний о повторении первой части оказалось три. Помимо того композитором обозначены и некоторые другие разделы. Так, в первом из них, написанном в простой трехчастной форме (А), Скрябин помечает в т. 9: «II часть (средняя)»; в т. 17: «Повторение I части». Следующий раздел (В) также написан в простой трехчастной форме (8+12+8), ему дан заголовок — *Trio*. Указано начало средней части, но реприза не выписана: намечено только начало верхнего голоса, и под ним помета: «Повторение I части». Естественно, что после *Trio* следует повторить весь предшествующий ему первый раздел (А) и на том завершить форму. Однако далее, сразу после *Trio* (в рукописи: 6, л. 2–2 об.), безо всяких помет и пояснений записан текст в простой трехчастной форме (8+14+8) в тональности *Des-dur*. Вероятно, исходя из близкой степени родства тональностей, а также доверяя музейному описанию, Д. Босхард счел этот текст еще одним разделом Скерцо *As-dur*, чем-то вроде эпизода между *Trio* и общей репризой сложной трехчастной формы. Однако это не так. Текст в *Des-dur* представляет самостоятельное сочинение, образец простой трехчастной формы, как, например, Прелюдия *E-dur op. 15 № 4*. Помимо нарушения логики формы на это указывают следующие моменты. В начале текста в *Des-dur* Скрябин обозначает размер, что он делает исключительно в начале нового сочинения. К тому же повторять размер нет необходимости, так как Скерцо *As-dur* идет в том же размере $\frac{3}{4}$. Его тематический материал имеет затактовую структуру. Раздел в *Des-dur* начинается с сильной первой доли такта и на всем протяжении сохраняет такую структуру.

Еще одна деталь. Реприза *Des-dur*'ого раздела также не выписана. Вместо нее указание: «Повторение первой части». Перед этим возвращением в основную тональность — расширение на органном пункте II ступени (ми-бемоль), что было бы логично, если необходимо возвращаться к репризе в *As-dur*. Но размашистая ремарка простым карандашом С. И. Танеева:

«Орг[анный] пункт на *la^b*» говорит о том, что тональности *Des-dur* придает самостоятельное значение, из-за чего органнй пункт необходимо строить на пятой ступени названной тональности.

Таким образом, раздел в *Des-dur* в рукописи № 198 [8] является самостоятельным сочинением, третьим «утраченным» Скерцо в юношеском опусе 4.

В этой рукописи обращает на себя внимание краткий карандашный набросок начала Скерцо *Es-dur* [6, л. 2 об.]. Запись явно принадлежит С. И. Таневу (отличное от Скрябина начертание скрипичного ключа и др.), который обозначил основное интонационное зерно пьесы, в чем-то сходное с 9–10 тт. второй части Сонаты № 10 Бетховена.

Вероятно, все три скерцо были ориентированы Сергеем Ивановичем на музыку венских классиков. Пьесы отличается прозрачная фактура, выдержанная, в основном, в четырех- и трехголосном изложении. Использование опеваний, проходящих, вспомогательных звуков «оживляет» — в мелодии и в других голосах — аккордовые последовательности, как в Скерцо *Es-dur*. Аккордовые фигуры, например, в Скерцо *Des-dur*, заменяют, сглаживают вертикали, способствуют облегчению и изяществу фактуры, выявлению линейно-мелодического начала в голосоведении.

Смысловые кульминации отдельных фраз нередко совпадают с появлением неприготовленных задержаний. Иногда это традиционный оборот доминанты с терцией, разрешающейся в квинту (*As-dur*, т. 2), иногда — придающая несколько терпкую окраску альтерированная ступень, звучащая одновременно с натуральной. Например, в т. 2 Скерцо *Es-dur* на первой доле такта звучит неполный D_2 ($a^1-b^1-d^2$), к которому добавлен звук h^2 , являющийся восходящим задержанием к c^3 — ноне D_9 . В т. 4 этой же пьесы на сильной доле — тонический секстаккорд, верхний голос которого является задержанием к удвоенному квинтовому тону, звучащему октавой ниже. В подобных случаях мы можем говорить о тенденции к вводнотоновости, которую И. Д. Ханнанов считает характерной чертой скрябинского голосоведения [3, 59].

В целом многообразное использование неаккордовых звуков, линейно-мелодического начала голосоведения в перспективе ведет к свободной трактовке диссонанса. В этом отношении чрезвычайно интересной представляется первая тема Сонаты *es-moll* (1887–1889), строящаяся на последовательности задержаний, образующих цепь больших септим на протяжении 32-х тактов [7] (пример 1).

Невольно вспоминаются строки письма Скрябина Л. Л. Сабанееву 21 июля/3 августа 1912 года после написания Трех этюдов ор. 65: «Сообщаю Вам довольно приятную для меня, может быть, не безразличную для Вас и крайне тяжелую для некоторых поборников классицизма новость: известный Вам композитор написал 3 этюда! В квинтах (о ужас!), в ногах (какая развращенность!), и... в больших септимах (окончательное падение!?)» [2, 594]. Как видим, интерес к колориту звучания большой септимы проявился у композитора гораздо раньше, хотя Этюд ор. 65 № 2 «в больших септимах» возник в результате более сложных процессов в музыкальном мышлении композитора, чем просто интерес к колориту звучания.

Пример 1

А. Скрябин. Соната es-moll. I часть.



Соната *es-moll* осталась незавершенной. В ней три части. В сохранившемся манускрипте оказалась утраченной последняя страница второй части. В третьей части, перед кодой, остались незаполненными три такта.

Первую часть Скрябин позднее переработал и в 1894 году опубликовал под названием «*Allegro appassionato*» *op. 4*. Композиция сочинения, основанная на сонатной форме, в целом осталась прежней, лишь немного расширенной (не считая того факта, что в первом тираже издания пьесы полностью повторялась экспозиция, что вскоре было снято по желанию автора). Изменению подвергся склад первой темы. Композитор поменял расположение звуков в аккордовой структуре парных созвучий «задержание — разрешение». Цепь восходящих малосекундовых задержаний в верхнем голосе осталась, а благодаря смене расположения в аккордах наиболее диссонирующим интервалом оказался тритон (пример 2).

Пример 2

Allegro appassionato ♩ = 152 – 160

А. Скрябин. *Allegro appassionato*. Op. 4.





Что послужило причиной подобной переделки, осталось неизвестным. Возможно, композитор решил упростить в правой руке (не забудем, что она у него была переиграна, травмирована) чисто пианистические трудности при исполнении пьесы, которую он часто в то время играл в концертах. Для нас же несомненным остается тот факт, что уже в ранних сочинениях Скрябина прослеживается формирование линейно-мелодического принципа голосоведения, который в дальнейшем позволяет рельефно выявить эволюцию гармонического языка, становясь одной из основополагающих особенностей склада звуковой ткани, отличающейся неповторимой красотой и изяществом в использовании диссонирующих созвучий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. М. П. Пряшников, О. М. Томпакова. Москва: Музыка, 1985. 295 с.
2. Скрябин А. Н. Письма / Сост., ред. и примеч. А. В. Кашперова. Москва: Музыка, 2003. 720 с.
3. Ханнанов И. Д. Восходящее направление в гармонии Шопена и Скрябина и его семантика // Ученые записки Мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 7, кн. 1. Москва, 2012. С. 57–63.
4. Скрябин А. Н. Тетрадь черновых набросков 1885–1889 гг. 18 л. Московский мемориальный музей А. Н. Скрябина, оф 26098, № 180.
5. Скрябин А. Н. Скерцо Es-dur. Автограф. 1 л. Московский мемориальный музей А. Н. Скрябина, оф 26098, № 197.
6. Скрябин А. Н. Скерцо As-dur. Автограф. 2 л. Московский мемориальный музей А. Н. Скрябина, оф 26098 № 198.
7. Скрябин А. Н. Соната es-moll. Автограф I и II части. 10 л. Московский мемориальный музей А. Н. Скрябина, оф 26098, № 181.
8. Alexander Scriabin. Jugendwerke für Klavier — Scuol: Edizioni Trais Giats, 1997. 110 S.

REFERENCES

1. Letopis' zhizni i tvorchestva A. N. Skryabina / Sost. M. P. Pryashnikova, O. M. Tompakova. Moskva: Muzyka [Chronicle of the life and work of A. N. Scriabin / Comp. M. P. Pryashnikov, O. M. Tompakov. Moscow: Music], 1985. 295 p.
2. Skryabin A. N. Pis'ma / Sost., red. i primech. A. V. Kashperova. Moskva: Muzyka [Scriabin A. N. Letters / Comp., ed. and notes. A. V. Kasparova. Moscow: Music], 2003. 720 p.
3. Khannanov I. D. Voskhodyashchee napravlenie v garmonii Shopena i Skryabina i ego semantika // Uchenye zapiski Memorial'nogo muzeya A. N. Skryabina. Vol. 7, book 1. Moskva [Khannanov I. D.

the Ascending direction in the harmony of Chopin and Scriabin and its semantics // Scientific notes of the A. N. Scriabin Memorial Museum. Issue 7, book 1. Moscow], 2012. P. 57–63.

4. *Skryabin A. N. Tetrád' chernovykh nabroskov 1885–1889*. 18 p. Moskovskij memorial'nyĭ muzej A. N. Skryabina [Scriabin A. N. Notebook of rough sketches 1885–1889. 18 l. Moscow memorial Museum of A. N. Scriabin], OF 26098, No. 180.
5. *Skryabin A. N. Scherzo Es-dur. Autograph*. 1 p. Moskovskij memorial'nyĭ muzej A. N. Skryabina [Scriabin A. N. Scherzo Es-dur. Autograph. 1 l. Moscow memorial Museum of A. N. Scriabin], OF 26098, No. 197.
6. *Skryabin A. N. Scherzo As-dur. Autograph*. 2 p. Moskovskij memorial'nyĭ muzej A. N. Skryabina [Scriabin A. N. Scherzo As-dur. Autograph. 2 l. Moscow memorial Museum of A. N. Scriabin], OF 26098 No. 198.
7. *Skryabin A. N. Sonata es-moll. Autograph I, II mvts*. 10 p. Moskovskij memorial'nyĭ muzej A. N. Skryabina [Scriabin A. N. Sonata es-moll. Autograph of parts I and II. 10 l. Moscow memorial Museum of A. N. Scriabin], OF 26098, No. 81.
8. *Alexander Scriabin. Youth works for piano* — Scuol: Ediziun Trais Giats, [1997]. 110 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В «Летописи жизни и творчества А. Н. Скрябина» составители М. П. Пряшникова и О. М. Томпакова сообщают, что рукописи названных сочинений не найдены [1, 22].

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Вячеслав Есаков

СОНАТЫ И. К. БАХА ДЛЯ КЛАВИРА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ СКРИПКИ ИЛИ ФЛЕЙТЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ КАМЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Инструментальная музыка в середине XVIII столетия исполнялась повсеместно: в домашнем быту, в салонах, в придворной среде, в церковных концертах. Появлялись и новые формы музицирования, такие, например, как платные публичные концерты, популярность которых постоянно возрастала и в плане социального престижа достигала популярности оперы.

Особое место в истории становления камерно-ансамблевого музицирования занимают произведения для солирующего мелодического инструмента (как правило, скрипки или флейты) с клавиром. Такой состав стал крайне популярен в условиях стремительно развивающегося в середине XVIII века любительского музицирования. Мода на него вместе с появлением и бурным распространением фортепиано привела к формированию нового жанра — аккомпанированной клавирной сонаты. Другое, также часто используемое название этого жанра — соната для облигатного клавира с сопровождением мелодического инструмента. Партия клавира (клавесина или фортепиано) была полностью выписана, она содержала в себе все основные фактурные элементы произведения, а партия мелодического инструмента (обычно скрипки или флейты) оставалась весьма несложной, доступной даже неопытным музыкантам-любителям, поскольку содержала малозначимые элементы фактуры и при желании могла быть опущена. Нередко в ансамбле участвовала и виолончель, однако партия ее практически никогда не записывалась, исполнитель дублировал партию левой руки клавира, при необходимости редуцируя ее. Жанр аккомпанированной клавирной сонаты оказался востребован любителями музыки и был коммерчески чрезвычайно успешным. Поэтому многие композиторы XVIII (и даже начала XIX) века охотно обращались к нему в своем творчестве.

Значительный вклад в развитие жанра сонаты для фортепиано с мелодическим инструментом внес «лондонский» Бах — Иоганн Кристиан, значи-

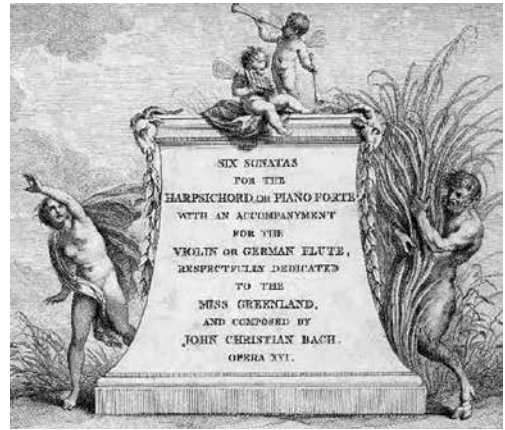
тельную часть жизни работавший в британской столице. Именно его сочинения произвели сильное впечатление на юного Моцарта, с которым композитор, как известно, встречался в Лондоне в 1764 году во время большого гастрольного тура семьи Моцартов.

Интерес И. К. Баха к жанру сонаты для клавира и мелодического инструмента очевиден: на протяжении почти двух десятилетий он постоянно сочинял для этого инструментального состава, оставив немалое количество произведений, что само по себе свидетельствует о безусловной востребованности жанра в лондонском музыкальном сообществе.

К моменту появления И. К. Баха в Лондоне (1762 г.) процесс замены клавесина и клавикорда новым для того времени фортепиано шел полным ходом. Известно, что английская столица в то время была одним из крупнейших центров по изготовлению фортепиано. Как указывает П. Зимин, «оживление в английском фортепианном строительстве началось с 1760 года» [2, 92]. В 1767 г. в Лондоне была основана фортепианная фабрика «Лонгмен и Бродрип», в 1776 г. — фабрика Стодarta, а в следующем году фабрика Роберта Уорнума. С 1773 года существует известная и поныне фирма Бродвуда. Стремительность конструктивного развития нового инструмента убедительно представлена в монографии С. Е. Сенкова [4]. Об усилении значимости фортепиано красноречиво свидетельствует подзаголовок «Для харпсихорда или фортепиано (piano forte)», все чаще и чаще появляющийся на титульных листах опубликованных сочинений тех лет (пример 1).

Сонаты для клавира в сопровождении скрипки или флейты Иоганна Кристиана предназначались, вероятно, не для исполнения в концертах, а для музицирования в домашнем кругу, в любительских собраниях, в салонах или для использования в качестве учебно-педагогического репертуара. Сошлемся на мнение авторитетного исследователя творчества лондонского Баха Ч. С. Тэрри: «Такие композиции были весьма востребованы для домашнего использования, и Бах охотно их писал» [7, 187].

Точное количество произведений И. К. Баха для мелодического инструмента и клавира указать не так просто. Это связано с типичными для этого исторического периода причинами: вариативностью инструментальных составов, свойственной тому времени, утерянными произведениями, о которых



Пример 1. Титульный лист сонат И. К. Баха оп. 16

Шесть сонат / для клавесина или фортепиано / с аккомпанементом / для скрипки или немецкой флейты, / почтительно посвященных / Мисс Гренландии, / и сочиненных / Иоганном Кристианом Бахом / опера XVI. (курсив мой — В. Е.)

остались лишь упоминания, в некоторых случаях сложностью атрибуции. Основным инструментом клавирных ансамблей было фортепиано, которое имело тогда практически в каждом салоне и в каждом доме, где проводились музыкальные собрания. Фортепианная соната легко переделывалась в сонату для фортепиано и скрипки, которая, в свою очередь, легко трансформировалась в трио или становилась еще более крупным ансамблем. Невозможность указать на точное количество произведений связана еще и с тем, что далеко не все произведения отдавались в печать, многие опусы так и оставались в виде манускрипта (как, например, сонаты, сочиненные И. К. Бахом в Милане).

Тэрри насчитывает в творчестве Баха тридцать три опубликованных композиции для фортепиано с аккомпанементом мелодического инструмента. Всего речь идет о шести опусах: № 10, 15, 16, 18, 19, 20. Каждый сборник содержит по шесть произведений, за исключением последнего — в нем три произведения. Опусы 15 и 18 носят название «Четыре сонаты и два дуэта». Дуэты, входящие в ор. 15 и 18, написаны для фортепиано в четыре руки, то есть, строго говоря, не являются композицией для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента, хотя и предполагают участие двух исполнителей. Таким образом, исключив эти четыре композиции, можно говорить о 29 опубликованных сочинениях для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента.

Следует упомянуть об обозначениях произведений И. К. Баха. Существуют два варианта нумерации. Один из них, принадлежащий Ч. С. Тэрри, опубликован в его фундаментальном исследовании «John Christian Bach» [7]. Издание 2009 года факсимильно воспроизводит труд ученого, изданный в 1929 г. Первая часть работы — исследование творчества И. К. Баха, вторая — систематизированный по жанрам тематический каталог его сочинений. Каждое сочинение представлено музыкальным инципитом. Баховское произведение, идентифицируемое по каталогу Тэрри, указывается двумя цифрами, разделенными косой чертой (графическим знаком «слеш»): первая цифра обозначает номер страницы тематического каталога, вторая — положение нотной строчки на странице.

Другой вариант нумерации основан на полном собрании сочинений И. К. Баха, которое издавалось с 1984 по 1999 год издательством «Garland Publishing» под редакцией Эрнеста Варбартона [8]. 48-й том этого издания представляет собой тематический каталог произведений композитора. Соответственно, сочинения И. К. Баха, помеченные буквой *W*, нумеруются согласно этому каталогу. Следующая в обозначении произведения буква обозначает раздел каталога, систематизированного по жанрам: *A* — произведения для клавира и фортепиано, *B* — камерные произведения, *C* — оркестровые и т. д. Цифра указывает порядковый номер произведения.

Приведем список опубликованных сочинений И. К. Баха для фортепиано с сопровождением мелодического инструмента¹. Опусы сонат указаны по титульным листам изданий. Первая колонка — нумерация по тематическому каталогу Тэрри, она показывает расположение инципита первой из серии сонат. Вторая колонка — нумерация по каталогу Варбартона. Далее приведены темпы и тональности частей.

Ор. 10 (1775)

Шесть сонат для харпсихорда или пиано форте
с аккомпанементом скрипки

322/1	WB 2	Allegro <i>B</i> — Allegro assai <i>B</i>
	WB 3	Allegro <i>C</i> — Tempo di Menuetto <i>C</i>
	WB 4	Allegro <i>G</i> — Rondeaux <i>G</i>
	WB 5	Allegretto <i>A</i> — Rondeau. Allegro moderato <i>A</i>
	WB 6	Allegro <i>F</i> — Rondeau <i>F</i>
	WB 7	Allegro con spirito <i>D</i> — Tempo di Minuetto <i>D</i>

Ор. 15 (1779)

Четыре сонаты и два дуэта для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом

323/5	WB 49	Allegro <i>C</i> — Tempo di Minuetto <i>C</i>
	WB 50	Allegro <i>A</i> — Rondeau. Allegretto <i>A</i>
324/2	WB 8	Allegro maestoso <i>D</i> — Presto assai <i>D</i>
	WB 9	Allegro <i>B</i> — Allegretto <i>B</i>

Ор. 16 (1783)

Шесть сонат для харпсихорда или пиано форте
с аккомпанементом немецкой флейты или скрипки

325/1	WB 10	Allegro assai <i>D</i> — Andante grazioso <i>D</i>
	WB 11	Allegretto <i>G</i> — Andante grazioso <i>G</i>
	WB 12	Allegro <i>C</i> — Tempo di Menuetto <i>C</i>
	WB 13	Allegretto <i>A</i> — Pastorale non tanto Allegro <i>A/a</i>
	WB 14	Allegro con spirito <i>D</i> — Rondo. Allegretto <i>D</i>
	WB 15	Allegretto <i>F</i> — Allegretto <i>F</i>

Ор. 18. (1780)

Четыре сонаты и два дуэта для клавесина или пиано форте
с аккомпанементом скрипки или флейты

326/3	WB 16	Allegro <i>C</i> — Allegretto <i>C</i>
	WB 17	Allegretto <i>D</i> — Rondeau. non tanto Allegro <i>D</i>
	WB 18	Allegro <i>Es</i> — Allegretto <i>Es</i>
	WB 19	Без обозначения темпа <i>G</i> — Rondo. Allegretto <i>G/g</i>

Ор. 19 (1783)

Шесть сонат для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом немецкой флейты или скрипки

327/5	Moderato <i>C</i> — Rondo <i>C</i>	
	Moderato <i>G</i> — Rondo scherzando <i>G</i>	
	Allegro con spirito <i>D</i> — Rondo <i>D</i>	
	Allegretto <i>A</i> — Minuetto grazioso <i>A</i>	

Allegro ma non tanto *Es* — Minuetto grazioso *Es*

Moderato *B* — Rondo *B*

Ор. 20 (1790)

Три сонаты для пиано форте или харпсихорда
с аккомпанементом скрипки

329/1 Andante *C* — Rondo *C*

Allegro con spirito *D* — Adagio *d* — Rondo *D*

Allegro *F* — Minuetto capriccioso *F* / Trio *d* — Allegretto *F*

Обращает на себя внимание то, что почти все сонаты двухчастны. Ранее Тэрри упоминает о двух трехчастных композициях среди тридцати трех сонат, они входят в состав ор. 20, принадлежность которого перу И. К. Баха вызывает у некоторых исследователей сомнения.

Двухчастная структура сонатного цикла имеет свой генезис. Известно, что двухчастны многие сонаты современников И. К. Баха, к примеру, португальца Карлоса де Сейшаса, испанца Антонио Солера и др. Существуют предположения о том, что значительная часть сонат Д. Скарлатти мыслились автором как двухчастные циклы, хотя прямого указания в нотном тексте на это нет. В. Ньюмен считает, что двухчастная структура цикла может иметь свое название: «*Немало итальянских композиторов доклассического периода, в том числе Альберти и Парадизи, написали достаточно двухчастных сонат, чтобы сегодня появился термин “итальянская соната” для этого типа*» [6, 134]. Закономерно, что И. К. Бах, проведший в Италии часть своей жизни, взял за образец для своих сонат именно такую двухчастную структуру. Как правило, из двух частей состояли сонаты, написанные для любительского музицирования или для педагогических целей, представляя собой облегченный вариант «настоящей» концертной сонаты.

Нестабильность инструментального состава произведений являлась характерной чертой того времени. Скрипка могла быть заменена флейтой и, по сути, любым другим мелодическим инструментом. Возможно, в ансамблях предполагалось и участие виолончели, инструмента популярного в ансамблевом музицировании, имеющего большое значение при исполнении лишь недавно вышедшего из моды *basso continuo*. Вариабельность инструментального состава нередко указывалась в названии опуса. В рукописи и в первом издании *Шести сонат для клавесина с аккомпанементом скрипки или флейты traverso и виолончели ор. 2* записаны только три строчки: верхняя, очевидно, предназначена для исполнения на мелодическом инструменте, вторая и третья — на клавире. Партия виолончели не выписана, хотя участие виолончели обозначено на титульном листе; очевидно, это тот случай, когда партия виолончели «извлекается» из партии левой руки фортепиано. Переложения произведений для разных составов — весьма распространенная практика

того времени, в ряде случаев даже закреплённая публикацией переключаемых опусов. Так, несколько посмертно изданных сонат (без опуса) являются переложением для скрипки и фортепиано (харпсихорда) более крупных камерных ансамблей И. К. Баха. К примеру, сонаты Т 330/1–4 имеют следующую надпись на титульном листе: «Четыре сонаты, в оригинале сочинённые как квартеты для харпсихорда, скрипки, флейты, гобоя, тенора и виолончели покойным Иоганном Кристианом Бахом, переложённые для харпсихорда или фортепиано с аккомпанементом скрипки Иоганном Кристианом Лютером. Посвящается Ее Величеству».

Характеризуя в целом музыку этих произведений, следует отметить в первую очередь ясность и структурную оформленность тематического материала. Ньюмен приводит сообщённый Шубартом забавный, но весьма показательный диалог: на замечание своего брата Эмануэля «*Не будь ребенком (в стиле и манере письма)*» Кристиан ответил: «... Я пишу односложно, чтобы даже детям было понятно» [6, 709].

На мелодичность произведений И. К. Баха указывают практически все исследователи, пишущие о нем. «Склонность к напевным темам в *allegro* Бах приобрел еще в Италии», — отмечал Герман Аберт [1, 126]. Очевидно, что итальянская опера оказала огромное влияние на композитора в период его пребывания в Милане. Оперный «мелодический стиль» был перенесен и в инструментальные композиции. Характерными чертами инструментального стиля И. К. Баха стали: экспозиционное изложение материала, отсутствие мотивной разработки, непривычная ранее «певучая» тематика со свойственной ей почти вокальной выразительностью. Это отмечают и П. Луцкер, и И. Сусидко: «...Его [И. К. Баха. — В. Е.] сонатные формы наполнены тематической работой ровно настолько, насколько требуется для выявления функциональной логики — отделения одной партии от другой и необходимых контрастов» [3, 400].

С точки зрения фактуры баховских сонат, точнее, распределения фактурных функций между инструментами, можно говорить о некоторой неоднозначности. Фактура большинства сонат соответствует той, в которой обычно писались сонаты для клавира с сопровождением мелодического инструмента или аккомпанированных клавирных сонат. Особенность изложения музыкального материала в этих произведениях заключается в том, что основной материал сконцентрирован в партии фортепиано, партия же скрипки лишена самостоятельности, и произведение может даже исполняться без аккомпанирующего инструмента (на титульном листе некоторых сочинений современников И. К. Баха в этом жанре указывалось сопровождение *ad libitum*). Партия аккомпанирующего инструмента практически сводится к дублировке, преимущественно в унисон, терцию или сексту, мелодического голоса в партии правой руки клавира, иногда удерживает органнй пункт, порой включает небольшие мелодические мотивы, заполняющие паузы клавира или «отвечающие» на его реплики. По тесситуре партия мелодического инструмента практически всегда выполняет функцию среднего голоса, она расположена в среднем реги-

стре между партиями правой и левой рук. Вот, к примеру, типичный образец фактуры клавирной сонаты с аккомпанементом скрипки (пример 2).

Пример 2. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. I ч.



Подобная фактура характерна и для большинства других сонат И. К. Баха.

Однако в некоторых произведениях лондонского мастера мы встречаем и другое соотношение инструментов. Так, вторая часть второй сонаты *Tempo di Menuetto* содержит иные типы взаимодействия инструментов. Если в первом разделе пьесы партия инструмента все еще дублирует партию фортепиано, то уже в начале второго раздела мелодический инструмент повторяет за фортепиано четырехтактовую тему, при этом партия фортепиано представляет собой явный аккомпанемент. И по тесситуре партия инструмента оказывается выше. Здесь происходит смена функций голосов, поскольку скрипка, очевидно, начинает солировать (пример 3).

Пример 3. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



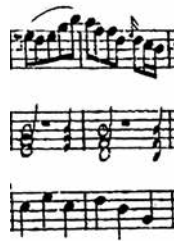
Этот процесс продолжается в среднем минорном разделе. Скрипка играет кантиленную, весьма продолжительную (для небольшой сонатной части) восьмитактовую мелодию, партия фортепиано представляет собой бас и разложенные трезвучия — очевидный аккомпанемент. Эту музыку уже невозможно представить без солирующей скрипки (пример 4).

Пример 4. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



Весьма любопытно, что в нескольких тактах, в которых солирует скрипка, фортепианная фактура очень напоминает изложение материала, свойственного *basso continuo*. На фоне интенсивно фигурированной фортепианной партии несколько статичных аккордов выглядят весьма инородно (пример 5).

Пример 5. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 2. II ч.



Особенно интересна с точки зрения фактуры Третья соната из ор. 10.

В начале первой части диалог инструментов, исполняющих по очереди одну и ту же тему, типичен для классико-романтической камерной музыки, но уникален для камерной музыки И. К. Баха. Главная тема, проведенная сначала у фортепиано, затем звучит у скрипки с незначительными фактурными изменениями, учитывающими специфику инструмента: начальный аккорд дан в широком расположении, удобном для скрипичного арпеджирования. В момент вступления темы у скрипки фортепиано паузирует — редкий случай в камерных сочинениях И. К. Баха (пример 6).

Да и в побочной партии скрипке принадлежит важная роль ритмического аккомпанемента, напоминающего альбертиевы басы. Во второй части, в начале среднего (минорного) раздела, скрипке под аккомпанемент фортепиано поручены первые четыре такта лирической темы, после которых роль солиста снова переходит к фортепиано. Однако за исключением этих нескольких моментов, хотя и находящихся на ключевых местах, партия скрипки продолжает дублировать партию фортепиано.

Таких фактурных примеров, не встречающихся в аккомпанированной клavierной сонате, немного, но все же они есть, следовательно, можно говорить об интересе композитора к новому типу изложения, «пробивающемуся» сквозь

Пример 6. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 10 № 3. I ч.



фактуру сонаты с сопровождением. Тэрри в нескольких словах описывает эту ситуацию: «... Скрипка [в сонатах И. К. Баха. — В. Е.] скорее аккомпанирующий, чем мелодический инструмент, дублирующий в октаву, унисон, терцию, который лишь иногда исполняет мелодию ...» [7, 187], тем не менее это «иногда ...» свидетельствует о значимом шаге в истории камерной музыки — шаге к равноправию инструментов в ансамбле, знаменующем перелом в композиторском мышлении.

В сонатах из других опусов настолько яркие примеры самостоятельности скрипичной партии отсутствуют; хотя в целом партия скрипки несколько свободнее и во многих местах в меньшей степени привязана к партии фортепиано как мелодически, так и ритмически. Приведем в качестве примера начало первой сонаты из ор. 18. Несмотря на то, что клавирная партия вполне может обойтись без вставок и дублировок, в партии скрипки в начальных тактах есть вполне самостоятельный материал, обогащающий музыку, вносящий ритмическое разнообразие (пример 7).

Таким образом, рассматриваемые нами произведения принадлежат к типу клавирных сонат с сопровождением мелодического инструмента, но содержат элементы чередования солирующей и аккомпанирующей функций. Как видим, хотя аккомпанированная клавирная музыка является прямым и непосредственным предшественником камерного музицирования, процесс перехода к ансамблю в современном его понимании был непростым и неоднозначным. Об этом свидетельствует и Рональд Кидд: «...Композиторов, по-видимому, сначала привлекает концертная соната, но затем они склоняются к более коммерчески успешным сочинениям с аккомпанирующими инструментами» [5, 134]. Эволюция фактуры в аккомпанированных клавирных сонатах И. К. Баха наглядно демонстрирует эту тенденцию.

Важнейшее значение в истории музыки сонаты И. К. Баха приобрели в связи с тем, что явились одним из источников вдохновения для юного Моцарта,

Пример 7. И. К. Бах. Соната для фортепиано и скрипки ор. 18 № 1. I ч.



который ориентировался на них в качестве модели. И. П. Сусидко и П. В. Луцкер пишут, что моцартовский «принцип трамплина», так удачно названный А. Энштейном, «можно считать основополагающим для моцартовского подхода к стилистическим моделям» [3, 400]. Совпадения мелодических и фактурных деталей в сочинениях Моцарта и Баха очевидны, однако исследователи указывают и на принципиальные различия общего художественного результата. Изменения, которые вносит Моцарт — «интонационное, фактурное или гармоническое усложнение исходной модели» [3, 400].

Сонаты И. К. Баха для фортепиано с аккомпанементом скрипки или флейты сегодня — большая редкость на концертной эстраде. Не много и записей этой музыки. Возможно, что современному слушателю несколько не хватает интонационной яркости, к которой мы привыкли, начиная с венских классиков. Однако баховские сонаты ценны другим: они содержат огромный заряд позитивных эмоций, мелодичность тем, насыщенность музыкальными событиями, богатую фактурную фантазию, композиционную стройность и завершенность. Все это, вкупе с достаточной простотой исполнения, делает их и замечательным педагогическим репертуаром, музыкой, вполне достойной внимания самой широкой слушательской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, II. Москва, 1978–1985.
2. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. Москва: Музыка, 1968. 216 с.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва, 2008. 624 с.
4. Сенков С. Современный рояль. Рождение. Эволюция. Свойства. Москва: Дека-ВС, 2020. 128 с.
5. Kidd R. R. The emergence of chamber music with obligato keyboard in England // Acta Musicologica. Vol. 44, Fasc. 1 (Jan. – Jun., 1972). P. 122–144.
6. Newman W. S. The Sonata in the Classic Era, New York. 1972. 917 p.

7. *Terry C. S.* John Christian Bach. London: Travis&Emery, 2009. 373 p.
8. *Warburton E.* The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782, Thematic Catalogue (New York, 1999). 611 p.

REFERENCES ---

1. *Abert G. V. A.* Mocart. CH. I, II. Moskva [Abert G. V. A. Mozart. CH. I, II. Moscow], 1978–1985.
2. *Zimin P. N.* Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov. Moskva, Muzyka [Zimin P. N. History of the piano and its predecessors. Moscow: Music]. 1968. 216 p.
3. *Lucker P., Susidko I.* Mocart i ego vremya. Moskva [Lutsker P., Susidko I. Mozart and his time. Moscow], 2008. 624 p.
4. *Senkov S.* Sovremennyy royal'. Rozhdenie. Evolyuciya. Svoystva. Moskva. Deko-VS [Senkov S. Modern piano. Birth. Evolution. Properties. Moscow]. 2020, 128 p.
5. *Kidd R. R.* The emergence of chamber music with obligato keyboard in England // Acta Musicologica Vol. 44, Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1972). P. 122–144.
6. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era, New York. 1972. 917 p.
7. *Terry C. S.* John Christian Bach. London: Travis&Emery, 2009. 373 p.
8. *Warburton E.* The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782, Thematic Catalogue (New York, 1999). 611 p.

ПРИМЕЧАНИЯ ---

- ¹ Названия частей приведены в соответствии с написанием в первом издании произведений И. К. Баха.

Павел Луцкер

КИПРИАН ДЕ РОРЕ КАК ПРЕДТЕЧА SECONDA PRATICA

Эпизод полемики между К. Монтеверди и Дж. Артузи — один из важнейших моментов истории музыки — известен любому музыканту по крайней мере со студенческой скамьи. Эта полемика развернулась в 1600 году и продлилась восемь лет. Как известно, поводом к прениям стал мадригал Монтеверди *Cruda Amarilli*, изданный мастером позднее, в 1605 г., в Пятой книге мадригалов. Артузи (впрочем, не называя ни автора, ни само произведение) увидел в нем пример откровенного пренебрежения законами правильного многоголосия, характерный для нового поколения композиторов. Монтеверди в Предисловии к Пятой книге кратко обосновал свои музыкальные позиции, пообещав позднее написать специальный трактат *Seconda pratica, overo Perfettione della moderna musica*. Но, по-видимому, не желая вдаваться в пространные музыкально-теоретические рассуждения, он не стал выполнять это обещание. Вместо этого его брат Джулио Чезаре Монтеверди опубликовал развернутое *Dichiarazione* («Разъяснение») в виде послесловия к сборнику трехголосных мадригалов и арий Клаудио Монтеверди *Scherzi musicali* (1607)¹. В нем он постарался более или менее подробно прокомментировать положения, выдвинутые самим Клаудио Монтеверди в Предисловии к Пятой книге, ответить на упреки Артузи и конкретизировать понимание *seconda pratica*².

Детали этой истории давно известны. Мы хотели лишь обратить чуть более пристальное внимание на один фрагмент из *Dichiarazione*, где Дж. Ч. Монтеверди поясняет, что намерением его брата было сделать «речь госпожой гармонии, а не служанкой»³. Артузи же в своем анализе мадригала *Cruda Amarilli* «выхватил некоторые частицы (или отрывки, как он говорит) <...>, ни капельки не позаботившись о тексте, попросту отбросив его, как если бы он не имел к музыке никакого отношения». И далее Монтеверди-младший пред-

лагает мысленный эксперимент: «Не послужило бы прекрасным доказательством, если бы проделали нечто подобное с мадригалами Киприана [де Роре] *Dalle belle contrade, Se ben il duol, E se pur mi mantiene amor, Poiche mi invita amor, Crudel acerba, Un altra volta* и наконец другими, гармония которых полностью подчиняется своему тексту? Утратив поэзию, они, подобно тому, как тело лишается души, лишились бы самой важной и главной составляющей музыки».

