

Ученые записки

2021
2(37)

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@gnesis-academy.ru

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

Подписано в печать 01.06.2021 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, 2021

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

<i>Страница главного редактора</i>	3	МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Антонина Максимова</i> «Удел композитора в Америке»: историческая судьба Третьей симфонии Владимира Дукельского	69
ЮБИЛЕЙ <i>Михаил Имханицкий</i> Маэстро балалайки: К 50-летию со дня рождения Андрея Александровича Горбачева	6	<i>Антон Ровнер</i> Сергей Протопопов — малоизвестный русский композитор и теоретик первой половины XX века	77
<i>Ирина Егорова</i> Лев Львович Христиансен: Начало творческого пути фольклориста (к 110-летию со дня рождения)	14	<i>Александр Радченко</i> Четвертая симфония А. Г. Шнитке в аспекте драматургической концепции	92
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Александр Матусевич</i> Европейский оперный сезон: поляризация музыкальных стилей и режиссерских идей	25	МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА <i>Тамара Русанова</i> Истоки и традиции гнесинской фортепианной школы	99
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Екатерина Елисеева</i> Струнные квартеты Себастьяна Жоржа: к истории камерно- инструментального жанра в России	50	<i>Сведения об авторах</i>	113
		<i>Аннотации и ключевые слова</i>	116
		<i>Abstracts</i>	121
<i>Мария Скуратовская</i> «Боярыня Вера Шелого»: пролог и/или одноактная опера?	58	<i>Требования к статьям</i>	125

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Второй выпуск «Ученых записок» вновь радует разнообразием научных интересов, авторских концепций, новых имен, ярких режиссерских находок и исполнительских решений. Выпуск, как обычно, выдержан в строгих академических тонах, что не отменяет увлекательного характера изложения материала и соответствующего его восприятия.

Первая статья (с недавних пор уже традиция) посвящена юбилею Андрея Александровича Горбачева — известного на весь мир виртуозного исполнителя на балалайке, прославившего сам инструмент, раскрывшего в нем необычайно богатые звучания, в фигуральном смысле новые струны его «души». Автор статьи «*Маэстро балалайки: К 50-летию со дня рождения Андрея Александровича Горбачева*» — **Михаил Имханицкий**, анализируя разностороннюю деятельность юбиляра, подчеркивает одно из достижений мастера, которое представляется главным в перечне его заслуг — изменение имиджа и, соответственно, исполнительского рейтинга: культивирование образа балалаечника-скомороха сменилось на образ академического исполнителя.

Еще одна юбилейная статья, «*Лев Львович Христиансен: Начало творческого пути фольклориста (к 110-летию со дня рождения)*», представляет известного ученого, художественного руководителя Уральского народного хора, создавшего оригинальную теоретическую концепцию по изучению фольклора. Автор статьи — **Ирина Егорова** — не просто создает живой портрет одаренного человека, которому удалось в труднейших условиях военного времени организовать хоровой коллектив, но деятеля, строившего концертные программы, основанные на подлинном фольклоре, что приносило исполнителям и слушателям сильные эмоциональные переживания. В значительной мере этому способствовала экспедиционная работа, направленная как на практические, так и на научные цели.

Известный музыкальный журналист и публицист **Александр Матусевич**, чьи обзоры оперных постановок уже не впервые публикуются на страницах «Ученых записок» (как и на страницах других изданий, а также звучат в передачах радио «Орфей»), в этом выпуске представляет статью «*Европейский оперный сезон: поляризация музыкальных стилей и режиссерских идей*». Читателя, несомненно, заинтересует современный оперный театр, его специфика и загадки. Автор уделяет внимание как российским, так и зарубежным постановкам — чешским, немецким, австрийским, и это создает богатые возможности для анализа межкультурных диалогов в пространстве оперных постановок (к примеру, «Онегин» в Staatsoper или «Золушка» Россини в немецкой опере на Рейне).

Среди иностранных музыкантов, приглашенных царским двором или семьями аристократов XVIII века для обучения детей и поддержания собственного культурного статуса, был композитор и капельмейстер, имя которого мало известно (или совсем неизвестно), что не умаляет его роли, ярко представленной в статье **Екатерины Елисеевой** «*Струнные квартеты Себастьяна Жоржа: К истории камерно-инструментальных жанров в России*». В нотном собрании графа А. К. Разумовского (хранится в Национальной библиотеке Киева) творческое наследие Себастьяна Жоржа представлено струнными квартетами и другими жанрами камерно-инструментальной музыки, что имеет непосредственное отношение к их формированию в России.

В статье **Марии Скуратовской** «*“Боярыня Вера Шелога”: Пролог или одноактная опера?*» вопрос, волнующий музыковедов ни одного поколения, получает свою оригинальную трактовку. Автор рассматривает «Веру Шелогу», которая является прологом к «Псковитянке» и самостоятельным сочинением — первым среди одноактных опер Римского-Корсакова, — как феномен, сыгравший огромную роль в творческой эволюции композитора и способствовавший созданию стиля будущих оперных шедевров.

История одного сочинения, незаслуженно затерявшегося в пространстве музыкальной культуры, рассматривается в статье **Антонины Максимовой** «*“Удел композитора в Америке”: Историческая судьба Третьей симфонии Владимира Дукельского*». Написанная по заказу С. Кусевицкого в память о его супруге, симфония не получила должного признания и не заняла достойного места в музыкальной жизни США. Будучи одним из лучших сочинений композитора, оно, к большому сожалению, не заинтересовало дирижеров, что вызывало справедливое недоумение у целого ряда музыкантов. Это обстоятельство тем более трудно объяснить, что премьера прошла с большим успехом в 1955 г. Что ж, это лишний раз доказывает, что у каждого произведения, как и у человека, своя судьба!

Композитора, чье имя по ряду причин не стало мировой сенсацией, представляет **Атон Ровнер** в статье «*Сергей Протопопов — малоизвестный русский композитор и теоретик первой половины XX века*». Нестандартная линия творческой эволюции композитора, включающая увлечение теорией ладового ритма Б. Яворского и поиски собственного (в большей степени авангардного) стиля, привела в конечном итоге к упрощению его музыкального языка и вернула к тональной системе, связанной с эстетикой соцреализма. Основным автор называет авангардный период творчества С. В. Протопопова, органично объединяющий в себе несколько стилей, наиболее явно — течения символизма и кубофутуризма.

Одно из наиболее известных сочинений XX века, редко исполняемых, но часто обсуждаемых в научной литературе, и все же остающееся загадкой, представлено в статье **Александра Радченко** «Четвертая симфония А. Г. Шнитке в аспекте драматургической концепции». Одночастное произведение, воплощающее идею равенства четырех религиозных учений (иудаизма, католицизма, протестантизма и православия), построенное на основе молитв Розария и включающее три круга тайн (радостных, скорбных, славных), обладает сложной многоуровневой природой, но ясным замыслом. Автор анализирует средства полистилистики, с помощью которых воплощена духовная идея сочинения.

Тамара Русанова — выпускница Российской академии им. Гнесиных, музыкальная «внучка» знаменитой Елены Фабиановны — своей статьей «Истоки и традиции гнесинской фортепианной школы» завершает выпуск. Этой неисчерпаемой теме автор посвятил ряд трудов, включая публикации в «Ученых записках». Судя по работам, выступлениям на конференциях, мастер-классам и данной статье, задача не сводится лишь к просветительству. Представляемые в ней страницы богатейшей истории становления отечественной фортепианной школы, начавшей свое существование деятельностью братьев Рубинштейнов, продолжившейся семьей Гнесиных, чьи заветы не утратили своей актуальности и по сей день, автор размышляет о возможностях профессионального роста при использовании особых методов, наработанных знаменитыми музыкантами-гнесинцами, одной из которых была Л. Б. Булатова.

Ирина Стогний

Михаил Имханицкий

МАЭСТРО БАЛАЛАЙКИ: К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНДРЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ГОРБАЧЕВА

С ольное академическое искусство игры на балалайке, начатое в конце XIX века по инициативе выдающегося музыканта-просветителя В. В. Андреева, в XX — первые десятилетия XXI веков было активно и плодотворно продолжено многими прославленными исполнителями. Среди них достаточно назвать таких выдающихся артистов, как Б. С. Трояновский, Н. П. Осипов, позднее П. И. Нечепоренко, Е. Г. Блинов, Б. С. Феокистов, Е. Г. Авксентьев, в наши дни А. С. Данилов, В. Б. Болдырев, В. Е. Зажигин, Ш. С. Амиров, А. В. Буряков и другие. Именно благодаря их искусству балалайка, оставаясь любимым инструментом народа России, стала представителем высокого музыкального искусства, получив широкое признание на самых престижных концертных сценах, отечественных и зарубежных.

На рубеже двух тысячелетий, в начале XXI века, эта важная ветвь национально-академической музыкальной культуры, по-новому утвердившая концертную балалайку, получила развитие благодаря активной гастрольной, педагогической, музыкально-просветительской и общественной деятельности Андрея Александровича Горбачева, пятидесятилетие со дня рождения которого сейчас ши-



Андрей Александрович Горбачев

роко отмечается музыкантами в области академического исполнительства на русских народных инструментах.

А. А. Горбачев, лауреат самых престижных международных и всероссийских конкурсов, — один из тех, чье искусство можно смело поставить в ряд с лучшими пианистами, скрипачами, виолончелистами, представителями самых авторитетных музыкальных специальностей. Не случайно никакому другому балалаечнику наиболее видные российские композиторы не доверяли премьеры своих сочинений. За относительно небольшой период творческой деятельности, охватывающий всего три десятилетия, музыканту удалось издать огромное количество фундаментальных научно-методических трудов, аранжировок и транскрипций, сборников концертного и педагогического репертуара, выступить в ансамблях с известными отечественными и зарубежными инструменталистами.

Андрей Горбачев получил начальное музыкальное образование в Воронеже, где окончил специальную музыкальную школу (ССМШ) и музыкальное училище (в наши дни — Воронежский музыкальный колледж им. М. А. Ростроповича) в классе профессора Ивана Викторовича Иншакова. Именно этот талантливый музыкант, прекрасный исполнитель, педагог, методист заложил основы великолепной профессиональной школы, которые впоследствии отшлифовал и развил преподаватель Андрея Александровича в Гнесинском институте Павел Иванович Нечепоренко — всемирно прославленный балалаечник, народный артист СССР. Эта мощная подготовка позволила А. Горбачеву войти в число лидеров современного исполнительства на балалайке.

Во время обучения в классе этих замечательных музыкантов большое воздействие на юношу оказала неукоснительная требовательность педагогов к постоянной работе над повышением общего художественного кругозора и технического мастерства, над чувством формы сочинения, артикуляционно-штриховой точностью исполнения, а также пониманием особой роли ансамблевого музицирования в педагогической подготовке.

Важнейшим событием в творческой биографии А. Горбачева стал 1992 год. Именно тогда он, третьекурсник РАМ имени Гнесиных, завоевав Гран При на одном из самых крупных и значительных в то время конкурсов в области академического исполнительства на народных инструментах — «Кубок Севера» в Череповце, стал также обладателем престижной специальной премии «За лучший ансамбль». Эта премия была завоевана в дуэте с талантливой пианисткой Татьяной Петровной Ханиновой. Сотрудничество с ней (в 2008 году Татьяна Петровна получила почетное звание заслуженной артистки России) сыграло кардинальную роль не только в формировании исполнительского стиля будущего знаменитого артиста, но и послужило началом многолетней деятельности, вплоть до кончины Т. П. Ханиновой в 2016 году, самобытного ансамбля — «Классик-дуэта». В недавно изданной «Истории исполнительства на русских народных инструментах» отмечалось стремление участников ансамбля к *«достижению редкого динамического и тембрового баланса обоих инструментов»* [1, 531].

Тяга к ансамблевому музицированию проявилась и в последующей активной работе артиста в дуэтах: с 2011 года в джазовых проектах с народным артистом России Денисом Мацуевым, еще ранее, с 2000 года — с видным немецким пианистом Лотаром Фройндом (с ним музыкант гастролировал практически во всех значительных городах Германии). С 2010 года Андрей Александрович участвует в постоянных концертах с пианисткой Наталией Шатохиной, лауреатом всероссийских и международных конкурсов.

Насыщенная и разносторонняя артистическая деятельность¹ плодотворно сказалась на формировании основных принципов педагогики А. А. Горбачева, и в частности — на развитии ансамблевых навыков у его воспитанников, среди которых более сорока лауреатов международных конкурсов.

Вместе с тем все актуальнее для исполнителя становятся вопросы пополнения концертного репертуара. С самого начала творческой работы для него было совершенно неприемлемым культивирование образа балалаечника-скомороха, который нередко бывал как в концертной практике, так и в ряде телевизионных и радиопередач. С приглашением на преподавательскую работу в институт имени Гнесиных с 2000 года, по рекомендации Ф. Р. Липса (а с 2004 года по его же просьбе возглавить кафедру струнных народных инструментов, где он спустя всего шесть лет становится профессором), эти вопросы стали особенно актуальными. Их значимость возросла не только в исполнительской, но и в интенсивной педагогической работе музыканта, при отделении от общей кафедры народных инструментов.

В качестве первоочередной задачи музыкант поставил значительное расширение репертуара за счет аранжировок и транскрипций музыки предшествовавших столетий. В этом, прежде всего, А. А. Горбачев органично продолжил традиции своих замечательных учителей — П. И. Нечепоренко и И. В. Иншакова (Ивану Викторовичу принадлежит более 200 переложений).

В первую очередь и самим А. А. Горбачевым, и его многочисленными студентами «испытывались на прочность» художественные средства балалайки при воспроизведении высочайших художественных творений клавирной музыки эпохи барокко. В таких аранжировках, как «Кукушка» Л. Дакена, «Перекликание птиц», «Курица», «Тамбурин», «Тростники» Ф. Рамо, в сонатах Д. Скарлатти особенно привлекательными становятся акварельно-ажурные образы, связанные с использованием многих тончайших щипковых приемов, почерпнутых мастером и его последователями из техники игры на гитаре.