Из этого рассуждения с неизбежностью следует вывод, что *Cruda Amarilli*, да и в целом творческая манера К. Монтеверди, не представляют собой уникального или хотя бы оригинального и новаторского воплощения художественного принципа *seconda pratica*, и что в этом отношении сами братья Монтеверди считают своим предшественником Киприана де Роре. Впрочем, нет необходимости формулировать это заключение, поскольку несколькими страницами ниже об этом прямо пишет Дж.Ч. Монтеверди: «Вторая практика [курсив автора статьи — П. Л.] была возрождена <...> Божественным Киприаном Роре, как покажет мой брат; ей следовали и ее развивали не только уже названные Господа⁴, но также [М. А.] Инженьеры, [Л.] Маренцио, Жьяш [де] Верт, Луццаско [Луццаски], а равным образом Якопо Пери, Джулио Каччини и, наконец, возвышенные души, разумеющие истинное искусство»⁵. Это положение недвусмысленно утверждает первенство за де Роре лишь с той оговоркой, что и он не «изобрел», но возродил *вторую практику*, которая, как убеждены братья Монтеверди, была известна еще с античных времен.

Итак, оценку роли Киприана де Роре как ключевой фигуры в этом поворотном моменте истории музыки даже не приходится доказывать. Но в чем именно видели братья Монтеверди его заслуги и его вклад — это в большой мере остается за пределами обсуждения. Конечно, в самом общем смысле можно решить, что именно он вновь сделал «речь госпожой мелодии, а не ее служанкой». При этом Дж.Ч. Монтеверди все же привел в тексте целых шесть мадригалов де Роре в качестве наглядных и убедительных примеров применения *второй практики*, но изложить собственный анализ этих сочинений он не посчитал нужным, словно приглашая читателя сделать это самому, настолько в его глазах в них все выражено очевидно. Об этом приходится лишь сожалеть, поскольку уже более четырех сотен лет ушло с тех пор, и мы сегодня не можем быть уверены, что смотрим на эти мадригалы абсолютно теми же глазами, что и современники Монтеверди, и слышим их так же, как они. В связи с этим стоит попытаться выяснить хотя бы приблизительно, что мог иметь в виду младший Монтеверди, равно как и, с большой вероятностью, его гениальный старший брат, полагая перечисленные мадригалы Киприана де Роре мастерскими воплощениями новаторской, вызывающей острые споры и контroversы манеры *seconda pratica*.

Для начала стоит привести хотя бы первичные сведения обо всех упомянутых опусах. Правда, уже с самого начала возникают некоторые затруднения. Первым в тексте *Dichiarazione* назван мадригал *Da le belle contrade d'oriente* («Из прекрасных краев восточных»), опубликованный венецианским издателем Анджело Гардано в Пятой книге пятиголосных мадригалов де Роре в 1566 году, то есть уже после смерти автора⁶. Из всех названных именно

этот, если ориентироваться по времени публикации, следует считать наиболее поздним. Что же касается остальных, то три из них были напечатаны гораздо раньше. *Se ben il duol* («Хоть и сладка мука», второй по счету) — в Четвертой книге пятиголосных мадригалов в 1557 году, а *Un' altra volta* («И вновь, в который раз», последний) и *Crudel, acerba*⁷ («Жестокой, злой», предпоследний) в том же 1557 году во Второй книге четырехголосных мадригалов. Еще два — *Poi che m'invita Amore* («Пусть и учит меня любовь») и *E se pur mi mantieni, Amor* («Но если ты все же поддержишь меня»), третий и четвертый по счету⁸, вышли в 1565 году (в год смерти) в Венеции у Джироламо Скотто в сборнике четырех- и пятиголосных мадригалов *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* («Живое пламя красивых и дарящих наслаждение мадригалов»). Из сказанного видно, что названия приводились в довольно произвольном порядке, и какой-либо принцип выявить в нем трудно. Можно лишь с осторожностью допустить, что предпочтение отдается пятиголосным мадригалам перед четырехголосными: *Un' altra volta* и *Crudel, acerba* (*Mia benigna fortuna*) отнесены в конец, скорее всего, именно по этой причине. Еще одно правдоподобное предположение можно высказать относительно того, почему список открывается *Da le belle contrade d'oriente*. Этот мадригал относят к числу самых известных и популярных. Однако у де Роре имелись и другие чрезвычайно любимые публикой пьесы — к примеру, знаменитый четырехголосный мадригал *Ancor che col partire* («Хотя при расставании»), он, однако, в списке не фигурирует вовсе. Значит широкая известность не в полной мере объясняет порядок упоминания. Рискнем допустить, что в *Da le belle contrade d'oriente* автор *Dichiarazione* видел проявление черт *seconda pratica* особенно наглядно, что и обусловило его первенство.

Можно с большим основанием утверждать, что братья Монтеверди в начале XVII столетия не придавали какого-либо значения хронологии и не считали важным хотя бы предположительно выявить эволюцию в формировании принципов нового искусства. Для нашего времени, однако, такого рода историзм представляется необходимым научным стандартом. Поэтому в дальнейшем приведенные мадригалы будут рассмотрены именно в порядке, соответствующем времени их издания⁹.

Итак, самым ранним среди перечисленных Дж.Ч. Монтеверди, по-видимому, можно считать мадригал *Un' altra volta*. Эйнштейн в своей монографии, опираясь в первую очередь на исторические мотивы в тексте, высказывает предположение, что он был написан в 1542–1543 гг. или чуть позже — в 1546–1547 гг. [10, I, 393]. Исследователь называет его редким примером «великолепного политического мадригала» [10, I, 392] и связывает его возникновение с военным и религиозным противостоянием между императором Карлом V и немецкими протестантскими князьями (объединенными в Шмалькальденскую лигу). Время от времени они заключали тактические союзы с королем Франциском I, ведущим с Карлом династические войны на территории Италии. Если Эйнштейн прав, то этот мадригал явно создавался задолго (за десятилетие или даже более) до момента публикации в 1557 году.

В нем безусловный приоритет отводится яркому глаголу *stridere* (ит. — «визжать», «вопить»), к которому устремлено развитие всей мелодической фразы¹¹. Слово подано в ее конце на высшей точке октавного взлета, с подчеркнутой интонацией возгласа. Эта интонация проведена во всех голосах, причем в отличие от уверенного, но сдержанного хода на терцию у сопрано, у тенора сопровождается скачком на квинту, а у баса — на октаву. Значение этой интонации подчеркнуто и ритмическим строением фразы, развернутой в три «стадии». Первая целиком основана на ясном, регулярном ритме (на слова *Un' altra volta*), который вызывает отдаленные маршевые ассоциации. Начало второй (на слова *la Germania*) отмечено яркой синкопой, выразительно сбивающей периодический ритм. Наконец, третья — собственно главенствующая интонация возгласа (на слове *strida*) — характеризуется эффектным возвращением регулярного акцента, совпадающего с уже отмеченным движением к высшей точке мелодической линии. Видно, что де Роге сознательно стремится к такой интонационной концентрации, и доказательство этому — точный повтор первой фразы.

Де Роге использует прием повтора еще несколько раз, и вновь с целью подчеркнуть интонационно важные слова. Во втором катрене такое значимое, выделенное слово — *prega* (ит. — «просит», «молит»). Речь в нем идет о Карле V, когда он обращается за поддержкой к Всевышнему. Разумеется, в отличие от первого возгласа, устремленного вверх, слово *prega* подается с нисходящей интонацией, подобающей просьбе. Между этими двумя словами устанавливается род эмоционально-символической взаимосвязи: протестантская Германия дерзостно «вопит», в то время как верный католицизму император смиренно (хотя и жарко) «молит». В музыке подчеркнуты еще и особые звуковысотные соотношения, поскольку *strida* в начальной фразе стремительным порывом вверх быстро достигает звука *до* второй октавы, длительное время остающегося верхним пределом¹². Когда же появляется слово *prega*, сопрано подымается до звука *ми-бемоль*, отмечая этим следующее повышение эмоционального градуса.

Через сопоставление приведенных фраз выясняется другой аспект собственного де Роге отношения к слову, помимо речевой интонационной артикуляции. Опираясь на чисто музыкальные средства (мелодические повторы, звуковысотные сопоставления), он устанавливает между словами знаковые, символические отношения, выявляющие в поэзии ее скрытый, неявный образный потенциал. В принципе, такое направление в рамках музыкального искусства, в ту пору неразрывно связанного с текстом, не было новым и применялось по меньшей мере уже за век до этого (и не только в светской, но и в церковной музыке). Дело, однако, в основном ограничивалось так называемой *pittura musicale* (букв. «музыкальная живопись»), когда посредством нотной графики или мелодической пластики достигались главным образом зрительные, реже — эмоциональные ассоциации, связанные с отдельными словами. Иногда в подобной роли выступали и какие-либо характерные музыкальные обороты, как и в этом мадригале де Роге, где он использует во второй части выразительные фанфарные ходы в момент упоминания в тексте труб. В этом же ряду стоит отметить и наглядную смену мензуры с двудольной (имперфектной) — там, где

речь в первой стиховой строфе идет о дерзких протестантах, — на трехдольную (перфектную), где Карл обращается к Всевышнему. Это тоже знакомый и до известной степени традиционный прием. И все же у де Роре во всем проявляется нечто особенное. Самое главное — приемы утрачивают случайный, эпизодический характер и превращаются в осознанную композиционную идею. Важно и то, что де Роре применяет их интенсивнее и более целеустремленно, так что они складываются в *самостоятельный, системно продуманный* образно-символический план произведения. В этом он тоже может считаться провозвестником *seconda pratica*, поскольку поколение композиторов-новаторов не просто искало какие-то непривычные выразительные приемы, но стремилось к новому пониманию музыки в целом, к осознанию ее как самодостаточной художественной системы, по сути — самостоятельного искусства, способного творить цельные образы, внутренне единые и завершенные.

Наконец, еще один важный аспект отношений музыкального искусства и его тексто-речевой основы нашел выражение в том, как де Роре трактует строфическое строение стиха в этом мадригале. Общим правилом до самого начала 1540-х годов была строгая координация музыкальных построений (музыкальных строф в нашем сегодняшнем понимании) с границами отдельных стихов — принцип, унаследованный еще от практики так называемых «твердых форм»¹³. Крайне новаторским считается применение Аркадельтом в его знаменитом мадригале *Un bianco e dolce cigno* («Белый, нежный лебедь», опубликован в 1538) приема анжамбемана [8, 431]. Созданный, вероятно, всего несколькими годами позже, мадригал де Роре *Un'altra volta* демонстрирует применение того же приема, причем многократное и настойчивое. Музыкальная структура, возникающая поверх первой поэтической строфы, выглядит следующим образом:

Un'altra volta la Germania strida,	A A
E per doppiar la forz'ha fatto lega	B
Con l'aureo giglio,	
e già l'insegne spiega,	C
Gli campi scorre e gli nimici uv ccide.	

Видно, что де Роре разбивает третий стих, присоединяя его фрагмент к музыкальной строфе **B**, а строфу **C** начинает с его оставшейся части. Схожим образом он интерпретирует вторую поэтическую строфу, где объединяет с первым стихом начало второго: *Carlo che di trionfi già si vede / Carco*. И далее, следуя музыкальной фразировке, разбивает единые стиховые строки: *prega / Che lo soccorra* или *nega / Ch'abbi timor*. Мы в наши времена несколько утратили чувствительность к такого рода нарушениям, однако в середине XVI века, когда практика «твердых форм» еще оставалась живой и доминирующей, подобные отступления от нормы должны были ощущаться остро. Если попытаться сформулировать суть художественного эффекта, связанного с этим приемом, то его можно было бы метафорически обозначить как своего рода «музыкально-поэтическую синкопу»: ритм музыкальной композиции идет вразрез с членением,

заданным метрическим строением стиха. В этих примерах видно, что музыка следует не метрической сетке, основанной на последовательности стихов-одиннадцатисложников (гендикасиллабов), но всячески акцентирует за счет собственной параллельной структуры логические и синтаксические периоды поэтического текста, тем самым рельефно выявляя его *речевую составляющую*.

Возрождение интереса к поэзии Петрарки составляет отдельную и очень яркую страницу итальянской культуры XVI века. Его стихи — в первую очередь, знаменитый цикл *Canzoniere*, в котором собраны сонеты и канцоны, посвященные Лауре, — открывали музыкантам круг тем, чувств и образов ранее невиданной глубины. У большей части композиторов этого времени мадригалы на стихи Петрарки образуют особую группу. Не исключение и Киприан де Роре, который обращается к его лирике не слишком часто, однако результаты оказываются особенно весомыми. Это в полной мере касается мадригала *Mia benigna fortuna* («Удел счастливый мой»), в основу которого положены строфы одной из самых известных канцон второй части петрарковского цикла, где собраны стихи «на смерть мадонны Лауры». Канцона № 332 написана в виде секстины и включает двенадцать строф по шесть стихов и одно трехстишие в завершении. Поэтическая форма секстины очень сложна и изощрена, она предполагает использование в окончании всех стихов отобранного круга из шести слов, повторяемого в последующих строфах в строго заданных комбинациях. Не могло быть и речи о том, чтобы превратить в мадригал всю эту канцону, многие авторы (Ж. Аркадельт, О. Лассо, Ж. де Верт, Л. Маренцио) ограничивались избранными строфами, иногда создавая несколько отдельных пьес. К. де Роре, вероятно, вслед за О. Лассо¹⁴ написал мадригал на первую и вторую строфы, хотя Дж.Ч. Монтеверди, напомним, упомянул в своем перечислении лишь вторую его часть. Стоит, однако, коснуться хотя бы бегло всего сочинения в целом.

Две начальные строфы петрарковской канцоны представляют яркую антитезу, столь характерную для многих его стихов — противопоставление светлых воспоминаний о блаженстве прежних дней и горькой утраты, тоски, скользящих душу в настоящем:

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudel, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Удел счастливый мой, пора блаженства,
Златые дни, безоблачные ночи,
И вздохи нежные, и сладость лада
Моих латинских строф и новых песен
Внезапно вылились в печаль и в слезы,
И немила мне жизнь, и жажду смерти.

Жестокой, злой, неумолимой Смерти
Я говорю: Лишив меня блаженства,
Ты сделала моим уделом слезы,
И мрачны дни мои, унылы ночи.
Мучительные вздохи — не для песен,
И скорбь моя сильнее любого лада.

(Перевод Е. М. Солоновича)

Де Роре в музыкальном воплощении идет путем, заданным поэтом. В первой части мадригала господствует, хотя и не безраздельно, более умиротворенное и спокойное настроение, тем больший контраст она составляет переполненной патетикой второй части. Склад фактуры в первой ближе аккордовому, однако чаще мастер избегает полной ритмической синхронности голосов и дает их «вразбивку». Длинные стихи-одиннадцатисложники он почти везде делит на два периода, члена фразы ясными кадансами, что сообщает изложению размеренную речевую повествовательность. В момент особой смысловой концентрации, когда упоминаются *i chiari giorni* («ясные, златые дни»), четырехголосие сливается в стройные и простые аккорды с красивым распевом в кадансе. Но, как упоминалось, умиротворение в этой части уже содержит элемент тревоги, и в следующем полустиишии *e le tranquille notti* («спокойные, безоблачные ночи») размеренный ритм аккордов смещается, а их последовательность затрагивает сумрачные минорные гармонии, окрашенные случайными бемольными звуками. В двух последних стихах строфы неизбежно возникают слова, полные драматического смысла: *pianto*, *Morte* (плачь, смерть), так что уже у Петрарки здесь дан перелом, внезапная перемена жизни, вызванная смертью возлюбленной. Де Роре также заметно меняет склад, который становится отчетливо имитационным (хотя и с тесным вступлением голосов), и выделяет активные речевые интонации, оформленные скачками на все более широкие интервалы. Заключение первой части приобретает довольно ясно выраженный подготовительный характер, напоминая связку, ведущую к предыкту.

Вторая часть мадригала — редкий образец «концентрированного» выражения эмоций отчаяния, одиночества и тоски, до той поры вряд ли достигавшего такой силы выражения. И поэтому Дж.Ч. Монтеверди едва ли мог пройти мимо упоминания этого мадригала де Роре. Преобладающим складом в этой части становится имитационно-контрапунктический, хотя фрагменты аккордовой фактуры изредка возникают — в основном в виде явных параллелей с первой частью с целью подчеркнуть смысловой контраст. К примеру, на слова *i giorni oscuri* («темные, мрачные дни») — антитеза «ясных дней» первой части — вновь возникает аккордовая последовательность, но она уходит в далекие бемольные сферы, затрагивая Ля-бемоль мажорное и фа минорное трезвучия. К тому же светлый тембр голосов на границе среднего и высокого регистров сменяется темным низким. Такие же контрастные параллели возникают и на словах *e le dogliose notti* («унылые ночи»), *i mei gravi sospir* («мои тяжкие вздохи»), хотя их аккордовая координация быстро разрушается. Контрапунктический склад отличается от первой части тем, что преобладающими становятся парные имитации с большим горизонтальным сдвигом. В отличие от тесного вступления они не столько акцентируют короткие фразы или даже мотивы, сколько дают простор вполне развитым мелодическим линиям, которые в парном изложении уподобляются выразительным дуэтам. Особенно впечатляюще звучит начало второй части, где протяженная фраза сопрано (кантуса) тотчас подхватывается альтом в виде неточной имитации, и они со-

как первоначальный *си-бекар* в мелодии сопрано вскоре претерпит дезальтерацию, и то, как он спустя несколько мгновений вступит в причудливые ладовые отношения с *ми-бемолем* у альты, образовав странный для нормативной диатоники интервал увеличенной квинты, а спустя еще несколько долей — со столь же настойчивым *си-бекаром* у тенора (теперь уже обращенный интервал уменьшенной кварты). Вторая фраза в партии сопрано при движении от *ля-бе-моля* к *фа-диезу* обрисовывает столь же странный интервал уменьшенной терции (на слова *mai non esser lieto* — «никогда не буду счастлив»), и в дальнейшем этот оборот окажется разбросанным в полифонической ткани с разной подтекстовкой (*non vanno in rime; vince ogni stile*), равно как и периодически возникающие хроматические альтерации-обострения (звук *ля* – *ля-бемоль*).

Киприана де Роре не принято однозначно относить к композиторам-новаторам или даже экспериментаторам, планомерно (а подчас и с теоретическим обоснованием) преодолевавшим узкие рамки диатоники и вводившим хроматику, как это делал иногда А. Вилларт и гораздо более методично Н. Вичентини¹⁵. И все же именно де Роре в своих поздних мадригалах стал с небывалой художественной осмысленностью и последовательностью выявлять и применять выразительные средства, заключенные в хроматических звуковых оборотах. Это была именно *новая практика*, обусловленная новыми образными задачами, а совсем не стремлением расширить пределы употребимых музыкальных звукоядов или разрешить проблемы темперации.

Пятиголосные мадригалы, упомянутые Дж.Ч. Монтеверди, в основном развивают те же тенденции, что уже были отмечены при анализе двух пьес из сборника четырехголосных мадригалов 1557 г., за исключением *Da le belle contrade d'oriente*, — последнего по времени публикации и первого в списке, заслуживающего более подробного рассмотрения. Что касается двух других, то, к примеру, *Poi che m'invita Amore* (1565) лишь раз кратко упомянут в классическом труде Эйнштейна, что, разумеется, не умаляет его художественного качества. Налицо, однако, явное расхождение в понимании и оценке яркости и радикальности решений между более близкими и далекими от нас по времени исследователями. Из мадригала *Se ben il duol* (1557) Эйнштейн приводит в книге весьма протяженный фрагмент — весь первый и половину второго катрена (следуя его тексту в форме сонета). Главное, на что он обращает внимание, — особая трактовка пятиголосия, в которой явно ощущается «монодический подход», то есть особый акцент на мелодическом главенстве верхнего голоса и «гомофонной», напоминающей лютневый аккомпанемент трактовке остальных голосов [10, I, 421]. Прием этот смотрит не только в будущее, но в некоторой степени и в прошлое, чем-то напоминая похожую практику фроттолистов начала XVI века, как, впрочем, и тематика текстов. Это касается обоих мадригалов, представляющих собой характерные «жалобы» на любовные напасти, на жестокость прекрасных дам и на амбивалентность томительной любовной тоски и восторженных надежд и предчувствий. Существенным различием, однако, можно считать то, что характер мелодики у де Роре очень далек от незатейливой песенности и танцевальности фроттолистов. В ней до-

минирует ариозное начало, полное ярких, экспрессивных мелодических фраз и напряженных интонационных оборотов, в том числе с применением широких скачков и хроматических обострений, уже отмеченных при анализе четырехголосных мадригалов. В этом смысле мелодика де Роре, конечно, отчетливо предвосхищает монодийные эксперименты начала XVII века и тем самым стоит в преддверии *seconda pratica*.

Мадригал *Poi che m'invita Amore* (1565) выдержан в несколько иной манере: контрапунктическое изложение, близкое традиционному, в нем, скорее, господствует. Своим более светлым характером он во многом видится продолжением традиций классического мадригала в манере Аркадельта. Мелодические линии, проникнутые *soavità* («сладость»), пронизывают всю ткань — будь то более или менее синхронизированный аккордовый или чисто имитационно-контрапунктический склад [4, 31]. Обостренной хроматики здесь заметно меньше, хотя характерный ход на интервал уменьшенной квинты, который фигурировал в трактате Артузи среди примеров вопиющих нарушений общепринятых правил, допущенных Монтеверди в его *Cruda Amarilli*¹⁶, у де Роре выглядит вызывающим в своей дерзости (пример 3).

Пример 3. К. де Роре. Мадригал *Poi che m'invita Amore*, тт. 17–20

Артузи возмущенно комментирует подобные последовательности: «Но вот таким образом созданная модуляция, она правильная или неправильная? Я бы сказал, что неправильная. Важна причина: хроматические звуки допустимы в поиске хороших созвучий, для достижения в какие-то моменты консонансов, необходимых в гармонии (многоголосии) или для украшения диатонического строя. Но тут такая последовательность ведет к разрушению диатонического строя, и для певца — очень неудобна. Повторю: к разрушению диатонического строя, потому что в максимально естественной системе примерам подобных модуляций нет места» [7, 48r–48v]. Возможно, как раз эти музыкальные обороты дали Дж.Ч. Монтеверди прямой повод включить мадригал де Роре в список. Однако *Poi che m'invita Amore* в ряду перечисленных имеет еще другие особенности. По крайней мере, лишь в нем для оживления мелодического движения во второй части весьма интенсивно используется техника *note nere* («черных нот»), особенно характерная для де Роре (пример 4).

Пример 4. К. де Роре. Мадригал *Poi che m'invita Amore*, часть 2, тт. 23–30



В контроверзах между Артузи и братьями Монтеверди вопросы темпоритма нигде остро не ставятся. Однако современные исследователи отмечают, что приверженность приоритету слова в *seconda pratica* находила отражение не только в новой трактовке звуковысотных отношений, но также и в стремлении музыкально приблизиться «к ритму и скорости речи» [6, 345], точнее сказать, в стремлении скоординировать музыкальный ритм и темп с эмоциональным тонусом речи и тем самым средствами музыки выявлять его разные градации. Введение более кратких по протяженности «черных нот» не просто расширяло диапазон длительностей, но позволяло контрастно сопоставлять музыкальные фрагменты, выдержанные в более сдержанном или, напротив, в более подвижном, взволнованном, иногда даже экзальтированном темпоритме. Если сопоставить в этом отношении фактуру мадригала де Роре и, к примеру, образцовых для *prima pratica* месс Палестрины, не возникнет сомнений, насколько их манеры отличаются и насколько манера де Роре предвещает то, что станет привычной практикой мадригалистов в начале XVII века.

Наконец, в последнем из упомянутых Дж. Ч. Монтеверди мадригалов (напомним, помещенный первым в списке) — *Da le belle contrade d'oriente* (1566) — особенно ярко представлены многие из уже перечисленных художественных приемов, предвещающих *seconda pratica*. В нем, однако, имеется еще некое своеобразие, требующее особого внимания.

Сонет неизвестного автора, положенный в основу мадригала, представляет ту линию во вкусах де Роре, которая ощутимо отдалается от петраркистских идеалов. В нем отсутствует столь характерная для Петрарки склонность к анализу амбивалентности любовных чувств и возникающих в сознании образов. В сонете ярко запечатлена картина расставания влюбленных. Без сомнения, он заслуживает характеристику «эротического», данную Эйнштейном [10, I, 394]. Особенностью же можно считать буквально воспроизведенную пространную реплику героини, придающую стихотворению черты драматической сцены.

Da le belle contrade d'oriente
Chiare e lieta s'ergera Ciprigna, ed io
Fruiva in braccio al divin idol mio
Quel piacer che non cape humana mente,

Из прекрасных краев восточных
Светлая и счастливая всходила Венера, я же
Наслаждался в объятиях моей несравненной возлюбленной.
Такой восторг не в силах вместить разум человека,

Quando sentii dopo un sospir ardente:
Speranza del mio cor, dolce desio,

Когда слышишь после пламенного вздоха:
«Надежда сердца моего, сладостная моя жажда,

T'en vai, haime, sola mi lasci addio.
Che sarà qui di me scura e dolente?

Ты уходишь, о горе мне, одну меня оставляешь, прощай!
Что будет со мной, грустной и печальной?

Ahi crudo Amor, ben son dubiose e corte
Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
Che l'estremo piacer finisca in pianto.
Nè potendo dir più, cinseme forte,
Iterando gl'amplessi in tanti nodi,
Che giammai ne fer più l'Edra o l'Acanto.

Ах, жестокий Амур! Так неверны и кратки
Твои утехы, и вот даже для тех, кто тебе радуется,
Величайшие наслаждения кончатся слезами.
Не в силах продолжать, она прижалась сильнее,
Не прекращая сжимать меня в столь тесных объятьях,
Каких не встретишь даже в сплетеньях плюща и аканта.

(Подстрочный перевод автора статьи — П. Л.)

В рассмотренных выше мадригалах ничего похожего не наблюдалось: все они с точки зрения поэтики строились на принципах лирического высказывания. Заметный акцент на драматической форме, однако, побуждает отнести этот мадригал к отдельной группе, воплощающей весьма характерную художественно-историческую тенденцию — постепенное становление музыкально-драматических жанров.

Картина расставания довольно умело запечатлена в тексте, хотя ее почти сценическая наглядность и ощущение присутствия «действующих лиц» вносит в строгую форму сонета неожиданные трансформации. Первый катрен и начало второго посвящены описанию утренней зари с восходящей с востока Кипридой (Венерой), принуждающей влюбленных проститься друг с другом. Затем, прямо посреди второго четверостишия начинается монолог «возлюбленной». Прямая речь длится до конца первого терцета, во втором поэт уподобляет жаркие прощальные объятия героини плетению плюща и аканта. Возникает некое дополнительное членение: начальное описание сцены — монолог — конечное описание.

Киприан де Роге оставляет без внимания сонетную строфу и отталкивается от трехчастной структуры, где отмеченные внешние повествовательные описания обрамляют прямую речь, полную непосредственного выражения эмоций. Соответственно и манера музыкального изложения в крайних разделах принципиально контрастирует среднему. Начало изложено в характере, напоминающем обстоятельность классического мадригала (в манере А. Вилларта) и его *pittura musicale*. Спокойная, струящаяся словно рассвет имитация сменяется картиной появления на небосводе Венеры, проиллюстрированной в звуках развернутым и стремительным взлетом восходящих гамм в нескольких голосах, зафиксированных в «черной нотации». На этом музыкально значимые события в первом разделе исчерпываются, сменяясь более сдержанным аккордовым складом. В замыкающем разделе, напротив, изобразительный порыв не иссякает вплоть до завершения, и де Роге часто повторяет отдельные фрагменты, иллюстрируя порывистые прикосновения, непрекращающиеся объятия и, наконец, прихотливое плетение плюща и аканта. По утвердившейся еще в раннем мадригале традиции, последний стих проводится дважды — таким образом краткий заключительный терцет разрастается в часть, симметричную по протяженности начальной.

Характер среднего раздела в корне отличается от этой пусть и довольно энергичной звукописи, и этот контраст эффектно подчеркнут: за некоторое время до середины де Роре заставляет умолкнуть верхний, сопрановый голос. Тем ярче его вступление открывает новый эпизод. Изложение здесь по-прежнему пятиголосное, однако ведущая, инициативная роль отчетливо передана сопрано, остальные голоса скорее аккомпанируют ему (пример 5).

Пример 5. К. де Роре. Мадригал *Da le belle contrade d'oriente*, тт. 25–43

Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, so - la mi la -
 Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, T'en vai, hai - me,
 Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, hai - me,
 - sci ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi — cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi — cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi — cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi — cru - do A - mor

Де Роре специально подчеркивает это, к примеру, фразой *sola mi lasci* («одну меня оставляешь»), пропетой верхним голосом без поддержки, не подхваченной другими. Но самое важное отличие сконцентрировано в интонационном строе всего срединного фрагмента. Движение сопрано выявляет цепь эмоциональных состояний — так, как они воссоздаются в прямой речи «героини». Это не «музыкальная живопись», навеянная образами или идеями текста, и даже не речитатив, следующий за звуковысотным рельефом речевых фраз. Перед нами мелодия, сотканная из специальных музыкальных оборотов, выявляющих накал чувств конкретного персонажа. В исторической перспективе мы наблюдаем тут своеобразный «первоначальный эскиз» эпизода прощания Пoppеи и Нерона из третьей сцены первого акта «Коронации Пoppеи» (1642), давно признанного одним из лучших образцов того, что Я. Пери в своем Предисловии к «Эвридике» (1600) еще только почти спустя полвека назовет *imitar col canto chi parla* («пением подражать тому, кто говорит»). Без сомнений, именно этот фрагмент имел в виду брат Монтеверди, упоминая о предвосхищении де Роре *второй практики*, поскольку здесь композитор наглядно и даже вызывающе нарушает целый ворох пра-

вил, казавшихся незыблемыми в рамках *первой практики*, господствовавшей в течение веков. К примеру, возглас *haime*, промелькнув несколько раз во всех голосах в виде вполне ожидаемых нисходящих секундовых или терцовых ходов, напоследок в басу оборачивается невиданным скачком на септиму. Вслед за этим *sola mi lasci* в сопрано записано в виде восходящего хроматического движения по звукам ля – *си-бемоль* – *си*, недопустимого в системе диатоники. Закончив фрагмент на слове *dolente* относительно умиротворенно аккордом мажорного трезвучия на ноте ля, де Роре резко сопоставляет с ним фразу: *Ahi, crudo Amor* («Ах, жестокий Амур!»). Она начинается с минорного аккорда на *до*, так что вновь требует полутоновых альтераций в двух голосах. Фраза эта (еще подчеркнутая повторением) изначально содержит в аккорде редкий *ми-бемоль*, однако дальнейшая интенсивная смена гармоний приводит к еще более далекому большому трезвучию на *ре-бемоль*, после чего вновь раскручивается обратно к исходному *ля-мажорному* аккорду. Де Роре поразительно точен в расчетах: движение от *ля* к *ре-бемолю* и обратно «уложено» в симметричные отрезки протяженностью по восемь условных тактов. Здесь, в среднем разделе *Da le belle contrade d'oriente*, Киприан де Роре сосредоточил комплекс выразительных средств, получивших позднее весьма характерное суммарное обозначение *мадригализмов*, открыв невиданные горизонты и перспективы развития жанра.

Оценивая творческую манеру де Роре и характеризуя в целом его вклад, А. Эйнштейн писал: «... Большая часть мадригалов де Роре произрастала из субъективных порывов мощной вдохновенной души и как таковая полностью была его самовыражением. В той же мере, в какой *Моисей* или могилы *капеллы Медичи* были выражением Микеланджело — единственного мастера, с которым де Роре можно сравнить как по характеру, так и по силе влияния. По характеру — как мастера темных и глубоких страстей, усиливающих понимание и определяющих экспрессию, по влиянию — как того, кто властной рукой привел к завершению классическую эру мадригала, эру невинности, которая, если бы не он, могла бы длиться и длиться, и кто открыл новую эпоху, более самоуверенную и терзаемую более яростными противоречиями» [10, I, 393]. Трудно не согласиться с Эйнштейном в его взгляде на внутренние личностные импульсы творчества Киприана де Роре. И все же стоит заметить, что таких порывов к монументальности художественных форм, с которыми Микеланджело преобразовал пластические искусства, у де Роре не наблюдается. Все те психологические глубины, та эмоциональная концентрация, которых он достигал, находили воплощение, по сути, в камерном жанре. Но в то же время феррарский музыкант действительно открывает новую эпоху, создает неслыханные звучания и сам вполне осознает, что прокладывает неторенные пути. Джованни де Барди — граф Вернио, известный вдохновитель и меценат флорентийской Камераты — вспоминал в своем письме-трактате, адресованном Дж. Каччини: «Божественный Киприан под конец своей жизни хорошо понимал, что музыка в те времена пребывала в великом заблуждении. По этой причине всеми силами своей изобрета-

тельности он стремился как можно лучше вникать в стихи, в звучание слов в своих мадригалах <...>, сочиненных вовсе не по воле случая. Сей великий человек говорил мне в Венеции, что в них и заключен истинный способ сочинения» [9, 242]. Эта *seconda pratica*, которую провидчески предощущал Киприан де Роре, с начала XVII века произвела фундаментальный переворот в музыкальном искусстве, решительное преобразование его системы жанров, и привела в итоге к пониманию музыки преимущественно как языка чувств — представлению, разделяемому нами вплоть до сего дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии в 7 выпусках. Вып. 2 Б. Москва: Музыка, 1996. 413 с.
2. Игнатъева Н. С. Мадригалы мантиуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж.Б. Гварини (к истории второй практики). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2017. 348 с.
3. Игнатъева Н. С., Насонов Р. А. «Божественный Киприан» против «нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики // Научный вестник Московской консерватории. № 3 (30) 2017. С. 9–52.
4. Луцкер П. В. Ранний итальянский мадригал, XVI век. Москва: Пробел, 2019. 40 с.
5. Панкина Е. В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения: 1480–1530. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. Москва, 2018. 578 с.
6. Arnold D. Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals. In: Music and Letters. Vol. 38, No. 4 (Oct., 1957). P. 341–352.
7. Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica. In Venezia, Appresso di Giacomo Vincentin, 1600. 71 fols.
8. Atlas A. W. Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600. London, NY: Norton & Company, Inc., 1998. 752 p.
9. De' Bardi G. Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e la cantare bene / Doni G. B. De' trattati di musica. Vol. 2. Firenze: nella Stamperia Imperiale, 1763. P. 233–248.
10. Einstein A. The Italian Madrigal. 3 Vols. Princeton–New Jersey: Princeton Univ. Press, 1949. 1220 p.
11. Haar J. The Concept of the Renaissance // European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music, 5. Ed. by James Haar. Woodbridge: Boydell Press, 2006. P. 20–37.

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek [The Music in the Age of Renaissance] // Istorija polifonii v 7 vypuskah [The History of Polyphony in 7 Volumes]. Vol. 2 B. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1996. 413 p.
2. Ignatieva N. S. Madrigaly mantuanskih kompozitorov na teksty «Vernogo pastukha» G. B. Gvarini (k istorii vtoroj praktiki) [Madrigals by Mantuan Composers on the Texts from Il pastor fido by G. B. Guarini (on the History of seconda pratica)]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. Moskva, 2017. 348 p.
3. Ignatieva N. S., Nasonov R. A. «Bozhestvennyj Kiprian» protiv «novogo Pifagora» i drugie «khimery» vtoroj praktiki [«Divino Cipriano» vs «new Pythagoras» and the other «chimeras» of the *seconda pratica*] // Nauchnyj vestnik Moscovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. № 3 (30) 2017. P. 9–52.
4. Lutsker P. V. Rannij italianskij madrigal, XVI vek [Early Italian Madrigal, 16th Century]. Moskva: Probel [Moscow: Typography «Probel»]. 2019. 40 p.

5. Pankina E. V. Frottola v culture italianskogo Vozrozhdenija: 1480–1530 [Frottola in Italian Renaissance Culture: 1480–1530]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Dissertation for the degree of Doctor of Art History]. Moskva, 2018. 578 p.
6. Arnold D. *Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals*. In: *Music and Letters*. Vol. 38, No. 4 (Oct., 1957). P. 341–352.
7. Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica [Artusi, or On the Imperfections of the Modern Music]. In Venezia, Appresso di Giacomo Vincentin [Venice, by Giacomo Vincentin], 1600. 71 fols.
8. Atlas A. W. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600*. London, NY: Norton & Company, Inc., 1998. 752 p.
9. De' Bardi G. Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e la cantare bene [Letter sent by Gio. de' Bardi to Giulio Caccini named Romano about Ancient Music and Good Singing] / Doni G. B. *De' trattati di musica*. Vol. 2 Firenze: nella Stamperia Imperiale [Florence: in the Imperial Printing House], 1763. P. 233–248.
10. Einstein A. *The Italian Madrigal*. 3 Vols. Princeton–New Jersey: Princeton Univ. Press, 1949. 1220 p.
11. Haar J. *The Concept of the Renaissance // European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music*, 5. Ed. by James Haar. Woodbridge: Boydell Press, 2006. P. 20–37.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Два номера из 18 опубликованных в сборнике принадлежат самому Дж.Ч. Монтеверди.
- ² Полный перевод *Dichiarazione* на русский язык предпринят Н. Игнатьевой и опубликован в виде приложения к ее диссертации [2, 336–348]. Ей же, а также Р. А. Насонову принадлежит обширная статья, где подробно изложена история полемики и дан ее обширный критический анализ [3].
- ³ Здесь и ниже фрагменты *Dichiarazione* Дж.Ч. Монтеверди цитируются в переводе Н. Игнатьевой [2, 339]. В названиях мадригалов К. де Роге сохранена грамматика и пунктуация автора «Разъяснения».
- ⁴ Немногим ранее в тексте *Dichiarazione* Дж.Ч. Монтеверди причисляет своего брата и себя к последователям князя Венозы (Джезуальдо), Эмилио де Кавальери, графа Альфонсо Фонтанелли, кавалера Турки (Джованни Дель Турко), Томазо Печчи, также не вполне точно идентифицируемого графа Камераты «и другим Господам этой героической школы». Эта группа мастеров, очевидно, специально выделена по признаку аристократического происхождения ее участников.
- ⁵ В качестве мастеров, утвердивших правила *первой практики*, он несколько ранее называет Окегема, Жоскена де Пре, Пьера де ля Рю, Жана Мутона, Томаса Крекийона, Клеменса-не-Папу, Николя Гомбера, а «довели до окончательного совершенства — мессер Адриан [Вилларт] на практике и Превосходнейший Царлино в наиразумнейших правилах».
- ⁶ Точная дата смерти Киприана де Роге неизвестна, ориентировочно указывается период между 11 и 20 сентября 1565 г.
- ⁷ Правильнее было бы для этого мадригала указать название *Mia benigna fortuna* («Удел счастливый мой») — по первой строфе канцоны (секстины) Ф. Петрарки (№ 332 в собрании *Canzoniere*), положенной в его основу. *Crudel, acerba* — вторая строфа в канцоне и, соответственно, мадригале К. де Роге.
- ⁸ Несмотря на то, что в списке у Дж.Ч. Монтеверди приведены два наименования, речь здесь, по сути, идет об одном мадригале, разделенном на две части по строфам. В указанном сборнике эти части следуют друг за другом — №№ 14, 15.
- ⁹ Стоит, однако, иметь в виду, что время публикаций лишь условно отражает реальную хронологию возникновения сочинений. Известно, что большинство мадригалов распространялось в рукописных копиях задолго до их печати. И все же дата публикации дает ясный ориентир, указывающий, что произведение создано до этого срока; о пьесах, вышедших позже и нигде не упомянутых, это можно лишь предполагать.
- ¹⁰ Джеймс Хаар полагает, что усиление внимания ренессансных музыкантов к логическим, синтаксическим и эмоциональным аспектам словесной речи имеет в корне риторическую

природу, и связывает эту тенденцию с творчеством А. Вилларта в 1530-е годы. Де Роре развивает ее особенно в области «живости музыкальной декламации», которая сильно воздействует как на контрапунктический, так и на аккордовый склад. Именно эти достижения позднее были подхвачены новым поколением композиторов и оценены как предвосхищение *seconda pratica* [11, 30].

- ¹¹ «Важнейшие достижения композитора связаны с созданием экспрессивного мелодического стиля», — справедливо отмечает Т. Н. Дубравская [1, 413].
- ¹² Он переступает в разделе первого катрена лишь один раз в момент, когда упоминается «золотая лилия» — Франция как союзница немецких протестантских князей.
- ¹³ Фундаментальная работа последнего времени, в которой практика музыкально-текстовых «твердых форм» разбирается в исчерпывающем виде, — диссертация Е. В. Панкиной [5].
- ¹⁴ Мадригал *Mia benigna fortuna* О. Лассо был опубликован в его *Prima libro di madrigali a 5 voci* в 1555 г. в Венеции у А. Гардано.
- ¹⁵ Н. Вичентино (1511–1575/76) — ученик А. Вилларта и автор трактата о хроматике в античной музыке и возможностях ее нового применения (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) — как и К. де Роре, в 1540-х – 1550-х гг. состоял на службе у герцога д'Эсте в Ферраре. Эйнштейн полагает несомненным, что интерес де Роре к хроматике возник под его влиянием [10, I, 413].
- ¹⁶ Из одиннадцати фрагментов, приведенных в трактате Артузи, этот фигурирует под номером семь [7, 39v–40r].

Александр Матусевич

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН: ПЛЮРАЛИЗМ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ

Оперный сезон 2019–2020 гг. повсеместно был внезапно прерван из-за охватившей мир пандемии, тем не менее состоявшаяся часть (сентябрь — март) театрально-концертной жизни в городе на Неве была плодотворной и интересной.

В течение всего октября в Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург Опера» под руководством Юрия Александрова царил настоящий праздник: уже в четвертый раз здесь проходил Международный фестиваль камерной оперы. Слово «камерный» и в названии театра, и в названии фестиваля обманчиво: несмотря на приоритет малых форм музыкально-театральных представлений, размах фестиваля был впечатляющим. Изначально он задумывался как своего рода парад интересных, необычных постановок из разных уголков мира (преимущественно Европы), спектаклей театров не с самыми громкими именами, но тем они и интересней.

На этот раз меломаны и театралы северной столицы увидели спектакли из Казахстана, Латвии, Венгрии и Греции. Открыл фестиваль коллектив из солнечной Эллады: Культурный центр префектуры Центральной Македонии из Салоник. Греческие музыканты привезли на фестиваль знаменитую оперу Генри Перселла «Дидона и Эней».

Как известно, либретто Наума Тейта, основанное на сюжете из «Энеиды» Вергилия, повествует о кратком лирико-романтическом и одновременно трагическом эпизоде троянского эпоса, который объединил различные линии истории средиземноморских цивилизаций. Создатели спектакля постарались связать его визуальный образ как с эпохой легендарных древностей, так и с эпохой барокко, к которой принадлежал композитор. Последнее особенно явственно проступает в костюмах кавалеров. В женских костюмах эклектично соединены сюжетные мотивы древнего Средиземно-

морья (художник по костюмам — Иоанна Манолдедаки). Роскошные и выразительные одежды персонажей уже способны задать необходимый эмоциональный вектор всему действию.

Сценография Афанасиоса Колаласа, напротив, весьма лапидарна: ее основу составляют две высоко взметнувшиеся колонны, напоминающие развалины древних античных форумов. Огромное значение в оформлении спектакля играет работа со светом и цветом сценического задника: его насыщенное излучение в контрасте с костюмами и элементами декора создает в визуальном контексте спектакля то необходимое напряжение, то загадочность и недосказанность. Изящные золоченые деревца, расставленные на сцене, напоминают о благословенном райском месте — владении легендарной карфагенской царицы.

Режиссер Димитрис Кианидис обходится без экстравагантности: его спектакль — во многом некое ритуальное действие, полное значительности, скупых, но выразительных штрихов и деталей. В известной степени он — своего рода попытка реконструкции барочного театра, воссоздания того, как видели современники Перселла прошлое человеческой цивилизации. Насколько такая реконструкция возможна, насколько она достоверна — вопрос дискуссионный. Тем не менее спектакль получился исключительно музыкальный, где все компоненты работают во взаимодействии друг с другом на конечный результат.

Гармоничным оказалось и музыкальное решение спектакля. Обаяние старинного музицирования исходило прежде всего от инструментального коллектива — Симфонического оркестра города Салоники, возглавляемого Лизой Ксанфопулу, способной как объять целое, выстроить драматургию и архитектуру, так и искусно преподнести частности, детали исполнения. Смешанный хор Салоник под управлением хормейстера Марии Константииду отличался чистотой и музыкальностью звучания, необходимой в этом стиле галантностью, легкостью.

Яркий голос и энергичную манеру явила исполнительница партии Белинды Наташа Копсахили. Выразительно и стильно исполнил роль Ведьмы контрактор Николаос Спанос: его голос звучал то дьявольски вкрадчиво, то неумолимо грозно. Кроме того, созданный им загадочный, мрачный и величественный образ прекрасно гармонировал с его пением.

Ярко, смело, с тонкой нюансировкой исполнила партию меццо-сопрано София Митропулу. Ее знаменитое финальное *Lamento* может быть поставлено на одну планку с лучшими исполнениями в истории оперы.

Гостями музыкально-театрального форума стал коллектив из Венгрии. Главный театр этой европейской страны — Венгерская государственная опера из Будапешта — не гастролировала в России с советских времен, и именно фестивалю Александра удалось привлечь к участию столь знаменитую труппу. Для показа в северной столице венгерский театр выбрал раритетный репертуар: двухактное пастиччо Моцарта «**Каирский гусь, или обманутый жених**». Выбор вполне понятный: Моцарт для венгров почти так же близок и понятен, как и для австрийцев, его они исполняют много и умело.

Главная интрига состояла в том, что заявленной в программе фестиваля оперы у Моцарта нет! «Мой “Гусь” недожарен», — говорил сам автор о своем детище. Сохранились отдельные фрагменты двух разных, неоконченных произведений — «Каирский гусь» и «Обманутый жених», в частности, от первого — несколько арий, два дуэта, квартет и финал. Директор ВГО Сильвестр Оковач, режиссер Аттила Тороникей, дирижер и музыкальный редактор Пал Немет объединили итальянские либретто двух незаконченных гением опусов (Лоренцо да Понте и Джованни Баттисты Вареско) в одно повествование (ответственные за литературную основу спектакля — Ева Лакс и Юдит Кенесей), включили музыку из других опусов Моцарта, что-то дописали «под Моцарта». В итоге получился двухчасовой спектакль — комическая опера с октетом солистов, в которой разобрать «кто кому тетя», публике удастся совсем не сразу, но это и не главное. Главное, что получилось весело и динамично, под неизменно красивую музыку кудесника из Зальцбурга.

Моцарт сочинял произведения, ставшие основой венгерского спектакля, на рубеже своего тридцатилетия, уже будучи автором «Похищения из сераля», то есть мастером более чем зрелым и искусным. Стиль автора «Сераля» и «Так поступают все женщины» явственно проступает и в предложенном двухактном пастиччо, а порой слышатся отголоски «Свадьбы Фигаро» и даже «Дон-Жуана»!

Визуальное решение сценографа Каталин Юхас очень просто: на сцене возведен огромный планшет-мозаика (состоящий из одинаковых прямоугольников), с которого на нас смотрит сам композитор. В собранном или разобранном виде он имитирует то башню, куда заточена прекрасная Челидора, то мост через водное препятствие (эквилибристика с его частями составляет значимую часть сценического движения). За планшетом-пазлом на заднике сцены в течение всего спектакля публика видит воду — мерно текущую реку, бурные морские волны, изображенные видеопроекцией. Вода — символ изменчивости и непостоянства. Именно так прихотливы и капризны наши любовные чувства и устремления, их приливами и отливами пронизан весь спектакль, в котором суматоха и неразбериха составляют драматургическую суть веселого «балагана». Поскольку сцена почти пуста, главный зрительный акцент смещается на костюмы: они по-настоящему роскошны — белоснежные, с серебряными парчовыми вставками, с белыми пудреными париками.

Режиссура Тороникей призвана обыграть весьма запутанную фабулу и выстроить убедительную драматургическую линию в искусственно созданном сюжетном перекрестье двух опусов — с этой задачей маэстро справляется лишь частично. Однако есть в спектакле и находки: поиски утраченного служанкой Ауреттой ключа от башни с помощью миноискателя, листопад из пестрых денежных купюр в финале изрядно веселят публику. Обилие белых оранжево-красных плюшевых гусей, оправдывающих название спектакля, еще больше повышает позитивный настрой.

Точный и слаженный оркестр ВГО звучит с недостаточно яркой нюансировкой. Возможно, причины этого — в отсутствии изначально продуманных

драматургических приемов, музыкальных линий и переключек, всего того, что делает каждое произведение уникальным, всегда узнаваемым и отличным от любого другого этого же мастера.

Вокальные партии исполнили Иштван Ковач (Дон Пиппо), Анико Баконьи (Челидора), Гергели Бири (Каландрино), Янос Щекован (Лионетто), Зита Варади (Лавина), Петер Балчо (Бьонделло), Бори Кесеи (Ауретта) и Мате Фюлеп (Кикибио). С точки зрения пения венгерский спектакль более всего ценен именно ансамблем исполнителей, все участники которого предстали равновеликими мастерами.

Гости фестиваля из Латвии — «Коллегиум Музикум Рига» — привезли в Петербург три мини-опуса, которые с трудом можно назвать операми в традиционном смысле слова, однако которые на сцене было решено воплотить по законам оперного театра. Три миниатюры исполняются в один вечер, образуя двухчасовой спектакль, названный его создателями **«Истории про Танкреда и Клоринду, Иеффая и Исмену»**. Первый акт — разыгрываемые в античных пасторальных костюмах две драматические истории, одна из рыцарских времен, другая — ветхозаветных. Таким образом, мадригал Клаудио Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» и оратория Джакомо Кариссими «Иеффай» позволяют взглянуть на эстетику раннего итальянского музыкального барокко: почти ритуальная жестикуляция сочетается с наличием пышных костюмов. Второй акт — облаченная в пышные барочные одежды французская героическая пастораль «Исмена», принадлежит перу абсолютно неизвестных у нас Франсуа Ребеля и Франсуа Франкера, любимых авторов Людовика XV.

В программке к спектаклю тщетно искать имя режиссера: указаны лишь постановщик риторических жестов Катерина Антоненко и хореограф Гуна Эзермале, проявившая свое мастерство особенно во второй, французской, части спектакля. Фактически, режиссуры и нет как таковой: статичное действие разворачивается главным образом на авансцене, лишь строго ограниченный набор почти ритуальных жестов оживляет происходящее. Впрочем, для столь архаичных образцов музыкального театра, возможно, режиссура в нашем сегодняшнем понимании (как акт действенного, активного сотворчества) действительно не нужна.

Зато сценография обеих частей спектакля не просто гармонична и эстетична, но в известной степени действенна. Интересна идея контрастного противопоставления сюжетов через отличие их визуальных решений. Художник Артурс Арнис воспроизводит аркадские пасторальные кущи в пастельных тонах для первой части, а для второй — словно эскизно начерченный пером и черными чернилами офорт, обозначающий танцевальную залу в барочном особняке. Под стать декорациям и костюмы Елены Форсте: простые, лапидарные, легко узнаваемые для «античного» акта и приторно роскошные, с париками и кринолинами для «барочного».

Главное достоинство латвийской постановки — оркестр, возглавляемый маэстро Мариса Купчса. Для всех трех произведений у коллектива есть своя

манера, свой звук, их барочный мир оказывается весьма разнообразным и порой неожиданным. Звучание хора дает дополнительную архаичную краску, прекрасно сочетаясь с аутентичными инструментами оркестра.

Особо следует отметить выразительное сопрано Ильзе Гревеле-Скараине (Дочь Иеффая и Исмена) и благородный, аристократический баритон Ринальдс Кандалинцевс (Рассказчик в мадригале Монтеверди, Иеффай и Дафнис в «Исмене»).

Труппа столичного казахстанского театра «Астана Опера» привезла на фестиваль оперу-фарс Джоаккино Россини «**Шелковая лестница**». Избранный для гастролей шедевр — произведение особого рода: короткое, но очень емкое, насыщенное виртуозным вокалом, где нужно показать недюжинное мастерство владения именно россиниевским стилем.

У показанного спектакля были как свои сильные, так и слабые стороны. К последнему стоит отнести режиссуру Аллы Симонишвили (не в пример работе Михаила Кислярова в Московском Камерном музыкальном театре Бориса Покровского). Действие в астанинском спектакле течет весьма вяло, его не спасают и элементы вовлечения зрительского пространства. Фронтальные статичные позы солистов превалируют, что, конечно, помогает вокалистам, но не слишком оживляет комедию.

Яркий полетный голос тенора Жана Тапина (Дорвиль) интересен в кантилене, однако в виртуозных колоратурных пассажах интонационно неустойчив. Матовый, недостаточно яркий тембр меццо-сопрано Салтанат Мутарбековой (Лючилла) в некоторой степени препятствовал проявлению настоящего итальянского *brío*. Богатый голос сопрано Жаннат Бактай (Джулия) с трепетным вибрато, кажется, более уместен в вердиевских партиях, нежели в раннеромантическом (комическом) бельканто. В актерском плане особенно динамичен баритон Азамат Желтыргузов (Джермано) и вальяжно-статуарный, фактурный высокий бас Евгений Чайников (Бланзак).

Визуальное решение спектакля принадлежит художнику Манане Гуниа. Легкие декорации-боксы, оборачивающиеся то фасадом здания, то его внутренними интерьерами, замечательно задавали атмосферу изящного рококо. Роскошные и стильные костюмы, выдержанные в трех контрастных цветах — черном, красном и белом, давали внешнему облику спектакля дополнительную стройность и четкость.

Театр Юрия Александрова не только принимал гостей: под занавес уходящего 2019 года он приготовил премьеру оперы Александра Даргомыжского «**Эсмеральда**».

О том, что у великого русского классика, автора «Русалки» и «Каменного гостя», есть опера по роману Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», мало кто знает даже среди музыкантов, что, впрочем, и не удивительно. Поставленная в середине позапрошлого века в Москве и Петербурге, «Эсмеральда» в репертуаре не удержалась, ее сочли незрелой и в целом неудачной, и за прошедшие десятилетия вспомнили о ней лишь однажды. В 1950-х реабилитировать первую оперу Даргомыжского попытались в ленинградском

МАЛЕГОТе, но без особого успеха. К двухсотлетию автора, в 2013 г., в России отнеслись в целом прохладно: на всю страну прихлала лишь одна новая постановка его главной оперы (в Мариинском театре «Русалку» поставил Василий Бархатов), а об «Эсмеральде» не вспомнил никто. Правда, в прошлом году в Мариинском театре состоялось ее концертное исполнение в абонементе забытых русских опер.

Так ли уж справедлив приговор истории, и первый оперный опыт русского гения сильно хуже, например, популярнейшего в России одноименного балета Цезаря Пуни (считается, что конкуренции именно с ним при своем рождении не выдержала опера Даргомыжского) и не менее популярного франко-канадского мюзикла 1998 года, знаменитая песня «Belle» из которого до сих пор появляется в хит-парадах поп-радиостанций? Отрицательный ответ на этот вопрос решили дать в «Санктъ-Петербургъ Опере», славящейся своими нетривиальными репертуарными ходами, нередко обращающейся к редким, несправедливо забытым сочинениям.

Либретто оперы принадлежит перу самого Гюго (оно было создано для француженки Луизы Бертен, чья опера в Париже с треском провалилась), что кажется просто невероятным. Щепетильный в отношении своих творений, не раз ругавшийся с композиторами (например, с Верди из-за «Риголетто»), осмелившимся писать оперы на его сюжеты, великий писатель искажил собственный роман до неузнаваемости, стремясь удовлетворить вкусы тогдашних оперных завсегдатаев. Самая грандиозная потеря — это образ собора, ибо все философские глубины, связанные с этим локусом, из либретто совершенно исчезли. Отсутствует в либретто и социальный контекст: народ превращен не более чем в оперную массу. Второстепенным персонажем стал колоритный Квазимодо, а красавчик Феб из легкомысленного распутника превратился в рыцаря, глубоко и преданно любящего Эсмеральду. Узнаваемы, пожалуй, лишь порывистая и смелая главная героиня и раздираемый страстями Клод Фролло — словом, Гюго свел все величие своего полифонического романа к банальной романтической истории.

Индивидуальный стиль Даргомыжского в «Эсмеральде» еще не обретен, но его поиски очень интересны. Наряду с помпезной «мейерберовщиной», вполне естественной для той эпохи, влияние французского старшего коллеги было колоссальным в европейском масштабе, тем более в опере на французский сюжет. В насыщенных ансамблях уже угадываются поиски драматической правды, характерные для автора «Русалки». В ариях очевидно влияние русской романсовой культуры: буквально слышатся интонации Варламова, Гурилева, Верстовского, Глинки, да и самого Даргомыжского, лирические миниатюры которого являются подлинными шедеврами. Такая эклектика, мешающая «французское с нижегородским», с одной стороны, очень естественна для русской дворянской культуры первой половины XIX века, с другой, ничуть не умаляет достоинства опуса. Действие развивается стремительно, благодаря использованному в опере принципу контраста музыкальное повествование удерживает слушательский интерес от первой до последней ноты.

Предназначенную для большой сцены «Эсмеральду» режиссер Ю. Александров и сценограф Вячеслав Окунев вписывают в маленькое пространство барочного зала камерного театра. Двухуровневая декорация обильно инкрустирована мотивами декора собора Нотр-Дам — химерами и прочими готическими уродцами, тем самым постановщики сохраняют исторический контекст произведения, не стремясь к актуализации. Выразительные роскошные костюмы на фоне темных готических декораций смотрятся особенно эффектно. Мастерской рукой Александров создает захватывающий исторический спектакль, ясно давая понять, что увлекательным, интересным может быть и традиционное прочтение, если оно сделано талантливо и живо, а связь с современностью получается словно сама собой: грандиозный пожар собора в финале, в котором гибнут и злодеи, и праведники, смотрится повтором прошлогодних теленовостей о крупнейшей культурной катастрофе наших дней (пожар собора Парижской Богоматери 15 апреля 2019 г.).

К ответственной премьере театр выставляет целых три состава исполнителей, демонстрируя завидный творческий потенциал. Технично и проникновенно поет заглавную партию сопрано Олеся Гордеева. Мощный образ мятущегося священника Клода Фролло, буруеваемого противоречивыми чувствами, создает баритон Алексей Пашиев, демонстрируя богатую палитру красок. Блистательным Фебом и с точки зрения артистического образа, и вокала предстает тенор Владислав Мазанкин.

Завершившийся сезон озаглавлен в Петербурге противоречивым дебютом: театр «Мюзик-холл» «покусился» на оперу! Ленинградский «Мюзик-холл» — театр с большой историей (был основан в 1928 г., закрыт в 1937 г., вновь воссоздан в 1966 г.), в советское время он был широко известен в стране и даже за рубежом. Но опера в репертуаре этого театра — абсолютная новация.

Что может быть общего между оперой и мюзик-холлом, где точки соприкосновения? Ну, разве что локация — театр выступает в Оперном зале бывшего Народного дома Николая Второго. Известный итальянско-российский дирижер Фабио Мастранджело с момента вступления на этот пост в 2013 г. усиленно пропагандирует классическую музыку и задает новый вектор дрейфа коллектива — в сторону академического искусства. Так, им создан на базе театра симфонический оркестр «Северная симфония», его трудами с 2015 года в северной столице проводится масштабный летний *open-air* фестиваль «Опера — всем». Задача, безусловно, благородная, но, во-первых, нужен ли городу еще один оперный театр, во-вторых, есть ли для этого необходимые ресурсы?

Певческие ресурсы труппы в основном привлеченные (из прочих оперных театров города на Неве). Оперу, которую Мастранджело выбрал для оперного дебюта театра, с полным правом можно назвать весьма амбициозной — это шедевр позднего бельканто, знаменитый «Дон Паскуале» Гаэтано Доницетти. Партии виртуозны, в них должно предьявить и диапазон, и красоту тембра, и пластичность звуковедения, и безупречную кантилену, и колоратурный блеск, и легкость, и непринужденность в речитативах.

Несмотря на свое итальянское происхождение, маэстро Мастранджело не выявил чуткости к стилю бельканто — его оркестр играл слишком громко и напористо, нередко грубо, прямолинейно и резко. Мариинский бас Николай Каменский (Паскуале) не всегда был стабилен в верхнем регистре. Тигрий Бажакин (баритон) не без успеха исполнил роль плутоватого сводника Малатесты, его голос оказался достаточно пластичным и подвижным, комическое амплуа удалось и в певческом, и актерском отношениях.

Постановку игривого шедевра с восхитительной — одновременно искрометной, поистине мастерской — музыкой бергамасского мастера осуществил известный немецкий импресарио и режиссер Ханс Йоахим Фрай. Действие перенесено в благословенные 1950-е годы — время беспечного европейского веселья после ужасов Второй мировой войны, которые все старались поскорее забыть. Не случайно героиня загримирована под Одри Хепберн, а все девушки в спектакле носят расклешенные юбки-колокольчики.

Спектакль начинается с киноряда: под звуки увертюры мелькают кадры знакомых итальянских и американских кинолент, с экрана зрителям подмигивает то Марчелло Матростянни, то Анита Экберг, то Грегори Пек. К сожалению, сегодня это уже общая режиссерская тенденция в опере — визуализировать увертюру: не настраивать публику на определенный лад сугубо музыкальными средствами, а отвлекать ее от музыки. Складывалось впечатление, что Доницетти напрасно написал эту пьесу, однако Фрай не первый, кто поставил под сомнение ее уместность.

Поднимается занавес, и взору зрителя предстает огромная металлическая винтовая лестница в глубине сцены, ведущая на второй уровень — металлический каркасный мост (сценография Петра Окунева). Собственно, этим оформление спектакля ограничено: преимущественно пространство остается пустым, а на задник и вертикальные боковые панели проецируются все те же кинокадры.

Лестница воистину сыграла роковую роль в этом спектакле. Все оригинальные мизансцены так или иначе связаны с ней: то взбираясь, то спускаясь, герои нередко оказываются спиной к публике, нередко находятся в глубине сцены. Как следствие — плохая слышимость, иной раз исполнителей не слышно совсем.

Оборванный финал, которым заканчивается спектакль, оставляет зрителей в полной растерянности. Напрашивается вопрос: а точно ли петербургскому «Мюзик-холлу» нужна опера, пусть даже и комическая? Может быть, стоило по-прежнему сосредоточиться на чем-то более профильном и органичном для этого коллектива?

Мариинский театр — главный оперный театр Петербурга — представил в этом сезоне две оперных премьеры: новую версию «**Пеллеаса и Мелизанды**» Дебюсси, «**Лолиту**» Родиона Щедрина.

Единственная опера французского классика Клода Дебюсси никогда не была в России репертуарной. Первая постановка, состоявшаяся в петроградском Театре музыкальной драмы спустя тринадцать лет после мировой премьеры

в парижской «Опера-комик», была встречена отечественной публикой весьма прохладно. Потом последовала почти вековая пауза: лишь в 2007 г. оперу Дебюсси поставили в московском театре Станиславского и Немировича-Данченко по инициативе французского дирижера Марка Минковского и французского режиссера Оливье Пи. Спектакль шел крайне редко и через пять сезонов был снят из репертуара. Тогда же «Пеллеас» впервые появился на сцене Мариинского театра (постановка Даниэла Креймера 2012 г.), но и там был нечастым гостем. И вот театр решился на вторую постановку, правда, в этот раз не на своих основных сценах (исторической и новой), а в концертном зале.

Решение верное: спектакль получился мобильным. Спустя всего неделю после премьеры в Петербурге его уже показали в московском «Зарядье», тем более что оба зала практически идентичны и по своей конфигурации, и по суперсовременным техническим возможностям. Да и публика с этим произведением по-прежнему «на вы»: наполнять ею огромные пространства основных сцен было бы непросто, поэтому более камерная «Мариинка-3» здесь оптимальна. Несмотря на брендовые имена (и театра, и его худрука), на московской премьере зал зиял свободными креслами, число которых увеличивалось с каждым актом.

Надо отметить, что и за рубежом эта опера недостаточно востребована, даже во Франции: символистскую драму (в основе одноименная пьеса Мориса Метерлинка) и первую импрессионистическую оперу любят постановщики за ее декадентские музыкальные красоты и возможность самых разнообразных интерпретаций сюжета, но широкая публика по-прежнему относится к ней как к экзотическому спектаклю. Слишком тонкая звукопись и вокальная монотонность речитативов (в опере нет ни одного завершенного музыкального номера) быстро утомляет нетренированное ухо.

Дебюсси стремился преодолеть колдовское очарование Вагнера, но, кажется, ему это не особенно удалось. И сюжет для своей единственной оперы он выбрал абсолютно вагнерианский, и метод музыкального развития, основанный на раскрытии идей немецкого старшего коллеги — речитатив, мелодекламационность, непрерывное драматургическое развертывание, вплетенность голосов в оркестровую ткань, главенство инструментального начала. Конечно, у Дебюсси нет вагнеровской тяжеловесности и назидательности, он говорит полутонами, общая атмосфера его лирического высказывания несравнимо мягче и нежнее, однако ощущение, что композитор одной рукой постоянно отталкивается от «Тристана», а другой — от «Летучего голландца», не покидает.

В постановке Анны Матисон (это ее вторая оперная работа после дебюта на сцене Мариинского театра с «Золотым петушком») главная визуальная доминанта — огромный, «развалившийся» на полсцены, разбитый парусник (сценография Марселя Калмагамбетова). Это априорный символ невозможности счастливого конца для этой печальной истории. Помимо него сцена почти пуста, за исключением необходимого по сюжету колодца и готического гарнитура, за которым для выяснения семейных отношений периодически

собирается королевская фамилия. А еще сцена беспредельно темна: черный пол, тотальный мрак в зале. Малейшая игра эксклюзивного света Александра Сиваева становится от того особо значимой и интересной.

Символизм в тексте и музыке получает свое визуальное воплощение в элементах реквизита — нож у злодея Голо, чемодан у тщетно стремящегося сбегать Пеллеаса, бесконечные «рапунцелевы» волосы у Мелизанды, которые отрезают дважды. Убийство прекрасного Пеллеаса показано тоже метафорично — как случайность, нелепое неверное движение (в припадке ярости Голо толкает его, не собираясь убивать — тот неловко падает и расшибает голову о каменную кладку колодца), а вовсе не злодеяние, хотя злой умысел, конечно, таится в душе оскорбленного супруга. Таким образом, Матисон жалеет и оправдывает всех участников драмы, в которой нет отрицательных героев: сочувствовать можно и нужно каждому.

Режиссура музыкальна и ненавязчива. Она не тшится доказать всем свое главенство. И тем она умна — парадоксально умна в век режиссерского эгоизма. И благодарная музыка выступает на первый план — вы оказываетесь в настоящей опере, пусть и лишенной привычных арий. Маэстро Валерий Гергиев совсем отказывается от вагнеровской пафосности, равно как и от прокофьевско-стравинской взвинченности и сарказма. Его «Пеллеас» неожиданно лиричный и тонкий, тягучий и зыбкий, словом, по-настоящему импрессионистический. Совершенный оркестр Мариинского театра пленяет богатством красок и филигранной слаженностью игры — эту музыку хочется слушать вечно.

Работа Мариинского театра почти совершенна и с точки зрения пения. Лирическая пара поручена молодым, начинающим вокалистам — Айгули Хисматуллиной (Мелизанда) и Гамиду Абдулову (Пеллеас). Андрей Серов в партии Голо — настоящий мастер: его герой многомерен и глубок, а голос пластичен и выразителен.

Премьерой «Лолиты» Мариинский театр завершил строительство на своих трех сценах настоящей антологии оперного творчества Р. Щедрина.

Культовый роман Владимира Набокова «Лолита», изданный в нашей стране в конце перестройки, спустя более тридцати лет после его дебюта в Париже, сразу вызвал невиданный, если не нездоровый ажиотаж. На волне этого гипертрофированного интереса возникла идея положить скандальную прозу на музыку — Родиону Щедрина ее подарил Мстислав Ростропович. Оперу на собственное либретто Родион Константинович завершил в 1992 г., а спустя два года ее мировая премьера под управлением Ростроповича состоялась в Стокгольме.

Третья опера Щедрина отличается от его прежних опытов не только своеобразием литературной основы. Если «Не только любовь», повествовавшая о советском колхозном быте, свидетельствовала об интересе композитора к фольклору (жанру частушки), а опера «Мертвые души» представила собой талантливое преломление русской классической литературы в музыке и демонстрировала умение работать с крупной литературной формой, то «Лолита»,

единственная опера мастера, основанная на сюжете из нерусской жизни, совершенно лишенная национальных черт, погружает зрителя в глубины психологии персонажей. Спустя девять лет после Стокгольмской премьеры состоялась российская — в Перми; в 2011 г. к «Лолите» обратился оперный театр в Висбадене. За четверть века даже по меркам постановочной практики современных опер она не была избалована вниманием театров. Осенью прошлого года состоялась премьера в пражском Национальном театре: проект был анонсирован как копродукция с Мариинским театром, а в столице Чехии главные партии исполнили русские певцы. Любопытна историческая переключка: именно в Праге во второй половине XIX века впервые в Европе стали ставить оперы русских композиторов (Глинки, Чайковского и других), хотя сегодня в репертуаре Национального театра русская музыка представлена очень скромно. Символично, что новое обращение к нетривиальному взгляду русского писателя и русского композитора на современное общество состоялось именно здесь.

Удивительно, почему «Лолита» раньше не появилась на сцене главного петербургского театра, имеющего в своем репертуаре все оперы композитора (в настоящее время их семь). На брифинге в «Мариинке-2», предваряющем премьеру, маэстро Валерий Гергиев всячески подчеркивал свой пиетет перед Родионом Константиновичем и его творчеством, протянув нить от Глинки и Римского-Корсакова к классику наших дней.

Столь обязывающее сравнение весьма оправдано: музыкальный мир Щедрина удивителен и тонок, по-настоящему возвышен. Русским композиторам было свойственно облагораживать литературных героев: незадачливый политический авантюрист Игорь Северский у Бородина становится олицетворением национальной объединительной идеи. Мы сочувствуем таким оперным негодяям, как Григорий Грязной или Андрей Хованский. Расчетливый немец Германн из «Пиковой дамы» становится пылким искренним любовником, а уж как обелил Шостакович Катерину Измайлову — и говорить нечего. Щедрин продолжает эту линию: его опера человечнее романа. При неукоснительном следовании набоковской фабуле у композитора — своя драматургия, свои акценты.

Его героиня, которую характеризует нежное звучание струнных и флейты, чиста и проста — демонизм ей приписывает только воспаленное воображение Гумберта. Она — жертва примитивного отупляющего социума: периодически вторгающиеся в ткань оперы рекламные паузы умело пародируют привычную для нас пропаганду, льющуюся на современного человека бесконечным потоком из средств массовой коммуникации. В сущности, Гумберт — жертва патологической страсти: в финале герой осознает свою вину, понимает ужас содеянного. Набоков утверждал, что он далек от «дидактической беллетристики», а Р. Щедрин, автор оперы — искусства возвышенного, романтического в своей основе — оправдывает своих героев и перекладывает вину на жестокий внешний мир, искореживший их судьбы и жизни. Именно поэтому у него звучат католические молитвы, а финальный хор, словно в «Фаусте» Гуно, тихой колыбельной провозглашает загубленной душе Лолиты: «Прощена!»

Это не означает упрощения или искажения литературного источника, скорее, его переакцентировку. Но наряду с этим композитор мастерски передает тревожный, душный мир этой истории, играя с вязкими тембрами виолончелей или деревянных духовых. Растягивая томительные речитативы у вокалистов, он словно усиливает царящее в романе ощущение изначальной безнадежности, беспросветности. Его музыка гениально раскрывает тему, оказывается абсолютно равновеликой сложной семантике набоковского языка. Тонкость, образность, богатство щедринской партитуры оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева высвечивает с невероятной силой, создавая выразительный звуковой мир, буквально повергающий публику в оцепенение.

Чешская команда постановщиков (режиссер — Слава Даубнерова, сценограф — Борис Кудличка, костюмы — Наталия Китамикадо, свет — Даниэл Тесарж, видео — Якуб Гуляс и Доминик Жижка) дает убедительное реалистическое прочтение оперы, избегая излишнего натурализма. На афише стоит «18+», но, как и пообещал на брифинге Гергиев, спектакль абсолютно лишен чего-то «грязного и непристойного». Среднестатистический быт Америки 1950-х с занавесками в цветочек и обязательным телевизором в центре комнаты — стандарт «американской мечты» в первом акте; монотонность тускло освещенных шоссе и жилища-фургоны на вращающемся сценическом круге во втором. Калейдоскоп быстро сменяющихся картин напоминает зрителю, что присутствие кинематографических эффектов на территории современной оперы является вполне естественным.

Все сделано честно и уместно: естественен образ юной героини, поющей пионерские речевки и прыгающей по-детски непосредственно (сопрано Пелагея Куренная). Гумберт получился грубоватым и простым, едва ли утонченным европейским интеллектуалом, скорее, все же явным маньяком (баритон Петр Соколов). Мать Лолиты Шарлотта воплощает американский стандарт женщины-мечты середины прошлого века — вылитая Мэрилин Монро (меццо Дарья Росицкая). Эпатажный, нервный и визгливый порнограф Клэр Куильти — в нем нет даже и тени пусть отрицательного, но обаяния (тенор Алеш Брисцейн). Труднейшие вокальные партии озвучены филигранно, ритмически точно и интонационно безупречно, что говорит о высочайшем уровне их мастерства.

Таким образом, петербургский оперный сезон 2020 г. в Санкт-Петербурге, несмотря на свою краткость, отличался разнообразием. В программе фестиваля были представлены оперы различных стилей, эпох и эстетических направлений.