Однако, пожалуй, не менее яркими в исполнении и педагогом, и его многочисленными воспитанниками оказались интерпретации многих романтических скрипичных произведений. Практически все скрипичные сочинения П. Сарасате, А. Вьетана, многие произведения Ф. Мендельсона, А. Баццини получили вторую жизнь в тембровом звучании балалайки. Они открыли неизвестные ранее, поистине необъятные тембровые средства инструмента, которые были выявлены, прежде всего, за счет цепкого туше и широчайшего спектра градаций ударного принципа звукоизвлечения, а также множества новых

приемов игры, найденных Андреем Александровичем. Это и особое звукоизвлечение, получившее наименование гитарного пиццикато, и использование на балалайке октавного тремоло, разнообразная игра в самом верхнем ее регистре. Для данных целей по предложению музыканта мастером-изготовителем Е. Н. Виноградовым были созданы новые конструкции, на которых было значительно расширено количество ладов в самом верхнем тесситурном спектре инструмента. Такие преимущества щипкового инструментария А. Горбачев и его студенты используют постоянно, пополняя возможности концертного и педагогического репертуара.

Особое место как в исполнительских программах, так и в педагогической деятельности Горбачева в классе балалайки РАМ им. Гнесиных занимает работа над произведениями венских классиков. Как отмечает сам музыкант в беседе с автором статьи, *«для меня работа над музыкой В. А. Моцарта, Й. Гайдна, над рядом скрипичных сонат Л. Бетховена позволяет формировать основы воспитания интонационной и стилистической культуры музыканта, дает необходимую базу для дальнейшего развития молодых исполнителей»*. В этих аранжировках значительно расширяются динамические и колористические средства балалаечного звучания — его отрывисто-звонящие тембры в высоком регистре, колкость в аккордовой фактуре, органично сочетающиеся с завораживающей непринужденностью и теплотой лирики.

Музыкантом разработана новая технология исполнения и методика освоения многих способов звукоизвлечения. Среди них — комбинированный прием игры пиццикато одним пальцем по двум струнам при исполнении кульминационных эпизодов в верхнем регистре, обратные удары и обратная дробь (стремительное движение кисти правой руки не сверху вниз, а снизу вверх), многообразные флажолеты, в частности, звучащие на большую терцию через две октавы выше основного тона.

Работу над формированием навыка «активного интонирования», управлением временем и пульсацией А. А. Горбачев ставит во главу угла в вопросах воспитания музыканта. Найти собственную интонацию в уже известных произведениях, при этом сохраняя чувство меры и соблюдая законы академического исполнительства, — такую задачу ставит А. А. Горбачев в своей педагогической работе. Чтобы максимально оптимизировать учебный процесс, повысить его эффективность путем внедрения инновационных методов обучения игре на балалайке, преподавателю необходимо осваивать сочинения современных композиторов, внедрять в практику новые виды техники, применять специальные знания смежных областей искусства и науки.

Одним из принципов в формировании базовых навыков исполнителя для А. А. Горбачева стали закономерности работы «подсознательной двигательной программы действий». Согласно этой теории, выдвинутой выдающимся советских психофизиологом Н. А. Бернштейном, для решения двигательной задачи подсознанием отбираются наиболее простые и часто повторяемые движения, которые выполняются наиболее крупными и развитыми мышцами: *«Центральная нервная система деятельно проходит через большое количество*

проб, ошибок, прилаживаний, приспособительных модуляций и т.п., которые, в конце концов, обеспечивают ей наиболее правильное, быстрое, рациональное и при этом находчивое осуществление искомых решений» [2, 254]. Естественно, приоритетное внимание в нахождении таких решений уделяется постоянной работе над интонацией, тембровой и художественной стороной звучания.

В последние годы А. А. Горбачев все активнее проявляет себя как крупный, необычайно вдумчивый педагог-методист. Существенным вкладом в развитие методики обучения игре на балалайке стал выпуск издательством «Музыка» в 2020 году, совместно с И. В. Иншаковым, «Современной школы игры на балалайке» (общий объем — 75 печатных листов) в двух частях и хрестоматии к ней. В нем обобщается педагогический и исполнительский опыт авторов в совершенствовании исполнительства на балалайке за последние десятилетия, публикуется более 345 упражнений и этюдов, а также большое репертурное приложение.

Результатом многолетней работы А. А. Горбачева стала также публикация ряда других учебно-методических пособий, среди них — «Гаммы, арпеджио и аккорды для балалайки» (1996), «Упражнения и этюды для балалайки» (1998), в 2004 г. — «Техника игры на балалайке»; в 2006 году под редакцией А. Горбачева в издательстве «Музыка» начала выходить «Антология литературы для балалайки».

Важнейшим достижением А. А. Горбачева видится также то, что инструмент в его руках привлек внимание и заинтересовал ведущих музыкантов современности, после чего они стали регулярно приглашать исполнителей на струнных щипковых инструментах в свои творческие проекты. Концертная жизнь музыканта стала после этого особенно активной — он сыграл более 2500 концертов во многих странах мира².

Следует отметить, что впервые в истории балалаечного исполнительства юбиляру удалось сыграть более, чем с 30 симфоническими оркестрами, 17 из которых — в странах дальнего зарубежья. Это подтверждает тот факт, что искусство игры на балалайке становится заметной частью мировой музыкальной культуры. География гастролей охватывает более двадцати стран, регулярны и многочисленны поездки по России. В 2017 году А. Горбачев впервые в истории сыграл сольный концерт на балалайке в знаменитом Карнеги-холл в Нью-Йорке (США). Это стало поворотным пунктом в развитии этой области музыкального искусства: внимание к инструменту значительно повысилось как в нашей стране, так и далеко за ее пределами³.

Особая страница в творческой биографии А. А. Горбачева — активная и во многом новаторская по принципам педагогическая деятельность, заниматься которой музыкант начал с 1997 года — поначалу в Тамбовском музыкально-педагогическом институте имени С. В. Рахманинова, где им был разработан авторский курс по дисциплине «Методика обучения игре на струнных щипковых инструментах».

А. Горбачев внес существенный вклад в совершенствование методики обучения игре на балалайке. За время преподавания он воспитал целую плеяду

талантливых учеников, которые стали лауреатами многочисленных всероссийских и международных конкурсов; среди его воспитанников несколько кандидатов наук — А. Усов, С. Воронцов, А. Моргунов, Е. Шаравин. За последние десятилетия сложилась ситуация, при которой на Всероссийском музыкальном конкурсе при поддержке Министерства культуры большинство победителей являются учениками А. Горбачева (О. Пискунов, И. Кузнецов, А. Вродливец, И. Степанов, А. Николайчук, В. Дунаев). Это связано со стремительным изменением технологии и развитием репертуара, что требует некоторого времени для его вдумчивого осмысления и практического освоения преподавателями и студентами страны.

Коммуникабельность и открытость А. Горбачева позволили ему многие годы работать с преподавателями из различных учебных заведений, ныне их ведущими педагогами; среди них лауреаты всероссийских и международных конкурсов А. В. Баушев, Д. И. Гальцев, А. П. Моргунов и А. Г. Торяник в Тамбовском музыкально-педагогическом институте им. С. В. Рахманинова, доцент Петрозаводской государственной консерватории им. А. Глазунова Н. А. Первененок, лауреат Всеукраинского конкурса, доцент Ханты-Мансийского филиала РАМ им. Гнесиных, С. И. Слипаков и другие⁴.

Особыми эпитетами должен был быть охарактеризован замечательный дар А. А. Горбачева как организатора, уже более 16 лет он успешно возглавляет кафедру струнных щипковых народных инструментов. За это время многие учащиеся стали лауреатами самых престижных конкурсных состязаний; преподаватели кафедры подготовили множество методических статей, значимых для совершенствования процесса обучения, защищены диссертации.

Пятидесятилетний юбилей, казалось бы, — время подводить первые итоги творческой деятельности, однако сам Маэстро убежден, что этот юбилей — открытие новых перспектив развития инструмента. Андрей Александрович считает, что находится лишь в начале творческого пути. А впереди — огромное количество самых смелых творческих проектов, прежде всего связанных с дальнейшим активным расширением академического репертуара балалаечного исполнительства, привлечения внимания наиболее талантливых композиторов и ведущих музыкантов современности к балалайке. Не меньше творческих планов и в видении новых горизонтов транскрипторской деятельности, в дальнейшей активизации ансамблевого музицирования. И, конечно же, будучи, как отмечается во многих статьях о музыканте, *«автором ряда методических работ и статей по проблемам народно-инструментального искусства»* [4, 200], А. Горбачев направляет свои творческие устремления также и на совершенствование методики и практики преподавания игры на инструменте.

Можно с уверенностью сказать, что благодаря Андрею Александровичу Горбачеву появился новый «фирменный» стиль исполнения на балалайке, а также многие новаторские приемы игры и виды техники, стремительно пополнился высокохудожественный оригинальный репертуар, разработана и опубликована современная методика совершенствования искусства игры на этом инструменте.

В этой связи возникает аналогия с еще одной юбилейной датой: ровно сто тридцать лет назад, во время гастролей В. В. Андреева в Тифлисе в 1891 году, столь авторитетный музыкант, как Антон Григорьевич Рубинштейн, побывав на андреевском концерте и горячо поздравляя основоположника академического исполнительства на народных инструментах с замечательным выступлением, высказал ему, в частности, следующую мысль: «*Вы внесли новый элемент в музыку*» [3, 7].

Неустанный поиск этого «*нового элемента в музыке*» как самого высокого художественного явления стал яркой путеводной нитью во всей творческой деятельности А. А. Горбачева, инструмент все более привлекает внимание ведущих музыкантов современности. Именно эта сторона позволяет балалайке в его руках, как и в руках его огромного количества воспитанников и последователей, становиться полноправным национальным академическим инструментом самых престижных концертных залов всего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для высших и средних учебных заведений искусств и культуры. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Москва, 2018.
2. Бернштейн Н. А. О построении движений // Биомеханика и физиология движений. Москва, 2004.
3. Штибер Н. П. В. В. Андреев. Очерк его деятельности. СПб., 1898.
4. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Сост.-ред. Б. М. Егоров. Москва, 2000.

REFERENCES

1. Imkhanitskiy M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkix narodny'x instrumentax. Uchebnoe posobie dlya vy'sshix i srednix uchebny'x zavedenij iskusstv i kul'tury'. Izd. 2-e, pererabotannoe i dopolnennoe [Imkhanitskiy M. I. The history of performance on Russian folk instruments. Textbook for higher and secondary educational institutions of arts and culture. Ed. 2nd, revised and supplemented]. Moscow, 2018.
2. Bernshtejn N. A. O postroenii dvizhenij // Biomexanika i fiziologiya dvizhenij. Bernshtejn N. A. O postroenii dvizhenij // Biomekhanika i fiziologiya dvizhenij [Bernstein N. A. About the construction of movements // Biomechanics and physiology of movements]. Moscow, 2004.
3. Shtiber N. P. V. V. Andreev. Ocherk ego deyatel'nosti [Stieber N. P. V. V. Andreev. An outline of his activities]. St. Petersburg, 1898.
4. Fakul'tet narodny'x instrumentov Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesiny'x. Sost.-red. B. M. Egorov [Faculty of Folk Instruments of the Gnessin Russian Academy of Music. Comp.-ed. B. M. Yegorov], Moscow, 2000.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ А. Горбачев — неперенный участник таких крупнейших международных фестивалей, как «Крещенко», «Денис Мацуев приглашает», «Московская музыкальная осень», «Schleswig-Holstein Musik Festival» (Германия), «Баян и баянисты», «Современная музыка для оркестров

народных инструментов», «Струны молодой России», «Созвездие мастеров» и ряда других. А. Горбачев является художественным руководителем Всероссийской акции «Балалайка-душа России», президентом Международного фестиваля «Байкальские струны» (Иркутск).

- ² География концертных турне артиста необычайно разнообразна: Австрия (2008), Англия (1991–1993), Венгрия (1997), Германия (с 2001 г. гастрольирует ежегодно), Испания (2007), Польша (1997), Португалия (2008–2009), США (с 1992 по 2013 гг. посещал шесть раз), Финляндия (2009–2013), Франция (1995–2003), Чехия (2010), Швейцария (с 2007 г. ежегодно), Япония (бывает постоянно). Еще шире гастрольная деятельность музыканта в нашей стране, в самых различных ее регионах. Творческими партнерами Андрея Александровича на сцене в разные годы были выдающиеся музыканты: народные артисты России А. Цыганков (домра), В. Круглов (домра, мандолина), С. Лукин (домра), М. Горобцов (домра альт), А. Гуревич (балалайка), заслуженные артисты России Т. Вольская (домра), А. Иванов (контрабас), М. Дзюдзе (балалайка-контрабас), Н. Марецкий (домра), И. Безотосный (балалайка), лауреаты всероссийских и международных конкурсов Д. Илларионов (гитара), Ю. Алешников (гитара), А. Онищенко (балалайка), А. Буряков (балалайка), Е. Мочалова (домра, мандолина), Н. Анчутина (домра), Н. Корсак (домра, мандолина), М. Горбачева (домра) и другие.

- ³ Хотелось бы также обозначить наиболее интересные и значимые концерты А. Горбачева: 1991 г. — Великобритания, Лондон, выступление перед королевой Англии Елизаветой II; 1994 г. — выступление перед первым президентом России Б. Н. Ельциным; 2012 г. — выступление перед президентом России В. В. Путиным; 2010 г. — Турция, Арена Анкара, сольное отделение с Президентским оркестром Турции (12.000 зрителей); 2016 г. — Москва, Кремлевский дворец съездов, выступление в проекте Д. Мацуева «Игры в джаз» (5.700 зрителей); 2016 г. — Санкт-Петербург, БКЗ «Октябрьский», выступление в проекте Д. Мацуева «Игры в джаз» (3600 зрителей); 2017 г. — Москва, ГКЗ им. П. И. Чайковского, выступление с ГАСО под управлением народного артиста России П. Когана; 2018 г. — Москва, выступление с Государственным камерным оркестром «Виртуозы Москвы», художественный руководитель и главный дирижер, народный артист России В. Спиваков.

- ⁴ Среди выдающихся воспитанников А. Горбачева одних только лауреатов международных и всероссийских конкурсов более двадцати. Уже стали широко известными такие имена, как К. Захарато, И. Кузнецов, В. Данилов, О. Пискунов, И. Степанов, В. Дунаев, К. Игнатьев, А. Вродливец, А. Николайчук, А. Тарасов, М. Киселев, А. Торяник, Д. Гальцев, С. Воронцов, У. Попова и другие.