Людмила Корчинская

ПАССАКАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ХИНДЕМИТА НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1948)

Жанр пассакалии пережил различные эпохи, претерпев ряд изменений¹. Расцвет жанра связан с творчеством таких выдающихся композиторов эпохи барокко, как Д. Букстехуде, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. Впоследствии пассакалия лишь изредка встречалась в творчестве композиторов-романтиков: Мендельсона (Пассакалия для органа c-moll) и других. Однако в XX столетии к ней вновь обращаются отечественные и зарубежные композиторы: С. Танеев, И. Стравинский, Д. Шостакович, Р. Шедрин, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, М. Равель, Б. Бриттен, П. Хиндемит...

Композиторы XX века включали пассакалию в состав опер, симфоний, камерных сочинений. Например, пассакалия присутствует в опере А. Шенберга «Лунный Пьеро», опере А. Берга «Воцтек», Пассакалии для оркестра op. 1 А. Веберна, в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», а также в таких его сочинениях, как симфония № 8, Прелюдия gis-moll из цикла Прелюдии и фуги, Первый концерт для скрипки с оркестром op. 77, в Фортепианном трио a-moll М. Равеля, в Фортепианном квинтете g-moll С. Танеева, в Септете И. Стравинского.

На протяжении XX века исследование жанра пассакалии в творчестве композиторов становится актуальным направлением отечественного музыкознания. Об особенностях остинатных форм, в частности о пассакалии, пишут в своих исследованиях Л. Ковнацкая [6], В. Задерацкий [4], В. Конен [7], В. Цуккерман [14], М. Этингер [16], Б. Кац [5], Л. Мазель [10], Л. Раабен [11], Е. Ручьевская [12], В. Холопова [13], В. Бобровский [2], Т. Левая [8]. Авторы исследуют различные аспекты формы бассо остинато. Так, в статье В. Бобровского «Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича» [2] рассматривается драматургическая функция пассакалии в цикле. Автор анализирует пять пассакалий компози-

тора, оценивая их роль, новаторские черты, а также значение средств выразительности в претворении замысла каждой пассакалии. В статье Т. Левой «Полифония в крупных формах Хиндемита» [8] предложена классификация форм бассо остинато — быстрых и медленных ее разновидностей — в камерно-инструментальных и симфонических произведениях композитора. В работе М. Этингера «О гармонии в бассо-остинатных формах» [16] подробно анализируются особенности гармонии в бассо-остинатных произведениях Баха и в музыке XIX–XX веков. Автор уделяет внимание специфике тематизма, принципам формообразования. В работе Л. Ковнацкой «Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели» сделан акцент на образно-смысловой стороне жанра. Автор отмечает, что пассакалия порождает «духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [6, 320].

Роль пассакалии в творчестве Хиндемита значительна, не случайно обращение композитора к этому жанру служило объектом внимания отечественных и зарубежных исследователей. Можно назвать диссертации: Бать Н. «Полифония П. Хиндемита (на примере симфонических произведений)» [1], Воробьевой Е. «Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х годов» [3], а также книгу Левой Т., Леонтьевой О. «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» [9]. Следует отметить монографию Шмаковой О. «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы)» [15], в которой уделяется внимание финалам, написанным в форме пассакалии².

Среди зарубежных исследователей особого внимания заслуживает работа Г. Римана «Бассо остинато и бас наподобие остинато» (H. Riemann «Basso ostinato und Basso quasi ostinato») [21], посвященная ранним видам бассо остинато [21]. В исследовании Л. Проппера «Бассо остинато как технический и формообразующий принцип» (L. Propper «Der Basso ostinato als technischer und formbildendes Prinzip») [20] представлено большое количество примеров использования форм бассо остинато; в работе Л. Вальтера «Конструктивно-тематическая техника остинато в формах чаконны и арии 17–18 веков» (L. Walther «Die konstruktive und thematisch Ostinato-Technik in den Chaconne und Arien Formen des 17. und 18. Jh.») [22] — достаточно широкая трактовка остинато, допускающая значительные преобразования темы в процессе развития. Марк Эндрю Кук в диссертации «Аналитическое исследование симфонии Пауля Хиндемита “Гармония Мира”» (M. Cook «An analytical study of Paul Hindemith’s symphony “Die Harmonie der Welt”») [18] уделяет большое внимание жанру пассакалии при анализе симфонии П. Хиндемита.

Особого внимания заслуживает статья Сиглинда Бруна «Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита “Гармония Мира”» (S. Bruhn «Exploration of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith’s Symphony “Die Harmonie Welt”») [17], посвященная исследованию пассакалии как выразителю универсального порядка и красоты в симфонии П. Хин-

демита «Гармония Мира». По мнению автора, пассакалия наиболее полно раскрывает философскую концепцию композитора.

В своих сочинениях П. Хиндемит возрождает старинные полифонические формы и жанры (прелюдии и фуги), в том числе и пассакалию. Она встречается в симфонии и опере «Гармония мира», в опере «Кардильяк», в балете «Демон», в балете-сюите «Достославнейшее видение», в сонате для виолончели и фортепиано 1948 года, в фортепианном цикле «Ludus tonalis», в вокальном цикле «Житие Марии».

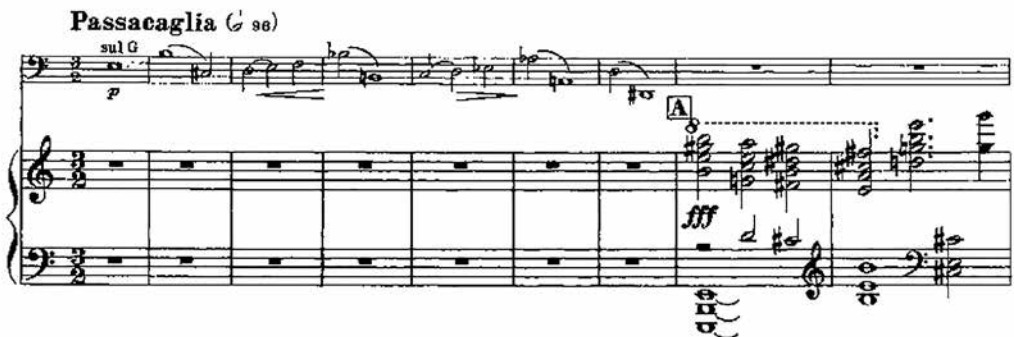
Пассакалия в виолончельной сонате (1948) является одним из наиболее ярких примеров использования этого жанра в музыке Хиндемита. Написанная в последний период творчества, она обобщает всю линию, связанную с обращением композитора к этому жанру. Жанровая драматургия цикла раскрывается в следующей последовательности: *пастораль* (1 ч.), *марш* (реприза 1 ч.), *скерцо* (2 ч.), *пассакалия* (3 ч.). Следует отметить, что эти же жанры (только в другой последовательности) Хиндемит использовал в балете-сюите «Достославнейшее видение», о чем более подробно будет сказано позднее.

Первая часть, написанная в сонатной форме и стилистически выдержанная в жанре пасторали, в репризе характеризуется внезапным жанровым сдвигом: тема из лирической пасторали трансформируется в сухой, жесткий марш.

В основе второй части сонаты (*Moderato fast*), написанной в сложной трехчастной форме, лежит скерцозный, гротескно-танцевальный образ, который воплощается в сухом политональном звучании фортепианного двухголосия. Голоса, находящиеся в соотношении ноты через две октавы, контрастны по отношению к расположенному между ними основному — лирически-напевному — голосу виолончели. В данном случае темы у фортепиано и виолончели звучат в контрапункте.

Пассакалия завершает цикл. В основе ее лежит семитактная тема (пример 1), исполняемая виолончелью (подобное решение можно увидеть в теме пассакалии — № 6 Танец Демона — в балете Хиндемита «Демон», ее тема также состоит из семи тактов).

Пример 1. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Тема пассакалии



Есть основания предполагать, что Хиндемит работал по модели, взяв за основу Пассакалию для органа *c-moll* И. С. Баха (пример 2).

Пример 2. И. С. Бах. Пассакалия *c-moll*. Тема пассакалии



Сходство присутствует на масштабном и интонационном уровнях. Основная тема как в сочинении Баха, так и Хиндемита состоит из семи тактов. Начальный интервал баховской темы — восходящая квинта «до – соль», Хиндемита — квинта «ми – си». Рисунок темы в сочинениях обоих композиторов сходен.

Стоит упомянуть и вокальный цикл Хиндемита «Житие Марии», во втором номере которой («Введение Богородицы во храм») пассакалия выполняет кульминационную роль — так композитор подчеркивает важность события. В тематизме вновь присутствует восходящая квинта («до – соль») в партии фортепиано (пример 3).

Пример 3. П. Хиндемит. Вокальный цикл «Житие Марии». Пассакалия



Возвращаясь к пассакалии в Сонате для виолончели и фортепиано, рассмотрим ее вариации. Они представляют собой различные модификации первоначального образа — от сдержанно-сосредоточенного до экспрессивного. Композитор использует самые разнообразные приемы развития, направленные на мелодическое, гармоническое или фактурное преобразование темы. В Пассакалии Хиндемита двадцать четыре вариации (Баха — двадцать одна). После первого проведения у виолончели тема переходит в партию фортепиано, растворяясь в оглушительных каскадах аккордового звучания. Так она излагается на протяжении двух первых вариаций. В третьей вариации тема

в партии фортепиано изложена нонами. Мощная аккордовая фактура на *ff* сохраняется на протяжении всей вариации. В четвертой вариации к проводимой в партии фортепиано теме в качестве противосложения присоединяется долго молчавшая виолончель. Далее главная тема, пробиваясь сквозь «толщу» аккордового материала, переходит к виолончели, обогащая ее новыми интонационными элементами. Одной из них является трель, которая выходит на первый план в четвертой вариации (в Пассакалии Баха есть похожий момент — появляющийся в пятой вариации мордент).

Стоит отметить, что различные обновления темы черпаются из предыдущих вариаций. Если в четвертой вариации у виолончели трель появляется фрагментарно, то в пятой целиком пронизывает партию инструмента. Трестью завершается партия фортепиано, представленная восходящими пассажами на *ff*. На трелях у обоих инструментов основан и тематизм шестой вариации (пример 4). Все трели композитор предписывает исполнять с акцентом, при общей динамике *f*.

Пример 4. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Шестая вариация



Далее трель постепенно растворяется, на первый план выходит пунктирный ритм, который ярко проявляется в партии фортепиано в аккордовом изложении, звучащий в разной динамике.

Седьмая и восьмая вариации связаны между собой ритмическим рисунком (две восьмые, объединенные с четвертью), которым обмениваются два инструмента. Хиндемит акцентирует свое внимание на данном элементе, акцентируя его с точки зрения динамики — *ff*.

При дальнейшем развитии, в девятой вариации, оба композитора использовали гаммообразное движение: восьмыми в Пассакалии Хиндемита и шестнадцатыми — Баха.

В девятой вариации тема, как в орнаментальных вариациях, растворяется в фактурном рисунке восьмых в партии фортепиано, звучащих сухо, *staccato*. На их фоне у виолончели звучит вариант основной темы на *ff* (пример 5).

В десятой вариации находит продолжение ритмический рисунок девятой. Как в Пассакалии Баха, так и Хиндемита с точки зрения развития тематического материала наблюдается парное объединение вариаций.

Пример 5. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Девятая вариация



В одиннадцатой и двенадцатой вариациях, как и в девятой, применен принцип орнаментальных вариаций. В них происходит смена ритмического рисунка: аккордовые триоли в партии фортепиано звучат в сочетании с трелью у виолончели. Композитор вновь ставит *ff*, акцентируя внимание на новом элементе — аккордовой триоли. Если в одиннадцатой вариации виолончель уходит на второй план, то в двенадцатой ей вновь поручена основная тема пассакалии, звучащая *ff*.

Все развитие направлено к тринадцатой вариации, в которой основная тема пассакалии звучит *fff* у фортепиано, в октавном изложении в сочетании с аккордовыми триолями.

В четырнадцатой вариации Пассакалии Хиндемита происходит резкий спад динамики от *fff* до *pp*. Новая тема у виолончели, звучащая в контрапункте с основной темой пассакалии у фортепиано на фоне тремоло на *pp*, создает созерцательный образ, ранее не фигурирующий в вариациях (пример 6).

Пример 6. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Четырнадцатая вариация



С четырнадцатой по восемнадцатую вариации наблюдается динамическое нарастание, которое осуществляется в том числе и за счет уплотнения аккордовой фактуры фортепианной партии, однако без участия виолончели — она появляется лишь в семнадцатой вариации, в виде отдельных реплик. Подход к кульминации завершается появлением новой темы, звучащей в контрапункте с главной темой Пассакалии. В девятнадцатой, кульминационной вариации всей части, тема проходит целиком в аккордовом фортепианном изложении (пример 7).

Пример 7. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Девятнадцатая вариация



В двадцатой вариации происходит скачок в сферу агрессивной образности: пунктирный ритм у фортепиано в аккордовом изложении сочетается с триольным движением на *ff* у виолончели. Диалог ритмических фигур приводит вновь к возвращению основной темы Пассакалии. В двадцать первой вариации тема звучит в первоначальном виде. Ритмический рисунок — пунктирный ритм предыдущей вариации — сохраняется, тема звучит *f* в партии левой руки у фортепиано.

Динамически контрастны двадцать вторая (динамика *ff*) и двадцать третья (*p*) вариации, построенные на сочетании пунктирного ритма и триолей. Динамическое нарастание приводит к новому разделу формы — фугато.

Таким же образом — построенным на основной теме фугато — завершается и Пассакалия Баха *c-moll*. Как и у Баха, в фугато Хиндемита появляется новая тема в контрапункте с основной темой Пассакалии.

В данном фугато отчетливо проявляется свойственная композитору трактовка финалов. Хиндемит наделяет полифонические формы кульминационным значением в инструментальных циклах. Многие камерные циклы заканчиваются аналогично, например, Соната для скрипки и фортепиано (1939) или Соната для двух фортепиано (1942).

Сравнив Сонату с Пассакалией И. С. Баха, можно сделать вывод о том, что Хиндемит работал по модели, применяя баховские принципы развития вариаций. Параллели просматриваются как на уровне деталей — построения темы, так и целой композиции — вариаций. Хиндемит, как и Бах, использовал начальный интервал квинты в построении темы, семитактовое строение темы, структурировал цикл по две вариации (начиная с девятой вариации), растворял тему в орнаментике. Аналогии между определенными вариациями прослеживаются в характере тематизма как на уровне отдельных его элементов (например, трели), так и самостоятельных смысловых единиц (введение новой темы). Творчество И. С. Баха оказало влияние на стиль Хиндемита. Это подтверждается сходством в развитии музыкального материала, использовании аналогичных приемов.

Помимо камерных сонат Хиндемит вводит пассакалию в симфонические, оперные и балетные финалы, связывая эту форму с торжественным апофеозом.

зом. Так, в опере и симфонии «Гармония мира» пассакалия представляет собой грандиозный финал, в котором происходит трансформация — преобразование в небесные светила — главных героев. В заключении финала, в сцене хоровода планет и звезд на небосводе, к солистам присоединяется хор, усиливая звучность и подчеркивая таким образом грандиозность события.

В финале симфонии и оперы «Гармония мира» (как и в рассмотренной сонате) в последнем разделе пассакалии композитор вводит фугу, построенную на новой теме. Она знаменует собой итог: существенное изменение, жанровый сдвиг. Финальной фуге предшествует грандиозный финал в жанре пассакалии. Обращает на себя внимание то, что в опере, симфонии и сонате пассакалия начинается восходящей квинтой «ми – си». Следует отметить некую звуковую арку, связанную с использованием звука «ми», который во всех композициях начинает и заканчивает произведение (примеры 8 а, б, с).

Пример 8 а. П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема пассакалии



Пример 8 б. П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Тема пассакалии

Пример 8 с. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Тема пассакалии



Все три финала заканчиваются «прорывом» в мажор (*e-moll* — *E-dur*)³. Соната для виолончели и фортепиано (1948), симфония и опера «Гармония мира» Хиндемита заканчиваются *Ми-мажорным* трезвучием, которое венчает эти сочинения, утверждая универсальную Гармонию мироздания. По словам композитора, свои инструментальные сонаты он сочинял в качестве композиционных упражнений для инструментов в процессе работы над масштабными сочинениями всей своей жизни, например, оперой «Гармония мира» [19, 20].

Хиндемит вводит пассакалию и в финал балета-сюиты «Достославнейшее видение» (пример 9), а также в центральный номер балета «Демон» (пример 10).

Пример 9. П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Тема пассакалии

Feierlich bewegt ♩ bis 30

Пример 10. П. Хиндемит. Балет «Демон». Танец № 6. Тема пассакалии

Langsam.

Пассакалия (тема и 21 вариация) является кульминацией всей балетной сюиты «Достославнейшее видение». Тема пассакалии, состоящая из шести тактов, начинается не квинтой, как в рассмотренных сочинениях, а восходящей квартой «*соль – до*». Стоит отметить сходство жанровой драматургии сонаты и балета-сюиты. Жанры пасторали, марша, скерцо и пассакалии присутствуют в обоих сочинениях. Это свидетельствуют о том, что композитор придавал им особое значение.

В фортепианном цикле «*Ludus tonalis*» пассакалия наделена композиционной функцией. Она обрамляет цикл, создавая симметричную арку от начальной прелюдии к заключительной постлюдии. Иное расположение — центральную часть — она занимает в балете «Демон». Темповое развитие пассакалии в танце № 6 — от очень медленного (*Langsam*) до предельно быстрого в середине (*Schnell*) с возвращением к первоначальному темпу в десятой вариации — обусловлено драматургией танца. Динамическое и темповое развитие направлено к центральному номеру — Танец Демона, который выступает в роли кульминации и размещается в точке золотого сечения.

Жанр пассакалии для композитора имел особое значение. Используя этот жанр в финалах, а также кульминационных моментах произведения, он подчеркивал масштабность идеи. В опере «Кардильяк» композитор обращается к пассакалии в момент смерти главного героя, когда над умирающим звучат слова: «Герой умер. Я завидую ему» [9, 157].

На основе анализа таких моментов, как местоположение и значение жанра пассакалии в сочинении (симфоническом цикле, опере, балете), драматургия развертывания жанра, структурные особенности, характер тематизма, а также выявление некоторых пересечений, аллюзий с творчеством выдающихся предшественников, можно сделать заключение о том, что обращение к жанру пассакалии для Хиндемита связано с воплощением высокой идеи. Жанр пассакалии в творчестве композитора вырастает до грандиозных масштабов. При сохранении единого стилистического и семантического стержня в каждом сочинении — в зависимости от замысла и концепции произведения — пассакалия обретает свою собственную интерпретацию, внутреннее наполнение. Жанр пассакалии венчает творчество композитора, раскрывая его эстетические представления, осуществляя связь с философскими идеями о Гармонии мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бать Н. Г. Полифония П. Хиндемита: на примере симфонических произведений: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1978. 180 с.
2. Бобровский В. П. Статьи. Исследования. Москва: Сов. композитор, 1990. С. 234–255.
3. Воробьева Е. Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х гг.: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2002. 284 с.
4. Задерацкий В. В. Сонористическое претворение принципа оstinato в творчестве Оливье Мессiana // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1986. С. 283–317.
5. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
6. Ковнацкая Л. Г. Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 306–323.
7. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. Москва: Сов. композитор, 1971. 323 с.
8. Левая Т. Полифония. Сб. теор. статей. Москва: Музыка, 1975. С. 228–248.
9. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
10. Мазель Л. А. О восьмой симфонии Шостаковича // Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва: Сов. композитор, 1978. С. 325–334.

11. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америка. Л.: Сов. Композитор, 1986. 197 с.
12. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. Москва: Музыка, 1976. С. 146–206.
13. Холопова В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. науч. тр. Вып. 79. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 17–38.
14. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
15. Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы). Волгоград, 2010. 213 с.
16. Этингер М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах / М. А. Этингер // Вопросы теории музыки / ред. Ю. Н. Тюлин. Вып. 2. Москва: Музыка, 1970. С. 101–153.
17. Bruhn S. Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony Die Harmonie der Welt. The Nordic Journal of Aesthetics. N 39, 2010. P. 80–99.
18. Cook M. An Analytical Study of Paul Hindemith's Symphony, «Die Harmonie der Welt». Thesis Doctor of Arts, Washington, 2003.
19. Geldenhuys D. Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters. Hindemith – Jahrbuch 19 (1990). P. 20–38.
20. Propper L. Der Basso ostinato als technisches und vorbildendes Prinzip. Berlin, 1926.
21. Riemann H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato // Lilien coron-Festschrift. Lpz, 1910.
22. Walther L. Die konstruktive und thematische Ostinato-technik in der Chaconne und Arienformen des 17 und 18 Jahrhunderts. Wurzburg – Au-mühle, 1939.

REFERENCES

1. Bat N. G. Polifoniya P. Khindemita: na primere simfonicheskikh proizvedeniy [P. Hindemith's polyphony: the example of symphonic works]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Ph.D. in history of Arts]. Moskva [Moscow]. 1978. 180 p.
2. Bobrovskiy V. P. Stati. Issledovaniya [Articles. Research]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1990. P. 234–255.
3. Vorobeva Ye. B. Opernyy triptikh Paulya Khindemita kak yavlenie zapadnoevropeyskoy kultury 1910–1920-kh gg. [Opera triptych by Paul Hindemith as a phenomenon of Western European culture 1910–1920s]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Ph.D. in history of Arts]. Nizhniy Novgorod [Nizhny Novgorod]. 2002. 284 p.
4. Zaderatskiy V. V. Sonoristicheskoe pretvorenie printsipa ostinatnosti v tvorchestve Olive Messiana // Problemy muzykalnoy nauki [Sonoristic implementation of the principle of ostinat in the work of Olivier Messiaen // Problems of Musical Science]. Sb. st. Vyp. 6. [Digest of articles. Issue 6]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. P. 283–317.
5. Kats B. A. O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya [About Boris Tishchenko's Music: An Experience of Critical Research]. L.: Sov. Kompozitor [Leningrad: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. 168 p.
6. Kovnatskaya L. G. Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli // D. D. Shostakovich: sb. st. k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Shostakovich and Britten. Some parallels // D. D. Shostakovich: collection of articles. Art. to the 90th birthday anniversary]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»]. 1996. P. 306–323.
7. Konen V. D. Klaudio Monteverdi [Claudio Monteverdi]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1971. 323 p.
8. Levaya T. Polifoniya. Sb. teor. statey [Polyphony. Sat. theor. Articles]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1975. P. 228–248.
9. Levaya T., Leonteva O. Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo [Paul Hindemith. Life and creation]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1974. 448 p.

10. *Mazel L. A. O vosmoy simfonii Shostakovicha* // *Mazel L. A. Voprosy analiza muzyki* [About Shostakovich's Eighth Symphony // *Mazel L. A. Music analysis issues*]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1978. P. 325–334.
11. *Raaben L. N. Kamernaya instrumentalnaya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Yevropy i Amerika* [Chamber instrumental music of the first half of the 20th century: Countries of Europe and America]. L.: Sov. Kompozitor [Leningrad: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. 197 p.
12. *Ruchevskaya Ye. A. Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka* // *Sovremennye voprosy muzykoznaniya: Sb. statey* [Thematicism and form in the methodology of the analysis of music of the XX century // *Modern issues of musicology: Sat. articles*]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1976. P. 146–206.
13. *Kholopova V. N. K probleme muzykalnykh form 60–70-kh godov XX veka* // *Sovremennoe iskusstvo muzykalnoy kompozitsii* [To the problem of musical forms of the 60–70s of the XX century // *Contemporary art of musical composition*]. Sb. nauch. Tr. Vyp. 79 [Sat. scientific. Tr. Issue 79]. Moskva: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: GMPI them. Gnesins]. 1985. P. 17–38.
14. *Tsukkerman V. A. Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form* [Musical genres and basics of musical forms]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. 159 p.
15. *Shmakova O. V. Final v simfonicheskikh tsiklakh Bartoka, Oneggera i Khindemita (1930–1950-e gody)* [Finale in symphonic cycles by Bartok, Honegger and Hindemith (1930–1950s)]. Vologograd [Vologograd]. 2010. 213 p.
16. *Etinger M. A. O garmonii v basso-ostinatnykh formakh* / M. A. Etinger // *Voprosy teorii muzyki* / red. Yu. N. Tyulin. Vyp. 2. [About harmony in basso-ostinatny forms / M. A. Etinger // *Questions of the theory of music* / ed. Yu. N. Tyulin. Issue. 2]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1970. P. 101–153.
17. *Bruhn S. Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony Die Harmonie der Welt. The Nordic Journal of Aesthetics*, N 39, 2010. P. 80–99.
18. *Cook M. An Analytical Study of Paul Hindemith's Symphony, «Die Harmonie der Welt»*. Thesis Doctor of Arts, Washington, 2003.
19. *Geldenhuys D. «Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters», Hindemith-Jahrbuch 19, (1990). P. 20–38.*
20. *Propper L. Der Basso ostinato als technisches und vorbildendes Prinzip* [The basso ostinato as a technical and exemplary principle]. Berlin. 1926.
21. *Riemann H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato* // *Lilien coron-Festschrift* [Basso ostinato and Basso quasi-ostinato // *Lilien coron-Festschrift*]. Lpz. 1910.
22. *Walther L. Die konstruktive und thematische Ostinato-technik in der Chaconne und Arienformen des 17 und 18 Jahrhunderts*. [The constructive and thematic ostinato technique in the Chaconne and aria forms of the 17th and 18th centuries]. Wurzburg – Au-muhle. 1939.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пассакалия происходит от испанской песни, которую исполняли в сопровождении гитары.
- ² Автор рассматривает этот жанр на примере третьей части симфонии Хиндемита «Гармония Мира».
- ³ Подобные примеры можно встретить в «Музыке для струнных, ударных и челюстей» (*f-moll – F-dur*) Бартока, во Второй симфонии (*d-moll – D-dur*) Онеггера.

Современная музыка

Инга Преснякова, Елизавета Воццо

ЖАК ЛУСЬЕ: СПЕЦИФИКА МЕТОДА ТРАНСФОРМАЦИИ В ДЖАЗИНГ-ТРАНСКРИПЦИЯХ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА

Высокая художественная ценность музыки Баха является одной из причин неослабевающего к ней интереса на протяжении нескольких столетий. Современные музыканты не только интерпретируют, но и перерабатывают баховские сочинения. Сегодня существует огромное количество их версий, выполненных в различных стилях и предназначенных для самых разнообразных составов — от баяна и симфонического оркестра до рок-ансамбля и джазового трио. По замечанию Б. Бородина, *«Жизнь произведений Баха во времени представляет богатейший материал для изучения стилистических взаимодействий на различных уровнях»* [2, 44].

Яркий пример подобного взаимодействия репрезентирует творчество французского пианиста Жака Лусье (Jacques Loussier, 1934–2019). Именно он является первой крупной фигурой в деле джазового «переинтонирования» музыки Баха, начавшегося, вероятно, в 1937 г., когда трио, состоящее из скрипачей С. Граппелли, Э. Саута и гитариста Д. Рейнхардта, исполнило свою версию первой части Концерта для двух скрипок и струнного оркестра d-moll И. С. Баха (BWV 1043)¹. Этот опыт, по всей видимости, оставался единственным в своем роде вплоть до рубежа 1950–1960-х годов, когда джазинг музыки Баха стал своеобразным мейнстримом творчества двух знаковых коллективов: в сфере вокальной музыки — ансамбля «Swingle Singers», в сфере инструментальной музыки — трио Жака Лусье². Заданный ими импульс дает многочисленные художественные результаты по сей день, подтверждением чему могут служить все новые и новые джазовые обработки баховских произведений.

Несмотря на то, что джазинг³ представляет собой чрезвычайно распространенное явление, он остается малоизученным в отечественном музыкознании как с точки зрения осмысления транскрипционной технологии оджазирования классики, так и характеристики творческих персона-

лий. Отметим, что в целом проблемам взаимодействия академической музыки и джаза посвящено немало научных работ, среди которых диссертации А. Чернышова [12], А. Казуровой [5], Н. Матюхиной [7]. Вместе с тем из известных нам специальных трудов, посвященных джазingu, можно назвать лишь диссертационное исследование украинского музыковеда Е. Воропаевой «Джазинг как форма взаимодействия академического и “третьего” пластов в джазе» (2009) [14]. Интерес к данной теме с акцентом на персоналиях оркестровых аранжировщиков эпохи свинга заметно возрос в англоязычной исследовательской традиции последнего десятилетия: из ряда работ выделим монографии Д. Мауэр [15] и Дж. Риггла [16]. Дисбаланс между широтой распространения явления джазingu и малой степенью его изученности в российской музыкальной науке обуславливает актуальность представленной работы. Кроме того, деятельность Ж. Лусье пока не нашла отражения в отечественном музыковедении.

Заметим, что именно творчество Лусье положило начало «джазовой бахiane» как особому течению музыкальной культуры XX столетия и задало направление многим выдающимся исполнителям нашего времени. В творчестве Лусье нашли джазовое преломление баховские произведения самых разных жанров — инвенции, прелюдии и фуги, хоральные прелюдии, токкаты и фуги, сюиты, партиты, концерты. В бесконечном множестве образцов джазingu деятельность Лусье, вне всякого сомнения, имеет свое собственное лицо. Выскажем предположение, что совокупность оджазированных музыкантом баховских сочинений представляет собой художественно цельное явление. Основанием для данного утверждения служит ряд общих принципов преобразования исходного материала, связанных с действием метода трансформации, свойственного транскрипционной сфере творчества в целом. Кроме того, важнейшим компонентом данного метода является стилистическая трансформация. Вследствие этого представляется правомочным определить переработки сочинений Баха, принадлежащие Лусье, как *джаз-инг-транскрипции*.

Официальная дискография музыканта открывается в 1959 г. альбомом «Play Bach» и охватывает более чем полувековой период. Среди работ Лусье есть обработки музыки Генделя и Вивальди, Моцарта и Бетховена, Шопена и Шумана, Дебюсси и Равеля, но именно музыка Баха является главным источником творчества пианиста на протяжении всей жизни. *«После первого релиза Play Bach стал сенсацией: смешение священного аспекта классической музыки с андеграундной культурой джаза шокировало многих пуристов. Это сегодня контрверсии способны лишь вызвать улыбки. Но и тогда это совершенно меня не беспокоило, настолько глубоко и естественно я ощущал темы “свинга”, словно бы предложенные, внушенные музыкой Баха. Я мог незначительно менять аккорды, мог слегка изменять ритмы и заставлять их скользить к джазу, и — сработало. Это было так классно, так открыто, это было повсюду. Успех был громким, и моя интуиция в отношении музыки Баха была удивительным образом подтверждена»* [8].

Избранный на рубеже 1950–1960-х годов курс сохранялся музыкантом на протяжении многих лет. Идея, первоначально реализованная в джазовых транскрипциях сочинений И. С. Баха, впоследствии была перенесена на музыку композиторов различных эпох. Для Лусье именно джазинг стал тем средством, с помощью которого смогла реализоваться его творческая индивидуальность, а разным сторонам его таланта было найдено основание для органичного объединения. Универсальный музыкант, сочетающий блестящую технику классического пианиста и чувство свинга истинного джазмена, рационализм логического мышления и свободу импровизации, кроме того, композитор, лидер ансамбля (именно ему принадлежат обработки, исполняемые его Трио) — таков портрет Лусье крупным планом. Если же попытаться разглядеть в нем детали и соединить их, то эта совокупность высветит специфику метода трансформации, используемого музыкантом при джазинге баховских сочинений. Основываясь на анализе джазинг-транскрипций, обозначим его основные черты.

Главная особенность метода Лусье определяется самой «системообразующей» идеей *джазовой транскрипции целостных произведений Баха*. Композиционная структура оригинала служит жестким каркасом, на основе которого возможны изменения самого разного характера. Баховские сочинения являются не поводом для свободного полета фантазии импровизатора. В сочинениях Лусье они представлены в виде макротем⁴ для варьирования, конечной целью которого становится стилистическая модификация — «модуляция» или трансформация. Устойчивость этого подхода наблюдается в большинстве джазинг-транскрипций произведений Баха, внутри которых сохраняется базовая форма и тонально-функциональная основа первоисточника. Слушать транскрипции Лусье можно буквально следя за ними по баховскому тексту: все транскрипции, к примеру четвертого диска «Play Bach», отличает строгое сохранение структуры оригинала. Метод Лусье в этом отношении принципиально отличается от джазинг-практики эпохи свинга, типовым приемом которой стало вычленение из классического произведения небольшого фрагмента (например, побочной темы из «Ромео и Джульетты» П. И. Чайковского или побочной темы III части Второго фортепианного концерта С. В. Рахманинова) и превращение его в песенно-танцевальную композицию в русле свит-джаза.

Характерным признаком метода трансформации Лусье является чередование цитированных и варьированных фрагментов оригинального текста. Цитирование выполняет не только мнемоническую роль, но и выступает как формообразующее средство, несущее функцию репризы. На контрастном чередовании оригинальных и трансформированных, свинговых и несвинговых разделов основана, к примеру, композиция транскрипции Токкаты и фуги d-moll.

В транскрипциях фуг «Хорошо темперированного клавира» ярко проявляется различная степень трансформации тематических и нетематических разделов. Оригинальные темы (в особенности их начальные проведения) в определенных разделах остаются совершенно или почти нетронутыми. Они могут фактически цитироваться, исполняясь в академической манере. Так,

в фуге *c-moll* (I том ХТК) баховский текст сохраняется на протяжении всей экспозиции (с поправкой на октавные переносы, обусловленные регистровыми возможностями контрабаса). Более того, цитаты встречаются внутри стилистически измененного текстового пространства в последующих разделах формы (фуги *C-dur* и *D-dur*, I том ХТК). Зато в интермедийных разделах «градус» джазовых преобразований заметно повышается: появляется (или усиливается) свинг, более заметной становится роль гармонической вертикали, благодаря чему фактура теряет полифонический облик и превращается в смешанную (с признаками и гомофонно-гармонического, и полифонического склада), возникает много диссонирующих созвучий, участвующих в «гармоническом уплотнении» верхнего голоса, мелодия импровизационной линии обогащается интонациями, характерными для блюзового лада.

Прием цитирования часто находит применение в развивающих разделах фуг: свинговые фрагменты с редуцированной полифонической фактурой чередуются с неизменным оригинальным текстом (фуги *c-moll*, *D-dur*, Токката и fuga *d-moll*). Кроме того, цитированием неизменно отмечены заключительные такты транскрипции, когда после активных преобразований материала вновь звучит оригинальная баховская интонация (фуги *C-dur*, *D-dur*). Данный прием действует как формообразующий: с его помощью перекидывается интонационная арка к началу и создается эффект репризы.

Немаловажной чертой метода Лусье является *стабильность тембрового компонента*: большинство его обработок созданы для джазового трио (фортепиано, контрабас, ударная установка). Сохраняется и распределение исполнительских функций: солирует неизменно партия фортепиано, однако функция контрабаса иногда выходит за традиционные рамки басовой линии — в частности, ему поручаются проведения темы в фугах, а также мелодические фрагменты (так, в транскрипции прелюдии *c-moll* мелодическая линия последних двух тактов макротемы звучит у контрабаса, тогда как предыдущее изложение оригинального текста — только у рояля). Бесспорно, важнейшую роль в оджазировании играет ударная установка, партия которой насыщена ритмическими идиомами джаза. Сольные фрагменты ударных звучат, как правило, в связующих разделах.

Необходимо отметить, что каждый из солистов ансамбля Лусье имеет возможность индивидуального высказывания. Учитывая то, что тембры ударной установки и контрабаса являются более специфичными для джазового саунда, чем тембр фортепиано, их роль при джазинге классических сочинений представляется весьма важной.

Если определять особенности метода Лусье с позиций теории транскрипции, то правомерно отнести его к виду *интерпретационной трансформации*. Главным техническим приемом метода трансформации в джазинг-транскрипциях Лусье является *амплификация* формы и фактуры (при этом иногда встречается редукция полифонической фактуры или ее преобразование в смешанный тип). Амплификация формы реализуется в трех видах: 1) повторное проведение сочинения в качестве вариации на макротему, при этом макротема строго со-

хранят форму оригинала (таковы транскрипции фут C-dur и c-moll из I тома ХТК, двухголосных инвенций C-dur, F-dur, a-moll); 2) «приращивание» вступительных и кодовых разделов (двухголосная инвенция a-moll); 3) внутреннее расширение за счет включения импровизационных разделов (в изложение Прелюдии D-dur буквально «вырывается» фрагмент из вступления).

Фактурная амплификация связана с исполнительским составом ансамбля (например, при джазинге клавирных сочинений), усилением гармонической составляющей, в том числе за счет многотерцовой аккордики диссонирующего характера.

Приемы *стилистической трансформации* реализуются через замещение элементов музыкального языка, присущих эпохе барокко, на специфические джазовые. Так, в сфере метроритма это внедрение свинговой ритмики и офф-бита, использование таких приемов, как *double time*, *double time feeling*, *stop-time*⁵; в гармонии — диссонирование вертикали оригинала, использование так называемых «аккордов с надстройками», техники блок-аккордов; в области мелодики — интонационные идиомы, связанные со спецификой блюзового лада; в отношении фразировки — асимметричный синтаксис. Немаловажную роль в оджазировании играет тембр. Джазовый саунд может возникать за счет специфических приемов звукоизвлечения на инструментах, изначально существовавших вне джаза: в данном случае интересен не сам инструментарий, а непривычная манера его использования. Так, в отношении контрабаса — это пиццикатная техника, соединенная с «шагающим басом», или слэп (*slap*)⁶. С исполнительской спецификой стилистической модификации связаны особенности динамической акцентуации, артикуляции и фразировки.

Импровизационность, которая является имманентным признаком музыкальной практики как барочной, так и джазовой традиций, естественным образом проявляет себя в этом двуединстве в транскрипциях Лусье. Особым образом она предстает в различных «редакциях» аудиотекстов одних и тех же сочинений, записанных в разное время. Если говорить о частных проявлениях, хотелось бы привести в пример фрагмент транскрипции I части Итальянского концерта, который характеризуется наибольшей степенью оджазирования. Он располагается в самом центре формы — это интермедия после сокращенного проведения ритурнеля в параллельной тональности. В ней совершается наиболее далекий отход от авторского текста: если в процессе последующего изложения I части оригинальный материал всегда присутствует в той или иной степени трансформации и всегда ясно опознается, то здесь он заменяется на тематизм импровизационного характера. Вероятно, данная интермедия и зона ее расположения в форме целого для внедрения наиболее плотного джазового фрагмента избраны неслучайно. Интермедия оригинала строится как троекратный варьированный повтор мелодической фразы, поддержанной чередованием тонической и доминантовой гармоний на доминантовом органном пункте. Несколько статичный характер звучания создается за счет точного ритмического повтора. Возможно, желание уйти от него через импровизационную свободу явилось

причиной отказа от авторского текста. Органичным представляется насыщение мелодической линии мелизматикой. Безусловно, ее джазовый вариант отличается от барочного, но сам тип подобного «украшения» мелодии является органичным для музыки обоих стилей.

Глубинная общность музыки барокко и джаза, Баха и джаза, отмечается многими исследователями. М. Вельфле считает, что «джаз и Бах состоят между собой в глубоком духовном родстве, на корни которого нередко указывает та или иная джазовая интерпретация», и проводит «четкую параллель между джазовой ритм-группой и контрабасом в музыке барокко: джазовый музыкант импровизирует в сопровождении последовательности аккордов, музыкант эпохи барокко — в сопровождении *basso continuo*» [3]. По мнению А. М. Цукера, «<...> барочная музыка была для джаза идеальным “собеседником”» [11, 363], так как джазу «<...> оказалась близка барочная стихия концертирования, внимание к самому исполнительскому акту в его сиюминутности, манере игры, виртуозно-техническим приемам, тембровым противопоставлениям, соревновательности» [11, 369]. Т. В. Цареградская, анализируя Прелюдию C-dur, указывает на наличие в ней скрытого свинга [10]. Отметим, что многие джазовые музыканты также говорят о естественном свинге, который содержит музыка Баха. Приведем несколько цитат.

Ли Кониц:

«Я особенно люблю слушать струнные квартеты Бартока. Фактически это самая свинговая музыка, которую я когда-либо слышал в классических формах, если не считать Баха» [13, 363].

В. Гроховский:

«<...> я от его [Баха] форм не отошел: сколько есть тактов у Баха, столько и в моем варианте. А свинг в этой музыке был и так, за счет полифонии, непрерывного движения» [4].

У. Свингл:

В. Гизекинг «играл Баха в железном темпе, без педали и непрерывно свингуя. Когда я услышал его исполнение Симфонии из Второй фортепианной партиты, которая начинается импровизационной мелодией поверх шагающего баса, я, помню, говорил себе — можно подумать, что это Майлс Дэвис и Рэй Браун»⁷.

Дж. Кейдж:

«Джаз равноценен Баху (постоянный ритм, надежный двигатель), и, как правило, любовь к Баху связана с любовью к джазу» [6, 341].

Ж. Лусье:

«<...> мне всегда казалось, что джаз самым естественным образом вытекает из музыки Баха, казалось настолько, что я иногда задаюсь вопросом, не имел ли старый мастер из Лейпцига такую вдохновенную интуицию, что предугадал ритмы, которые должны были прийти из нового мира» [8].

В заключении статьи отметим, что именно Жак Лусье стал первой крупной фигурой, которой удалось вскрыть латентные связи между музыкой Баха и джазом и убедительно, системно «материализовать» их в своем творчестве. Особенности транскрипторского метода Лусье впоследствии были взяты на вооружение многими музыкантами: Дж. Льюисом, М. Херскаунтцом, О. Циццери, В. Гроховским. Безусловно, каждый из них имеет свое творческое лицо, однако поиск истоков джазинга музыки Баха так или иначе приводит к опытам Лусье.

Джазинг красной нитью проходит через музыку последнего столетия, являясь одним из инструментов «диалога стилей», в котором принимают участие музыканты разных стран и поколений. Характеризуя культуру XX века, А. С. Соколов отмечает: «Художественные произведения в это время нередко предлагают нам внутренние “диалоги” разных текстов культуры (интертекстуальность), адекватное истолкование которых зависит от нашего культурного багажа, тезауруса» [9, 9]. Научное истолкование джазинга представляется актуальной проблемой современного музыкознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басанко М. Исполнительский стиль Swingle singers / Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 53.05.05, 2017. 125 с.
2. Бородин Б. История фортепианной транскрипции: монография / Б. Бородин. Москва: Дека-ВС, 2011. 507 с.
3. Вельфле М. Джаз и Бах. Дюк Иоганн? Каунт Себастиан? / М. Вельфле // Jazz квадрат. URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=458> (дата обращения: 31.10.2020).
4. Дурново Г. Валерий Гроховский: между классикой и джазом. URL: <https://web.archive.org/web/20070422144408/http://www.jazz.ru/mag/336/interview.htm> (дата обращения: 06.09.2020).
5. Казурова А. Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Казурова. Москва, 1996. 20 с.
6. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. 382 с.
7. Матюхина Н. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: автореф. дис. ... кандидата иск.: 17.00.02 / Н. Матюхина. Москва, 2003. 24 с.
8. Островцов А., Алексеева Т. Jacques Loussier — Музыкант, «неподдающийся классификации». URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=358> (дата обращения: 06.09.2020).
9. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие / А. Соколов. Москва: Владос, 2004. 231 с.
10. Цареградская Т. Бах и массовая музыкальная культура второй половины XX века / Т. Цареградская // Сб. статей по материалам конференции «И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. и Д. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия». Москва: РАМ имени Гнесиных, 2011. С. 244 – 250.
11. Цукер А. Барочная модель в современной массовой музыке / А. Цукер // Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2003. С. 360–371.
12. Чернышов А. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Чернышов. Москва, 2009. 32 с.
13. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу / Н. Шапиро // Джазмены об истории джаза. Пер. с англ. Ю. Верменича. Москва: Синкопа, 2000. 432 с.

14. *Воропаева Е.* Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Е. Воропаева. Харків, 2009. 26 с.
15. *Mawer D.* French Music and Jazz in Conversation. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 304 p.
16. *Wriggle J.* Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era. University of Illinois Press, 2016. 320 p.

REFERENCES

1. *Basanko M.* Ispolnitel'skii stil' Swingle Singers [Swingle Singers performing style] / Vypuskaia kvalifikatsionnaia rabota po napravleniiu podgotovki 53.05.05 «Muzykovedenie», nauch. ruk. — doktor iskusstvovedeniia, professor Tsaregradskaia T. Moskva [Moscow]. 2017. 125 p.
2. *Borodin B.* Istoriia fortepiannoi transkripsii: monografiia [The history of piano transcription: monography]. Moskva: Deko-VS [Moscow: Publishing house «Deko-VS»]. 2011. 507 p.
3. *Vel'fe M.* Dzhaz i Bakh. Diuk logann? Kaunt Sebastian? [Jazz and Bach — Duke Johann? Count Sebastian?]. *Jazz kvadrat* [Jazz Quadrate]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=458> (data obrashcheniya: 31 oktyabrya 2020 goda) [(accessed date: October 31, 2020)].
4. *Durnovo G.* Valerii Grokhovskii: mezhdru klassikoi i dzhazom [Valery Grokhovsky: between the classics and jazz]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://web.archive.org/web/20070422144408/http://www.jazz.ru/mag/336/interview.htm> (data obrashcheniia: 06 sentyabrya 2020 goda) [(accessed date: September 06, 2020)].
5. *Kazurova A.* Pretvorenie elementov muzykal'nogo yazyka dzhaza v otechestvennoy muzyke akademicheskoy traditsii [Implementation of the elements of the musical language of jazz in the national music of the academic tradition]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 1996.
6. *Keidzh Dzh.* Tishina. Lektsii i stat'i [Cage J. Silence. Lectures and Writings]. Vologda: Biblioteka Moskovskogo Kontseptualizma Germana Titova [Vologda: Publishing house «German Titov's Library of Moscow Conceptualism»]. 2012. 382 p.
7. *Matyukhina N.* Vliyanie dzhaza na professionalnoe kompozitorskoe tvorchestvo Zapadnoy Yevropy pervykh desyatiletiy XX veka [The influence of jazz on professional composer creativity in Western Europe in the first decades of the XX century]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2003.
8. *Ostrovtsov A., Alekseeva T.* Jacques Loussier — muzykant, ne poddayushchiysya klassifikatsii [Jacques Loussier — Musician «unclassifiable»]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=358> (data obrashcheniya: 09 iyunya 2020 goda) [(accessed date: June 09, 2020)].
9. *Sokolov A.* Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka [Introduction to musical composition of the XX century: a tutorial]. Moskva: Vlado [Moscow: Publishing house «Vlado»]. 2004.
10. *Tsaregradskaya T.* Bach i massovaya musykal'naya kultura vtoroi poloviny XX veka [Bach and pop musical culture of the second half of the twentieth century]. I. S. Bach, G. F. Handel, A. and D. Scarlati: problemy izucheniya tvorcheskogo naslediya [I. S. Bach, G. F. Handel, A. and D. Scarlatti: problems of studying creative heritage]. Moskva: Rossiyskaya Akademiya muzyki imeni Gnesinykh [Moscow: Gnessin Russian Academy of Music]. 2011. P. 244–250.
11. *Tsuker A.* Barochnaya model' v sovremennoi massovoi muzyke [Baroque model in modern pop music]. Edinyi mir muzyki: Izbrannye stat'i [United world of music: Selected articles]. Rostov na Donu: Izdatel'stvo Rostovskoi gosudarstvennoi konservatorii [Rostov na Donu: Publishing house of the Rostov State Conservatory]. 2003. P. 360–372.
12. *Chernyshov A.* Dzhaz i muzyka evropeyskoy akademicheskoy traditsii [Jazz and music of the European academic tradition]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2009.
13. *Shapiro N., Hentov N.* Poslushai, chto ya tebe rasskazu [Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' To Ya]. Moskva: Sinkopa [Moscow: Publishing house «Syncope»]. 2000. 432 p.

14. Voropaeva E. Dzhazzing yak forma vzaemodii akademichnogo ta «tret'ogo» plastiv u dzhazi [Jazzing as kind of interaction of academic and «the third» stream in jazz]. Dissertatsiya kandidata iskusstvo-vedeniya [Thesis. Cand. of Arts]. Khar'kovskii gosudarstvennyi institut iskusstv imeni I. P. Kotliarevskogo [Kharkiv National Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. 2009.
15. Mawer D. French Music and Jazz in Conversation. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 304 p.
16. Wriggle J. Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era. University of Illinois Press, 2016. 320 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Запись представлена на: URL: https://www.youtube.com/watch?v=_TRjTeQ-sIM
- ² Первый состав трио — Жак Лусье (фортепиано), Пьер Мишло (контрабас) и Кристиан Гарпо (ударная установка) — был сформирован в 1959 г. и существовал до 1978 г. Второй состав появился в год 300-летия И. С. Баха. К Лусье присоединились Андре Арпино (ударная установка) и Винсент Шарбоннье (контрабас), которого в последние годы сменил Бенуа Дюнойе де Сегонзак.
- ³ Термин «джазинг» восходит к англоязычному выражению *jazzing the classics*, появившемуся в 1920-е годы. В русскоязычный обиход термин «джазинг» вводится В. Ю. Озеровым в комментариях к переводу книги У. Сарджента «*Jazz: Hot and Hybrid*» (1938), вышедшей под названием «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» в 1987 году: ««Джазинг», «оджазирование классики» (*jazzing the classics*) — интерпретация, обработка в джазовом духе тем или даже целиком взятых произведений классической стилистики и т.п.» (с. 234). Заметим, что русскоязычная орфография слова «джаз» не подразумевает двойной согласной, в соответствии с чем наиболее адекватным представляется написание «джазинг». В представленной работе термин *джазинг* будет использоваться в значении метода преобразования музыкального материала, с помощью которого происходит его «стилистическая модуляция» или «стилистическая трансформация».
- ⁴ Макротемой назван начальный раздел джазинг-транскрипции, точно воспроизводящий текст и структуру оригинального источника. Вслед за макротемой звучат вариации на нее.
- ⁵ *Double time* — темповый прием, когда проведение темы, фрагмента или всего сочинения идет вдвое быстрее, чем в первоначальном темпе; *double time feeling* — проведение в первоначальном темпе, но с основной пульсацией вдвое меньшими длительностями, благодаря чему создается лишь ощущение «двойного темпа»; *stop-time* — остановка одновременно во всех голосах (партиях).
- ⁶ Слэп — разновидность пиццикато, при котором музыкант сильно дергает струну, а струна в итоге ударяется о гриф.
- ⁷ Цит. по: [1, 10].

Музыка народов мира

Тамила Джани-заде

ЭТНИЧЕСКИЕ, НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДОСОВЕТСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Сегодня культура Центральной (Средней) Азии¹ привлекает к себе пристальное внимание ученых всего мира не только своей музыкальной самобытностью, но и теми преобразованиями, которые осуществлялись в регионе в последний двухвековой период его истории. С одной стороны, регион интересен древним симбиозом кочевых и оседлых форм культуры, смешением различных этносов, с другой — проявлением разнородных цивилизационных элементов: исламских, западноевропейских, русско-советских. Все это определяет своеобразие и богатство национальных музыкальных традиций современных государств, где проживают узбеки, таджики, казахи, туркмены, киргизы, каракалпаки и другие народы. При этом представить себе новейшую историю этих народов без России невозможно, как невозможно представить и саму историю России без ее эпохального единения с братскими народами Востока, без тех признаков, что отличали социалистическую культуру страны Советов.

Хорошо известно, что интенсивное взаимодействие населения ЦА с русскими началось во второй половине XIX века в ходе колониальных завоеваний, которые проводила Россия, раздвигавшая восточные границы своей империи. Взаимодействие это, продолженное в советский период (1922–1991), способствовало вестернизации культуры и жизненного уклада местного населения. В городах ЦА распространялись новые письменные (нотные) формы музыкального профессионализма, создавались музыкальные учреждения европейского типа, возникали новые жанры, формировались национальные композиторские традиции. Демонстрация достижений в области композиторского творчества в официальной прессе, прежде всего, указывала на преимущества советского строя перед капиталистическим. И достижения эти, действительно, поражают как темпом освоения мусульманскими народами

новых видов европейского музицирования, так и возникновением у них художественно качественных и самобытных композиторских произведений, не порывающих с собственными этнонациональными традициями. Однако следует признать, что поначалу эти «показатели» национальной принадлежности авторского опуса базировались в основном на этнических пластах культуры в ущерб не менее самобытным средневековым (цивилизационно исламским) феноменам, которые сохранялись в городском репертуаре советского Востока и к которым композиторы (азербайджанские) первыми обратили свои взоры в послевоенное время².

Наряду с композиторским творчеством широко поддерживался в советское время музыкальный фольклор, занявший первое место в концепции «советской многонациональной культуры»³. Он играл роль фундамента советской государственности, выражая разнообразием костюмов, языков, танцев, песен, инструментов братскую дружбу народов СССР. Советский опыт построения многонациональной культуры важен сегодня как для истории современной России, так и для национальных историй постсоветских государств, а также для понимания мировых процессов, осмысляемых как проблемы культурной глобализации и мультикультурных обществ.

В то же время явления, относящиеся к исламской музыкальной классике и получившие в советском музыковедении только в 80-е годы обозначение «устно-профессиональные музыкальные традиции Востока»⁴, долго не выделялись (и сейчас еще плохо выделяются) в качестве самостоятельного пласта в традициях постсоветских мусульман. Этот пласт маскировался в представлениях о «народном творчестве», о многообразии видов и жанров «народной музыки». Ни происхождение необычных по своим названиям и стилистике музыкальных феноменов, ни очевидные черты их общности с музыкой соседних зарубежных народов, проистекающие из средневекового прошлого и связанные с культурой исламской цивилизации, не рассматривались глубоко музыковедами и вполне естественным образом исключались из советской культурной идеологии. С одной стороны, они не соответствовали главенствующему в ней атеистическому воззрению. А с другой стороны, поскольку религиозно-духовная составляющая в них не бросалась в глаза из-за устных способов бытования, они причислялись чаще всего к музыкальному фольклору, к эпосу.

Очевидно, что цивилизационному прошлому не только мусульман, но и православных, не было места в новой пролетарской культуре. И пласт традиционной средневековой культуры заменялся повсюду новым — советским. В нем музыкальные достижения Запада, усвоенные также и Россией, признавались «высшей» формой музыкального искусства, которые необходимо было осваивать и развивать в качестве первой ступени движения к коммунистическому будущему⁵. Вот только «погружались» они в характерно большевистский, революционно-классовый дискурс — ведь европейская музыкальная классика оказывалась «трофеем», изъятым пролетариатом и трудящимися («эксплуатируемыми») у буржуазии («эксплуататоров»).

Вместе с тем классовая непримиримость, особенно четко проявившаяся во время становления советского строя и «советской цивилизованности»⁶ в 20–30-е годы XX века, сочеталась с мощной просветительской тенденцией. И, надо признать, что последняя, в опоре на массовое атеистическое сознание, способствовала быстрому становлению и росту **светских** форм музыки на мусульманском Востоке. Так за композиторским творчеством в стране Советов была оставлена его цивилизационная функция, причем с обязательной ориентацией произведений на народные истоки. Но при этом метод социалистического реализма⁷, господствовавший в творчестве многих музыкантов до 50-х годов, выдвигал свои особые «требования» к композиторской деятельности. Таким образом, цивилизационный пласт советской культуры определялся не столько массовой песней⁸, сколько высокой традицией западноевропейской и русской музыкальной классики, способной выражать не сознание масс, но личностные творческие концепции, которые, как мы знаем, не всегда совпадали у творца и власти.

Наряду с актуальной проблемой выделения исторически разных цивилизационных пластов музыки в культурах современных наций, особую значимость приобретает в наши дни проблема взаимодействия этих пластов друг с другом внутри культуры и в межкультурном пространстве. Для ее освещения необходимы новые данные о советском и досоветском историческом прошлом, нужен также внимательный пересмотр документальных источников⁹. В связи с этим актуален вопрос отношения национальных элит к различным музыкальным явлениям, образующим целостность и неповторимость той или иной национальной культуры, а также вопрос о способах развития разных цивилизационных пластов, их взаимодействия с этническим фактором на каждом этапе в истории каждой национальной культуры. Все это приобретает особую значимость для построения национальных музыкальных историй. А вопросы о взаимоотношении центральной власти с национальными элитами, с местной властью и о механизмах воздействия советской идеологии (как в партийных документах, так и в журналистских оценках) на развитие музыки остаются крайне важными для освещения процесса «культурной советизации» мусульманского Востока, поскольку именно этот процесс корректировал и сохранял советский вектор в развитии музыкального искусства¹⁰.

Между тем мой исследовательский опыт, обращенный в основном к музыке закавказского Азербайджана и Центральной Азии, позволяет даже при беглом сравнении истории становления национальных культур в этих регионах отметить существовавшие между ними отличия. Разницу можно объяснить несовпадением процесса развития национально-культурных идентичностей в обоих регионах накануне XX века, как и всем ходом их предшествующего исторического развития, включая контакты с соседними народами и странами. Стартовые условия в данных регионах, имевших к тому же единые, но не тождественные цивилизационно-исламские признаки музыки в прошлом, все же различным образом проявляли себя на переломе эпох, в процессе приобретения унифицированных черт советской культуры. Несмотря на общность

тюркского языка, определяющего этнический пласт культуры азербайджанцев, турок, узбеков, туркмен, уйгуров, казахов, киргизов, отличия между их традиционно-исламским музыкальным профессионализмом очевидны. Поэтому при рассмотрении часто выделяемой сегодня особой тюркской музыкальной культуры следует обратить внимание на то, что черты тюркской общности в музыке выражены, по моим представлениям, скорее только в этническом пласте культуры, а также в способах усвоения, трансляции и развития исламской музыкальной классики. В то время как свои национально-цивилизационные признаки культура тюркских народов в большей степени формирует в зависимости от региона проживания турок и складывающихся по-разному исторических контактов их с оседлым населением и соседними цивилизациями [4, 5]. В Азербайджане, например, стремление овладеть европейскими музыкальными формами, которые У. Гаджибеков называл «обще-музыкальным искусством»¹¹, было ярко выражено представителями местной национальной буржуазии до свершения революции в 1920 году. Собственный вектор развития национально-буржуазных культур вырисовывался в досоветском Закавказье еще в XIX веке. Стремление некоторой части азербайджанской элиты создавать новые и, по сути, не религиозные, а светские виды музыки проявилось раньше, чем в ЦА. Лучшим доказательством тому служат *мугамные оперы*¹², созданные Гаджибековым в 1907–1915 годах. Сегодня эти «полуоперы», воспринимаются как шедевры азербайджанской национальной музыкальной драмы. И это не случайно, потому что в отличие от последующих опер, написанных в 30-е годы и позже Гаджибековым и другими композиторами, в которых стилистика *мугамов* использовалась либо для характеристики ханов и придворных, либо сознательно избегалась (в соответствии с советскими идеологическими установками), ранние *мугамные оперы* опирались практически полностью на исполнение аутентичных *мугамов*. Более того, эти «буржуазные» досоветские оперы стали первой попыткой соединения европейской светской оперы с исламскими мистериями *та'zieh* или *шабих* — музыкальными драмами на религиозные сюжеты, которые были распространены в *ши'итских* мусульманских традициях Азербайджана и Ирана¹³.

В современной национальной истории как Азербайджана, так и Центральной Азии взаимодействие с царской Россией и со страной Советов сыграло огромную роль, поскольку в музыкальных культурах Востока возникли новые основания для развития не религиозных, а светских форм городского музицирования. При этом не следует романтизировать значение советских цивилизационных признаков, которые послужили формированию этих светских традиций, поскольку осуществлялось оно весьма своеобразно — не так, как это происходило в европейской культуре. Советский путь к светским гуманистическим идеям в музыке требует пристального к себе внимания, особенно в освещении того культурно-политического контекста, который постоянно присутствовал в оценке художественных событий.

Для советского культурного концепта чужеродными оказались не только средневековая стадия музыкальной истории, окрашенная религиозно-духов-

ными чертами (исламскими, христианскими, буддистскими), но и те культурно-политические, культурно-этнические и конфессиональные общности, которые не вписывались в советскую идею интернационализма. При этом пролетарский интернационал по существу способствовал редукции художественной многоплановости, поскольку постоянно обнаруживал упорство в борьбе с чуждыми советскому культурному менталитету явлениями. Об этом свидетельствует характерная лексика многих деятелей культуры в 30-е годы. Вот рассуждения В. С. Виноградова о декаде азербайджанского искусства в Москве, состоявшейся в 1938 году. В них очевиден вульгарно-классовый подход в оценке музыкальных явлений, среди которых отвергаются те, что связаны со вкусами буржуазии, и принимаются только те, что бытуют в крестьянской среде. Так, неприятие Виноградова вызывает именно городской пласт музыки Азербайджана, который он обозначает как «искусство сазандаров»¹⁴. Именно в их игре автор усматривает «*сильное иноземное арабо-иранское влияние*» [7, 8]. Им осуждается также и творчество самих певцов *хананде*, исполняющих *мугамы* в городах, поскольку эти музыканты связаны с придворно-феодалной средой. Тем самым подчеркивается чужеродность этого буржуазного вида музыки для истинно пролетарского сознания. А родным и подлинно народным признается представленное на декаде искусство азербайджанских *ашугов*¹⁵. И если в *мугамах* имеется, по мысли Виноградова, «слишком много специфических черт», которые выражены «в 17-ступенной гамме», что и «дает повод панисламистам, буржуазным националистам, великодержавным шовинистам говорить об “особых” путях развития азербайджанской музыки» [7, 8], то в творчестве *ашугов* нет ничего особенного, ведь оно основано на привычной «12-ступенной гамме» [7, 54]. Примитивность подобных мыслей сегодня поражает, однако именно они выражали типично советское когнитивное мышление. Отход от него обозначится позже (пожалуй, только в 60-е годы прошлого века).

Рассмотрение поставленных выше проблем на примере музыкальной культуры Центральной Азии предполагается мною в последующих статьях. Сейчас лишь отмечу, что помимо политических моментов, которые привели к образованию в советское время границ между пятью современными государствами (национально-государственное размежевание проходило в ЦА с 1924 по 1936 годы), в регионе формировались не только национальные музыкальные традиции, но и сами нации, которые под воздействием русских обрели новые идентичности (на европейский манер). У населения изменились принципы самоидентификации, приведшие к современным национальным идентичностям, среди которых появилась и новая национальная общность — узбеки. Такой вывод содержится в работах этнолога Абашина С. Н.¹⁶ и других специалистов, изучающих ЦА. Об этом было также написано в моей работе, посвященной музыкальной культуре Русского Туркестана [6]. В этой книге, наряду с описанием ценнейших материалов по музыке, собранных в ЦА в 70–80-е годы XIX века А. Ф. Эйхгорном и его современниками, мною проводилось исследование досоветской этнографической концепции, которая, как выяснилось,

не совпадает с той, что появилась в советское время. Досоветская самоидентификация местного населения ЦА была иной и опиралась как на кочевой и оседлый, так и на сословный, локально-территориальный факторы. А среди оседлого городского населения выделялась совершенно новая и значительная по численности «народность» — *сарты*-мусульмане, говорившие на обновленном тюркском языке. Однако слово *сарт* было изъято из всех советских текстов в 1926 году, когда после очередной переписи населения сарты исчезли в качестве самостоятельной общности, растворившись в новых общностях и будучи причисленными, прежде всего по своему языку, к узбекам. Знания этого этнокультурного контекста, полагаю, крайне важно для тех, кто изучает музыку ЦА. Роль *сартов* в формировании высоких музыкальных традиций будет обсуждаться в моей следующей публикации, поскольку, по-видимому, именно *сарты* определили регионально туркестанскую стилистику исламского музыкального репертуара таджиков и узбеков, выраженную в Шашмакоме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашин С. Н. Национализмы в Средней Азии: в поисках идентичности. СПб., 2007.
2. Гаджибеков У. Музыкально-просветительские задачи Азербайджана // О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Азерб. гос. изд., 1966. С. 25–30.
3. Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы и драмы // О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Азерб. гос. изд., 1966. С. 11–17.
4. Джани-заде Т. М. Этническое, цивилизационное и национальное в музыкальных культурах тюрков-мусульман // Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Международная научная конференция. Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 14–16 ноября 2018. Тезисы докладов. С. 4–6.
5. Джани-заде Т. М. Советский и цивилизационно-исламский пласты в музыкальной культуре Азербайджана // Традиционная культура тюркских народов в изменяющемся мире. Материалы 1-й Международной научной конференции (12–15 апреля 2017). Казань: Ак Буре, 2017. С. 135–138.
6. Джани-заде Т. М. Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870–1883 гг.). Каталог-исследование. Москва: ВМОМК им. Глинки, 2013.
7. Искусство азербайджанского народа. Москва: Кр. Печатник, 1938.
8. Хубов Г. Золотой век народного творчества // Советская музыка, № 10, 1937. С. 24–41.

REFERENCES

1. Abashin S. N. Nacionalizmy v Srednej Azii: v poiskah identichnosti [Nationalismes in Central Asia: in search of identity]. St. Petersburg, 2007.
2. Gadzhibekov U. Muzykal'no-prosvetitel'skie zadachi Azerbajdzhana [The Musical and Enlightenment Tasks for Azerbaijan] // O muzykal'nom iskusstve Azerbajdzhana. Baku: Azerb. gos. izd., 1966. P. 25–30.
3. Gadzhibekov U. O vospitatel'nom znachenii opery i drumy [On the educational significance of opera and drama] // O muzykal'nom iskusstve Azerbajdzhana. Baku: Azerb. gos. izd., 1966. P. 11–17.
4. Dzhani-zade T. M. Etnicheskoe, civilizacionnoe i nacional'noe v muzykal'nyh kul'turah tyurok-musul'man [Ethnic, civilizational and national in the musical cultures of the Turks-Muslims] // Muzyka v dialoge kul'tur. Muzyka v tyurko-musul'manskom mire: svetskoe i religioznoe. Mezhdunarodnaya

- nauchnaya konferenciya. Kazanskaya gos. konservatoriya im. N. G. Zhiganova. Kazan', 14–16 noyabrya 2018. [International scientific conference. Kazan state Conservatory named after N. G. Zhiganov. Kazan, November 14–16, 2018]. Tezisy dokladov [Thesis of reports]. P. 4–6.
5. *Dzhani-zade T. M.* Sovetskij i civilizacionno-islamskij plasty v muzykal'noj kul'ture Azerbajdzhana [Soviet and Islam civilization layers in the musical culture of Azerbaijan] // Tradicionnaya kul'tura tyurkskikh narodov v izmenyayushchemsya mire. Materialy 1-y Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (12–15 aprelya 2017). Kazan': Ak Bure [Proceedings of the 1st International scientific conference (April 12–15, 2017). Kazan: AK Bure], 2017. P. 135–138.
 6. *Dzhani-zade T. M.* Muzykal'naya kultura Russkogo Turkestana po materialam muzykalno-etnograficheskogo sobraniya Avgusta Eykhgorna, voyennogo kapel'meystera v Tashkente (1870–1883). Katalog-issledovaniye. [The Russian Turkestan Music Culture in the Musical Ethnographical Collection by August Eichhorn, a Military Conductor in Tashkent (1870–1883). Catalogue & Study]. Moskva, VMOMK imeni M. I. Glinki [Moscow], 2013.
 7. *Iskusstvo azerbajdzhanskogo naroda* [The art of Azerbaijani people]. Moskva: Kr. Pechatnik [Moscow: type. Kr. Printer], 1938.
 8. *Khubov G.* Zolotoy vek narodnogo tvorchestva [The Golden Age of the Folk Art]. Sovetskaya muzyka [The Soviet Music], № 10, 1937. Moskva [Moscow]. P. 24–41.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Центральная Азия — далее в тексте сокращено ЦА.
- ² С 1948 г. появляется новый оркестровый жанр симфонического мугама в творчестве Ф. Амирова и Ниязи (Тагизаде-Гаджибекова).
- ³ Социалистическая культура порождает гипертрофированное отношение к народному творчеству, которое, по мнению одного из идеологов советского музыкознания Г. Хубова, являлось «единственным источником всего развития художественной культуры» [8, 31].
- ⁴ К исламским музыкальным феноменам относятся *мугамы* и *дастгахы* — в Азербайджане, *макомы* и *шо'ба* — у таджиков и узбеков, *мукамы* — у туркмен и уйгуров, а также другие общие с иранцами, арабами и турками музыкальные признаки, в частности, наименования ладов, ритмов, инструментов, музыкально-поэтических жанров.
- ⁵ Мысль о «высшей культуре» прослеживается в заглавных статьях и партийных документах, публикуемых регулярно в советской прессе, в частности в журнале «Советская музыка» (выходит с 1933 г.) для соответствующей идеологической настройки сознания музыкальной общественности. Вот как выражалась эта сталинская мысль в музыкальных изданиях с цитируемыми словами вождя: «вовлечение запоздалых наций и народностей в русло высшей культуры», стремление к «наивысшей культуре» — «социалистической», «советской», «пролетарской».
- ⁶ Возникает вопрос: можно ли рассматривать советскую культуру как «евразийскую цивилизацию»? С теоретической точки зрения, думаю, это возможно, поскольку ее «социалистическое духовное ядро» («социалистический гуманизм»), объединяющее многие нации и народы, было уникально и ярко выражено. Но вот насколько эта цивилизация была прогрессивна и вела к процветанию — это уже другой вопрос, требующий сегодня ответа.
- ⁷ Советская доктрина, сфокусированная не на национальных различиях, а на общности черт в искусствах разных народов, опиралась на собственную художественную стилистику социалистического реализма. Стилистика эта руководствовалась сталинской формулировкой о месте национального в культуре, где понятия формы и содержания были разведены: это были культуры национальные по форме и социалистические по содержанию.
- ⁸ Созданию нового советского эпоса, воспевающего мощь советского народа, способствовали массовая песня и кантатно-ораториальные жанры, создаваемые композиторами.
- ⁹ При формировании национальных идентичностей музыковеды обнаруживают порой склонность к мифологизации, а не к научному поиску при составлении собственной музыкальной истории, участвуя таким образом в создании новой национальной мифологии, которая, с од-

ной стороны, естественно возникает в процессе самоидентификации, но с другой стороны, способна гипертрофироваться и вести к шовинизму.

¹⁰ Эти вопросы поднимаются в работах зарубежных специалистов по музыке ЦА (Марка Злобина, Теда Левина, Жана Дюринга). Объяснения исторического контекста этими авторами в целом сводятся к представлениям об имперской колониальной политике русских, продолженной в СССР.

¹¹ В 1921 году Гаджибеков выражал мысли, полностью совпадающие с революционными задачами страны Советов: *«Настало время, когда два злейших врага искусства на Востоке — политическое рабство и религиозный фанатизм — уничтожены в корне под сокрушительным ударом Великой революции... Нужно ли нам, азербайджанским тюркам, тратить время, энергию и средства для того, чтобы обучаться общемузыкальному искусству, иначе говоря, изучать европейскую музыку? Да, нужно и необходимо, потому что, изучая европейскую музыку, мы <...> обучаемся тому общемузыкальному искусству, которое развивалось веками и дало миру ряд гениальных творцов, к произведениям которых ни одна нация, претендующая на культурность, не может оставаться чужой»* [2, 27].

¹² Гаджибеков создал шесть опер (на собственные либретто) по популярным «восточным романам»: «Лейли и Меджнун», «Асли и Керим», «Рустам и Зохра» и др.), которые получили позже обозначение мугамных, поскольку в них использовались не сочиненные композитором арии, а исполняемые сольно традиционные мугамы с текстами лирических газелей.

¹³ О связи оперы с религией, с литургическими драмами у католиков Гаджибеков писал в 1917 году, ведя на страницах газеты «Каспий» полемику с противниками музыкального театра: *«У всех народов драма берет начало в религии, музыка же составляет важный элемент драматических представлений... Напоминаем здесь, кстати, наши мистерии «Шахсей» [или Шахсей-Вахсей — Т. Д.], которые тоже, принимая форму сценического представления, называемого «Шабих», сопровождаются вокальной, а в некоторых местностях и инструментальной музыкой»* [3, 13]. Позже Гаджибеков утверждал, что толчком к созданию оперы «Лейли и Меджнун» стали его детские воспоминания о таких постановках с оплакиванием святых в дни священного месяца *мухаррам* в городе Шуше, где он родился и впитал искусство исполнения мугамов прославленными карабахскими певцами.

¹⁴ *Сазандары* — инструменталисты, сопровождающие певца мугамов и *дастгахов*.

¹⁵ *Ашуг, ашик* — народные певцы и сказители в Азербайджане и Турции, сопровождающие свое пение игрой на струнно-щипковом инструменте *саз* в манере тюркских бардов (*бахши, баксы*).

¹⁶ См. работы Абашина С. Н.: [1], Узбеки / Отв. ред.: З. Х. Арифханова, С. Н. Абашин, Д. А. Алимова. Серия: Народы и культуры. М.: Наука, 2011.

Святослав Голубенко

НАЧАЛО 1941/1942 УЧЕБНОГО ГОДА В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Первые месяцы Великой Отечественной войны стали особым этапом в истории Московской консерватории. Новый учебный год начался необычно: список студентов в сентябре 1941 года, по сравнению с весной, стал вдвое меньше; сильнейшее кадровое сокращение коснулось также педагогов, концертмейстеров и научных работников. Многим профессорам уменьшили педагогическую нагрузку. Это происходило повсеместно и отражало общую ситуацию в стране: культурная жизнь начала перестраиваться на новый лад.

Трудно сейчас представить драматизм ситуации, в которой оказалась страна в начале осени 1941 года. Фронт неумолимо приближался к Москве; Красная Армия, неся тяжелые потери, оставляя города и села, отступала — конца этому отступлению в обозримой перспективе не было видно. Однако вступительные экзамены прошли в штатном режиме: 7 июля появился Приказ № 379 о зачислении первокурсников. В таблице № 1 отражено количество поступающих на различные факультеты консерватории. В директивном письме ВКДИ¹ занятия со студентами предписывалось начать с 1 сентября [3, 21–22].