Ирина Егорова

ЛЕВ ЛЬВОВИЧ ХРИСТИАНСЕН: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ФОЛЬКЛОРИСТА

(К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

В России есть немало людей, деятельность которых оказала существенное влияние на культуру и искусство страны. Имя Льва Львовича Христиансена в этой связи занимает одно из почетных мест. Музыковед и крупный общественный деятель; организатор и художественный руководитель Уральского народного хора; *фольклорист*, положивший начало собиранию и изучению фольклора на Урале; *ученый*, обосновавший парадигму народного музыкального творчества XX века, разработавший теоретические основы и уникальную исследовательскую концепцию музыкально-поэтического фольклора; *педагог-новатор*, деятельно поддерживавший идею профессиональной подготовки хормейстеров и руководителей народных хоровых коллективов, создавший учебно-методологическую базу новой образовательной структуры в системе высшего музыкального образования СССР; основатель кафедры руководителей народного хора в Саратовской консерватории. И это далеко не полный перечень его заслуг.

13 марта 2020 г. исполнилось 110 лет со дня рождения, а 13 октября — 35 лет со дня кончины Льва Львовича Христиансена, профессора, учителя и наставника. Достижения в научной и педагогической деятельности Л. Л. Христиансена не раз освещались нами в публикациях [1], [2], [3]. В данной работе



Лев Львович Христиансен



А. М. Левина, Л. Л. Христиансен, Н. А. Мальгинова
с народными певцами и первыми артистами Уральского хора

обратимся к феномену творчества, многопланово раскрывшемуся в период его пребывания на Урале (1942–1959), куда Христиансен с семьей был эвакуирован в числе других работников искусств Москвы.

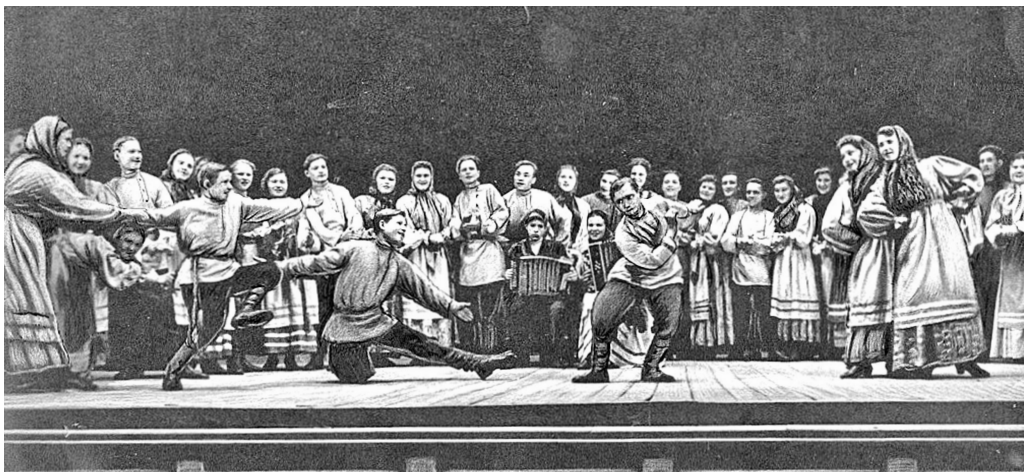
До войны Лев Львович работал начальником Отдела высших учебных заведений Управления по делам искусств при СНК РСФСР (1938–1941). Зимой 1941 г. был «переведен на работу художественного руководителя Всесоюзного гастрольно-концертного объединения» [4, 165], а чуть позже к этому добавились еще и обязанности управляющего данным объединением¹. С началом войны, летом 1941 г., Христиансену поручен ответственный пост начальника по эвакуации работников искусств столицы.

Его назначение на должность художественного руководителя Свердловской филармонии в 1942 г. стало закономерным результатом работы выдающегося организатора, обладающего широкой образованностью, интеллигентностью, порядочностью.

В 1943 г. выходит приказ о создании в Свердловске трех профессиональных коллективов: симфонического оркестра, академической хоровой капеллы и народного хора.

Среди эвакуированных музыкантов Л. Л. Христиансену не составило труда найти руководителей и профессиональных артистов для оркестра и хоровой капеллы, но с организацией народного хора возникли проблемы. Специалистов в области народного хорового пения не было, и художественный руководитель филармонии был вынужден приступить к созданию коллектива сам.

Сейчас сложно представить, с какими трудностями столкнулся музыкант, получивший академическое образование, с отличием окончивший музыковедческий факультет Московской консерватории. Какую колоссальную работу



Первый концерт Уральского народного хора. Свердловск, 1944 г.

пришлось осуществить начинающему руководителю, прежде чем Уральский хор завоевал всенародную любовь и славу!

Первые артисты — участники двух самодеятельных коллективов сел Измоденово (Белоярского района) и Покровское (Егоршинского района) Свердловской области — были представителями разных певческих школ, каждая из которых отличалась своеобразием манеры пения: вокальными приемами, фактурными принципами и темброво-звуковой палитрой многоголосия. Среди них были и знатоки фольклора — зрелые мастера 50–55 лет, и совсем юные 15–18-летние певцы и танцоры [10, 9–17].

Льву Львовичу предстояло объединить их в сплоченный коллектив, способный раскрыть широту и глубину идейно-художественной ценности народного творчества Урала. Первоочередными были вопросы репертуара, содержания концертных программ, музыкального сопровождения танцев, сценических костюмов. И здесь проявился незаурядный талант Христиансена-организатора и мудрого руководителя. Вопреки обстоятельствам, преодолевая трудности, он вместе с хормейстером Н. А. Мальгиновой и балетмейстером О. Н. Князевой продвигался к поставленной цели. Всего за год самоотверженного труда в тяжелейших условиях военного тыла была подготовлена большая концертная программа. 12 ноября 1944 г. в зале Свердловской филармонии состоялся первый концерт Уральского хора.

Постоянная работа над репертуаром и плодотворная концертная деятельность дали положительный результат: через три года после премьеры уральцы представляют свою программу в концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве (1947). А в 1948 году — первая большая гастрольная поездка по Прибалтике, Белоруссии, Украине. С этого момента широкая известность сопутствует А. А. Христиансену и молодому коллективу.



Выступление Уральского народного хора в концертном зале им. П. И. Чайковского. Москва, 1950 г.

В мае 1950 г. — концерт в двух отделениях в ЦДРИ и в зале имени П. И. Чайковского, где каждый номер программы сопровождается овациями зрителей. Всесоюзное радио осуществляет прямую трансляцию концерта из зала Чайковского на всю страну, а студия Апрелевского завода записывает лучшие песни уральцев на грампластинки. Помнится, как Лев Львович с гордостью рассказывал о том, что каждая песня записывалась с первого раза. Делать дубли не было нужды — хор пел без погрешностей, с большой эмоциональной отдачей.

6 ноября 1950 г. коллектив участвует в программе праздничного концерта, состоявшегося после торжественного заседания в Большом театре. Л. Л. Христиансен вспоминает: *«Общественность и пресса Советского Союза отмечали органическую связь репертуара и стиля Уральского хора с народным творчеством, простоту исполнения, чистоту строя, владение народным многоголосием и хороший вкус в плясках»* [11, 23]. Это было закономерным признанием профессионального искусства хора и непререкаемого авторитета его руководителя.

За короткий срок Л. Л. Христиансену удалось достичь поставленной цели и вывести коллектив на высокий уровень мастерства как неотъемлемого условия для претворения идейно-художественных замыслов и показа лучших традиций подлинного народного творчества. Этому способствовал и разумный подход к составлению концертных программ хора. В них гармонично сочетались зрелищно-развлекательная и познавательно-воспитательная стороны искусства, влияющие на мировоззрение и эстетический вкус как слушателей-зрителей, так и самих исполнителей.

В 1951 г. хор с достоинством представляет Советский Союз на III Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине, завоевав две первые премии и звание лауреатов в хоровой и танцевальной номинациях. В фестивале при-



Л. Л. Христиансен и Уральский народный хор на Фестивале в Болгарии, 1953 г.

няли участие 8000 делегатов из разных стран мира. Лучшими из них были артисты Урала и Кореи.

Победа во Всемирном фестивале открыла широкие горизонты и ознаменовала поворот к новому этапу деятельности — гастролям в страны ближнего и дальнего зарубежья: в Болгарию, Венгрию, Германию, Китай, Корею, Монголию, Польшу, Румынию, Великобританию и другие.

Стало доброй традицией включать в программу концерта народную песню той страны, где выступал хор. В обязательном порядке сохранялись стиль, манера пения, язык и фонетика естественной разговорной речи местного населения. Это было новаторское начинание для своего времени.

В 1957 г. в Москве состоялся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, на который прибыли 34 000 участников из более 130 стран мира. В их числе был и Уральский народный хор. Выступление коллектива увенчалось яркой победой: художественный руководитель хора Л. Л. Христиансен, а также вокальный октет, созданный им из лучших артистов Уральского хора, удостоены звания лауреатов с вручением золотых медалей.

Высокими результатами творчества Л. Л. Христиансен доказал, что искренность чувства и мысли в сочетании с мастерством, естественностью и талантом исполнителей способны создать убедительный и правдивый художественный образ. В этом случае народная песня становится близкой и понятной любому человеку независимо от его национальности.

За выдающиеся творческие достижения и огромный вклад в развитие культуры и искусства России Л. Л. Христиансену присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств РФ» (1958).

Л. Л. Христиансен успешно добивался безупречной исполнительской культуры и достоверной убедительности концертных программ, неуклонно следуя

советам В. Г. Захарова, полученным в самом начале организации профессионального коллектива на Урале. На всю жизнь запомнились слова мэтра: «*Помните, что народная песня — это правда!*» [11, 40].

Данное напутствие стало творческим кредо Христиансена, распространившимся как на исполнительскую практику, так и на научное осмысление песенного фольклора. Он рассматривал народную песню, прежде всего, как «*яркое художественное явление современности*» [там же], считая, что «*правда запечатлена народом не только в словах, но и в музыке*» [там же]. Поиск «*песенной правды*» в будущем приведет его к необходимости многопланового аналитического исследования музыкально-поэтических текстов и разработке теоретической концепции смысловой связи музыки и слов песни на основе их общей идеи [9]. Но для воплощения «*правды песни*» на сцене Л. Л. Христиансен применяет неординарный, новаторский подход. Он обращается к методу К. С. Станиславского, с помощью которого стремится к созданию убедительного художественного образа песни в предлагаемых обстоятельствах исполнения².

Концертные программы, основанные на подлинном фольклоре, представленном артистами с полным погружением в образно-смысловой контекст и переживанием подлинных чувств, никого не оставляли равнодушным. Зрителей подкупали искренность и непосредственность исполнения, наполненного «*духовной чистотой, идущей от самого сердца*» [11, 24]. Их охватывало чувство гордости за уральцев, искусство которых «*насквозь пронизано народным духом, просветляющим, согревающим каждую мелодию*» [там же].

Будучи предельно требовательным к себе и к подчиненным, Христиансен непрестанно находился в творческом поиске, совершенствовал методы и приемы работы над песенным фольклором и над произведениями современных поэтов и композиторов, написанными специально для Уральского хора. Заботился о том, чтобы артисты расширяли свой кругозор, много читали, изучали музыкальную грамоту. Он любил экспериментировать, ставить перед ними разного рода творческие задачи, заставляющие думать, развивающие актерское мастерство и певческие навыки. Одним из таких экспериментов, впоследствии утвердившемся в коллективе, стал «метод творческой группы», разработанный Христиансеном на основе наблюдений за процессом аутентичного исполнительства.

В «творческую группу» отбирались корифеи хора, хорошо владевшие искусством традиционного многоголосия. Они могли распеть на голоса напев песни, записанной от одиночного певца или кем-то сочиненный. Подголоски, найденные импровизационно, проходили «интонационную шлифовку», стабилизировались, закрепляясь в памяти, и перенимались хористами «на слух». Так, в достаточно короткий срок партитура разучивалась всем хором³. Позже, когда Лев Львович возглавлял отделение руководителей народного хора в Саратовской консерватории, этот прогрессивный метод нашел применение и в работе со студенческим хором [1].

Творческое начало присутствует во всех видах деятельности Христиансена, будь то художественное руководство коллективом или осуществляемая параллельно и неразрывно связанная с ним работа фольклориста. Из огромного числа собственноручно записанных образцов, а их было около 2000, отбирались единицы самых ценных по художественным достоинствам сюжета, ярких и запоминающихся в музыкальном и поэтическом отношении. В этом заключается другая ипостась личности Христиансена — неутомимого, увлеченного собирателя и исследователя фольклора.

Экспедиционная работа поначалу была направлена на решение сугубо практических задач, связанных с концертными программами хора, с изучением песенных и танцевальных традиций, диалектно-фонетических особенностей говора и манеры пения коренных уральцев, их стиля в одежде и в поведении. Публикаций на эту тему не было, все сведения приходилось добывать самому.

Шла война. В отдаленные и глухие уголки Урала Лев Львович не раз добирался пешком. Из-за отсутствия аппаратуры запись песен производилась «по слуху». Знакомясь с этими записями, не перестаешь удивляться тонкому музыкальному слуху и высочайшему профессионализму их автора. В сложных трех-четыреголосных партитурах тщательно выписаны все интонационные и ритмические детали, фиксирующие «игру голоса» и вокальные штрихи. Эпизодические *divisi* в разных партиях таких партитур приводят иногда к образованию шести-, семизвучной вертикали. Например, лирическая песня «Белы снежки» (запись 1944 г. [7, 24]) — пятиголосная партитура с «расщеплением» на семь голосов; историческая песня «Ты взойди-ко, взойди, красно солнышко»⁴ [7, 3] — семиголосная партитура в распеве творческой группы Уральского хора.

От внимания музыканта не ускользают кластеры секундовых созвучий, необычные для академического слуха «переливчатые ступени» лада в песнях «Белы снежки» [7, 24], «Поле, наше полюшко» [8, 26–28], «Приходит очередь» [8, 34] и других. Почти повсеместно на Урале им обнаружен редкий в аутентичном фольклоре цепной лад⁵, например, в песнях «Сеяли девки лен» [8, 93], «Я по жердочке шла» [8, 86], «Там за реченькой» [8, 133], «Рождество — Святки пришли» [8, 183].