Таблица. Количество поданных заявлений
(после экзамена по специальности) в 1941 году [7, 61]

Факультет	По основному приему	По дополнительному приему (осеннему)
Фортепианный факультет	70	11
Оркестровый факультет Струнное отделение	47	11
Оркестровый факультет Духовое отделение	24	3

Вокальный факультет	51	8
Дирижерско-хоровой факультет	16	4
Историко-теоретический факультет	20	5
Композиторский факультет	16	-
Музыкально-педагогический факультет	15	-
Итого	259	42
Всего: 301 заявление		

Следует отметить любопытный момент: несмотря на сокращения профессорско-преподавательского состава и части студенчества, в сентябре 1941 года был объявлен дополнительный прием. Руководству МГК было необходимо, с одной стороны, пополнить поредевшие ряды студентов, с другой — показать, что вуз, несмотря на войну, полностью выполняет свои функции.

Секретари факультетов рассылали студентам почтовые карточки и телеграммы с целью напомнить, что учебный год в консерватории, как всегда, начнется 1 сентября. Так и случилось: 1 сентября, после торжественного митинга в Малом зале, на котором выступил А. Ф. Гедике, призвавший к ужесточению трудовой дисциплины и организованности, в консерватории начались учебные занятия.

Как вспоминала студентка МГК А. С. Красинская, «занятия в консерватории шли своим чередом. Кажется, никогда в жизни я так усердно не училась, как в первые месяцы войны; даже в бомбоубежище, если никому не нужна была моя помощь, делала задания по гармонии или инструментовке» [2, 231]. И. о. директора Г. А. Столяров, докладывавший на заседании Художественного совета 8 октября 1941 года, назвал начало учебного года в тех условиях «громаднейшим достижением, которое мы имеем благодаря нашей замечательной профессуре, нашему всему педагогическому составу и студентам, которые все лето провели вместе с нами и провели большую работу в подготовке к началу учебного года...» [8, 1–2].

Нельзя не отметить, что, несмотря на начавшийся учебный год, учебный процесс оказался зависим от внешних обстоятельств. Работа преподавателей и студентов была перенаправлена в такие необходимые и важные для военного времени сферы, как концертная деятельность во фронтовых бригадах, работа на предприятиях, помощь в строительстве оборонительных сооружений, а также дежурство во время налетов.

Начало нового учебного года было ознаменовано целой чередой ярких событий. По согласованию с ВКДИ в рядах преподавательского состава появились профессора Ленинградской консерватории Р. И. Грубер (зачислен профессором кафедры всеобщей истории музыки² и Д. Д. Шостакович (зачислен профессором композиторского факультета)³.

Приглашение в те дни на работу в МГК выдающихся деятелей советской музыкальной культуры было важным политическим шагом: возможно, руководство ВКДИ уже давно планировало осуществить перевод специалистов в «головную» консерваторию Советского Союза, однако в сложившихся об-

стоятельствах — приближающейся блокады Ленинграда — такой шаг был как никогда своевременен: речь шла уже о сохранении их жизни.

Музыкальная библиотека МГК, согласно приказу ВКВШ⁴ (№ 29/МП от 12 сентября 1941 года), получила статус руководящей научной библиотеки⁵. Ее деятельность в первые месяцы войны была направлена не только на обеспечение учебного процесса, но и на обслуживание воинских частей и бригад, принимающих участие в концертных выступлениях перед воинами Красной Армии. Фронтовым бригадам выдавалась необходимая для организации выездных концертов литература, нотные партии из партитур выписывались библиотекарями вручную.

В связи с условиями военного времени, а также ужесточением порядка в сфере образования, ВКВШ 11 сентября 1941 года обнародовало приказ № Д-09-9/МП, согласно которому *«переводы студентов старших курсов из других консерваторий СССР допускать с обоюдного соглашения директоров обоих вузов, и, только в случае разногласия, вопрос может быть разрешен ВКВШ»*⁶. Согласно этому приказу, перевод с первого курса других консерваторий на первый курс Московской консерватории категорически запрещался.

Однако, учитывая условия и необходимость работы всего коллектива вуза при оказании помощи в обороне (*«Все — для фронта! Все — для Победы!»*), создавались некоторые послабления для студентов, активно занятых на производстве и предприятиях. Приказом ВКВШ № 22/МП от 5 сентября 1941 года директорам высших учебных заведений было дано право разрешать *«студентам, совмещающим учебу в вузе с работой на предприятии, сдавать зачеты по пройденным курсам без обязательного посещения лекций и семинарских занятий»*. При этом *«лабораторная работа и работа в мастерских, клиниках и полигонах обязательна»*⁷.

Строгость требований к дисциплине в учебной жизни находила отражение и в тех мерах, какие принимались даже в связи с самыми незначительными опозданиями при возвращении из отпуска. Так, согласно одному из приказов, Эмиль Гилельс и Роза Тамаркина получили выговор за несвоевременное извещение о задержке при выходе на работу из отпуска⁸.

19 сентября 1941 года появился приказ об исключении студентов, не приступивших к занятиям с 1 сентября⁹.

Важным событием в жизни консерватории осенью 1941 года стало заседание Художественного совета, состоявшееся 8 октября. Удивительным было и время проведения заседания — шло наступление немецких войск на Москву. 30 сентября началась операция «Тайфун», а несколькими днями позднее (3–4 октября) в районе Ельни прошли кровопролитные бои с участием Восьмой Краснопресненской дивизии народного ополчения, в рядах которой сражались многие музыканты из МГК. Руководство страны не исключало возможности военных действий в Москве¹⁰.

Как следует из стенограммы [8], в повестке дня значились текущие вопросы, которые были типичными для обычных заседаний Художественного совета: задачи консерватории на текущий учебный год, планы работы кафедр

и научных подразделений, утверждение на вакантные должности профессорско-преподавательского состава, выдвижение на стипендии студентов и т. д.

Выступление Г. А. Столярова «О задачах консерватории в 1941/42 учебном году» содержало следующие вопросы: 1) начало учебного года, численность студентов, посещаемость занятий; 2) научная деятельность консерватории; 3) концертная деятельность консерватории; 4) приглашение Р. Грубера и Д. Шостаковича; 5) работа «Музыкального лектория»; 6) недостатки в научно-исследовательской деятельности; 7) военная подготовка профессорско-преподавательского состава и студентов; 8) мероприятия по противовоздушной обороне и обустройство бомбоубежищ; 9) эвакуация из Москвы женщин и детей; 10) смерть профессора консерватории Ф. Ф. Эккерта.

Как видим, совокупность вопросов в полной мере отражала своеобразие текущего момента, в котором находилось место и повседневным учебным делам, и подготовке к возможным военным действиям.

Спустя всего неделю после октябрьского заседания Художественного совета Московская консерватория начала существовать в двух географических точках. Одна ее часть переехала в эвакуацию в Саратов, другая осталась в Москве. Педагоги и студенты продолжали занятия, фактически, на чистом энтузиазме.

Хаотичность и неразбериха с той частью педагогического и студенческого состава, которая осталась в Москве, проявилась в череде смен руководства МГК. Приказом № 199 ГУУЗа¹¹ ВКДИ от 17 октября 1941 года очередным временно исполняющим обязанности директора (после и. о. директора Г. А. Столярова) Московского отделения Московской консерватории была назначена Н. Я. Брюсова¹². Однако через несколько дней Брюсова оказалась в эвакуации.

Уже через неделю после назначения Брюсовой появился новый приказ: с 24 октября 1941 года исполняющим обязанности заместителя директора МГК был объявлен Ефим Михайлович Вулих. Фактически именно Вулих был руководителем вуза до весны 1942 года. Его должностные обязанности скорее напоминали обязанности заведующего хозяйством (сохранить имущество консерватории и не допустить его расхищения).

Одним из первых распоряжений Вулиха стал Приказ № 624 по МГК от 27 октября 1941 года об отправке в отпуск без сохранения содержания около 200 работников административно-хозяйственных, управленческих и обслуживающих служб МГК с формулировкой «в связи с эвакуацией». В списке сотрудников, оставшихся в штате с конца октября 1941 года, значится лишь технический персонал, а также сотрудники пожарной и сторожевой служб. Была введена жесткая дисциплина прихода-ухода на работу с обязательной регистрацией в журнале присутствия. Трудности возникали на каждом шагу: сотрудников, необходимых для поддержания порядка в здании, охране его во время воздушных налетов, а также защите от мародеров, не хватало, так как многих из них вызывали в райвоенкоматы на военные сборы. Оставшиеся буквально надрывались от обилия стоявших перед ними задач. А. П. Агажанов

вспоминал, как в ноябре «от взрывной волны фугасной бомбы очень большого калибра, упавшей в районе Манежа, были сильно повреждены почти все окна, полетели рамы и стекла Большого зала»¹³. Полностью был разрушен красочный витраж «Святая Цецилия» в фойе Большого зала, на месте которого затем долгое время висела картина «Славянские композиторы» И. Е. Репина¹⁴.

Музыкальная, творческая и учебная жизнь Московской консерватории в конце 1941-го — начале 1942 годов полностью не замирала, несмотря на отсутствие многих профессоров, трудности быта, отсутствие регулярных занятий. Формально МГК не работала с 16 октября 1941 года по 10 марта 1942 года (когда состоялось открытие, по выражению Л. И. Ройзмана, «Московского отделения Московской консерватории, находящейся в Саратове»), однако процесс творческого общения педагогов и студентов не прекращался. По воспоминаниям Т. А. Гайдамович, «в консерватории регулярные занятия не велись — было очень холодно <...>. Несмотря на усиливающийся холод на улице и в здании, из разных классов неожиданно доносились живые звуки рояля, скрипки <...>. В 10-м классе, как всегда, собирался на репетиции Квартет имени Бетховена (Д. Цыганов, В. и С. Ширинские, В. Борисовский), а в 44-м классе продолжал работать А. Ф. Гедике» [1, 336–337].

Об особенностях учебного процесса 1941 года писала и Р. К. Ширинян: «Многие педагоги и студенты по разным причинам не могли покинуть город. А между тем условий для работы и учебы не было <...>. В месяцы, когда консерватория была закрыта, Игорь Владимирович Способин нашел форму академического контакта со студентами. Он созвал нас, студентов, чтобы завершить начатый курс гармонии <...>. Завершив курс гармонии, Способин перешел к полифонии строгого стиля <...>. Он же позаботился о том, чтобы, воспользовавшись консультациями В. А. Васиной-Гроссман, мы подготовили курсы русской и западной истории музыки и сдали экзамены профессору К. А. Кузнецову. Таким образом, когда открылась консерватория, мы были уже студентами третьего курса, миновав второй» [9].

В конце декабря 1941 года жизнь в Москве стала обретать некоторую упорядоченность: постепенно снимались баррикады, построенные на случай уличных боев с немцами, заработал транспорт. С конца января 1942 года началось и возобновление обычной жизни МГК. Здание на улице Герцена ожидало, прохожие на улице все чаще слышали звуки музыки: в Большом и Малом залах стали регулярно проводиться концерты, в некоторых учебных аудиториях педагоги уже занимались со своими студентами.

В начале марта 1942 года ВКВШ разрешил проводить занятия в здании Московской консерватории. На основании приказов по МГК к занятиям приступили педагоги практически всех факультетов: Г. Р. Гинзбург, М. В. Юдина, Я. В. Флиер (фортепианный факультет); С. М. Козолупов, В. В. Борисовский, Д. М. Цыганов (оркестровый факультет, струнное отделение); А. В. Володин, С. Н. Еремин, В. М. Блажевич, В. Н. Цыбин (оркестровый факультет, духовое отделение); Н. Г. Райский, Е. Ф. Петренко, А. К. Аскоченский (вокальный факультет); Н. А. Гарбузов, И. В. Способин, С. В. Евсеев, К. В. Квитка,

К. А. Кузнецов, В. В. Соколов (историко-теоретический факультет); А. В. Александров, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский (хоровой и музыкально-педагогический факультеты) ...

Таким образом, Московская консерватория в первые месяцы 1941/1942 учебного года приняла на себя все тяготы войны, начав работу по переориентации деятельности на всемерное оказание помощи фронту. Сотрудники и студенты в полной мере были привлечены к оборонному труду: артисты становились бойцами химотрядов, пожарными, медсестрами. Многие консерваторцы оказались в ополчении и на фронте. Однако даже в этих условиях учебная деятельность не прекращалась: педагоги находили возможность проводить занятия со студентами, в стенах продолжала звучать музыка. Эта воля к полноценной творческой деятельности точно и достоверно характеризует музыкальную жизнь военных лет.

Роль сотрудников консерватории переоценить невозможно: отдавая максимум сил во имя победы, они не забывали думать о будущем, в тяжелые годы продолжали учить и воспитывать студентов, имена которых впоследствии составили славу и гордость отечественной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайдамович Т. А.* Война ворвалась в мою жизнь... // *Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны* / Сост. С. С. Голубенко. Москва: Московская государственная консерватория, 2005. С. 332–346.
2. *Красинская А. С.* Лучшие погибли... // *Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны* / Сост. С. С. Голубенко. Москва: Московская государственная консерватория, 2005. С. 230–239.
3. *Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания* / Сост. С. Д. Воронин, Т. М. Горяева, Н. К. Дрезгунова, А. Л. Евстигнеева, Е. Ю. Филькина, при участии Н. Б. Волковой. Москва: РОССПЭН, 2006. 400 с.
4. *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия. В 2-х томах. Т. 1.* Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 670 с.
5. *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия. В 2-х томах. Т. 2.* Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 813 с.
6. *Рассина Э. Б.* Библиотека Московской консерватории: Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева / Москва: Московская государственная консерватория, «ИнтерОСТ-диалог», 2006. 207 с.
7. Статистические таблицы по составу студентов консерватории. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 18, ед. хр. 990, л. 61.
8. Стенограмма заседания Художественного совета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 8 октября 1941 года. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 13, ед. хр. 6, лл. 1–9.
9. *Ширинян Р. К.* Рукопись неопубликованных воспоминаний. Запись С. С. Голубенко.

REFERENCES

1. *Gaydamovich T. A.* Voyna vorvalas v moyu zhizn... [The war broke into my life...]. *Moskovskaya konservatoriya v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* / Red.-sost. Golubenko S. S. [Moscow Conservatory during the Great Patriotic War / Ed-status. Golubenko S. S.]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [Moscow: Moscow State Conservatory]. 2005. P. 332–346.

2. *Krasinskaya A. S. Luchshie pogibli... [The best died...]. Moskovskaya konservatoriya v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / Red.-sost. Golubenko S. S. [Moscow Conservatory during the Great Patriotic War / Ed.-status. Golubenko S. S.]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [Moscow: Moscow State Conservatory]. 2005. P. 230–239.*
3. *Muzy v shinelyakh: Sovetskaya intelligentsiya v gody Velikoy Otechestvennoy voyny. Dokumenty, teksty, vospominaniya [Muses in greatcoats: Soviet intelligentsia in the years of the Great Patriotic War. Documents, texts, memories]. Red.-sost. S. D. Voronin, T. M. Goryaeva, N. K. Drezgunova, A. L. Yevstigneeva, Ye.Yu. Filkina, pri uchastii N. B. Volkovoy [Ed.-status S. D. Voronin, T. M. Goryaeva, N. K. Drezgunova, A. L. Yevstigneeva, Ye.Yu. Filkina, with the participation N. B. Volkova]. Moskva: ROSSPEN [Moscow: Publishing house «ROSSPEN»], 2006. 400 p.*
4. *Moskovskaya konservatoriya 1866–2016: entsiklopediya v 2 t. [Moscow State Conservatory 1866–2016: encyclopedia in 2 vol.]. Vol. 1. Moskva: Progress-Traditsiya [Moscow: Publishing house «Progress-Tradition»]. 2016. 670 p.*
5. *Moskovskaya konservatoriya 1866–2016: entsiklopediya v 2 t. [Moscow State Conservatory 1866–2016: encyclopedia in 2 vol.]. Vol. 2. Moskva: Progress-Traditsiya [Moscow: Publishing house «Progress-Tradition»]. 2016. 813 p.*
6. *Rassina E. B. Biblioteka Moskovskoy konservatorii: Nauchnaya muzykalnaya biblioteka im. S. I. Taneeva [The library of the Moscow Conservatory: Scientific music library named after S. I. Taneyev]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, InterOST-dialog [Moscow: Moscow State Conservatory, Publishing house «InterOST-dialog»]. 2006. 207 p.*
7. *Statisticheskie tablitsy po sostavu studentov konservatorii [Statistical tables on the composition of Conservatory students]. RGALI [The Russian State Archive of Literature and Arts].*
8. *Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P. I. Chaykovskogo 8 oktyabrya 1941 goda [Transcript of the meeting of the art Council of The Moscow state Tchaikovsky Conservatory on October 8, 1941]. RGALI [The Russian State Archive of Literature and Arts].*
9. *Shirinyan R. K. Rukopis neopublikovannykh vospominaniy [The manuscript of the unpublished memoirs]. Zapis S. S. Golubenko [Recording by S. S. Golubenko].*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ВКДИ СНК СССР — Всесоюзный комитет по делам искусств Совета Народных Комиссаров СССР.
- ² Архив МГК. Приказ № 524 по МГК от 9 сентября 1941 года.
- ³ Архив МГК. Приказ № 587 по МГК от 3 октября 1941 года. Следует уточнить, что Грубер приступил к своим обязанностям в сентябре 1941 года, а Шостакович, в силу обстоятельств, — только в 1943 году.
- ⁴ ВКВШ СНК СССР — Всесоюзный комитет по делам высшей школы Совета Народных Комиссаров СССР.
- ⁵ Архив МГК. Приказ № 561 по МГК от 22 сентября 1941 года. Статус руководящей научной библиотеки, как подчеркивалось в приказе ВКВШ «по ходатайству Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского», предоставлялся во изменение ранее утвержденного устава библиотеки, в том числе с учетом высокого уровня научно-методической работы, проводимой библиотекой. Библиотека МГК входила в Ассоциацию научных библиотек РСФСР при Всесоюзной библиотеке имени В. И. Ленина, где с 1934 года было сформировано Объединение музыкальных библиотек. Целью его деятельности была рационализация деятельности музыкальных библиотек. Решались следующие задачи: выработка единых методов работы в музыкальных библиотеках, координация справочно-библиографической работы и выписки иностранной литературы, совместная проработка сводного каталога, активное участие в деле подготовки кадров, помощь массовому читателю. Добавление в устав библиотеки формулировки «руководящая научная библиотека» должно было подчеркнуть особый статус биб-

лиотеки Московской консерватории среди других библиотек музыкальных вузов и в целом музыкальных библиотек страны.

⁶ Архив МГК. Приказ № 560 по МГК от 22 сентября 1941 года.

⁷ Архив МГК. Приказ № 525 по МГК от 9 сентября 1941 года.

⁸ Архив МГК. Приказ № 539 по МГК от 15 сентября 1941 года.

⁹ Согласно приказу № 548 по МГК от 19 сентября 1941 года, на фортепианном факультете сокращения коснулись 94 студентов, на оркестровом (струнное отделение) — 52, на оркестровом (духовое отделение) — 25, на вокальном — 33, на дирижерско-хоровом — 18, по дирижерскому классу — 4 студентов, на историко-теоретическом факультете — 16, на композиторском факультете — 19, на музыкально-педагогическом (основное отделение) — 23, на музыкально-педагогическом (вечернее отделение) — 20. В этом наглядно проявилась та неразбериха, которая царила в первые военные дни в консерватории. Конечно, многие из числа отчисленных из консерватории студентов действительно находились за пределами Москвы, однако некоторые из указанных в списке попали туда ошибочно: впоследствии согласно различным приказам осенью 1941 года и в начале зимы 1942 года студенты были восстановлены. Это характерный эпизод того времени: не всегда удавалось поддерживать связь со всем контингентом обучающихся в Московской консерватории (находившихся в ополчении, на военных сборах и спецзаданиях или отсутствовавших в городе по семейным обстоятельствам).

¹⁰ Проведение заседания совета в такой момент было важнейшим организационным и пропагандистским шагом: с политической точки зрения для консерватории его можно сравнить с парадом, проходившим 7 ноября 1941 года на Красной площади.

¹¹ ГУУЗ ВКДИ СНК СССР — Главное управление учебных заведений Всесоюзного комитета по делам искусств Совета Народных Комиссаров СССР.

¹² Должность временно исполняющего обязанности директора после остановки учебного процесса и полной консервации научной и концертной деятельности в той драматической ситуации была ничего не значащей: организованных занятий не проводилось, задачи сплотить коллектив консерваторцев, оставшихся в городе, тогда не ставилось, да и символом сплочения служили лишь стены консерватории.

¹³ См.: Агажанов А. П. Каждый чувствовал себя бойцом // Советский музыкант. 1985. 20 февраля.

¹⁴ Витраж «Святая Цецилия» был восстановлен на прежнем месте в процессе реставрации Большого зала МГК в 2010–2011 годах.

Из фондов Мемориального музея-квартиры Л. Ф. Гнесиной

Андрей Гапонов, Нора Потемкина, Владимир Тропп

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ШАРАДНОГО КОМИТЕТА В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕХНИКУМЕ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

1920-е годы — первое послереволюционное десятилетие — время интереснейших начинаний в отечественной культуре XX века. Техникум имени Гнесиных, торжественно отметивший в 1925 году свое тридцатилетие, активно включается в новую жизнь и строительство музыкального образования. Несмотря на многие трудности этого непростого периода истории, жизнь бьет ключом: открываются новые специальности, растет число учащихся и педагогов, а главное, появляется все больше блистательных талантов среди учеников. Многие творческие достижения гнесинцев становятся широко известными всей стране.

Одно из начинаний, которое запомнилось на долгие годы (и отразилось в целом ряде воспоминаний), было весьма необычным: ученики основали особый, юмористический, пародийный Шарадный комитет — Шарком. Одна из активных его участниц, Ольга Леонидовна Бекман-Скребкова, вспоминала: «В феврале 1925 года в гнесинском училище, ставшем потом техникумом¹, праздновался юбилей — тридцатилетие со дня основания учебного заведения. Мы в это время уже подружились со многими учащимися, и решено было выступить в нашем зале старшим ученикам с шарадами и другими номерами. Так родился наш Шарком (шарадный комитет или комиссия — все равно), который действовал в течение нескольких лет, пока мы не закончили у Гнесиных свое образование»².

Юмор сопровождал самих Гнесиных с юных лет. Традиции семейных и студенческих капустников и других развлечений были им хорошо знакомы. Когда сестры-основательницы Гнесинских учебных заведений еще учились в консерватории, они вместе с соучениками выпускали рукописные журналы

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

«Кузьмич» и «Жив Курилка», писали забавные стихи о музыкантах, в том числе и о своих преподавателях, играли в буриме, в шарады — словом, развлекались с увлечением и удовольствием. В архиве у Елены Фабиановны сохранилась объемистая папка с надписью: «Музей смеха», в которой собраны различные литературные и музыкальные пародии, курьезные объявления и заявления, рисунки друг друга со смешными подписями, забавные буриме.

Согласно правилам игры в буриме, стихи сочинялись на заданные рифмы, чередовать которые можно было в любом порядке. О. Л. Бекман-Скребкова описывает эту игру так: «<...> устраивались игры, в числе которых особое место принадлежало так называемому “буриме” (“bouts rimés” — франц. “рифмованные концы”) <...> задавались четыре слова, рифмованные попарно, которые следовало включить в четверостишие. Каждый участник писал по-своему, потом все это зачитывалось вслух и оценивалось качество написанного, принимая во внимание остроумие и оригинальность. Результаты обычно оказывались очень забавными и вызывали веселый смех <...>»³.

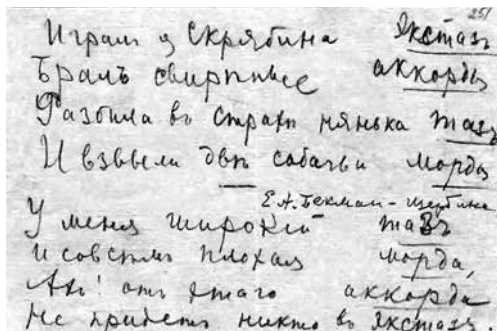
Приведем пример буриме на следующие рифмы: морды — аккорды, таз — экстаз. Ел.Ф. Гнесина таким образом поведала о забавном случае из жизни пианиста:

Играл я Скрыбина «**Экстаз**»,
Брал свирепые **аккорды**.
Разбила в страхе нянька **таз**,
И взвыли две собачьи **морды**.

Подруга, соученица и коллега Елены Фабиановны, пианистка Елена Александровна Бекман-Щербина отнеслась к себе самокритично:

У меня широкий **таз**
И совсем плохая **морда**.
Ах, от этого **аккорда**
Не придет никто **в экстаз**!

Свою любовь к шуткам и развлечениям, в том числе и музыкальным, Гнесины и их коллеги передали ученикам, которые тоже отличались талантом и прекрасным чувством юмора. А в 1920-х годах особое распространение получили и театральные капустники, в том числе оперные пародии⁵. Таковы были предпосылки к созданию Шарадного комитета.



Илл. 1. Буриме, сочиненные Ел. Ф. Гнесиной и Е. А. Бекман-Щербиной⁴

Состав участников Шаркома был весьма примечателен. В него вошли учащиеся техникума Елена Давыдова, Арам Хачатурян, Сергей Скребков, сестры Вера и Ольга Бекман, Юрий Сухаревский, Вениамин Грановский, Константин Виноградов, Александр Николаев, Ольга Померанцева, Татьяна Кишкина, Лев Книппер, Юрий Муромцев и другие музыканты.

«Вначале нас было 12 человек (6 мужчин и 6 женщин). Нашим “худруком” и хормейстером был Костя Виноградов, позже хормейстер Ансамбля Советской Армии, очень инициативный и талантливый человек. “Администратором” стала Лена Давыдова, художником — ее сестра Таня. Мы с Верой, Тася Корнилова, Шура Николаев, Сережа Скребков, Юра Муромцев, Арам Хачатурян и др. пели и сочиняли. Иногда для выступления приглашались другие ученики (Книппер, Григорьев). На рояле в Шаркоме бесменно играл Юра Сухаревский, прекрасный пианист, ученик Евгении Фабиановны»⁶, — пишет в своих воспоминаниях О. Л. Бекман (Скребкова).

Вместе с учениками в юмористических представлениях иногда участвовали и педагоги: Ел.Ф. Гнесина, виолончелист А. А. Борисяк, певица В. Ф. Туровская, пианистка Е. А. Бекман-Щербина. Но инициатива в сочинении сценариев и их постановке принадлежала именно учащимся. Впоследствии О. Л. Бекман-Скребкова рассказывала, как Елена Фабиановна подавала им заявление с просьбой принять ее в ряды «шаркомиков», и они постановили «принять в кандидаты»⁷.

Деятельность участников Шаркома заключалась в организации веселых музыкальных представлений-капустников, в которые входили и пародийные спектакли, и песни с танцами, и веселые стихи, и частушки, и заключительные шарады⁸. Длелись представления по два-три часа, но, несмотря на продолжительность, никто не успевал заскучать — наоборот, они вызывали огромный интерес и имели бешеный успех как у гнесинцев, так и у гостей, стремившихся посмотреть талантливых «шаркомиков». Зал на этих представлениях всегда был полон, порой их приходилось повторять для желающих, в том числе и в «выездных» спектаклях. По воспоминаниям О. Л. Скребковой, «это было нечто вроде эстрадно-юмористической секции, где мы ставили шарады, пародировали джазовые, цыганские и народные ансамбли, цирк и оперу»⁹.

Так случилось, что очень многие участники этого удивительного веселого комитета стали впоследствии весьма серьезными и крупными специалистами в своей области, причем не только в музыкальной. Так, например, помимо знаменитых в будущем композиторов А. И. Хачатуряна и Л. К. Книппера, в их числе были известный физик-гидроакустик Ю. М. Сухаревский, его брат Борис — экономист, физик-электротехник В. Л. Грановский, Т. Н. Кишкина (Дойникова) — актриса театра Вахтангова (список участников Шарадного комитета с краткими сведениями о них дается в приложении). Может быть, именно юмор давал этим людям необходимые импульсы и вдохновлял на дальнейшее творчество и успехи?

К сожалению, никаких киносъемок или аудиозаписей выступлений Шаркома не сохранилось. А ведь так интересно было бы познакомиться с этим своего

рода творческим феноменом! Однако в архивных фондах нашего музея скрыто еще много тайн, которые до сих пор не «оглашались» публично. Хранятся здесь и материалы архива семьи Скребковых — Е. А. Бекман-Щербины, переданные в музей музыковедами О. Л. Бекман-Скребковой и ее дочерью М. С. Скребковой-Филатовой. Часть архива — уникальные документы Шарадного комитета: сценарии представлений, юмористические песни, частушки, стихотворные пародии и даже «Шар-кино-хроника» — вырезанные из бумаги фигурки участников, искусно нарисованные и подписанные забавными четверостишиями. Помимо остроумных текстов, созданных «шаркомиками», очень любопытно сегодня в этих юмористических опусах обнаружить множество примеров модной музыки эпохи нэпа, в частности оперетты, джаза, популярных танцев, а также городского фольклора: жестоких романсов, тюремных песен и т. д.

Шарадный комитет имел свой гимн. В его основе лежал мотив, который вызывали знаменитые куранты лондонского Биг-Бена — первый и второй такты¹⁰ (илл. 2).

Илл. 2. Мелодия гимна Шаркома



На эту тему распевались следующие строки:

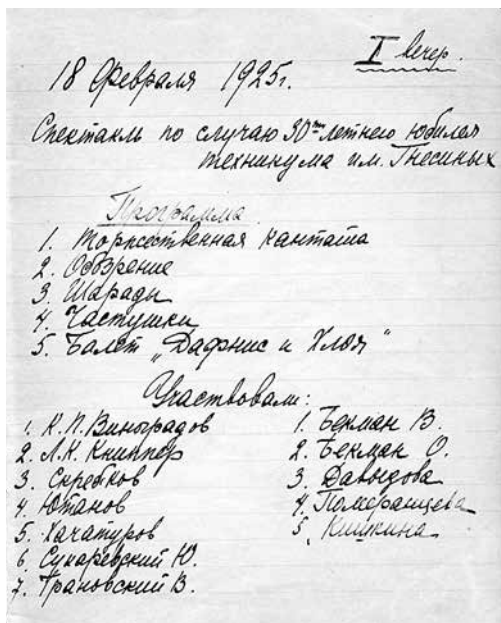
Мы все шаркомики,
Большие комики.
И в этом домике
Живем давно.

И если публика
Носы повесила,
И ей невесело,
Нам все ж смешно.

Шарады ставим мы
При всяком случае,
Коль вас замучаем, —
Нам все равно.

Вы пригласили нас,
Мы не уйдем теперь,
Коль нас прогонят в дверь, —
Войдем в окно¹¹.

А еще участники Шаркома имели свои артистические псевдонимы, весьма забавные, часто основанные на «игре» с реальными фамилиями. Так, например, Хачатурян (в документах того времени — Хачатуров) выступал под фамилией Хачаконянц, Давыдова представлялась как Голиафова, Скребков — как Граблин (Граблев), Николаев — как Одесса, Кишкина — как Пищепроводова, Померанцева — как Помесумкина, Бекман — как Голкиперман, братья Юрий и Борис Сухаревские — как братья Трубные, Константин Виноградов именовался Пивоснежников...



Илл. 3. Тетрадь со сценариями представлений Шаркома¹³

Первое представление Шаркома состоялось 18 февраля 1925 года, в честь тридцатилетия Техникума имени Гнесиных. Этот юбилей отмечался очень широко. 15 февраля состоялся торжественный концерт-чествование в Большом зале консерватории, прошло много концертов и в других залах, к юбилею была выпущена брошюра «За тридцать лет. 1895–1925»¹², Техникуму было официально присвоено имя Гнесиных, а Евгении и Елене Гнесиным — почетные звания заслуженных артисток Республики. Поздравления прислали все крупные музыкальные (и не только) учреждения СССР, включая Московскую и Петербургскую консерватории. Юбиляров приветствовали такие знаменитости, как А. К. Глазунов, В. И. Немирович-Данченко, М. М. Ипполитов-Иванов, А. В. Нежданова, В. Э. Мейерхольд,

А. В. Луначарский, О. Л. Книппер-Чехова, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Р. М. Глиэр, А. Т. Гречанинов и многие другие.

Представление Шаркома тоже входило в число юбилейных мероприятий, но неофициальных. Программа включала:

1. Торжественную кантату (сочинение Ивана Степановича Баха, инвенцию № 8 F-dur), а также кантату сочинения Александра Варламова, ученика М. Ф. Гнесина;

2. Обзорение (о жизни Техникума: уроках, репетициях, буфете, коридорах, пародии на торжественный юбилей);

3. Шарады (порт-ной, транс-позиция, бар-а-банщик);

4. Частушки, в которых было сказано о многих учениках Техникума, в том числе и об участниках Шаркома;

5. Балет «Дафнис и Хлоя» (который исполняли два солиста: Лев Книппер — Дафнис, а Константин Виноградов — Хлоя).

Все это мы узнали из тетради со сценариями, хранящейся в музее. В ней подробно расписан каждый пункт представления с указанием участников.

При этом каждый пункт сценария неизменно включал смешные ремарки: «Сочинение Ивана Степановича Баха» (илл. 4), «Хор, который не слышно», «Собирание подписей на адрес. Слизывание клякс», «Дирижерская палочка в виде полена» (илл. 5).

Шарады тоже были изобретательно продуманы. Так, шарада «Портной» разыгрывалась следующим образом: первая часть — «спасательная лодка в порту» (порт), вторая часть — «Ной в ковчеге». Целое слово изображалось сценкой у портного «Щекотливый» заказчик». Видимо, когда портной подкалывал булавками ткань на заказчике, тому было весьма щекотно.

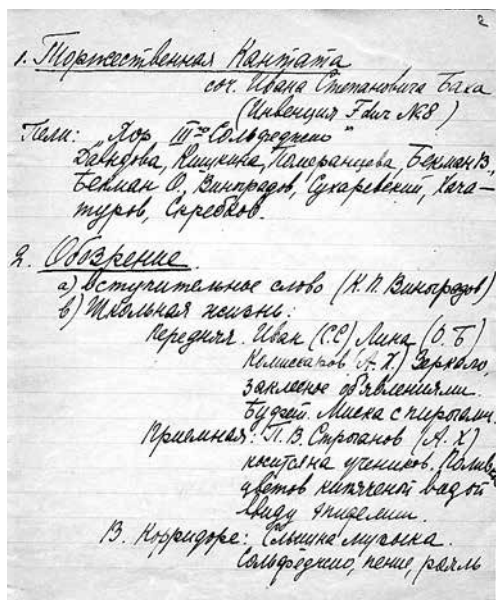
Не менее интересен набор сценок и в шараде «Транспозиция». Первая часть — «сеанс у йога» (транс), вторая часть — «урок танцев» (позиция), а все слово целиком было зашифровано в сценке: капризная певица требует перенести романс в другую тональность, то есть сделать транспозицию.

Слово «барабанщик» было представлено четырьмя сценками (илл. 7). Первая часть происходила в воображаемом ресторане «Адам и Ева» (бар), во второй части (проба голосов в хор) гласная буква «а» старательно выпевалась участниками хорового прослушивания; в третьей части — это была сцена в бане — участвовал баничник. И все слово вместе — «шествие пионеров с барабанами».

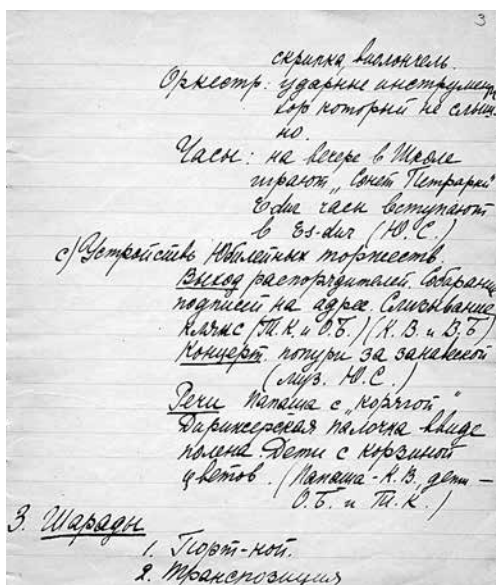
Шарады сменялись веселыми частушками в исполнении Кости Виноградова, в которых зрители узнавали и себя, и своих соучеников (илл. 8, 9).

Последняя часть представления, балет «Дафнис и Хлоя», вероятно — небольшая пародия на известный балет Равеля.

В конце сценария есть любопытная приписка: «Кроме того, в начале вечера была исполнена кантата Варламова "Слава", а в конце оркестром под его же управлением были



Илл. 4. Первое представление Шаркома. Сценарий. Часть I¹⁴



Илл. 5. Сценарий первого представления Шаркома. Продолжение

Корт-корт. 1^е - Счастливый лодка в порту. 2^е - Собрание
Шелкий Корт с ковров. Целое, "капитанский" заказчик.

Пират-позиция. 1^е - Счастливый. 2^е - Урок танцев
Умел. Кокетер, капризная певичка.

Илл. 6. Сценарий первого представления Шаркома. Продолжение¹⁵

Бар-а-Баниш. 1^е - Золотая, Адам и Ева.
2^е - Пират-позиция. 3^е - Сцена в Бале.
Целое - Шестое пиратство.

Илл. 7¹⁶. Сценарий первого представления Шаркома. Продолжение

3. Бар-а-Баниш.

4. Частушки (Н.В. Зинцовский)
На Счастливый на танцплощадке
Шелкий Танцующий стоит
Шелкий Танцующий стоит
Великий в нем потасти спешит.
Эта шалва все извещена
Вот уже ровно 30 лет,
Он не фантом мускетера
Он счастливый рад побед.
Вот раньше на танцплощадке
Кто в ней танцевал сейчас,
Это будет интересно
И для Шелки и для нас.
Вот Бродячий Мелкий,
Но поты не радостны-вели
Написала арестов и
и Качайки шутка двадцать лет.
Вот же не танцующий мускетер
Великий Танцующий

Илл. 8. Частушки

исполнены несколько фокстротов сочинения Варламова и Машикова (из «Онегина»))¹⁸. Ритм фокстрота, популярный в 1920-е годы, был, возможно, приспособлен к мелодиям из оперы «Евгений Онегин». Эта опера, по всей видимости, была нежно любима всеми «шаркомиками». Пародии на сцены из нее встречаются в сценариях представлений несколько раз. Но доставалось не только «Онегину». В частушках сказано, что Юра Сухаревский «переделал на фокстроты <...> все фуги Баха»¹⁹.

Таково было блистательное начало деятельности Шаркома.

Теперь хотелось бы остановиться на музыкальном наследии Шаркома как высоких образцах «низкого» пародийного жанра. Часто в представлениях участвовал «Пивной хор». Дирижировал им хормейстер Пиво-

Нам Серебряный Сергей Филиппов
Не сильно надумался
Потому обертонным
Очень фактически.

Вот наш Юра Сухаревский
(Вел дуэтан от ст. Баха)
Переделал на фокстроты
Он все дуэты Баха.
Хватит ли танцующих
Ведь и так все задержал
И прости, что так долго
Счастливый развлекать.

5. Балет "Дарение и Клод"
Дарение - Л.К. Кинтер
Клод - Н.В. Зинцовский.
Кроме того в начале балета была исполнена
Кинтер Варламова («Свет») и в конце танец
под его же управлением был исполнен несколько
раз. Кинтер в сог. Варламова и Машикова (из «Онегина»)

Илл. 9. Частушки (фрагмент) и конец сценария 18 февраля¹⁷

снежников (К. П. Виноградов). В хор входили три сопрано (Голиафова, Помесумкина и Пищепроводова), два альты (сестры Голкиперман), два тенора (Хачаконянц и Одесса) и три баса (Граблев и два брата Трубные).

Исполнял хор музыкальные пародии в разных жанрах городского фольклора: жестокие романсы, тюремные (бандитские) песни, революционные песни, опереточные куплеты... Так, например, в представлении 15 февраля 1926 года исполнялись «бандитская», «извозчичья» и «веселая» песни. Мелодия «бандитской» близка жестокому романсу либо тюремным песням. Записана она в довольно непростой тональности — ми-бемоль минор (илл. 10).

Если вора вы поймали,
Так зачем его бить?
Когда есть суды, кодексы —
Его можно судить (2 раза)

Когда матери сказали,
Что сыночек сидит,
Сердце матери сказало,
Что ён будет убит. (2 раза)

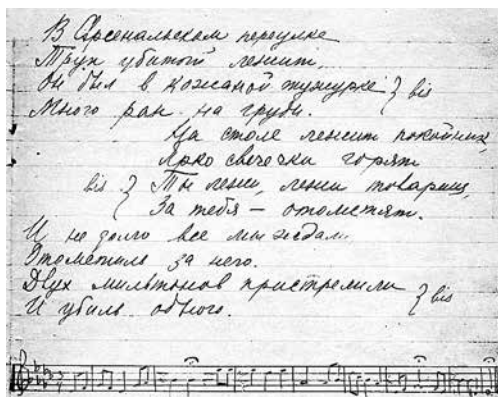
В Арсенальном переулке
Труп убитый лежит,
Он был в кожаной тужурке
Много ран на груди. (2 раза)

На столе лежит покойник
Ярко свечечки горят.
Ты лежи, лежи, товарищ,
За тебя — отомстят. (2 раза)

И не долго все мы ждали,
Отомстил за него
Двух мильтонов пристрелили
И убил одного (2 раза)

«Извозчичья песня» напоминает старинную солдатскую песню «Взвей-тесь, соколы, орлами», но несколько сокращенную (илл. 11).

Раз извозчику взгрустнулось,
Заморгали вдруг глаза
Припев: Вдруг глаза... (3 раза)



Илл. 10. «Бандитская песня»²⁰



Илл. 11. «Извозчичья песня»²¹

Ремарки в тетради указывают, что первый раз куплет поется *forte*, второй — *piano*, а третий — «быстро», что делает куплет очень похожим на канкан...

Озорной почти-канкан «Старорежимной» сменялся «Этнографической» — прибауткой из двух звуков «Николай, давай закурим».

Однако жестокие романсы, вернее, пародии на них, шаркомтики исполняли гораздо чаще. Тексты их поражают своим «трагизмом» и «обреченностью»:

«Не пиши, мне милый писем,
Не теряй напрасно слов,
Не трать денег на бумагу, —
У нас кончена любовь.



Илл. 13. «Старорежимная песня»²³

Вы не шейте мне платье
С красным бантом на зад,
Лучше вырыйте могилу
Во зеленым саду...»²⁴

Шаркомтики могли петь и на разных языках. Так, в представлении под названием «Цирк»²⁵ главный герой, прибывший из Германии, говорит на забавной смеси русского и немецкого языков. Он объявляет, что будет петь: «Лично *ich eine russische*²⁶ романс вам пропеть буду».

Русский романс называется «Цингарочка» — то есть «Цыганочка», где так талантливо и остроумно подобраны немецкие слова к русскому тексту, опять же «жестокое» цыганского романса, что не засмеяться невозможно.

[Zingarotschka]

Zwei²⁷ гитарен за стеной
Klänglich²⁸ затанули
Kinderzeitlicher²⁹ напев
Lieber, ist es du³⁰-ли
Эх, mal, noch ein mal
Und noch viele, viele mal³¹
Spreche doch³² хоть du³³ со мной
Гитара sieben³⁴-струнная
Meine Brust³⁵ полна тоской

A Nacht ist solche³⁶ лунная
Эх, mal, noch ein mal
Und noch viele, viele mal
Auf dem Berge steht³⁷ ольха
Unter Berge³⁸ вишня
Knabe Mädchen³⁹ полюбил
Mädchen⁴⁰ замуж вышла
Эх, mal, noch ein mal
Und noch viele, viele mal!⁴¹

Хор и солисты на представлениях Шаркома сначала пели в сопровождении фортепиано, но затем появились инструментальные ансамбли. Это были различные составы, например, «Генритянский Джаз-банд»⁴², в котором участвовали: рояль (Костя Виноградов), скрипка (Борис Сухарев-

ский), виолончель (Арам Хачатуров), ударные (барабан, бубен, треугольник, тарелки — Юрий Сухаревский), а также тромбон (Арам Хачатуров), банки, гребенки и вешалка от брюк (Сергей Скребков) и бутылки (Александр Николаев)⁴³.

Гимн Шаркома исполнялся как под аккомпанемент рояля, так и в сопровождении «Большого симфонического оркестра», когда к роялю присоединялись тромбон (А. Хачатуров), тарелки (Б. Сухаревский), треугольник (С. Скребков), барабан (К. Виноградов)⁴⁴.

В последующие годы участники комитета особенно увлеклись оперными постановками. Как отмечал впоследствии один из активнейших участников Шаркома, Сергей Сергеевич Скребков, «Шарком ставит оперу „Евгений Онегин“ в трех вариантах»⁴⁵. Самый интересный вариант получился 15 февраля 1928 года, когда за основу постановки был взят сюжет «Онегина», но спектакль включал текстовые и музыкальные фрагменты из различных опер.

Так, увертюра (вступление) была составлена из следующих тем: «Увертюра „Онегина“ — кусочек начала, „Салтан“, Марш из оперы „Три апельсина“, Тореадор, „Садко“ (полет лебедей), „Снегурочка“, „Смейся, Папа“»⁴⁶.

Такой же коллаж продолжался в течение всей постановки. Так, например, в Первой картине Ольга исполняет свое ариозо «Я не способна к грусти томной», однако внезапно продолжает арией из «Севильского цирюльника» («Я так безропотна, так простодушна <...> и непременно я все поставлю на своем»).

Чуть позже Ларина вступает в беседу с арией Мельника из «Русалки» Даргомыжского «Вот то-то, все вы, девки молодые, посмотришь, мало толку в вас».

Когда Няня объявляет о приезде Онегина и Ленского, Онегин вбегает на сцену со словами «Бедный конь в поле пал» (из «Жизни за царя» Глинки)...

Ленский приветствует Лариных ариозо из «Фауста» Гуно «Привет тебе, приют священный», а на вопрос Онегина «Скажи, которая Татьяна?» отвечает словами Германа из «Пиковой дамы»: «Я имени ее не знаю и не хочу узнать».

Так продолжается до конца сценария, который завершается репликой Няни (из «Пиковой дамы»): «Хозяин просит дорогих гостей смотреть на блеск увеселительных огней». Онегин уходит с Татьяной, напевая «Куда ты, удаль прежняя, девалась, куда умчались дни лихих забав» (ариозо Григория Грязного из «Царской невесты» Римского-Корсакова). Няня, оставшись одна, комментирует, как и положено: «Моя голубка, склонив голову и глазки опустив, идет смиреннько. А и то...». И вдруг заключает хабанерой из «Кармен» Бизе: «Любовь свободна, век кочуя, законов всех она сильней. Меня не любишь, но люблю я, так берегись любви моей!»⁴⁷

Тетрадь со сценариями представлений содержит и их даты. Последний сценарий датирован 15 февраля 1928 года. За время с 1925 по 1928 год было

создано 13 спектаклей. Это была поистине кипучая деятельность! О. Л. Бекман-Скребкова пишет, что представления могли быть и выездные, когда участников приглашали выступить перед разной аудиторией, в том числе в больнице, в воинской части, а также на благотворительных вечерах в пользу беспризорников, на дрова Техникуму...⁴⁸

2 декабря 1927 года произошло знаменательное событие: этот день был объявлен Международным днем Шаркома, а также в этот день, согласно документам, был открыт «Музей Шаркома». Одним из таких документов стало поздравление от имени самого Иоганна Себастьяна Баха, который поздравил «шаркомиков» как руководитель делегации немецких музыкантов. Вот текст этого яркого поздравления:

Meine liebe Scharkom!

Ich habe eine Porutschenie von Delegatzija deutschen Musikanten Scharkoms Museum eine Priwetstwiye zu machen.

Es ist sowerschenno nichtobiknowenno⁴⁹, dass im Russland welche von grajdansky Woyna ganz rasruschit ist, eine so kolossalische musikalische Kultur prozwetait.

Zum Beischpiel:

Scharkom, auf dem Besdenejjie nichtwsiraja, schöne Dekorazien und Kostüme für die Spektaklen macht; und auf dem kwartirische Hunger auch nichtwsiraja, für seine Museum eine hübsche Palast priobretat gehabt hatte.

Es dokasiwaet, dass Komendant des Museums und die Artikeln des Prawlenie von Museums kolossalische administratiwische Talanten und kolossalische Liebe zu dem Scharkom haben.

Noch einmal priwetstwuju den Scharkom!

Lichno ich, sehr blagodaren bin, dass der Scharkom meine Musik kultiwirowat hatte.

Mit guten Pojjelanien

Rukowoditel Delegatziji

Jogan Sebastian Bach

2/XII 1927⁵⁰.

Дело в том, что второго декабря был день рождения Елены Васильевны Давыдовой, избранной в тот день комендантом Шаркома. Выбор был не случайным, поскольку собрания-репетиции часто проходили у нее дома, и, конечно, этот день шаркомики решили обставить как можно более торжественно, но с юмором.

На одной из немногих сохранившихся фотографий запечатлены почти все основные участники Шарадного комитета (илл. 14). В первом ряду слева направо изображены С. С. Скребков, Б. М. Сухаревский, А. И. Хачатурян, Ю. М. Сухаревский; во втором ряду — Е. В. Давыдова, О. Л. Бекман, Т. Н. Кишкина, К. П. Виноградов, А. А. Николаев, В. М. Исаева, Т. В. Давыдова, В. Л. Бекман. Фотография сделана как раз в День Шаркома, второго декабря 1927 года.



Илл. 14. Участники Шаркома. 2.12.1927 г.⁵¹

Лето 1928 года ознаменовалось совместной поездкой «шаркомиков» в Крым. Поездку решили запечатлеть в виде «кинохроники». Отсутствие настоящей киноплёнки здесь заменяют бумажные фигурки, вырезанные с большим искусством — возможно, они использовались для «театра теней», то есть их показывали при свете яркой лампы в затемненной комнате. Фигурки изображают участников Шаркома в различных комических ситуациях на отдыхе: «наркома по делам Шаркома» Костю Виноградова с бадминтонной ракеткой, Сережу Скребкова, совершившего подвиг — за ночь прошедшего 20 км, пианиста Юру Сухаревского, увлекшегося вокалом, Арама Хачатуряна в обстановке «восточной неги», возлежащего на диване с кальяном, Лену Давыдову в роли «дамы с собачкой», гуляющую в дождь... Каждый рисунок сопровождается забавным четверостишием. Возможно, автором рисунков была Татьяна Давыдова — сестра Елены Давыдовой, которая помогла оформлять представления Шаркома. Автор стихов не установлен (илл. 15).

В 1928–1929 годах многие участники Шаркома заканчивают Техникум имени Гнесиных и становятся студентами Московской консерватории. Однако воспоминания о Шаркоме сохранялись, а дружба его участников продолжалась всю жизнь. Все этапы деятельности комитета всесторонне осветил двадцать лет спустя Сергей Сергеевич Скребков, тогда уже доктор искусствоведения и декан историко-теоретико-композиторского факультета ГМПИ имени Гнесиных. Он посвятил этому событию «Юбилейную речь», торжественно произнесенную 17 февраля 1945 года.

Деятельность уважаемого комитета Скребков разделил на три этапа. Первый этап *«простирается до 1926 года и представляет собой эпоху триумфальных выступлений в стенах Гнесинского училища»*⁵³. Второй этап охватывает период до 1930 года и *«представляет собой эпоху дерзновенных исканий нового*

Илл. 15. «Шар-кино-хроника»⁵²

стиля»⁵⁴, а третий продолжается, поскольку участники комитета применяют его методы и «насаждают идеи Шаркома» в различных сферах деятельности: музыке, театре, науках и других областях.

Эта речь вполне соответствовала пародийному стилю Шаркома и давала высокую оценку его деятельности. Завершая речь, Скребков, в частности, замечает, что деятельности Шаркома тесны рамки Музыкального училища, «поэтому в прошлом году Училище было преобразовано в Институт. И теперь уже на базе Высшего учебного заведения Шарком сможет развернуть свою деятельность в неслыханном масштабе». Попутно, иронизируя над сложившимся ритуалом юбилейных торжеств, он сообщает о том, что «Шарком спешно готовит новую программу к 50-летию юбилею», и о том, что Шарком за свои заслуги удостоился почетного звания «Шарком имени Собачьей площадки»⁵⁵.

Таким образом, был торжественно подведен итог деятельности веселого комитета. Однако, как видно из документов Шаркома, его день торжественно отмечали 2 декабря 1956 года и позже, в связи с 60-летними юбилеями А. И. Хачатуряна и Е. В. Давыдовой.

2 декабря 1962 года, в день юбилея Давыдовой, С. С. Скребков пишет чудесное поздравление виновнице торжества, завершая его следующими словами: *«В этот величественный день, на пороге еще больших, поистине космических свершений, которые предстоят Шаркому во главе с его славным Комендантом, вдохновляющим нас, пожилых шаркомиков, охваченных фанатической шаркоманией, на продолжение великого дела Шаркома в дальнейших поколениях, <...> мы желаем тебе, наш дорогой друг, здоровья, сил и долгих лет жизни на благо Шаркома.*

Подписи: Сергей Граблин, евояная супружница Ольга Голкиперман и ихний филиал: Марина, Толя и Сережа»⁵⁶.

В 1963 году участники комитета послали А. И. Хачатуряну шуточное поздравление с днем рождения от имени Шаркома:

«Араму Хачатуряну (Хачаконяц), первому тромбонисту Шаркома.

Мы все шаркомики,

Большие комики,

Приветствуем тебя,

Желаем долголетия

И славного труда!

Не бойся старости,

В ней радость мудрости

И сочность мастерства!

Но пусть сияньем юности

Всегда полна душа!

Чтоб не забыл шаркомиков, оставляем на память фотографии 1963 года.

Подписали: Николаев, Скребков, Муромцев, Сухаревский Б., Сухаревский Ю., Скребкова О., Корнилова, Давыдова, Бекман-Сухаревская В.

Отправлено 6/VI 1963 г.»⁵⁷

Подводя итог сказанному, заметим, что деятельность Шарадного комитета — увлекательная страничка из жизни Гнесинского дома, еще одно свидетельство творческой и дружеской атмосферы, которая всегда была его неотъемлемой частью и привлекала в этот дом интересных и талантливых людей.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список участников Шарадного комитета⁵⁸

Ученики

1. Алексеев Сергей Петрович (1902–1977) — физик-акустик, профессор Московского авиационного института имени С. Орджоникидзе. Окончил Техникум имени Гнесиных по классу композиции М. Ф. Гнесина, одновременно учился в МВТУ имени Баумана. Как специалист по архитектурной акустике был консультантом при сооружении Концертного зала и учебных классов Института (ГМПИ) имени Гнесиных. Продолжал заниматься сочинением музыки.
2. Бекман-Скребкова Ольга Леонидовна (1905–1997) — музыковед, кандидат искусствоведения. Окончила Техникум имени Гнесиных, затем Московскую консерваторию. Преподаватель Училища имени Гнесиных в 1931–1939 и в 1943–1944 гг., Московской консерватории, доцент Института имени Гнесиных в 1944–1975 гг. Дочь Е. А. Бекман-Щербины, жена С. С. Скребкова.

3. Бекман-Сухаревская Вера Леонидовна (1903–1977) — музыковед. Окончила Техникум имени Гнесиных. Работала на Всесоюзном радио, была заместителем главного редактора музыкального радиовещания. Дочь Е. А. Бекман-Щербины, жена Ю. М. Сухаревского.
4. Виноградов Константин Петрович (1899–1980) — пианист, дирижер, хормейстер, педагог. Народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Окончил Техникум имени Гнесиных как пианист по классу Ел.Ф. Гнесиной (учился у нее с 1915 года), экстерном окончил дирижерско-хоровой факультет ГМПИ имени Гнесиных. Дирижер оперного театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1925–1936), главный хормейстер ансамбля песни и пляски Советской Армии (1946–1965). Преподавал в Техникуме — Училище (1924–1941), Институте имени Гнесиных (1944–1953), Московской консерватории (1965–1980).
5. Грановский Вениамин Львович (1905–1964) — пианист, физик-электротехник, доктор технических наук, изобретатель радиолокаторов. Член-корреспондент Академии наук СССР, лауреат Государственной премии СССР. Окончил как пианист Техникум имени Гнесиных, где преподавал в 1924–1930 гг., однако впоследствии окончил МГУ и посвятил себя науке. Трагически погиб.
6. Давыдова Елена Васильевна (1902–1981) — музыковед-теоретик, хормейстер, концертмейстер, автор широко известных учебников по сольфеджио и методике его преподавания, заслуженный работник культуры РСФСР. Окончила Техникум имени Гнесиных как пианистка (по классу Ел.Ф. Гнесиной). Преподавала в Детской школе-семилетке имени Гнесиных (1925–1953 гг., в 1948–1953 гг. была ее директором), в Спецшколе-десятилетке имени Гнесиных (1946–1961, в 1946–1950 заведовала теоретическим отделом), в Институте имени Гнесиных (1944–1973, в 1953–1958 была заместителем директора по учебной работе). Работала также как концертмейстер в театре имени Вс. Мейерхольда.
7. Давыдова Татьяна Васильевна — художник. Участвовала в деятельности Шаркома и как оформитель спектаклей. Сестра Е. В. Давыдовой.
8. Исаева Вера Михайловна (1905–1994) — певица, солистка Московской филармонии и Всесоюзного радиокомитета (1930-е гг.), концертмейстер-иллюстратор кафедры истории музыки ГМПИ имени Гнесиных (1945–1987).
9. Кишкина (Дойникова) Татьяна Николаевна (1907–1976) — актриса театра имени Е. Б. Вахтангова (1925–1950). Помимо обучения в Техникуме имени Гнесиных в качестве певицы, окончила театральную школу Р. Н. Симонова. Позже участвовала в постановках спектаклей учащихся в МССМШ имени Гнесиных.
10. Книппер Лев Константинович (1898–1974) — композитор, пианист, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР В ряду его многочисленных произведений — популярнейшая песня «Полюшко-поле». Учился в Техникуме имени Гнесиных, затем в Московской консерватории. Работал во МХАТе, во многих армейских музыкальных коллективах. Племянник О. Л. Книппер-Чеховой.
11. Корнилова Таисия Дмитриевна (1902–1975) — композитор, член Союза композиторов СССР. Училась в Техникуме имени Гнесиных у М. Ф. Гнесина, затем в Московской консерватории. Дочь близких друзей Гнесиных — Д. Г. Корнилова и М. П. Корниловой (многолетнего преподавателя Гнесинской школы).
12. Мирошников Олег — виолончелист, композитор, автор фортепианных пьес, друг Ю. М. Сухаревского.
13. Муромцев Юрий Владимирович (1908–1975) — пианист, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор. Окончил Техникум имени Гнесиных по классу Ел.Ф. Гнесиной, затем Московскую консерваторию как пианист и дирижер. Работал в Училище имени Гнесиных (1928–1941), в музыкальном театре имени К. С. Станиславского (1933–1941), во время Великой Отечественной войны — на фронте. В 1946–1970 и 1973–1975 гг. преподавал в ГМПИ имени Гнесиных. Выбранный Ел.Ф. Гнесиной своим преемником, был в 1946–1951 гг. заместителем директора, а в 1953–1970 гг. — директором (ректором) ГМПИ имени Гнесиных. В 1970–1972 гг. занимал должность директора Большого театра СССР.
14. Николаев Александр Александрович (1903–1980) — пианист, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения автор трудов по методике преподавания фортепиано

- но (в том числе популярнейшей в мировой учебной практике «Школы игры на фортепиано», подготовленной еще под руководством Ел.Ф. Гнесиной во время обучения в Техникуме) и истории фортепианного искусства. После окончания Техникума имени Гнесиных по классу Ел. Ф. Гнесиной учился в Московской консерватории, где затем преподавал более 40 лет. Профессор, заведующий кафедрой (1946–1974), проректор по научной работе (1955–1972).
15. Померанцева-Вермель Ольга Павловна — выпускница Техникума имени Гнесиных 1927 года (класс Евг. Ф. Савиной-Гнесиной), Московской консерватории (класс Г. Г. Нейгауза). Пианистка, певица, педагог и концертмейстер Училища имени Гнесиных и Училища при Московской консерватории.
 16. Скребков Сергей Сергеевич (1905–1967) — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, доктор искусствоведения. Один из крупнейших отечественных специалистов по теории музыки, автор ряда фундаментальных работ и учебников. Окончил Техникум имени Гнесиных как теоретик (занимался у М. Ф. Гнесина) и пианист (по классу Ел.Ф. Гнесиной), затем Московскую консерваторию. С 1932 года до конца жизни работал в Московской консерватории, с 1948 г. заведовал кафедрой. В 1944–1963 гг. преподавал в ГМПИ имени Гнесиных, был первым заведующим кафедрой теории музыки и первым деканом историко-теоретико-композиторского факультета. Муж О. Л. Бекман-Скребковой и зять Е. А. Бекман-Щербины.
 17. Сухаревский Борис Михайлович (1909–1991) — экономист, профессор. В Техникуме имени Гнесиных учился как скрипач. Сотрудник Госплана СССР, заместитель председателя Государственного комитета Совета министров СССР по труду и социальным вопросам в 1962–1970-х гг.
 18. Сухаревский Юрий Михайлович (1906–2004) — выдающийся физик-гидроакустик, доктор технических наук, лауреат Государственной премии СССР. Окончил Техникум имени Гнесиных (класс фортепиано Евг.Ф. Савиной-Гнесиной), Московскую консерваторию и ее аспирантуру, при этом успешно занимаясь физикой и закончив Московский энергетический институт. С 1938 года более 60 лет проработал в Акустической лаборатории ФИАН (Физический институт Академии наук), затем ставшей Акустическим институтом, где был главным научным сотрудником. Почти до конца жизни продолжал выступать как пианист с концертами в Доме ученых, исполнив в том числе 15 фортепианных концертов в сопровождении оркестра. Брат Б. М. Сухаревского. Был женат на В. Л. Бекман-Сухаревской.
 19. Хачатуров (Хачатурян) Арам Ильич (1903–1978) — всемирно известный композитор, классик отечественной музыки XX века. Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий, доктор искусствоведения. Был обязан Гнесиным своим музыкальным образованием. Ученик М. Ф. Гнесина, после окончания Техникума имени Гнесиных учился в Московской консерватории (у Н. Я. Мясковского). Профессор консерватории и ГМПИ имени Гнесиных с 1951 года до конца жизни (в 1951–1953 гг. заведовал кафедрой композиции Института).
 20. Ютанов Александр Владимирович (1902–1942) — дирижер. Окончил Техникум имени Гнесиных как пианист (один из любимых учеников Евг.Ф. Савиной-Гнесиной), затем учился как дирижер в Московской консерватории, где с 1937 года преподавал. Работал в качестве дирижера в Музыкальной студии имени Вл.И. Немировича-Данченко и в Большом театре СССР. Погиб на фронте в феврале 1942 года.

Педагоги

Бекман-Щербина Елена Александровна (1881/82–1951) — пианистка, преподавала фортепиано в Училище Гнесиных в 1908–1912 гг. и Техникуме имени Гнесиных в 1921–1940 гг.

Борисяк Андрей Алексеевич (1884–1962) — виолончелист, преподавал в Техникуме имени Гнесиных в 1920-е и 1937–1950-е гг.

Гнесина Елена Фабиановна (1874–1967) — пианистка, педагог, руководитель учебных заведений имени Гнесиных.

Туровская Вера Федоровна (1887–1957) — певица, вела класс сольного пения в Техникуме имени Гнесиных в 1920-х — 1930-х гг.

Шор Владимир Романович (1897–1952) — пианист, педагог Техникума имени Гнесиных (1924–1952) и ГМПИ имени Гнесиных (1946–1952).

Список рукописных источников

ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. №№ XV-6, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22 — материалы Шарко-ма (Шарадного комитета) из архива семьи Е. А. Бекман-Щербины, О. Л. Бекман-Скребковой и С. С. Скребкова.

ММКЕЛФГ, фонд 10, инв. № X-81 — «Музей смеха» — юмористические материалы из архива семьи Гнесиных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнесинский Дом. История учебных заведений / Сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. Москва, 2015. 704 с.
2. Елена Гнесина. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В. В. Тропп. Москва, 2008. 348 с.
3. Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников / Ред.-сост. М. Э. Риттих. Москва, 1982. 225 с. Второе изд., перераб. и доп.: Москва, 2003. 363 с.
4. Жизнь пианистки (к 125-летию со дня рождения Е. А. Бекман-Щербины). Ред.-сост. М. С. Скребкова-Филатова, О. Ю. Сердобольская. Москва: Издательство НПФ «ТС-Прима», 2006. 570 с.
5. За тридцать лет. 1895–1925. Брошюра. Москва: Издание юбилейной комиссии по чествованию школы Гнесиных, 1925. 66 с.
6. Пятьдесят лет Государственного музыкального училища им. Гнесиных. 1895–1945 / Сборник статей под ред. П. Г. Козлова, К. К. Розеншильда, Л. И. Рябковой, В. Э. Фермана и А. Н. Юровского. Москва — Л., 1945. 95 с.
7. Сорок лет Московского государственного музыкального техникума им. Гнесиных. Сборник статей под редакцией Ф. А. Ротштейна, Н. И. Шувалова, Б. Д. Владимирского / Главная инспекция по музыке при Наркоме Просвещения РСФСР, 1935. 88 с.

REFERENCES

1. Gnesinskiy Dom. Istoria uchebnykh zavedeniy [Gnesin's Home. The history of educational institutions] / Sost. E. P. Kostina, V. V. Tropp [compiled by E. P. Kostina, V. V. Tropp]. Moskva [Moscow], 2015. 704 p.
2. Elena Gnesina. Ya privykla zhit' dolgo: vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya [Elena Gnesina. I got used to live long: memories, articles, letters, speeches] / Sost. V. V. Tropp. [compiled by V. V. Tropp]. Moskva [Moscow], 2008. 348 p.
3. Elena Fabianovna Gnesina. Vospominaniya sovremennikov [Elena Fabianovna Gnesina. Memories of contemporaries] / Red.-sost. M. E. Rittih [Edited and compiled by M. E. Rittih]. Moskva [Moscow], 1982. 225 p. Vtoroe izdanie, pererab. i dop. [2-nd edition, revised and supplemented]. Moskva: Praktika [Moscow, publishing house Praktika], 2003. 363 p.
4. Zhizn' pianistki [The life of Pianist] (k 125-letiyu so dnya rozhdeniya E. A. Bekman-Shcherbiny [to 125 anniversary of E. A. Bekman-Shcherbina] / Red.-sost. M. S. Skrebkova-Filatova, O. Y. Serdobol'skaya [Edited and compiled by M. S. Skrebkova-Filatova, O. Y. Serdobol'skaya]. Moskva: Izdatel'stvo NPF TS-Prima [Moscow, publishing house TS-Prima], 2006. 570 p.
5. Za tridtsat' let. 1895–1925 [For 30 years. 1895–1925]. Brochure. Moskva: Izdanie Yubileinoi komissii po chestvovaniyu shkoly Gnesinykh [Moscow: Edition of anniversary commission of the Gnesins' school Honoring], 1925. 66 p.
6. Pyat'desyat let Gosudarstvennogo muzykal'nogo uchilishcha imeni Gnesinykh. 1895–1945 [Fifty years of State Musical college named after the Gnesins. 1895–1945] / Sbornik statey pod redaktsiyey P. G. Kozlova, K. K. Rozenshil'da, L. I. Ryabkovoi, V. E. Fermana i A. N. Yurovskogo [The collection of articles under the edition of P. G. Kozlov, K. K. Rozenshil'd, L. I. Ryabkova, V. E. Ferman and A. N. Yurovskii]. Moskva — L. [Moscow — Leningrad], 1945. 95 p.
7. Sorok let Moskovskogo Gosudarstvennogo muzykal'nogo Tekhnikuma imeni Gnesinykh [Forty years of the Moscow State Music Technikum named after the Gnesins]. Sbornik statey pod reda-

ktsiei F. A. Rotshteina, N. A. Shuvalova, B. D. Vladimirovskogo [The collection of articles under the edition of F. A. Rotshtein, N. A. Shuvalov, B. D. Vladimirovskiy] / Moskva: Glavnaya inspektsiya po muzyke pri Narkome Prosveshcheniya RSFSR [Moscow: The Main Inspection for Music of the RSFSR People's Commissar of Education], 1935. 88 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь автор воспоминания допускает хронологическую неточность: «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных», основанное под таким названием в 1895 году, называлось техникумом (как и все средние специальные учреждения страны) в период 1920–1936 годов.
- ² Жизнь пианистки (к 125-летию со дня рождения Е. А. Бекман-Щербины) / Ред.-сост. М. С. Скребкова-Филатова, О. Ю. Сердобольская. М.: Издательство НПФ «ТС-Прима», 2006. С. 374. Речь здесь идет о дочерях пианистки Е. А. Бекман-Щербины — сестрах Вере и Ольге Бекман, тогда студентках Техникума имени Гнесиных.
- ³ Скребкова О. Л. Мои воспоминания о семье Гнесиных. Рукопись. Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной (далее — ММКЕлФГ), фонд 15, инв. № XV-21, л. 10.
- ⁴ ММКЕлФГ, фонд 10, инв. № X-81/4.
- ⁵ Так, в Большом театре с огромным успехом шел «Севильский цирюльник дыбом», а также и другие спектакли-капустники. Описание одного из капустников для музыкантов и артистов, в котором активное участие принимали Ел. Гнесина, Ф. Шаляпин, С. Кусевский, Е. Бекман-Щербина, можно найти в воспоминаниях: Сац Н. И. Молодость в девяносто два // Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников / Ред.-сост. М. Э. Риттих. 2-е изд. М.: «Практика», 2003. С. 279–280.
- ⁶ Жизнь пианистки, с. 375.
- ⁷ «Заявление» Ел.Ф. Гнесиной хранится в фондах музея: ММКЕлФГ, фонд 10, инв. № XV-9.
- ⁸ Шарады разыгрывались следующим образом: выбирали слово, делили его на части и разыгрывали в лицах каждую его часть, а также слово в целом. Например, «бойкот»: 1-я часть — *бой*, вторая часть — *кот*, в целом — *бойкот*.
- ⁹ Жизнь пианистки, с. 375.
- ¹⁰ ММКЕлФГ, фонд 15, инв. № XV-19, л. 15.
- ¹¹ ММКЕлФГ, фонд 15, инв. № XV-19, лл. 14–15.
- ¹² За тридцать лет. 1895–1925. Брошюра. М.: издание юбилейной комиссии по чествованию школы Гнесиных, 1925. 70 с.
- ¹³ ММКЕлФГ, фонд 15, инв. № XV-19, л. 1.
- ¹⁴ Там же, л. 2.
- ¹⁵ Там же, лл. 3, 11.
- ¹⁶ Там же, л. 12.
- ¹⁷ Там же, лл. 4, 10.
- ¹⁸ Там же, л. 10.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же, л. 18.
- ²¹ Там же, л. 19.
- ²² Там же, л. 20.
- ²³ Там же, лл. 33–34.
- ²⁴ Там же, лл. 45–46.
- ²⁵ ММКЕлФГ, фонд 15, инв. № XV-17.
- ²⁶ Я один русский (нем.)
- ²⁷ Две (нем.)
- ²⁸ Жалобно (нем.)
- ²⁹ С детских времен (нем.)
- ³⁰ Милый, это ты (нем.)

- ³¹ Эх раз, еще раз, еще много, много раз (нем.)
- ³² Поговори же (нем.)
- ³³ Ты (нем.)
- ³⁴ Семи- (нем.)
- ³⁵ Моя грудь (нем.)
- ³⁶ Ночь такая (нем.)
- ³⁷ На горе стоит (нем.)
- ³⁸ Под горою (нем.)
- ³⁹ Парень девушку (нем.)
- ⁴⁰ Девушка (нем.)
- ⁴¹ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-17.
- ⁴² Очевидное обыгрывание слова «негритянский» (применительно к джазу). При этом вариант «генритянский» мог намекать на имя «Генриетта».
- ⁴³ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-19, л. 32.
- ⁴⁴ Там же, л. 36.
- ⁴⁵ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-6, л. 4.
- ⁴⁶ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-19, л. 74.
- ⁴⁷ Там же, лл. 74–77.
- ⁴⁸ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-21, л. 42.
- ⁴⁹ Поскольку в данном приветствии Бах высказывается с сильным немецким акцентом, то русские слова здесь употребляются с немецкими приставками: Нихт-обыкновенно, нихт-взирая, либо русские слова чередуются с немецкими: ich, sehr благодарен bin, то есть я очень благодарен.
- ⁵⁰ «Мой дорогой Шарком!
- У меня есть поручение от делегации немецких музыкантов передать приветствие музею Шаркома. Это совершенно необыкновенно, что в России, разрушенной Гражданской войной, процветает такая колоссальная музыкальная культура!*
- Например:*
- Шарком, невзирая на безденежье, делает прекрасные декорации и костюмы к спектаклям и, невзирая также на квартирный голод, приобрел для своего музея прекрасный дворец. Это доказывает, что Комендант музея и участники Правления музея обладают колоссальным административным талантом и колоссальной любовью к Шаркому.*
- Еще раз приветствую Шарком!*
- Лично я очень благодарен Шаркому за то, что он культивирует мою музыку.*
- С наилучшими пожеланиями,*
- руководитель делегации*
- Иоганн Себастьян Бах».*
- ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-18.
- ⁵¹ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-2.
- ⁵² Там же, инв. № XV-20.
- ⁵³ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-6, лл. 2–3.
- ⁵⁴ Там же, л. 3.
- ⁵⁵ Там же, л. 8.
- ⁵⁶ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-12. Имеются в виду С. С. Скребков, О. С. Скребкова (Бекман), их дочь Марина (Марина Сергеевна Скребкова-Филатова), ее муж Анатолий Андреевич Филатов и внук Скребковых Сергей Анатольевич Филатов-Бекман.
- ⁵⁷ ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. № XV-13, л. 1.
- ⁵⁸ В список включены ученики и педагоги Техникума имени Гнесиных, упоминавшиеся в архивных материалах Шарадного комитета (ММКЕЛФГ, фонд 15, инв. №№ XV-1-20).