Лучшие песни вошли в золотой фонд концертных программ хора и были опубликованы в сборниках «Народные песни Свердловской области»⁶ (1950) и «Русские песни из репертуара Уральского народного хора»⁷ (1960). В общей сложности в двух сборниках размещены 69 народных песен. Наряду с оригинальными записями (47 образцов) в них присутствуют варианты в многоголосном распеве творческой группы Уральского хора (14 партитур) и в обработке Л. А. Христиансена (6 партитур).

Из данной статистики складывается объективная картина репертуарной политики руководителя хора, отдававшего предпочтение подлинным творениям народных талантов. Цель публикаций заключалась в широком распространении песен известного коллектива, полюбившихся миллионам зрителей-слушателей.

Деятельность Л. Л. Христиансена в Свердловске определяется не только работой с хором, гастрольными поездками и преподаванием в Уральской консерватории, фольклорными экспедициями и подготовкой к публикации репертуарных сборников, но и началом серьезных научных изысканий.

Систематизация и исследование собранных материалов нашли отражение в монографии «Современное народное песенное творчество Свердловской области»⁸ (1954) [6]. Автор обобщает свои наблюдения и анализ творческих процессов в различных районах Урала в военное и поствоенное время (1943–1951). Впервые в работе были представлены песни о Великой Отечественной войне, сложенные в аутентичной среде. Этот новаторский труд лег в основу защиты диссертации с присвоением Л. Л. Христиансену ученой степени кандидата искусствоведения (1958).

Фольклор, записанный в 1943–1957 гг. и не опубликованный ранее, вошел в сборник «Уральские народные песни»⁹ (1961). В этом издании Л. Л. Христиансен преследует иную цель: *«показать самый процесс народного музыкально-поэтического творчества, а не только его законченные результаты»* [8, 6].

Это первый в данном регионе, грандиозный по масштабу и всеохватности поставленных задач, проект, нацеленный на разносторонний показ уральского фольклора во всем богатстве его художественных и эстетических проявлений. В научно-творческий обиход вошли 120 уникальных образцов. В предисловии кратко раскрываются исторические предпосылки локализации песенных стилей крестьянского и горнозаводского рабочего населения Урала, определяется цель работы над изданием, дается характеристика задач экспедиционной деятельности. Материал систематизирован по принципу жанровой классификации фольклора, разработанной автором. Ценной является и подробная информация о песнях и обрядах, представленная в комментариях: сведения об исполнителях, характеристика жанров, описание вокальных приемов, фактурных, ладовых, ритмических особенностей песен и их смысловой наполненности.

Очевидным становится стремление Л. Л. Христиансена к отражению современных ему тенденций народного песенного творчества. Исследователю удалось запечатлеть объективную картину бытования песенного фольклора и проанализировать творческие процессы, происходившие в аутентичном исполнении уральского населения середины XX в. Достоинство всех изданий столь велико, что их художественная и научная ценность не теряет своей значимости.

К данному периоду относятся и многочисленные публикации в научных журналах и сборниках статей [11]. Но начало научным изысканиям было положено в самой ранней рукописной работе «К вопросу об интонационном слове в русских народных песнях: опыт исследования на материале 151 народных песен, записанных в Свердловской области в период 1943–1948 гг.»¹⁰ [12]. Из названия работы становится очевидной увлеченность автора теорией интонации Б. В. Асафьева. Внушительный объем

манускрипта и источника исследования (свыше 150 песен) свидетельствуют о стремлении выявить типологию попевок, составляющих интонационный словарь уральских напевов.

Позже, накопив достаточно фактов не в пользу данного исследовательского направления, Л. Л. Христиансен откажется от этой идеи. Органичное сочетание теоретической и творческой сторон его деятельности приведет в дальнейшем к уникальным открытиям, воплотившимся в научной монографии «Ладовая интонационность русской народной песни» (1976) [9]. На страницах этого труда он напишет: *«В начале изучения выразительных средств русской народной музыкальной речи на первое место встали попевки. Возникло представление о “словаре попевок” — с некими им присущими смысловыми значениями. Но скоро стало ясно, что этот путь опасен — на нем легко прийти к схематизму, к системе “ярлыков” — смысловых определений, тогда как сами попевки бесконечно меняются в своих конкретных формах и приобретают разные оттенки выразительности в зависимости от общего контекста»* [9, 9].

Подводя итог, отметим, что творческий путь Л. Л. Христиансена, начавшийся на Урале, охватывает широкие горизонты артистической и научной фольклористической деятельности, внесшей весомый вклад в сохранение и развитие культурного наследия России. Волей судьбы он стал первооткрывателем искусства самобытных народных исполнителей, изучил и обобщил их опыт, претворив его в работе с певцами, в сценическом и научном поиске песенной истины — *«правды песни»*.

Данный период профессиональной деятельности, выразившейся в столь масштабных проявлениях личности Л. Л. Христиансена, условно можно назвать *уральским* (1942–1959). Именно здесь был заложен прочный фундамент для обоснования собственной научной концепции исследования музыкального фольклора и создания научно-методологической, методической и практической основы народно-певческого исполнительства и образования, воплотившегося уже на следующем этапе его жизни.

Получив предложение возглавить Саратовскую государственную консерваторию имени Л. В. Собинова в должности ректора, Лев Львович покидает Урал и переезжает в Саратов — город своего детства и юности. Он полностью погружается в научную, педагогическую, многообразную просветительскую и общественную работу.

До конца своих дней Христиансен будет трудиться в консерватории (1959–1985), передавая бесценный опыт и знания студентам созданного им в 1967 г. отделения руководителей народного хора (ныне кафедра народного пения и этномузыкологии).

Отдавая дань памяти выдающейся личности, отметим, что изучение практического опыта, творческого и научного наследия Л. Л. Христиансена проливает свет на многие вопросы современного народно-певческого искусства и этномузыказнания. Оно особенно актуально в настоящее время, в период необратимого угасания аутентичных певческих традиций в быту.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Егорова И. Л.* О методических и педагогических принципах Л. Л. Христиансена в области народно-певческого образования // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. Москва: Государственный республиканский центр фольклора, 2009. С. 156–168.
2. *Егорова И. Л.* Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства. Избранные научные статьи. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. 208 с.
3. *Егорова И. Л.* О некоторых проблемах этномузыкознания в трудах Л. Л. Христиансена // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2018. № 1 (1). С. 85–92.
4. *Христиансен Л. Л.* Автобиография // Голенищева Е. Е., Кулапина О. И. Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика: Монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. С. 165–166.
5. *Христиансен Л. Л.* Народные песни Свердловской области. М.-Л.: Музгиз, 1950. 47 с.
6. *Христиансен Л. Л.* Современное народное песенное творчество Свердловской области. Москва: Музгиз, 1954. 155 с.
7. *Христиансен Л. Л.* Русские песни из репертуара Уральского народного хора. Москва: Музгиз, 1960. 51 с.
8. *Христиансен Л. Л.* Уральские народные песни. Москва: Советский композитор, 1961. 221 с.
9. *Христиансен Л. Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. Исследование. Москва: Советский композитор, 1976. 390 с.
10. *Христиансен Л. Л.* Встречи с народными певцами. Воспоминания. Москва: Советский композитор, 1984. 168 с.
11. *Христиансен Л. Л.* Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова, 2010. 231 с.
12. *Христиансен Л. Л.* К вопросу об интонационном словаре в русских народных песнях: опыт исследования на материале 151 народных песен, записанных в Свердловской области в период 1943–1948 гг. Свердловск: [б. и.], 1948. 80 с. Машинописная. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://sokomso.ru/members/khristiansen-lev-lvovich> (Дата обращения 15.03.2010).

REFERENCES

1. *Egorova I. L.* O metodicheskikh i pedagogicheskikh principah L. L. Christiansena v oblasti narodno-pevcheskogo obrazovaniya [On the methodological and pedagogical principles of L. L. Christiansen in the field of folk-singing education] // Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii: sbornik materialov nauchno-prakticheskikh konferencij [Folk-singing education in Russia: collection of materials of scientific and practical conferences]. Moscow: Gosudarstvennyj respublikanskij centr fol'klora, 2009. P. 156–168.
2. *Egorova I. L.* Pesennyj fol'klor i problemy narodnogo ispolnitel'stva. Izbrannye nauchnye stat'i [Song folklore and problems of folk performance. Selected scientific articles]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2018. 208 p.
3. *Egorova I. L.* O nekotoryh problemah etnomuzykoznanija v trudah L. L. Christiansena [On some problems of ethnomusicology in the works of L. L. Christiansen] Vestnik Saratovskoj konservatorii. voprosy iskusstvovoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]. 2018. № 1 (1). P. 85–92.
4. *Christiansen L. L.* Avtobiografiya [Autobiography] // Golenishcheva E. E., Kulapina O. I. Evolyuciya issledovanij russkogo narodno-pevcheskogo iskusstva: teoriya, istoriya, praktika: Monografiya [Evolution of research on Russian folk-singing art: theory, history, practice: Monograph]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2019. P. 165–166.

5. *Christiansen L. L.* Narodnye pesni Sverdlovskoj oblasti [Folk songs of the Sverdlovsk region]. M.-L.: Muzgiz, 1950. 47 p.
6. *Christiansen L. L.* Sovremennoe narodnoe pesennoe tvorchestvo Sverdlovskoj oblasti [Modern folk song creativity of the Sverdlovsk region]. Moscow: Muzgiz, 1954. 155 p.
7. *Christiansen L. L.* Russkie pesni iz repertuara Ural'skogo narodnogo hora [Russian songs from the repertoire of the Ural folk choir]. Moscow: Muzgiz. 1960, 51 p.
8. *Christiansen L. L.* Ural'skie narodnye pesni [Ural folk songs]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. 221 p.
9. *Christiansen L. L.* Ladovaya intonacionnost' russkoj narodnoj pesni. Issledovanie [Fret intonation of Russian folk songs. Study]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 390 p.
10. *Christiansen L. L.* Vstrechi s narodnymi pevcami. Vospominaniya [Meetings with folk singers. Memories]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984. 168 p.
11. *Christiansen L. L.* Izbrannye stat'i po fol'kloru (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya): Sbornik statej [Selected articles on folklore (for the 100th anniversary of the birth): Collected papers]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni L. V. Sobinova, 2010. 231 p.
12. *Christiansen L. L.* K voprosu ob intonacionnom slovare v russkih narodnyh pesnyah: opyt issledovaniya na materiale 151 narodnyh pesen, zapisannyh v Sverdlovskoj oblasti v period 1943–1948 gg. [On the question of intonation dictionary in Russian folk songs: research experience on the material of 151 folk songs recorded in the Sverdlovsk region in the period 1943–1948]. Sverdlovsk: [b. i.], 1948. 80 p. Mashinopisnaya. [Electronic resource]: <https://sokomso.ru/members/khristiansen-lev-lvovich> (Date of request: 15.03.2010).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сведения из архива СГК им. Л. В. Собинова. См. Приложение № 6 в монографии Голенищевой Е. Е. и Кулапиной О. И. [4, 165].
- ² Об этом подробно изложено в статье автора «О некоторых проблемах этномузыкального знания в трудах Л. Л. Христиансена» [3].
- ³ Подробнее об этом — в книге автора «Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства» [2, 64–66].
- ⁴ Одноголосный вариант напева записан в Каменске-Уральском Свердловской области Н. М. Хлопковым (1944).
- ⁵ Термин Б. Л. Яворского.
- ⁶ Тираж сборника Л. Л. Христиансена «Народные песни Свердловской области» (1950) — 2000 экземпляров. В сборнике размещены 33 песенные партитуры.
- ⁷ Тираж сборника Л. Л. Христиансена «Русские песни из репертуара Уральского народного хора» — 2500 экземпляров.
- ⁸ Тираж книги Л. Л. Христиансена «Современное народное песенное творчество Свердловской области» — 3000 экземпляров. В сборнике размещены 36 песенных партитур.
- ⁹ Тираж издания Л. Л. Христиансена «Уральские народные песни» (1961) составил 1740 экземпляров. В сборник вошли песни, записанные в 1943–1958 гг.
- ¹⁰ Ссылка на манускрипт содержится на сайте Региональной общественной организации Союза композиторов Свердловской области [12].

Музыкальный театр

Александр Матусевич

ЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН: ПОЛЯРИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ

Театрально-концертный сезон 2019–2020 гг. в Европе был неожиданно блокирован из-за охватившей мир эпидемии коронавируса. С конца февраля — начала марта «посыпались» отмены премьер и текущих спектаклей, театры начали спешно закрываться. Несмотря на это, его состоявшаяся часть (сентябрь — март) была весьма насыщенной и разнообразной. Анализируемые в статье постановки являются последними версиями, представленными на сценах европейских театров. В отличие от российской театральной жизни оперный сезон в европейских городах так и не был возобновлен.

Обзор европейского оперного сезона начнем с *театров Восточной Европы*. Белорусский Большой театр открыл 87-й сезон ярким посланием — оперой А. П. Бородина «**Князь Игорь**». Это сочинение традиционно присутствовало в репертуаре театра: до недавнего времени в версии Юрия Александрова, хорошо известной в России по спектаклям в московской «Новой опере» и Ростовском музыкальном театре. Эта версия утверждала своеобразный взгляд на титульного персонажа, согласно которому Игорь Святославович (его образ в опере дегероизирован, лишен пафоса) оказывался лишь недалёковидным авантюристом; расплачиваться за ошибки князя наследникам и потомкам приходится весьма дорого.

В постсоветские годы опера Бородина переживала нелегкую пору: пользуясь тем, что опус остался незавершённым и имелись лишь разного рода редакции (самая известная, считавшаяся долгие годы эталонной — Римско-го-Корсакова и Глазунова, была исполнена на мировой премьере в Мариинском театре в 1890 году), постановщики давали волю своему необузданному экспериментаторству. Тон задавали в одних случаях режиссеры, придумывавшие порой немислимые концепции, а действовавшие под их влиянием музыковеды подбирали из огромного бородинского наследия (как известно,

осталось достаточно большое количество написанной для оперы музыки) подходящий музыкальный материал. В других случаях сами музыковеды по-новому компоновали партитуру, «выбрасывая» одни фрагменты (нередко уже ставшие хрестоматийными) и включая другие, малоизвестные, а режиссеры, исходя из нового музыкального контекста, придумывали спектакли, иногда весьма парадоксальные.

Помимо александровской версии к таким более чем странным интерпретациям можно отнести две постановки московского Большого театра (1992 г. — режиссер Борис Покровский, 2013 г. — режиссер Юрий Любимов) и спектакль Мариинского театра (2001 г. — режиссер Иркин Габитов). В постановке Покровского, например, акценты были настолько смещены, что истинными героями спектакля оказались половцы, чьей буйной вакханалией завершалась опера. Русская линия — блеклая и невразумительная — была отодвинута на дальний план. У Габитова опера буквально шла шиворот навыворот: непосредственно после увертюры следовал половецкий акт, а путивальские сцены (пролог и первое действие) были перенесены в четвертое действие, причем Плач Ярославны звучал ранее предписанной сцены — в княжеской горнице (со знаменитым монологом «Немало времени прошло с тех пор»). Заканчивалась опера нападением кочевников на город, набатом и пожаром — занавес падал, и публика оставалась в полной растерянности. В спектакле Ю. Любимова были опущены самые популярные арии, которые, по его мысли, лишь тормозили действие, а также заменена оркестровка классиков-кучкистов. Режиссер обратился к ныне здравствующим композиторам В. Мартынову и П. Карманову, которые «смыли» колоритные корсаковские оркестровые краски, добившись серого и невыразительного звучания партитуры.

Новый минский «Игорь», к счастью, лишен подобной экстравагантности, основные смыслы в нем сохранены и поданы согласно сценарию В. Стасова, которым руководствовался при написании оперы автор. Тем не менее в этом спектакле также предложена собственная редакция, выстроенная в соответствии с рекомендациями московского музыковеда Анны Булычевой [2]. Опера начинается не бравурной увертюрой и не эпическим прологом, а тоскливым хором поселян из Четвертого действия; в нее вошли вторая ария Игоря и симфонический эпилог из неоконченной коллективной оперы «Млада», а многие монологи героев за счет восстановления традиционных купюр были расширены и укрупнены. В то же время присутствуют и другие изменения по сравнению с привычным вариантом: исключены персонажи Овлур и половецкая девушка с ее пленительным ориентальным вокализмом, а также сюжетная линия, связанная с побегом Игоря из плена (она намечена мимической пробежкой по авансцене), сильно сокращена финальная картина встречи Игоря и Ярославны. Грандиозное эпическое полотно, скомпанованное в два динамично развивающихся действия, имеет свою логику и драматургию. В его центре — фигура Игоря Северского, которого режиссер Галина Галковская представляет человеком сильным духом, мужественным и честным, что идет вразрез с постсоветскими трактовками образа, но вполне согласуется с духом партитуры Бородина.

В начале оперы публика видит золотые маковки православных храмов, центральный из которых увенчан крестом Ефросиньи Полоцкой. И хотя мы знаем, что Путивль находится далеко от белорусских земель, а княгиня Ярославна (несмотря на то, что также как носила имя Ефросинья) жила несколько позже полоцкой святой, этот маркер — полоцкий крест — словно настраивает зрителей на то, что разговор будет именно о судьбах Руси. Аркой к этому маркеру звучит ария Игоря из финальной картины (вторая, менее известная слушателю, «Зачем не пал я...»), в которой он обращается к князьям с призывом к общерусскому единству и преодолению вражды.

Визуальный образ спектакля отличается богатством и колористической насыщенностью: художник Вячеслав Окунев создал монументальный традиционный образ эпического действия, в котором все ожидаемо и узнаваемо, однако не лишено вкуса и эстетической завершенности. Сценограф активно использует современные технические средства (весьма разнообразно работает с видеопроекциями и компьютерной анимацией), тем самым добавляя в спектакль элементы не привычного реализма, а актуальной событийности, ощущение «здесь и сейчас» происходящего действия, свершающейся истории. Особенно удачно оформление половецкого акта. Верным союзником сценографа выступили художник по свету Ирина Вторникова и компьютерный график Елена Ахременко. Знаменитую хореографию Михаила Фокина воссоздал на белорусской сцене, привнеся собственные акценты, балетмейстер-постановщик Юрий Троян.

Кроме визуального пиршества минский «Игорь» запомнился высоким уровнем музыкального воплощения. Великолепный хор Нины Ломанович пел стройно и сочно, ясно и мощно, с превосходной, нечасто встречающейся в хоровом исполнении дикцией. Грандиозный оркестр театра под управлением Александра Анисимова продемонстрировал работу большого мастера, способного стилистически верно услышать звучание эпических и лирических сцен, передать тембровое и динамическое разнообразие, собрать крупную форму. Поющие струнные, громоподобные, но четкие и точные духовые, пульсирующий нерв и упругий тонус звучания — все в целом дает опусу Бородина адекватное прочтение, а вкупе с хором надежную основу, на которой буквально расцветает вокал солистов.

Два состава премьерных вечеров дают представление о минской труппе, в которой немало прекрасных голосов. Из двух «Игорей» пальму первенства стоит отдать маститому Владимиру Петрову, чей драматический баритон убедителен в обрисовке героического характера. Ясный и яркий голос Анастасии Москвиной идеально соответствует партии Ярославны, при этом исполнительнице особенно удаются лирические фрагменты; матовый, темный голос Ирины Крикуновой более гармоничен в драматических эпизодах. Лирический тенор Юрий Городецкий, исполнявший Владимира Игоревича, особенно органичен в лирическом дуэте с Кончаковной — подобная трактовка напоминает о традиции исполнения этой партии, идущей от Ивана Козловского. Партию Галицкого поручили баритонам: драматический голос уже

упомянутого В. Петрова сумел достоверней передать буйный характер этого противоречивого героя, нежели мягкий голос молодого Андрея Селютина. Обе Кончаковны — Крискентия Стасенко и Оксана Якушевич — демонстрировали культуру пения и верные акценты, однако яркости в послыле звука несколько не хватало обоим. Наконец, удачными оказались исполнители партии Кончака: монументальный Олег Мельников (демонстрировавший выразительность произнесения речитативов) и сокрушающий силой звука, снискавший неистовые овации зала Али Аскеров (Азербайджан).

В Москве на IV фестивале музыкальных театров России «Видеть музыку» свою работу показали гости из-за рубежа. На сцене «Новой оперы» собственную версию оперы «**Турандот**» Джакомо Пуччини представил Донецкий театр оперы и балета имени А. Б. Соловьяненко. Иностранные участники фестиваля — пока редкость и эксклюзив форума этого года, хотя в Ассоциацию музыкальных театров, которая является его организатором, в разные годы входили и по сей день входят коллективы, базирующиеся за пределами России.

Оперный театр находится в прифронтовом городе. То, что в таких условиях все годы продолжает функционировать полноценный оперный коллектив — уже чудо и героизм [3, 210]. Однако еще большее удивление вызывает высокий профессиональный уровень постановки.

«Турандот» — постановка 2011 года, созданная еще до войны, однако возрожденная в 2017 г.; прямое попадание снаряда в склад декораций в 2014 г. полностью уничтожило сценографию этого спектакля. Сегодняшний репертуар донецкого театра впечатляет широтой и разнообразием. Непостижимо, но удалось сберечь и труппу. Коллектив театра функционирует: ставятся премьеры, проводятся концерты. За эти годы дончане показали всему миру свой нестигаемый характер — по-настоящему «молодогвардейский».

Работа петербургского режиссера Александра Лебедева достаточно традиционна: это спектакль-праздник, решенный в привычном для публики облике, каким она его полюбила — ярким, красочным шоу, в котором сказочный Китай предстает во всем своем блеске и пышном великолепии. Звездное небо, разинувший огромную пасть дракон, из чрева которого выходит жестокосердная принцесса, пестрые попугайчи костюмы знати и простолюдинов, золото и блеск. Несмотря на визуальную приторность, сценография Надежды Швец и костюмы Сергея Чепура (оба мастера из Харькова) своей ориентальной избыточностью прекрасно сочетаются с колоритной, исполненной контрастами, музыкой Пуччини, ее выразительной мелодикой и пряными гармониями. Авторы спектакля не предлагают экстравагантной концепции: следуя за музыкой и воплощая идеи композитора, полностью доверяют таланту великого маэстро из Лукки. И, надо сказать, их действо производит не меньшее впечатление, чем любое нетривиальное высказывание, претендующее на нечто диковинное.

В музыкальной части спектакля сошлось буквально все: тонус исполнения был так высок, что московская публика была буквально опалена энергетическими токами, лившимися со сцены. И надо ей отдать должное, она оценила

артистов, приветствуя их шквальными овациями. Оркестр — необыкновенно певучий и красочный — звучит очень убедительно, по-итальянски сочно. Маэстро Юрию Парамоненко удалось донести до слушателя все поставленные композитором задачи — и силу контрастов, и остроту акцентов, и лирическую проникновенность, и туттийную мощь, а кроме того, «собрать» форму произведения: композиция подобна захватывающей звуковой фреске, стремительно развивающейся от первой до последней ноты. Прекрасен хор под управлением Людмилы Стрельцовой: свежие и сильные голоса поют ярко и аккуратно одновременно.

Сольные партии этой непростой оперы исполнены на высоком профессиональном уровне. На Калафа был приглашен Виталий Козин из Ростова, итальянская партия пришлась ему в пору: стабильный «верх», твердая вокальная техника, убедительность звучания в кантилене и масштаб голоса, адекватного относительно небольшому залу колобовского театра. Все эти качества способствовали тому, что у оперы был настоящий тенор-герой, а популярная ария «Nessun dorma» даже вызвала овации зала. Татьяна Плеханова спела титульную героиню очень ярким, железным, злым звуком — абсолютно в характере персонажа. Мощи хватало, в то же время форсирования звука не было; иногда хотелось больше стабильности в звукообразовании и меньше видимой для зрителя подготовки к штурму сложных в вокальном отношении фрагментов. Как правило, эту партию исполняют опытные певицы, что абсолютно правильно: Плеханова была убедительной с точки зрения актерского мастерства. В целом удался — с точки зрения и вокального, и артистического прочтения — образ Лю Светлане Малеевой. Ее голос, быть может, не отличается уникальными индивидуальными характеристиками, но ровность кантилены, экспрессия, стабильность высоких нот помогают создать образ притягательный и цельный, особенно хороша была финальная ария героини. Ровным и выразительным оказалось и пение баса Юрия Алексейчука (Тимур). Его голос не обладает масштабом звучания, однако культура и «интеллигентность» пения привносят в исполнение дополнительные штрихи. Качественный ансамбль представили публике исполнители трио министров (Сергей Дубницкий, Александр Бакулин и Григорий Шафир) — нередко эти партии трактуют в игровом ключе, предполагая, что главное в них не пение, а комедийный кураж. Высокий уровень показали и исполнители небольших партий Константин Бочаров (Альтоум) и Вадим Воловчук (Мандарин).

Два спектакля пражского Национального театра скорее разочаровывали своими вокальными работами при наличии других достоинств. Злата Прага обладает тремя оперными сценами. Оперная труппа Национального театра помимо своего основного здания на берегу Влтавы традиционно дает спектакли также и в Сословном театре — уникальной постройке XV III века (где в свое время прошли мировые премьеры моцартовских «Дон Жуана» и «Милосердия Тита»), а с недавних пор и в бывшем Немецком театре, где ранее обитал самостоятельный коллектив — Пражская государственная опера, ныне вошедшая в состав Национального театра. Однако в каждом

областном центре или относительно значимом городке Чехии есть свои оперные труппы — в Брно, Остраве, Оломоуце, Пльзене, Карловых Варах, Либереце и других.

Пражский Национальный театр, в соответствии со своим статусом, основную ставку делает на чешскую музыкальную драму: в его репертуаре представлено огромное количество чешских опер, начиная с барочного Мысливчека и заканчивая сочинениями современников. Справедливости ради надо сказать, что в этой области чехам действительно есть чем гордиться, и тот факт, что до сих пор национальные границы перешагнули только некоторые оперы (прежде всего оперы Яначека, а также «Проданная невеста» Сметаны и «Русалка» Дворжака) — скорее упрек в сторону консервативной мировой музыкальной общественности, чьи вкусы ограничены определенным списком известных произведений.

«Русалка» А. Дворжака — одна из популярнейших сегодня опер во всем мире, особенно в Чехии. Представленная версия Национального театра в режиссуре Иржи Гержмана появилась в мае 2009 г. В этой постановке режиссер уходит от этнографии в сторону психологических обобщений фрейдистского толка, и общеевропейская история о немой красавице из болотистых топей для этого — благодатная почва. Лирико-романтическая трагедия-сказка почти совсем не имеет ярко выраженного национального колорита (разве что во втором акте, в сцене бала), музыка Дворжака очаровывает универсальной красотой, оттого, возможно, и значительно опережает по популярности другие сочинения композитора для театра.

Лаконично оформление спектакля (сценография Ярослава Бениша): сцена практически пуста, основная визуальная нагрузка ложится на световую партитуру (Даниэль Тесарж) и на пластику миманса (хореография Яна Кодета), танцующего почти обнаженным. В сочетании эти два компонента создают в спектакле атмосферу саспенса, тревоги и в конечном итоге безысходности и грусти, но не светлой, а какой-то наркотически-дурманящей тоски. Яркие краски костюмов (Александра Грушкова), а также многолюдность действия привносит разнообразие в сцену бала, но эта вспышка принципиально не меняет общей угнетающей атмосферы действия. Опера смотрится тяжелым, наполненным аллегорических образов сном — не то Принца, не то самой Русалки. Примечательно, что Гержман соединяет образы Ежи-бабы и Чужеземной княжны. Обе роли исполняет одна солистка, что не только никак не скрывается (гримом, костюмом), но, напротив, всячески подчеркивается.

Тем не менее психоаналитическая составляющая, благодаря которой герои визуализируют свои страхи и комплексы, является лишь одной из эстетических установок спектакля: «Русалка» остается сказкой — пусть грустной, местами даже страшной, но ощущение необычности, фантастики, чуда у зрителя все-таки рождается. Во многом этому способствует гениальная музыка и достойное прочтение партитуры. «Русалка» была исполнена дирижером Робертом Йиндрой заинтересованно и динамично; чувствуется, что у оркестрантов эта партитура «в пальцах» и ощущают они себя в ней уверенно. Фи-

налы первого и третьего актов получились особенно хороши: драматическое напряжение, предвестие трагедии в первом и катарсическое разрешение драмы в третьем были переданы оркестром. Прекрасную работу продемонстрировал хор Национального театра, возглавляемый хормейстером Павлом Ванеком.