Елена Алкон

РЕЦЕНЗИЯ НА ИЗДАНИЕ «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДРЕВНЕЭЛЛИНСКОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ МУЗЫКИ» В 3-Х Т. Е.В. ГЕРЦМАНА*

«Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки»¹ Евгения Владимировича Герцмана [2] — колоссальный труд, впечатляющий своей грандиозностью, оригинальностью замысла и широтой охватываемого материала. Три тома, общим объемом более 3000 страниц, вмещают важнейшие сведения о музыкальной культуре двух исторически связанных эпох — Древней Греции и Византии.

Автора *Энциклопедии* сегодня с полным правом можно называть создателем отечественного музыкального антиковедения и византистики. Неопровержимое свидетельство тому — около тридцати книг, учебников, учебных пособий, а также множество статей, докладов, посвященных этим областям музыкознания².

В настоящее время доктор искусствоведения, профессор Герцман — ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге. Недавно отметив 80-летний юбилей, он сохраняет удивительную продуктивность: вслед за *Энциклопедией* вышли в свет еще несколько его новых монографий [3; 4; 5; 6]. Эскиз портрета будет неполным, если не сказать о его научной школе, которая связывает Санкт-Петербург, Москву и Владивосток. Ученики, последователи и ученики учеников и последователей продолжают и развивают начатые им подходы, методы и направления. В становлении самого ученого следует отметить особую роль Юрия Николаевича Тюлина, выдающегося ученого, у которого в самом начале пути в большую науку Герцман учился в аспирантуре в МГПИ имени Гнесиных.

Энциклопедия Герцмана представляет собой систематизированное изложение знаний, добытых в процессе глубокой разработки ценнейшего «куль-

* СПб.: Квадривиум: Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. 1072 с. + 1.136 с., 816 с.

турного месторождения», охватывающего исторический промежуток от Древней Греции до Византии. Однако не менее ценным представляется обозначение «на карте» этого объекта областей «незнания», которые могут привлечь будущих ученых.

Наши представления о музыке Древней Эллады сформировались благодаря византийцам: все найденные музыкально-теоретические источники, определяемые сегодня как древнегреческие, сохранены трудами византийских писцов. Сам материал определил его изучение в исторической динамике, особенность которой заключается в противоречивом сочетании преемственности и разрыва между двумя типами культур — языческой и христианской.

Аналогов *Энциклопедии Герцмана* в мировом музыкознании нет: она охватывает огромный период времени — с VII в. до н. э. по 1453 год и включает около 3000 статей, в которых представлены более шестисот имен (теоретиков, создателей музыки, победителей музыкальных состязаний, поэтов, философов, Отцов Церкви, гимнографов и др.), описаны научные и церковно-литургические памятники, музыкальные инструменты Древней Эллады и Византии, представлены транскрипции 38 памятников античной музыки и певческого репертуара важнейших служб Византийской Церкви.

Можно ли сегодня без глубоких знаний основ европейской цивилизации, заложенных музыкальной культурой Древней Эллады, изучать историю музыки? После появления трудов Герцмана ответ очевиден. Однако возникает и другой вопрос: в какой форме представить читателю тот богатый материал, который может помочь с максимальной отчетливостью увидеть давно ушедшую эпоху как очень близкую? Можно собрать, перечислить и скрупулезно описать исследуемые материалы, но увлечет ли это современного читателя? В науке о музыке особенно ценится *отношение автора* к тому, что он изучает, увлеченность исследователя, зоркость его сердца, искренность, просвечивающаяся в стиле описания. Особенно важными все эти качества представляются для исследователя, который вступает в диалог с далекой эпохой и стремится максимально приблизить ее к читателю.

Автор нередко обращается, даже взывает к читателю, нарушая и преобразуя отстраненность энциклопедического жанра. Можно соглашаться или не соглашаться с его позицией, но трудно оставаться равнодушным. И в том, как Герцман отстаивает свои убеждения, отражается темперамент ученого, масштаб личности и таланта.

История создания *Энциклопедии* связана с курсом «История и теория античной и византийской музыки», который профессор Герцман в течение многих лет читал в вузах Санкт-Петербурга. Необходимость появления *Энциклопедии* обусловлена и особенностями истории отечественного образования, начиная «неактуальностью» периодов Античности и Византии и заканчивая исчезновением греческого из учебных планов.

Опора на первоисточники составляет стержень *Энциклопедии*. Как пишет автор, он «*всегда руководствовался не столько выводами ученых и сложившимися научными представлениями, сколько информацией источников*», там, где

это возможно, предоставляя слово только первоисточнику, «*чтобы читатель сам делал соответствующие выводы*». Это стремление к достоверности повлекло за собой необходимость синтеза жанров энциклопедии и хрестоматии (см. первый том) [2 (I), 18]³.

Научная честность движет ученым, который считает необходимым «*не только систематически указывать на “белые пятна”, но и акцентировать на них внимание*» [2 (I), 11]. Поэтому на страницах издания не раз можно встретить такое выражение, как «*эта проблема еще ждет своего решения*», которое можно считать «*руководством к действию*».

Энциклопедия насыщена информацией о контексте рассматриваемых явлений. Из множества статей выделим некоторые, на мой взгляд, особенно значимые: это статьи об агоне и множестве его форм (среди них — *сотериис, мусеи, асклеиис, эротидии* и др.), об агональном духе, бурлившем в Элладе и стимулировавшем развитие греческой культуры. Немалый интерес представляют статьи о *пифагореизме* как основе методологии античной музыкальной науки и практики, о *музыкальной педагогике*.

Для современного музыкознания ценность представляют ресурсы античной теории мелодии с ее весьма разветвленной терминологией, которой современный ученый может только позавидовать. Термины всегда довольно точно характеризуют отношение носителей музыкальной культуры к своей музыке, к ее исполнению, восприятию и обучению. И разве могли не вызывать интерес у обучающихся музыке такие термины-метафоры, как, например, *прокрусис* и *прокрусм* (букв. «нападать», «атаковать»), *пролемматисм* (букв. «выгода», «преимущество»), *проленисис* (букв. «предчувствие», «предвосхищение»), *эббола* (букв. «выбрасывание», «изгнание», «проход в ущелье»), *экркусис* (букв. «толчок», «удар»)?

Что к этому можно добавить? Изучающим современную теорию мелодии и монодии пока остается только «голодными глазами» смотреть на пышный, заставленный этими и другими изысканными «яствами» греческий «терминологический стол». Но ведь никому не запрещено что-то взять с него и ввести в современную теорию мелодии — античной лексикой до сих пор с успехом пользуются самые разные науки, в том числе и музыкознание.

Музыковедам-теоретикам будут особенно интересны объяснения положений древнеэллинской и византийской теории музыки, а также обзорные и аналитические статьи о древнеэллинской буквенной и византийской невменной нотациях. Некоторые выразительные термины-метафоры, такие, например, как «*тела*» и «*духи*», способны удивить читателя своей принадлежностью к музыкальной теории. Отсутствие сохранившейся музыкальной традиции в какой-то мере способны компенсировать характеристики вокальных и инструментальных жанров античной музыки.

«Нотно-ориентированному» современному музыканту трудно воспринимать информацию о музыке, которой нет в его слуховом опыте. Несмотря на убеждение Евгения Владимировича в том, что воссоздать музыку Древней Греции невозможно, к счастью, Энциклопедия включает довольно много нот-

ных примеров, представляющих сохранившиеся памятники, что дает возможность⁴ читателю, включив воображение, с удовольствием «музицировать», глядя в нотные расшифровки.

Не вызывает сомнения, что *Энциклопедия Герцмана* будет весьма востребованной и полезной для очень широкого круга читателей. Приглашая каждого открыть для себя что-то новое, в заключение позволю себе от лица всех последователей и учеников, к которым имею честь и счастье принадлежать, выразить Евгению Владимировичу огромную благодарность за то, что он стал путеводной звездой и примером преданности науке, за воистину героический и плодотворный труд, воплощенный в его научном наследии, одной из блистательных покоренных вершин которого стала его «*Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки*».

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцман Е. В. Глава из истории античного музыкознания византийской эпохи / Российский институт истории искусств. СПб.: РИИИ, 2017.
2. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: в 3 т. СПб.: Квадривиум: Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. 1072 с. + 1.136 с., 816 с.
3. Герцман Е. В. Далекое эхо античной хореографии. По материалам памятников письменности: учебное пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. 156 с.
4. Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение: учебное пособие. Том. 1. Источниковедение и методология его познания. СПб.: Планета музыки, 2019. 440 с.
5. Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение: учебное пособие: в 2 томах. Том 2: Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. 524 с.
6. Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов: монография. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 268 с.

REFERENCES

1. Gertsman E. V. Glava iz istorii antichnogo muzykoznanija vizantijskoj epohi [Chapter from the history of ancient musicology of the Byzantine era] / Rossijskij institut istorii iskusstv [Russian Institute of Art History]. SPb.: Rossijskij institut istorii iskusstv [Saint Petersburg: Russian Institute of Art History], 2017. 80 p.
2. Gertsman E. V. Entsiklopediya drevneellinskoj i vizantijskoj muzyki: v 3 t. [Encyclopedia of the Ancient Greek and Byzantine Music: In 3 volumes]. SPb.: Kvadrivium: Proekt Vyacheslava Zarenkova Sozidayushchij mir [Saint Petersburg: Quadrivium: Vyacheslav Zarenkov's project «The Creative World»], 2019. 1072 p. + 1.136 p., 816 p.
3. Gertsman E. V. Dalekoe ekho antichnoj horeografii. Po materialam pamyatnikov pis'mennosti: Uchebnoe posobie [A distant echo of ancient choreography. Based on materials from monuments of writing: Textbook]. SPb.: Lan'; Planeta muzyki [Saint Petersburg: Lan; Planet of Music], 2019. 156 p.
4. Gertsman E. V. Vvedenie v muzykal'noe antikovedenie: uchebnoe posobie: v 2 tomah. Tom 1. Istochnikovedenie i metodologiya ego poznaniya: Uchebnoe posobie [Introduction to Musical Antiquity. Tom. 1. Source study and methodology of its cognition: Textbook]. SPb.: Planeta muzyki [Saint Petersburg: Planet of Music], 2019. 440 p.
5. Gertsman E. V. Vvedenie v muzykal'noe antikovedenie: uchebnoe posobie: v 2 tomah. Tom 2: Muzyka v razlichnyh sferah zhizni antichnoj tsivilizatsii [Introduction to Musical Studies of Antiquity: text-

book: in 2 volumes. Volume 2: Music in various spheres of life of ancient civilization]. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki [Saint Petesburg: Planet of Music], 2019. 524 p.

6. *Gertsman E. V. Pervyj evropejskij uchebnik dlya muzykantov: monografiya* [The first European textbook for musicians: monograph]. Sankt-Peterburg: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena [Saint Petersburg: Publishing house of the RGPU im. A. I. Herzen], 2019. 268 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Речь пойдет о втором издании *Энциклопедии*. Первое вышло в 2013 году, но по вине редакторов и корректоров, которые не предоставили автору верстку текста, оказалось полным дефектов и ошибок в греческом и латинском текстах. Об этом пишет С. Е. Энглин в комментированной библиографии Е. В. Герцмана [1, 65].
- ² См. комментированную библиографию Е. В. Герцмана, составленную его учеником С. Е. Энглиным [1, 59–72].
- ³ Обозначение (I) здесь и далее указывает на первый том *Энциклопедии*.
- ⁴ Во многом эта возможность возникла благодаря ученику Е. В. Герцмана С. Е. Энглину, автору статьи «Нотация буквенная» и соавтору нескольких статей.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



РУБЦОВА Валентина Васильевна (Москва)

Доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

Valentina V. RUBTSOVA (Moscow)

Doctor of Art, Chief Editor of «Muzika» Publishing House.

sternlibra@hotmail.com



ЕСАКОВ Вячеслав Вячеславович (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий секцией камерного ансамбля кафедры фортепианного искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке.

Vyacheslav V. ESAKOV (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Head of the Chamber Ensemble Section of the Piano Department at the A. G. Schnittke Moscow State Institute of Music.

esakovv@yandex.ru



ЛУЦКЕР Павел Валерьевич (Москва)

Доктор искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора Классического искусства стран Запада Государственного института искусствознания.

Pavel V. LUTSKER (Moscow)

Doctor of Art, Associate Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnessins Academy of Music, Leading Researcher at the State Institute of Art Studies.

Ispriv@mail.ru

**MATUSEVICH Александр Петрович (Москва)**

Музыкальный обозреватель, печатается в изданиях «Культура», «Новости классической музыки» и др.

Alexander P. MATUSEVICH (Moscow)

Music Reviewer, Published in the Publications «Kultura», «Novosti Klassicheskoi Muzyki», etc.

matusevic@yandex.ru

**KORCHINSKAYA Людмила Михайловна (Москва)**

Соискатель кафедры аналитического музыкознания Российской Академии музыки имени Гнесиных.

Ludmila M. KORCHINSKAYA (Moscow)

Applicant of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

Ludak1985@bk.ru

**PRESNYAKOVA Инга Александровна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, ученый секретарь Ученого совета, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Inga A. PRESNYAKOVA (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Academic Secretary of the Academic Council, Associate Professor of the Theory Music Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

inga.presniakova@gmail.com

**ВОЩИЛО Елизавета Витальевна (Лобня)**

Выпускница Российской академии музыки имени Гнесиных.

Elizabeth V. VOSHCHILO (Lobnya)

Graduate of the Russian Gnesins Academy of Music.

e.kozetocheva@mail.ru

**ДЖАНИ-ЗАДЕ Тамила Махмудовна (Москва)**

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

Tamila M. JANI-ZADE (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the History Music Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

djaniz@mail.ru

**ГОЛУБЕНКО Святослав Сергеевич (Москва)**

Кандидат искусствоведения, проректор по учебной работе Российской академии музыки имени Гнесиных.

Svyatoslav S. GOLUBENKO (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Vice-Rector for Academic Affairs at the Russian Gnesins Academy of Music.

golubenko@gnesin-academy.ru

**ГАПОНОВ Андрей Александрович (Москва)**

Директор Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной, старший преподаватель кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Andrey A. GAPONOV (Moscow)

Director of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment, Senior Lecturer of the History Music Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

gnesina_museum@mail.ru

**ПОТЕМКИНА Нора Александровна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

Nora A. POTECHKINA (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Leading Expert of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment at the Russian Gnesins Academy of Music.

gnesina_museum@mail.ru

**ТРОПП Владимир Владимирович (Москва)**

Кандидат искусствоведения, хранитель фондов Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

Vladimir V. TROPP (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Curator of the Collections of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment at the Russian Gnesins Academy of Music.

gnesina_museum@mail.ru

**АЛКОН Елена Мееровна (Москва)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Elena M. ALKON (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

elenalkon@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Валентина Рубцова

РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ СКРЯБИНА. У ИСТОКОВ СТИЛЯ

Статья посвящена ранним сочинениям А. Н. Скрябина, не изданным при его жизни. Не имеющие будущей ярко выраженной художественной индивидуальности автора, отражающие влияние классических образцов, они тем не менее обнаруживают определенные особенности его музыкального мышления, в значительной мере предопределившие дальнейшую творческую эволюцию. Особое внимание в этом аспекте привлекают фортепианные сочинения — Три скерцо (1886) и Соната *es-moll* (1887–1889), находящиеся вне сферы влияния музыки Шопена. Обращение к рукописному наследию композитора потребовало применение методов сравнительно-исторического текстологического анализа. Использование этих методов позволило обнаружить новый документ и уточнить имеющийся сегодня перечень юношеских произведений композитора: манускрипт, атрибутированный музейными сотрудниками как Скерцо *As-dur*, содержит также и текст Скерцо *D-dur*, считавшийся утраченным. Новизна научных выводов, сделанных на основе собственно музыкального анализа отмеченных сочинений, заключается в выявлении свойственного уже юному автору внимания к неаккордовым звукам, взаимодействию процесса мелодического связывания тонов с соотношением голосов в музыкальной ткани произведения. Отмечается определенная склонность к линейно-мелодическому принципу голосоведения, что в перспективе обозначает тенденцию свободной трактовки диссонансов. В этом направлении на примере первой темы I части Сонаты *es-moll* раскрывается особая роль неприготовленных задержаний, что никогда не было в таком плане предметом исследования в данном сочинении.

KEYWORDS

Скрябин, источниковедение, ранние сочинения, текстологический анализ, фактура, голосоведение, линейно-мелодический принцип голосоведения, неаккордовые звуки, вводнотоновость

Вячеслав Есаков

СОНАТЫ И. К. БАХА ДЛЯ КЛАВИРА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ СКРИПКИ ИЛИ ФЛЕЙТЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ КАМЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматриваются произведения для клавира и скрипки (или флейты) И. К. Баха — знаменитого сына И. С. Баха, так называемого «лондонского Баха». Хотя композитор работал во многих жанрах, включая оперу и симфонию, камерная музыка занимает немалое место в его творчестве. Более трех десятков сонат для клавира и скрипки (партию которой возможно исполнять на флейте) принадлежат к числу произведений, написанных для домашнего музицирования либо для педагогических целей.

Кажущаяся прикладная функция несколько не умаляет их исторической ценности. Именно в этих сочинениях происходил процесс формирования камерного музицирования

в его современном виде. Сочинения, написанные для солирующих инструментов с basso continuo, хотя и встречаются в камерном творчестве И. К. Баха, постепенно замещаются сонатами для клавира с аккомпанементом мелодических инструментов, которые стоят на пороге появления камерных сочинений с равноправными функциями инструментов. В статье подчеркивается это историческое значение произведений композитора.

KEYWORDS

*И. К. Бах, соната, ансамбль, фортепиано, скрипка, флейта, камерная музыка, фактура***Павел Луцкер****КИПРИАН ДЕ РОРЕ КАК ПРЕДТЕЧА SECONDA PRATICA**

Мадригальное наследие Киприана де Роге давно оценивается как весомый вклад в развитие жанра и в итальянскую культуру XVI века. При этом справедливо подчеркивается его революционный характер, задолго предвещающий будущие завоевания музыкантов начала следующего, XVII столетия. Ясный повод к такой оценке содержится уже в знаменитом письме Дж. Ч. Монтеверди, опубликованном в виде послесловия к сборнику своего брата К. Монтеверди «Scherzi musicali» (1607), где прямо упоминаются шесть мадригалов де Роге. Все они, по мнению автора письма, отчетливо демонстрируют принципы seconda pratica в том, как их «гармония полностью подчиняется своему тексту». В статье предпринимается детальный анализ музыкального строения названных мадригалов, их соотношения с поэтическим текстом. Мадригалы де Роге рассматриваются в контексте искусства 1550–1560 гг., что позволяет подчеркнуть как моменты преемственности по отношению к предшественникам, так и те, в которых выявляется принципиальная новизна их музыкального стиля.

KEYWORDS

*Итальянская музыка XVI века, мадригал, seconda pratica, Киприан де Роге, Джованни Мария Артузи, Клаудио Монтеверди, Джулио Чезаре Монтеверди***Александр Матусевич****ПЕТЕРБУРГСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН:****ПЛЮРАЛИЗМ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ**

Статья представляет собой аналитический обзор оперных премьер (как оригинальных постановок, так и гастрольных спектаклей) сезона 2019–2020 гг. в музыкальных театрах Петербурга. На примере восьми спектаклей отчетлива видна широчайшая эстетическая палитра, плюрализм музыкальных стилей и режиссерских идей, с которыми в течение сезона могла познакомиться петербургская публика.

KEYWORDS

*Музыкальный театр, опера, режиссура в музыкальном театре***Людмила Корчинская****ПАССАКАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ХИНДЕМИТА****НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1948)**

Статья посвящена жанру пассакалии в творчестве П. Хиндемита. На примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) раскрывается глубокий философский смысл этого жанра в творчестве композитора. Автор подчеркивает значимость пассакалии как центрального жанра, итога всего творчества, связанного с идеей гармонии мира. В данном исследовании подробно

анализируется виолончельная соната, проведены параллели этого сочинения с Пассакалией до-минор И. С. Баха, а также с симфонией и оперой Хиндемита «Гармония мира».

KEYWORDS

Жанр пассакалии, П. Хиндемит, камерные сонаты, виолончельная соната, жанр

Инга Преснякова, Елизавета Вошило

ЖАК ЛУСЬЕ: СПЕЦИФИКА МЕТОДА ТРАНСФОРМАЦИИ В ДЖАЗИНГ-ТРАНСКРИПЦИЯХ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА

Статья посвящена исследованию джазинг-транскрипций сочинений И. С. Баха, выполненных французским пианистом Ж. Лусье — первой крупной фигурой в истории «джазовой бахианы». В статье выявляются индивидуальные особенности транскрипторского метода Лусье, главная из которых определяется «системообразующей» идеей джазового «переинтонирования» целостных произведений Баха. Они предстают в виде «макротем» для варьирования, в процессе которого происходит стилистическая модификация — «модуляция» или трансформация. В числе характерных приемов почерка Лусье названы сохранение базовой формы и тонально-функциональной основы первоисточника, чередование цитированных и варьированных фрагментов оригинального текста, различие степени трансформации тематических и интермедийных разделов в полифонических жанрах, стабильность тембрового компонента (состав джазового трио) и распределение исполнительских функций в ансамбле. Приемы стилистической модификации реализуются через замещение элементов музыкального языка, присущих эпохе барокко, на специфические джазовые: в сфере метроритма — внедрение свинговой ритмики и офф-бита, использование таких частных приемов, как *double time*, *double time feeling*, *stop-time*; в гармонии — диссонирование вертикали оригинала, применение «аккордов с надстройками», техники блокаккордов; в мелодике — использование интонационных идиом, связанных со спецификой блюзового лада; в отношении фразировки — асимметричный синтаксис.

Джазовая трансформация «оправдана» наличием латентных связей между музыкой барокко и джазом: в качестве подтверждения этой идеи в заключении статьи приводятся высказывания академических и джазовых музыкантов.

KEYWORDS

Джаз, джазинг-транскрипция, интерпретационная трансформация, И. С. Бах, Ж. Лусье

Тамила Джани-заде

ЭТНИЧЕСКИЕ, НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДОСОВЕТСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Статья представляет собой введение к серии публикаций, рассматривающих процесс становления национальных музыкальных культур в Центральной Азии. Очерчиваются проблемы, которые выразились в музыке при формировании идентичностей в виде «советских наций» в регионах русско-мусульманского Востока. Акцентируется значимость выделения разных исторических пластов (этнического, традиционно-исламского, русско-европейского, советского) в музыке тюркских народов, включая Азербайджан. Особое внимание уделено специфике советского концепта интернационализма. Зафиксирован конфликт в цивилизационных пластах музыкальной культуры, несовпадение до-советской и советской этнографии.

KEYWORDS

Исторические пласты культуры, национальные идентичности, национальная история, советская идеология, досоветская этнография, цивилизационно-исламская музыка, мусульманский Восток, Центральная Азия, турки-мусульмане, азербайджанская мугамная опера

Святослав Голубенко**НАЧАЛО 1941/1942 УЧЕБНОГО ГОДА
В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Статья посвящена началу 1941/1942 учебного года, совпавшего с первым годом Великой Отечественной войны. На основе архивных документов и воспоминаний очевидцев реконструируется деятельность консерватории в суровых условиях осени 1941 года. Несмотря на многие испытания, учебная деятельность в консерватории не прекращалась, а с января 1942 года стала возвращаться в обычное русло. В статье раскрываются важнейшие события, происходившие в Московской консерватории в указанный период: окончание приемной кампании и зачисление первокурсников, участие педагогов, сотрудников и студентов в оборонной работе, сокращение штатов, изменение структуры учебного процесса, отъезды педагогов и студентов, начало учебного года, взаимодействие педагогов и студентов, заседание Художественного совета 8 октября, изменения в руководстве, возобновление учебы в марте 1942 года и т.д.

В статье приводятся данные о работе музыкальной библиотеки консерватории, а также документы органов власти, которыми руководствовалась консерватория в своей деятельности.

KEYWORDS

Московская консерватория, Великая Отечественная война, 1941/1942 учебный год, эвакуация, учебный процесс, СССР, музыкальное образование

Андрей Гапонов, Нора Потемкина, Владимир Тропп**ИЗ ФОНДОВ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ ЕЛ.
Ф. ГНЕСИНОЙ. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ШАРАДНОГО КОМИТЕТА
В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕХНИКУМЕ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

Статья посвящена деятельности юмористического Шарадного комитета — Шаркома, — созданного студентами Московского государственного музыкального техникума имени Гнесиных в период их обучения с 1925 по 1928 год. Многие участники Шарадного комитета стали впоследствии выдающимися музыкантами и учеными: А. И. Хачатурян, Ю. В. Муромцев, А. А. Николаев, Е. В. Давыдова, сестры О. Л. и В. Л. Бекман, братья Ю. М. и Б. М. Сухаревские, С. С. Скребков и др.

Дружеские отношения «шаркомиков» сохранялись до конца жизни. В статье представлены уникальные, впервые публикуемые материалы из семейного архива Е. А. Бекман-Щербины и С. С. Скребкова: тетрадь с подробно расписанными сценариями выступлений и нотными примерами; фрагменты воспоминаний О. Л. Скребковой (Бекман), фотографии тех лет, рисунки, материалы «Музея смеха» — забавных документов, которые собирали Гнесины в течение многих лет. В приложении в конце статьи приводится список участников Шаркома.

KEYWORDS

История Гнесинского дома, Шарадный комитет, Шарком, Музыкальный техникум имени Гнесиных, музыкальные представления, выдающиеся музыканты и ученые, воспоминания, тетрадь со сценариями, Музей смеха, список участников Шаркома

Елена Алкон

**РЕЦЕНЗИЯ НА ИЗДАНИЕ «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДРЕВНЕЭЛЛИНСКОЙ
И ВИЗАНТИЙСКОЙ МУЗЫКИ» В 3-Х Т. Е. В. ГЕРЦМАНА**

Рецензия на издание Е. В. Герцмана «Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки» (СПб.: Квадривиум: Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019).

KEYWORDS _____

*Е. В. Герцман, история музыки, история теории музыки, антиковедение
и византистика, музыка Древней Греции, музыка Византии, история нотации*

ABSTRACTS

Valentina Rubtsova

SCRIABIN'S EARLY WRITINGS.

AT THE ORIGINS OF THE STYLE

The article is devoted to the early works of A. N. Scriabin, which were not published during his lifetime. They do not have a future pronounced artistic individuality of the author, reflecting the influence of classical samples, but they nevertheless reveal certain features of his musical thinking, which to a large extent predetermined the further creative evolution. Special attention in this aspect is drawn to the piano works — Three scherzos (1886) and Sonata es-moll (1887–1889), outside the sphere of influence of Chopin's music. The appeal to the composer's manuscript heritage required the use of methods of comparative historical textual analysis. The use of these methods made it possible to discover a new document and clarify the list of the composer's youthful works available today: the manuscript, attributed by Museum employees as Scherzo As-dur, also contains the text of the Scherzo D-dur, which was considered lost. Novelty of scientific findings based on actual musical analysis of the mentioned works, is to identify characteristic already of the young author's attention to non-chord sounds, the interaction process linking the melodic tones with a ratio of votes in the total musical fabric of the work. There is a certain tendency to the linear-melodic principle of voice science, which in the future indicates a tendency to free interpretation of dissonances. In this direction, the example of the first theme of the first movement of The Sonata es-moll reveals the special role of unprepared detentions, which has never been the subject of research in this work.

KEYWORDS

Scriabin, early works, source studies, textual analysis, texture, voicing, linear melodic junction, nonchord tones, leading tone

Vyacheslav Esakov

THE SONATAS OF JOHANN CHRISTIAN BACH

FOR CLAVIER ACCOMPANIED BY VIOLIN OR FLUTE

IN THE CONTEXT OF BECOMING CHAMBER PERFORMANCE

The article deals with works for clavier and violin (or flute) by J. K. Bach — the famous son of J. S. Bach, the so-called «London Bach». Although the composer worked in many genres, including Opera and Symphony, chamber music occupies a significant place in his work. More than three dozen sonatas for clavier and violin (the part of which can be performed on the flute) are among the works written for home music making. or for educational purposes.

The apparent application function does not detract from their historical value. It was in these compositions that the process of forming chamber music in its modern form took place. Com-

positions written for solo instruments with basso continuo, although they are found in the chamber works of J. K. Bach, are gradually replaced by sonatas for clavier accompanied by melodic instruments that are on the threshold of the appearance of chamber compositions with equal functions of instruments. The article highlights this historical significance of the composer's works.

KEYWORDS

J. K. Bach, Sonata, ensemble, piano, violin, flute, chamber music, texture

Pavel Lutsker

CYPRIAN DE RORE AS THE FORERUNNER OF SECONDA PRATICA

The Madrigal heritage of Cyprian de Rore has long been regarded as a significant contribution to the development of the genre and to Italian culture of the XVI century. At the same time, its revolutionary character is rightly emphasized, which long foreshadows the future conquests of musicians at the beginning of the next, XVII century. A clear reason for this assessment is already contained in the famous letter of J. C. Monteverdi, published as an afterword to the collection of his brother C. Monteverdi «Scherzi musicali» (1607), which directly mentions the six madrigals of de Rore. All of them, according to the author of the letter, clearly demonstrate the principles of seconda pratica in how their «harmony completely obeys its text». The article undertakes a detailed analysis of the musical structure of the named madrigals, their correlation with the poetic text. Madrigals de Rore are considered in the context of the art of 1550–1560, which allows us to emphasize both the moments of continuity in relation to their predecessors, and those in which the fundamental novelty of their musical style is revealed.

KEYWORDS

Italian music of 16th Century, madrigal, seconda pratica, Cipriano de Rore, Giovanni Maria Artusi, Claudio Monteverdi, Giulio Cesare Monteverdi

Alexander Matusevich

ST. PETERSBURG OPERA SEASON: PLURALISM OF MUSICAL STYLES AND DIRECTOR'S IDEAS

The article is an analytical review of opera premieres (both original productions and tour performances) of the 2019–2020 season in musical theaters of St. Petersburg: the example of eight performances clearly shows the widest aesthetic palette, pluralism of musical styles and directorial ideas, which the St. Petersburg audience could get acquainted with during the season.

KEYWORDS

Musical theater, opera, directing in musical theater

Ludmila Korchinskaya

PASSACAGLIA IN THE WORKS OF P. HINDEMITH BY EXAMPLE SONATAS FOR CELLO AND PIANO (1948)

The article is devoted to the Passacaglia genre in the works of P. Hindemith. Using the example of the Sonata for cello and piano (1948), the great philosophical meaning of this genre in the composer's work is revealed. The author emphasizes the importance of Passacaglia as the Cen-

tral genre, as the result of all creativity associated with the idea of harmony of the world. In this study, the cello Sonata is analyzed in detail, Parallels are drawn with the Passacaglia in C minor by J. S. Bach, as well as with the Symphony and Opera «Harmony of the world».

KEYWORDS

Passacaglia genre, passacaglia, P. Hindemith, chamber sonatas, cello sonata, genre

Inga Presnyakova, Elizabeth Voshchilo

JACQUES LOUSSIER: SPECIFICS OF THE TRANSFORMATION METHOD IN JAZZ TRANSCRIPTIONS OF WORKS BY J. S. BACH

The article is devoted to the study of jazz transcriptions of the works of J. S. Bach, performed by the French pianist J. Loussier, the first major figure in the history of the «jazz bachiana». The article reveals the individual features of Loussier's transcription method, the main of which is determined by the «system-forming» idea of jazz «reintoning» of Bach's works: they appear as «macro themes» for variation, during which stylistic modification — «modulation» or transformation occurs. Preservation of the basic form and tonal-functional basis of the original, the alternation of quoted and varied fragments of the original text, the difference in the degree of transformation of thematic and intermedia sections in polyphonic genres, the stability of the timbre component (jazz trio) and the distribution of performing functions in the ensemble. Methods of stylistic modification are realized through the replacement of elements of the musical language inherent in the Baroque era with specific jazz ones: in rhythm — the introduction of swing rhythm and off-beat, the use of such private methods as double time, double time feeling, stop-time; in harmony — dissonance of the original's vertical, blockchord techniques; in melodics — the use of intonation idioms associated with the specifics of the blues mode; in terms of phrasing — asymmetric syntax.

The jazz transformation is «justified» by the presence of latent connections between baroque music and jazz: as a confirmation of this idea, the article concludes with the statements of academic and jazz musicians.

KEYWORDS

Jazz, jazz transcription, interpretive transformation, J. S. Bach, J. Loussier

Tamil Jani-zade

ETHNIC, NATIONAL AND CIVILIZATIONAL IDENTITIES IN THE MUSICAL CULTURE OF PRE-SOVIET AND SOVIET CENTRAL ASIA

This article is an introduction to a series of publications examining the development of national music cultures in Central Asia. There are the problems expressed in music during the formation of identities to the form of «Soviet nations» in the regions of the Russo-Muslim East is outlined. The importance of singling out different historical layers (ethnic, traditionally-Islamic, Russian-European, Soviet) in the music of Turkic peoples, including Azerbaijan, is emphasized. Particular attention is paid to the specifics of the Soviet concept of internationalism. The conflict in civilizational musical layers of culture and the mismatch of pre-Soviet and Soviet ethnography were highlighted.

KEYWORDS

Historical layers of culture, national history, national identities, Soviet ideology, pre-Soviet ethnography, Islamic civilization music, Muslim East, Central Asia, Turkic Muslims, Azerbaijani mugham opera

Svyatoslav Golubenko

**THE BEGINNING OF THE 1941/1942 ACADEMIC YEAR
AT THE MOSCOW CONSERVATORY**

The article is based on archival documents and materials. Its theme is the beginning of the academic year 1941/1942, which coincided with the first year of the Great Patriotic War. The academic work and the defense role of the conservatory are being reconstructed in the harsh conditions of the autumn of 1941. Despite many trials, the educational activities at the conservatory did not stop, and from January 1942 began to return to normal.

The article provides data on the work of the Conservatory's music library, as well as documents of the authorities that guided the Conservatory in its activities.

KEYWORDS

Moscow Conservatory, World War II, academic year 1941/1942, evacuation, educational process, USSR, musical education

Andrey Gaponov, Nora Potemkina, Vladimir Tropp

**ACTIVITIES OF THE CHARADE COMMITTEE
AT THE GNESSIN MOSCOW STATE MUSIC TECHNICAL SCHOOL**

The article is dedicated to the work of the humorous Charade Committee — Sharkom — which was organized by the students of the Moscow State Musical Technikum named after the Gnesins during the years of their study (1925–1928). Many members of the Charade Committee later became outstanding musicians and scientists: Aram Khachaturian, Yury Muromtsev, Alexander Nikolaev, Elena Davydova, sisters Olga and Vera Beckmann, brothers Yury and Boris Sukharevsky, Sergey Skrebkov etc. The friendship between the members of Sharkom had been keeping to the end of their lives. The article presents unique materials, published for the first time, from the family archive of Elena Bekman-Shcherbina and Sergey Skrebkov's family — a notebook with detailed scenarios of performances, sheet music examples, fragments from Olga Skrebkova's memories, photos of those years, drawings, materials of «Laugh Museum» — funny documents, collected by Gnesins for the years. In appendix at the end of the article there is list of Sharkom members.

KEYWORDS

The history of Gnesins home, Charade Committee, Sharkom, Musical Technikum named after Gnesins, musical humorous performances, outstanding musicians and scientists, memories, notebook with scenarios, «Laugh Museum», the list of Sharkom members

Elena Alkon

**REVIEW OF THE ENCYCLOPEDIA OF ANCIENT HELLENIC
AND BYZANTINE MUSIC IN 3 VOLUMES BY E. V. HERTZMAN**

Review of the «Encyclopedia of ancient Hellenic and Byzantine music» by E. V. Hertzman (St. Petersburg: Quadrivium: Project of Vyacheslav Zarenkov «Sozdayushhij mir», 2019).

KEYWORDS

E. V. Hertzman, history of music, history of music theory, ancient studies and byzantinistics, music of Ancient Greece, music of Byzantium, history of notation

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 приставный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

1 абзац — предмет исследования;

2 абзац — метод или методология исследования;

3 абзац — научная новизна и выводы.

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

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

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

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

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

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