К сожалению, состав солистов не был на столь же высоком профессиональном уровне. Особенно слабой оказалась центральная лирическая пара: Мария Кобельская (Русалка) обладает голосом простоватого, что называется, «ситцевого» тембра, технические возможности певицы несколько ограничены, что особенно заметно во владении верхним регистром, звучащим резко и разболтанно; тенор Алеша Брисцейна (Принц), лишенный тембрального богатства, слишком прямой и светлый, также не привносит романтических красок в звуковой контент спектакля. Звучание голоса Иржи Сульженко (Водяной) было несколько глуховатым, хотя пение в целом, безусловно, отличала культура исполнения. Яркое впечатление произвела солистка Словацкого национального театра из Братиславы Йолана Фогашова в сдвоенной партии злодеек: сильный и богатый голос певицы умело передавал решительные, если не демонические интонации ее героинь — высокотесситурная Чужеземная княжна для спинто-сопрано Фогашовой подходила больше, нежели предназначенная скорее для меццо Ежи-баба.

Мировая классика представлена в репертуаре Национального театра известными произведениями, исполняемыми практически исключительно собственными силами труппы, без привлечения зарубежных исполнителей, например, в постановке **«Кармен»** задействован исключительно чешский состав исполнителей. Спектакль демонстрирует грамотный и профессиональный подход, что соответствует статусу главного театра страны, однако не отличается выдающимися находками, что в целом разочаровывает и навеивает скуку. Красавица Катержина Гебелкова с копной черных вьющихся волос, яркая и решительная в проявлении актерского куража, казалось бы, должна стать идеальной титульной героиней, подлинным центром спектакля, но, увы — неровный голос, особенно неуверенно звучащий на переходах и в нижнем регистре, достаточно обедняет впечатление от создаваемого ею образа. Эффект от пения Марии Кобельской (Микаэлы) ровно такой же, как и в опере Дворжака — певица отнюдь не пленяет своим звучанием, хотя и стабильными, но некрасивыми верхними нотами. Безупречное с точки зрения интонации исполнение Михала Леготского в партии Хозе не отличается особой экспрессией и исполнительскими находками. Из квартета протагонистов лишь крепкий баритон Святопук Сем в партии Эскамильо действительно оказывается по-настоящему интересен как с точки зрения вокала, так и актерского мастерства: его сильный и плотный голос и выразителен, и пластичен, и прекрасно слышен в каждом фрагменте его непростой партии, в которой обычно баритоны «давятся» на низких нотах, а басы испытывают проблемы на «верхах». Коллектив под управлением маэстро Роберта Йиндры звучит ярко и выразительно, с заметным драйвом, при этом слаженно, с хорошим чувством ансамбля, и отличается внимательным отношением к певцам.

Спектакль Йозефа Беднарика, так же как и «Русалка» Гержмана, идет в Национальном театре уже достаточно давно, с начала нынешнего века. Действие этой «Кармен» разворачивается в тотальной темноте, а две огромных серых перегородки, наподобие раскрытой книги разделяющих сцену, оказываются имитацией тюремной стены — действие спектакля и начинается, и заканчивается в застенках, тюремные мотивы просматриваются здесь в самых разных картинах, порой совершенно неожиданно и неоправданно. Вся история — это воспоминания заключенного Хозе о свершенных им жизненных ошибках и преступлениях: постановочный ход уже столь неновый, что вполне мог быть зачислен в разряд устаревших концепций в современных оперных спектаклях.

Унылую сценографию Владимира Чапа оживляют периодически вторгающиеся испано-цыганские образы, решенные в багровых тонах — танцовщицы и тореро, красный театрализованный занавес на импровизированной мини-сцене, на которой отбивает чечетку главная героиня. Среди мимических персонажей массовки обращают на себя внимание три амбивалентных с точки зрения гендерной принадлежности кавалера, постоянно меняющих свои роли: судя по всему, таким образом режиссер пытался лишний раз подчеркнуть слабость, женственность, истеричность Хозе и решительный, волевой, маскулинный характер Кармен.

Теперь уделим внимание театрам Австрии и Германии. Текущая оперная афиша австрийской столицы включает в себя спектакли различные как с точки зрения жанровой принадлежности, так и степени свободы режиссерской трактовки. Раритеты в нарочито авторском прочтении представлены в театре *An Der Wien*, который еще относительно недавно был связан исключительно со стихией мюзик-холла, царившей там десятилетиями, однако вернулся в оперное пространство в качестве полноправного игрока. Более привычный репертуар большого формата, преимущественно оперы драматические, отличает Венскую государственную оперу, причем их постановочное воплощение может быть как весьма традиционным, так и достаточно эпатажным. Оперы комические и оперетты по большей части локализуются в Народной опере (*Volksooper*), где скорее предпочитают авторскую режиссуру, в оперетте в меньшей степени, в опере — в большей. В итоге *An Der Wien* удивил редчайшей «Весталкой» Гаспаре Спонтини в эпатажном прочтении немецкого режиссера Йоханнеса Эрата; *Volksooper* не разочаровала придуманной «Волшебной флейтой», давней работой уже ушедшего от нас Гельмута Лонера; *Staatsooper* оставила весьма противоречивое впечатление «Евгением Онегиным» — относительно новой (учитывая, что в театре еще идут спектакли Отто Шенка и даже Маргариты Вальман) работой Фалька Рихтера.

Незнакомую по сути не только массовому слушателю, но и заядлым меломанам «Весталку» решено было представить в оригинальной концепции, имеющей мало общего с либретто Виктора Этьена де Жуи. Черная пустая сцена (сценография немецкой художницы Катрин Коннан) демонстрирует публике провода, лампы и плунжеры, а также современные, абсолютно невыразительные, повседневные костюмы (работа чилийского художника Хорхе Хара).

В центре этой черноты — огромный белый неоновый куб, символизирующий храм Весты, куда во втором акте переносится действие. Именно тогда сценическое пространство кардинально меняет свой антураж — оно становится тотально белым, а в центре храма возвышается статуя католической мадонны. Посыл режиссера предельно понятен — роль религии как института несвободы и ограничений универсален и вневременен, и неважно, кто на пьедестале — Веста или Дева Мария; по этой же причине и Верховный жрец облачен в одеяния католического кардинала. Попранье свободы, унижение человеческой личности, подавление индивидуального начала — темы, которые постановщики пытаются донести до публики, используя фабулу оперы спасения. Казалось бы, с точки зрения жанра эта разновидность оперы является наиболее подходящей для трансляции подобных идей, тем более, что и сам Спонтини когда-то говорил, что *«в этой опере важнее не страстная любовь, а освобождение женщины от религиозной власти»*¹. Однако этот замысел воплощен весьма странным образом: для режиссерского метода характерна ничем не оправданная эклектичность, а символизм и метафоричность оказываются назойливыми и в то же время плохо считываемыми. Апофеозом режиссерского волюнтаризма стал финал, который, вопреки Спонтини, оказывается не оптимистическим, а трагическим. Под бравурную музыку патетического торжества на сцене разыгрывается «шоу мадонны»: вокруг статуи беснуется толпа, вспыхивают люминесцентные сердечки разных размеров. Цикл замкнулся, и никому из этого царства несвободы вырваться не удастся, а неумолимый жрец-кардинал торжествует свою окончательную победу...

Центральную лирическую пару спели отнюдь не стройные красавцы а la М. Каллас и Ф. Корелли (как то было в знаменитом спектакле *La Scala* середины 1950-х), но этот визуальный бонус для данной режиссерской интерпретации вовсе и не нужен: крупная и массивная Эльза ван дер Хевер (Юлия) и типичный «скругленный» тенор-бородач Майкл Спайрс (Лициний) привносят в музыкальную драму Спонтини некую заземленность и реализм. Зато к вокалу придраться невозможно: пластичный, свободно льющийся, тембрально богатый голос американского исполнителя и жестковатое, холодноватое, выразительное сопрано бурской певицы приносят радость уху меломана с первых нот, и этот праздник продолжается до конца вечера. Голос тенора Себастьяна Геза (Франция) в партии Цинны более светлый и легкий, чем у протагониста, что более чем оправданно с точки зрения вокальной драматургии, но вместе с тем его не назовешь легковесным, там, где надо, он звучит вполне крепко и мужественно, а техника его производит сильное впечатление. Выразительностью и точностью вокализации отличается и пение немецкой меццо-сопрано Клаудии Манке (Германия) / Главная весталка, конкурирующей в мастерстве с примадонной. Бас Франца-Йозефа Зелига (Верховный жрец) красив, но несколько более мягок, чем хотелось бы в образе грозного, неумолимого религиозного лидера.

Венский симфонический оркестр и хор имени Арнольда Шенберга (хормейстер Эрвин Ортнер), пожалуй, производят даже еще более сильное впе-

чтление, чем вокальные работы. Грамотное и одновременно вдохновенное исполнение по-настоящему захватывает слушателя. Французский маэстро Бертран де Бийи добивается стилистической достоверности звучания, соблюдая меру в эмоциональном тоне спектакля: не привнося излишне (более, чем она того требует) романтического в характер прочтения, не теряя классической ясности изложения. При этом интерпретацию не назовешь эмоционально обедненной, в опере достигнут необходимый баланс между разными компонентами стилистики.

Визуально все три венских спектакля очень темные — вне зависимости от сценической площадки и эстетических установок создателей. В «**Волшебной флейте**» это частично оправдано сказочным сюжетом, господством Царицы ночи в ряде сцен и загадочностью мира Зарастро. Однако в целом сценография Йохана Энгельса скорее утомляет и разочаровывает — для такого произведения хотелось бы проявления большей фантазии и неординарных ходов. Лишь в сцене укрощения Тамино посредством игры на заветной флейте диких зверей темнота способствует созданию впечатляющей иллюзии: маски животных с огромными рогами, клювами и крыльями приобретают реалистические черты. Костюмы (от Мари-Жан Лекка) большинства героев лишь сбивают с толку: Папагено — не то бюргер, не то крестьянин — лишен не только птичьего оперения, но даже цветной ниточки в одежде; Моностатос носит золотую перевязь. Пожалуй, лишь меняющиеся постоянно облачения Три дамы вносят некоторое разнообразие — вопреки сюжету именно они оказываются самыми симпатичными персонажами постановки.

Впрочем, привыкая именно к визуальной нагрузке современная публика сталкивается в спектакле Лонера с действием иного плана: визуальное здесь не доминирует, главное — музыка. Продолжительная по звучанию увертюра исполняется оркестром в кромешной темноте при абсолютно закрытом занавесе, на который, как ни странно, ничего не проецируется: публика слушает божественные звуки, погружаясь в образный мир Моцарта, а не авторов данного спектакля. Также лаконично в визуальном отношении решены и сцены испытаний. Герои уходят со сцены, звучит музыка и только она, потом они возвращаются то в опаленных огнем одеждах, то промокшие насквозь; вновь акцент сделан исключительно на звуковые впечатления — в этом смысле постановка абсолютно классична и, увы, старомодна по нынешним временам.

Поют в опере по-разному. Тенор Сабольт Брикнер исполняет Тамино по срочной замене, поэтому его голос звучит неустойчиво, особенно на «верхах», обретая форму ближе к концу оперы. Совсем не страшной повелительницей тьмы оказывается Беате Риттер: ее нежная, «чирикающая» колоратура столь кукольна, что вызывает комический эффект. Впрочем, если вспомнить истоки оперы, то легко обнаружить, что Моцарт добивался именно подобного — пародийного — наполнения. И то, что сегодня эту партию пытаются петь жестко и брутально, привнося в образ inferнальную окраску, и нередко поручают партию драматическим колоратурам, говорит лишь о непонимании задач, ставшихся композитором, и смыслов, им заложенных. Вокальными лидерами

оказываются сопрано Аня-Нина Барман в партии Памины, исполнители низких мужских партий (Ясуши Хирано — Зарастро, Мортен Франк Ларсен — Оратор), а также участницы замечательного ансамбля Трех дам (Мельба Рамос, Газал Каземи и Мартина Микелич). Оркестр театра под управлением маэстро Андреаса Шюллера звучит легко и точно, словом, по-моцартовски.

«**Онегин**» в *Staatsoper* был поставлен в свое время в расчете на таланты Анны Нетребко и Дмитрия Хворостовского: пожалуй, только такие харизматичные артисты и могли способствовать успеху столь темного и невыразительный спектакля. Все семь картин великой русской оперы проходят в крошечной темноте на пустой сцене (художник — Катрин Гофман, свет — Карстен Сандер); темной северной ночью постоянно идет снег, к сцене бала у Лариных уже образующий изрядные сугробы. Лишь на греминском балу снегопад прекращается, а темное пространство становится украшенным огромными панелями, словно выложенными кристаллами Сваровски; финальная картина вновь возвращает нас «во владения Снежной королевы». Великосветские костюмы Мартина Кремера неопределенного периода прошлого века больше соответствуют концертному исполнению, чем спектаклю. Оригинальностью отличается лишь образ Трике, загримированного под Карла Лагерфельда, — публику сей факт изрядно веселит.

Музыкальные впечатления не оправдали ожидания от постановки первого театра Австрии, тем более на одной из самых статусных международных площадок. Во-первых, по-немецки жестко и абсолютно непоэтично играл оркестр. Во-вторых, вокальный состав оказался неровен, особенно разочаровали исполнители партий второго плана, создающие ансамбль, роль которого особенно важна в данной опере. По-настоящему захватывающей, точной по эмоциям и технически безупречной оказалась лишь Марина Ребека в роли Татьяны. Партия была спета очень по-русски в самом позитивном смысле этого слова: нечасто такую тонкую, одухотворенную главную героиню можно встретить и на русских сценах, не говоря о зарубежье. Помимо вокального совершенства чувствовалось, что певица прекрасно понимает, о чем она поет, и дело не только в чистоте русского языка, но в осознании того, что за словами и нотами певицы бездна смыслов и нюансов. При этом — ничего искусственного, деланного, нарочитого, все просто и даже скупое, но от того бесконечно искренне и убедительно. Остальные исполнители оказались на порядок ниже Ребеки по уровню мастерства. В частности, исполнение Бориса Пинхасовича (Онегин) из Михайловского театра, почти идеальное с точки зрения вокала, отличала несколько преувеличенная актерская игра. И даже великий Ферруччо Фурланетто (Гремин) скорее разочаровывал — при всем богатстве голоса и очевидном мастерстве, к сожалению, уже сильно заметно, что голос певца объективно в силу возраста пребывает не в лучшей форме, а стилистические нюансы русской оперы ему, видимо, не были близки никогда.

Немецкая публика обожает Джузеппе Верди, несмотря на уничтожающую критику, которой подвергал его Рихард Вагнер, чье имя для них по-прежнему священо [1, 115]. Спектакль Андреаса Хомоти «**Травиата**» в Немецкой

опере на Рейне был поставлен в 1996 г. в результате сотрудничества с боннской и лейпцигской труппами. Таким образом, помимо исполнения (на сценах рейнской компании) в Дюссельдорфе и Дуйсбурге он «гостил» еще в двух городах и за 23 года на четырех сценах был показан немислимое число раз. Несмотря на это, январский показ в Дюссельдорфе собрал полный зал.

Сценография Франка Филиппа Шлесмана минималистична и стильна, гармонична в простоте и изысканности и просто красива. Пустая черная зеркальная сцена с синей подсветкой кулис и задника; черные стулья появляются лишь иногда, по мере необходимости — больше никаких декораций и реквизита. Во втором акте, когда любовники воркуют в идиллической аркадии, на зеркале расцветают белые цветы. Черно-белые графические костюмы (художник Габриэле Энаке): кавалеры в классических тройках, дамы в роскошных кринолинах.

При этой красоте спектакль бескомпромиссный и даже жесткий, не лишенный элементов насилия, притом показных. Папаша Жермон известен рукоприкладством, и не только он. Эффектные танцы на балу у Флоры, где так любят блистать балетные премьеры, заменены угрожающими перестроениями масовки, жонглирующей черными стульями. Но вместе с тем спектакль пронзителен, приковывает внимание и не отпускает ни на минуту, проносясь на одном дыхании. Наверное, потому, что при всей своей условности и чопорности он очень музыкален. Каждое движение, каждый жест предопределен музыкальным развитием, каждая мизансцена — при всей своей графичности, резкости — отмечена внутренним напряжением и строго реализует идеи композитора.

Музыкальная сторона спектакля оставила противоречивое впечатление. Более всего удивила неряшливость всегда элегантного Дюссельдорфского симфонического оркестра, его частые расхождения с хором (хормейстер Патрик Фрэнсис Честнат) и солистами (особенно с исполнителем партии Жермона-старшего), некоторая грубость и взвинченность интерпретации, не соответствующая оригиналу. За пультом стоял Антонино Фольяни, которого не раз приглашали в Москву как известного специалиста по бельканто. Возможно, после Беллини Верди для него слишком крепко и экспрессивен, поэтому дирижер допускает некоторый пережим.

Постановка «Травиаты» немислива без достойной Виолетты: нет примадонны — нет и спектакля. В Дюссельдорфе героиню исполнила сопрано Лиана Алексанян (Армения) с плотным, но подвижным голосом, которая предстала и темпераментной артисткой, и умелой певицей, смело берущей вставной ми-бемоль в финале «*Sempre libera*» и точно исполняющей фиоритуры. Яркий и красивый голос продемонстрировал румынский тенор Овидиу Пурчель (Альфред), равно как и выразительное, даже страстное пение. Литовский баритон Лаймонас Путенюс (Жермон) — маститый певец с богатой палитрой оттенков в голосе, что позволяет ему умело вуалировать некоторую блеклость и невыразительность тембра.

К «Набукко» в Германии обращаются довольно часто, и практически всегда сюжет интерпретируется как история холокоста. Не стал исключени-

ем и спектакль эссенского Музыкального театра *Aalto*, впервые появившийся десять лет назад, а в новогодние дни получивший свое второе рождение. Если у Верди с его либреттистом Солерой древние иудеи были пленены и им угрожали смертью, то почему бы не провести параллель между плененными иудеями, которым грозила расправа, и ужасами нацизма. Так полагают многие постановщики (вспомним и идущий в «Новой опере» спектакль Андреяса Жагарса), упуская ряд важных моментов.

Для Верди условно-исторический библейский сюжет был нужен лишь как оболочка для выражения идей Рисорджименто, его евреи — это порабощенные итальянцы, а жестокие вавилоняне-ассирийцы — угнетатели-австрийцы. Поэтому режиссерская концепция, пытающаяся связать сюжет «Набукко» с главной еврейской трагедией прошлого века, выглядит искусственно и небедительно [6].

Недостатком спектакля режиссера Андреаса Беслера является отсутствие фантазии и динамики. Сценограф Харальд Тор поместил действие в некий бетонный серый цилиндр с прорезями (дверными проемами и многочисленными лестницами), вращение которого обеспечивает определенную живость мизансцен, но выглядит все же очень уныло. Некоторое разнообразие вносят костюмы Альфреда Майерхофера своей разноцветной попугаичьей гаммой. Наиболее эффектны вечерние платья Абигаиль, а также ее коронационное облачение, вызывающее аллюзию на инсигнии габсбургской монархии. Опера «Набукко» с точки зрения драматургии представляет определенные сложности, и в этих условиях роль режиссуры тем более велика; но, увы, Беслеру она не удалась.

Велика и роль музыкального художественного руководителя спектакля. Музыка «Набукко» обладает большим потенциалом, который раскрыл, например, Риккардо Мути в гениальном спектакле *La Scala* (1986). Однако если не добиться чеканности маршей и возвышенности лирических фрагментов, не собрать воедино рыхлую форму и не придать действию стремительного развития, сразу проявляются слабые места сочинения. Нечто подобное и произошло в Эссене: интерпретация маэстро Роберто Рицци Бриньоли оказалась анемичной. Даже знаменитый хор евреев «*Va pensiero*» (хормейстер Йенс Бингер) не затронул душевных струн, и публика ответила на него вежливо-формальными аплодисментами.

В вокальном наполнении, которое также трудно назвать блистательным, лидировали исполнители мужских партии. Выразительно и харизматично исполнил свою небольшую роль испанский тенор Карлос Кардосо (Измаил). Вполне соответствовал партии литовский бас Алмас Швилпа, не поразивший глубиной и патетикой исполнения, но все же проведший партию Захарии со значительностью. Титульного персонажа спел немецкий баритон Хейко Тринзингер, чей голос звучал не всегда стабильно и ровно: ряд фрагментов ему весьма удался, но в некоторых голос затухал, словно певец преодолевал «эвересты» партии короткими перебежками, и ему требовалось время на восстановление.

Исполнительницы женских партий значительно уступают своим партнерам. Меццо-сопрано Деирде Анженан (Фенена) огорчила резкостью верхов и недостаточной плавностью кантилены. Что касается партии Абигайль, которая невероятно трудна, и мало кому в истории оперы удавалось петь ее хорошо, то Габриэль Мулен исполнила ее грамотно: совладала с разбросанной тесситурой, огромными скачками, изнурительными колоратурами, пела брутально, как и предполагает этот образ. Однако ее голос несколько не соответствовал масштабу, и поэтому провела она партию на пределе своих возможностей, что было очень заметно: не хватало свободы, при которой технические сложности незаметны слушателю, а на первый план вышло бы героическое пение.

Оперы бельканто по-прежнему довольно редкие гости на мировой сцене. Одной из причин их редкого исполнения называют трудноисполнимость этого стиля. Певец должен обладать большим диапазоном (в частности, не вполне понятно, для каких голосов написаны женские партии в операх Беллини, и привычное по более поздней опере разделение на сопрано и меццо-сопрано тут весьма условно), совершенно владеть кантиленой (и дыханием — выпевать бесконечные беллиниевские фразы не каждому под силу), иметь феноменальную колоратурную технику. Желательно, чтобы сам голос, помимо технической оснащенности, обладал красивым тембром.

Немецкая опера на Рейне, представила на своей сцене в Дюссельдорфе последнюю оперу композитора — «**Пуритане**», в которой некоторые музыковеды [5, 20] отмечают поворот от стандартов неаполитанской школы к более драматическому письму. По их мнению, если бы не ранняя смерть, Беллини написал бы череду остродраматических полотен, эволюционировал, подобно Верди, от оперы бельканто в сторону реализма и психологизма и, возможно, именно он, учитывая его невероятный мелодический дар, а не Верди, стал бы национальным гением номер один. Но, познав невероятный триумф в Париже на премьере «Пуритан» в январе 1835 г., в сентябре того же года меланхолический сицилийский Орфей покинул грешную землю, не прожив и 34 лет.

По числу постановок на мировых подмостках «Пуритане» заметно уступают самой популярной опере композитора — «Норме». Среди различных причин этого музыковеды указывают как на надуманный псевдоисторический сюжет (действие происходит в революционной Англии XV II века, в нем много нестыковок и противоречий, но когда в оперных театрах это кого-то волновало?), так и в большей степени на вокальные трудности мужских партий: сверхвысокие ноты у тенора и «колоратуры» у баритона [5, 45].

Немецкая опера на Рейне регулярно обращается к репертуару бельканто: премьерой позапрошлого сезона была «Мария Стюарт» Доницетти, в репертуаре описываемого сезона — оперы «Золушка» Россини и «Дочь полка» Доницетти. Именно поэтому уровень премьеры отвечал высоким стандартам «прекрасного пения». Изумительный Дуйсбургский филармонический оркестр очаровывал утонченным звучанием, сбалансированным звучанием оркестровых групп и невероятно деликатным сопровождением певцам. Итальянскому маэстро Антонино Фольяни, признанному мастеру интерпре-

таций опер в стиле бельканто, удалось передать всю красоту и изысканность беллиниевской партитуры, высветить заложенную в ней экспрессию. Отлично звучали солисты и хор Патрика Фрэнсиса Честната.

Великолепно провела виртуозную партию Эльвиры румынская сопрано Адела Захария, хорошо известная в Москве: мягкий и яркий звук, тембрально богатый голос. Впечатляющее владение колоратурной техникой и превосходная кантилена свидетельствовали о том, что певица по праву поет такой репертуар. Ей удавалась и мечтательная меланхолия ее героини, и яркий драматизм, и отстраненное блуждание в сцене сумасшествия, но главное — качество и выразительность пения были убедительными.

Высокий уровень исполнения труднейших мужских партий продемонстрировали тенор из Румынии Иоан Хотя (Артур) и баритон из Мексики Хорхе Эспино (Ричард). Звучный и полетный голос И. Хотя отличается красивым тембром, а также смело взятые верхние ноты. Лишь в финале сказалась некоторая усталость, и голос певца звучал несколько неустойчиво. Внешний облик артиста, молодого и стройного, исключительно гармоничен в роли юного отважного роялиста. Плотный и темный баритон Хорхе Эспино соответствовал роли ревнивого злодея, и хотя его голос несколько тяжеловат, он хорошо справлялся с элементами подвижной техники.

Ансамбль солистов показал высокий исполнительский уровень: бас-баритон из Турции Гюнес Гюрле (Уолтер Уолтон), тенор из Венесуэлы Андрес Сульбаран (Робертсон); специально стоит отметить баритона из Италии Луку Далль'Амико (Джордж Уолтон) и особенно — меццо-сопрано из Германии Сару Ферере (Генриетта) с красивым, пластичным и насыщенным голосом (к сожалению, королеве, вокруг которой завязывается интрига, Беллини дал слишком маленькую партию, позволив блеснуть лишь в дуэте первого акта).

Что касается спектакля как театрального события, то он оставил противоречивое впечатление. В целом убедительная сценография Дитера Рихтера сочетала готические элементы с современными, костюмы Сусанны Хубрих оказались стильными и выразительными, не лишенными в ряде случаев элегантности. Доминировавший темный колорит соответствовал тревожной музыке и общему настрою этой в целом невеселой истории, а туманный свет Фолькера Вайнхарта буквально дословно воспроизводил на сцене клише «туманный Альбион».

В то время как визуальное впечатление от спектакля осталось скорее, позитивным, то режиссура в прошлом прославленного мексиканского тенора Роландо Вильясона оказалась беспомощной. По большей части постановщик не знал, что делать с солистами, как выстроить мизансцены, однако не мешал им петь, оставляя часто на авансцене во фронтальных позах. И даже это можно было бы поставить ему в заслугу, а не в порицание, предположив, что тем самым бывший певец понимает и уважает стиль бельканто, в котором пение важнее драматической достоверности и реалистичности, если бы не финал, который испортил все. Как известно, «Пуритане» — редкая опера, в которой насыщенное драматическое, даже трагическое содержание неожиданно

и неправдоподобно разрешается счастливым концом: получив прощение парламента, Артур воссоединяется с любимой Эльвирой, к которой возвращается разум. Но Вильясон не верит Беллини и его либреттисту Карло Пеполи и заканчивает оперу пессимистично: Ричард перерезает горло Артуру, Эльвира остается безумной и видит в дурмане, как ее возлюбленный идет под венец с вдовствующей королевой! Положим, либреттисту не очень верим и мы (финал, действительно, неуклюж), но как же музыка? Торжественно-ликующая мажорная музыка Беллини не соответствует такому разрешению пьесы. Возможно, именно это и хотел донести до нас постановщик, но получилось у него очень неловко, что омрачило в целом позитивное впечатление от премьеры.

Во всем мире оперные театры пытаются думать о подрастающем поколении. В Германии с ее полусотней оперных театров (и в условиях господства «седых голов» в зрительных залах на серьезном репертуаре «для взрослых») этим занимаются особенно интенсивно, работая сразу во всех направлениях.

В отношении заказа новых опер, сотрудничества с современными композиторами Германия сегодня делит пальму первенства с Финляндией, Израилем и США. Причем если для взрослой аудитории культурная политика основана на продвижении музыки авангардной (и в музыкальном театре, как правило, это приводит к появлению опер трудно воспринимаемых, которые едва ли можно назвать операми), то для детской аудитории допускаются более демократичные решения. На деле это оборачивается постмодернистской эклектикой: именно в этом музыкальном направлении, по сути, являющемся результатом смешения различных музыкальных стилей, пишется сегодня большинство сочинений для детского музыкального театра — и не только в Германии, и не только для детского.

Ставятся в Германии и современные опусы иностранных авторов. Свежий пример — последняя работа в этом направлении Немецкой оперы на Рейне, представившей на своей дюссельдорфской сцене оперу проживающего в Берлине американского композитора Джеймса Рейнольдса² «**Рыцарь-призрак**» («**Geisterritter**»). Спектакль является совместной постановкой Рейнской оперы с оперными театрами соседних Дортмунда и Бонна, осуществлен в рамках проекта «Молодежные оперы рейнско-рурского региона».

Рейнольдс написал свое произведение на немецкое либретто Кристофа Климке, которое дарит музыкальному театру свою версию невероятно популярного одноименного романа немецкой писательницы Корнелии Функе³.

Сюжет новой оперы весьма прост, в духе популярных у молодежи «фэнтезийно-призрачных» сочинений. Юный Джон Уайткрофт не ладит с отчимом, поэтому оказывается в интернате в Солсбери, где и без того травмированная психика подростка приходит в полный разлад: его начинают преследовать призраки. Одноклассники не могут понять, что происходит с товарищем, ведь нечести они не видят, а замечают лишь странное поведение Джона. Только одна девочка в классе — Элла Литлджон — верит Джону, поскольку способна узреть духов, так как ее бабушка Зельда имеет связи с потусторонним миром. Именно веселая бесшабашная пенсионерка советует обратиться за помощью

к неуспокоенному духу рыцаря Уильяма Лонгспи, который единственный может помочь Джону в его борьбе с исчадиями преисподней. Финал у оперы оптимистичный — рыцарь помогает Джону, встречается со своей воскресшей возлюбленной Элой, злые призраки посрамлены.

Начинается опера с акустических эффектов и «потусторонних» атональных завываний струнных. Однако «призрак авангардизма» недолго бродит по дюссельдорфскому театру: музыкальный язык новой оперы весьма демократичен и естественно эклектичен. Тут находится место всему — и джазу, и поп-музыке, и хип-хопу с рэпом, и лирическим ариям (исповедальное ламенто Элы Лонгспи написано в лучших традициях романтизма) как романтического, так и барочного толка, и даже григорианским хоралам.

Традиционный симфонический оркестр расширен нетривиальными инструментами. Не обходится и без ритм-секции, предназначенных для исполнения неакадемических фрагментов. Поют в основном придерживаясь классических оперных традиций, однако с использованием записей — кажется, микрофон становится все более распространенным явлением в современной опере. «Может быть это мюзикл?» — спросит кто-то. Может быть, но разговорных диалогов в «Рыцаре-призраке» нет совсем (что для современной оперы скорее исключение); впрочем, диалоги не мешают называть «Кармен» и «Волшебную флейту» операми.

Постановка Эрика Петерсена аутентична, традиционна и классична: как известно, в современных опусах режиссеры редко проявляют фантазии, чаще они предпочитают проиллюстрировать либретто. Иллюстративна и сценография арт-группы «fettFilm»: школьный класс в Солсбери с длинноволосым хипповатым учителем, но зато в галстук (именно его альтер эго являются призраки, мучающие Джона); готический собор с тяжелым надгробием на могиле рыцаря Уильяма и ожившими статуями; городская улица вдоль кирпичной стены с симпатичными скамеечками; лохматые призраки, похожие на Оззи Осборна. Казалось бы, опера о призраках дает возможность постановщику проявить фантазию, однако режиссура и сценография весьма дидактичны, в точности следуя предписаниям либретто, оказываются лишены подспудных и явных смыслов. Но не будем слишком строги: для первого воплощения оперу, конечно, желательно представить в реалистическом прочтении, чтобы публике было понятно, что и зачем происходит, и с этой задачей Петерсен и его команда справляются. А будут ли еще попытки поставить эту оперу где-нибудь, приживется ли она в репертуаре — покажет время.

Артисты Давид Фишер (Джон), Моника Ридц (Элла), Сьюзан Маклин (Зельда), Давид Ерузалем (Уильям), Рольф Шайдер (Учитель), Лиза Гриффит (Эинла) и другие играют с энтузиазмом и даже неплохо поют, когда композиторская мысль предоставляет для этого возможность. Музыкальным руководителем постановки (в которой приняли участие солисты и хор Рейнской оперы, а также Дюссельдорфский симфонический оркестр) выступил штатный хормейстер театра Патрик Фрэнсис Честнат. Прочтению не откажешь в динамизме и задоре — публика реагирует на посыл артистов адекватно, сме-

ясь шуткам по ходу действия и бурно приветствуя аплодисментами участников и создателей спектакля по его окончании.

Новую версию вечного сверхпопулярного шедевра Жоржа Бизе «**Кармен**» представила Опера Кельна. Театр переживает не лучшие времена — продолжающуюся уже несколько лет реконструкцию здания. В настоящее время театр выступает на разных городских площадках, в частности, «Кармен» исполнили в одном из ангаров Кельнской ярмарки, где в основном сегодня творит музыкальный театр четвертого по величине города Германии⁴.

Наверное, поэтому режиссер Лидия Штайер решила максимально воспользоваться ситуацией и предложить публике не оперный спектакль, а нечто среднее между драматическим действием и кино [6]. Публика и артисты встречаются в непосредственной близости по причине отсутствия оркестровой ямы — инструментальный коллектив находится за ширмой, вследствие чего при звучании возникает эффект сурдины. Певцы ориентируются исключительно на мониторы, отражающие дирижерский жест, кроме того, маленький микрофон, прикрепленный артистам, передает их звучание оркестру за ширму.

В таких экстремальных условиях музыканты работают филигранно — расхождений нет практически никаких. Преимуществом такой расстановки для слушателей и для певцов является отсутствие необходимости в форсировании голосов, вокал оказывается постоянно на первом плане; недостатком — неравномерное распределение оркестрового звучания.

Однако музыка, что является характерным на сегодняшний день, уступает требованиям театра. Режиссера интересуют крупные планы и максимально близкий контакт со зрительской аудиторией. Лидия Штайер убеждена, что в театр (пусть и в оперный) приходят, в первую очередь, посмотреть на ее работу, и только во-вторую — послушать музыку и певцов. Поэтому представленная «Кармен» максимально зрелищна — режиссер предлагает остросюжетное шоу, в котором на сцену выносятся полный постмодернистский набор: трансвеститы и проститутки, полуголый миманс и лесбийские парочки, жонглирующий горящими факелами устрашающий скелет на ходулях, мультиплицированные католические мадонны и несущий тяжелый деревянный крест Христос в терновом венце. Упомянутые разнообразные персонажи, включая евангельских, являются участниками карнавальная процессии в четвертом действии — на празднике корриды. Кроме того, в спектакле обильно льется кровь — гораздо в большей степени, чем мы привыкли видеть в этой слегка криминальной опере. Точно идентифицировать время действия затруднительно — прически дам в первом акте и костюмы контрабандистов а la Аль Капоне во втором напоминают о довоенной эпохе, в то же время Микаэла одета по моде 1950-х, словом, эклектика здесь правит бал (костюмы — Джанлука Фаласки).

Шоу сыграно на славу: скучать зрителю не приходится, он постоянно занят рассматриванием чего-нибудь, этот процесс, как принято сегодня, начинается уже на звуках увертюры. Колоритны и необычны сами места, где режиссер разворачивает действие своего спектакля (сценография Момме Хинрикс).

В первом акте — это мясные ряды на рынке, увешанные распоротыми тушами и ожерельями из окороков; во втором — католический храм, в котором Кармен исполняет цыганский танец, непосредственно в алтаре, нарядившись Папессой, а завсегдатаи кабачка Лиллас Пастьи устраивают оргию; в третьем приют контрабандистов оборачивается чередой мини-фургонов, каждый из которых — «нумер» в мобильном доме терпимости; и лишь финал решен в более традиционном стиле, наподобие городской улицы, по которой движется карнавальное шествие навстречу битве с быками в цирке. Быки тоже в спектакле есть, причем их много: огромную тушу одного из них проносят все в той же карнавальной процессии, а множество черных бычьих голов, как некие видения, преследуют находящуюся несколько не в себе Кармен.

И в этом — самое главное. Яркое шоу и нетривиальные локации спектакля — лишь внешняя его оболочка, затейливая и дразнящая, но отнюдь не определяющая суть. Суть — в образе титульной героини, радикально отличающемся от того, который задумывали Бизе и Мериме. Вместо дерзкой свободолюбивой Кармен Лидия Штайер предлагает кроважандую с психопатическими и суицидальными наклонностями героиню.

С самого начала цыганка одета в зеленый камуфляжный комбинезон; похоже, что она бывшая военнослужащая, участвовавшая в военном конфликте, а теперь работающая охранницей на мясном рынке. Кармен постоянно чудятся душераздирающие кровавые сцены, видимо, навязчивые образы прошлого, героиня непрестанно хватается за нож (именно с ним в руках она поет свою выходную хабанеру); заканчивает свой жизненный путь контуженная протагонистка ожидаемо — ее убивает вовсе не Хозе, и даже не Микаэла (как у Дмитрия Бертмана в «Геликоне») — подобно Чио-Чио-сан она совершает харакири, правда, не вследствие бесчестия, а явно по каким-то патологическим причинам.

Новое прочтение имеет немалый успех у публики: аудитория в основном состоит из «седых голов» и совсем юных театралов, обе категории усиленно читают немецкие титры, едва успевая реагировать на пируэты режиссуры, а по окончании с энтузиазмом аплодируют артистам. Высокий культурный бэкграунд, о котором привыкли с пиететом думать в России, вызывает некоторое недоумение.

Музыкальное прочтение на фоне столь агрессивной режиссуры естественным образом отступает в тень: поют и играют достойно, но эта наиболее важная для оперы часть спектакля остается совершенно на периферии восприятия и привлекает внимание зрителя в последнюю очередь. *Gürzenich-Orchester* (филармонический оркестр Кельна, по австро-немецкой традиции являющийся и резидентом оперного театра) под управлением Габриэля Фельца играет стройно и экспрессивно, темпы скорее традиционные, удобные для певцов.

Из вокалистов ярче всех проявил себя тенор Юн Ву Ким (Корея), его Хозе обладал сочным звуком, ровным во всем диапазоне голосом, уверенным владением верхними нотами. Адриана Бастидас-Гамбоа (Колумбия) показала глу-

бокое проникновение в образ, представ затравленным созданием с тяжелым взглядом, а вот ее тембростое меццо-сопрано едва ли можно назвать идеально выстроенным, некоторые ноты звучали тускло, особенно неубедительным показалось ее владение легато. Немецкое сопрано Клаудия Рорбах (Микаэла) демонстрировала грамотное, но не слишком интересное звучание, без захватывающей романтической экспрессии, к тому же образ, заданный Штайер и Фаласки — немолодой комической «училки», — скорее смешил, чем вызывал сочувствие. Квартет главных героев замыкал баритон Сэмюэл Юн (Корея), чей темный, жестковатый голос хорошо справлялся с партией Эскамильо. Любопытно было встретиться и со «старым знакомым»: небольшую партию Ремендадо исполнил бывший солист Большого театра (1983–1990) лирический тенор Александр Федин, с 1995 г. являющийся штатным певцом Кельнской оперы. В хорошо исполненных ансамблях (заслуга маэстро Фельца) его приятный мягкий голос прекрасно прослушивался, свидетельствуя о хорошей форме маститого вокалиста.

В заключение обзора обратимся к впечатлениям от итальянских постановок. Италия, несмотря на кризисные тенденции как в самом жанре, так и в театральной практике его воплощения, остается страной оперной. Открытие сезона в *La Scala* — по-прежнему событие общенационального масштаба; оперные театры, пусть и с ограниченным сезоном по системе стаджоне, функционируют в больших и малых городах, их достаточно много; в стране проводятся оперные фестивали, причем не только в летние туристические месяцы.

Один из таких примечательных форумов обосновался в древнем ломбардском Бергамо, на родине великого мастера бельканто Гаэтано Доницетти. Праздник музыки, посвященный гению-земляку, проводится здесь с незапамятных времен, но только в последние пять лет он стал обретать черты концептуально продуманного показа. Пришедшая несколько лет назад новая команда во главе с Франческо Микеле стремится поднять его уровень до общемирового масштаба, сделать не менее знаковым и узнаваемым, чем монографические фестивали в Пезаро, Парме или Торре-дель-Лаго.

Доницетти этого вполне заслуживает: его огромное наследие, в котором немало великолепной, проникновенной и захватывающей музыки, способно обеспечить проведение даже не одного фестиваля и привлечь внимание музыкальных туристов-меломанов со всего мира. Нельзя сказать, что Доницетти сегодня забыт: его оперы, по крайней мере самые известные, ставятся регулярно как на главных мировых сценах, так и в театрах на менее брендовых сценах. Но до обожания, каким в Италии окружено имя Верди, или до скрупулезного научного изучения-пиетета, каким окружено имя и творчество Россини благодаря деятельности Альберто Дзедды⁵, Доницетти еще очень далеко.

Нередко, когда рассуждают о Доницетти, невольно ставят его на второе место в иерархии итальянских композиторов: не так искрометен и зажигателен, как Россини, не так мелодически одарен, как Беллини, не так драматически убедителен, как Верди [3, 122]. Между тем Доницетти — это целый мир, своеобразный и неповторимый, в котором представлены различные

с точки зрения стилистики и жанра музыкальные спектакли: и веселые комедии, и ироничные фарсы, и лирические трагедии, и исторические фрески самых разных эпох и уголков мира. Вряд ли найдется композитор, подобный Доницетти, написавший целых две оперы о русском царе Петре или цикл об английских монархах, о загадочной Византии или первых христианах древнего Востока?

Фестиваль стремится показать творчество бергамасского мастера всесторонне, в полном объеме. Помимо оперных спектаклей, которых обычно к каждому форуму готовят три, проводится немало концертов разных форматов: звучат и сочинения крупной формы, и камерные произведения, как вокальные, так и инструментальные.

Оперы стремятся поставить постепенно все, а их у Доницетти около семидесяти. В настоящее время проводится долгоиграющая акция «Доницетти–200», суть которой заключается в исполнении, в соответствии с хронологией, всего наследия композитора, ровно через двести лет после мировой премьеры каждого опуса.

Например, на фестивале 2019 года была представлена опера «Петр Великий, или Ливонский плотник», поскольку ее мировая премьера состоялась в Венеции в 1819 году. Эта опера нечасто появляется на мировых сценах, но, на удивление, в России была уже поставлена — в 2003 году к 300-летию Петербурга в Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург-опера» режиссером Юрием Александровым.

Второй раритет фестиваля 2019 — **«Ангел Низиды»**. Это название неизвестно практически никому. Опера сочинялась для парижского театра, но света рампы так и не увидела, поскольку французский театр, заказавший ее Доницетти, разорился. Большая часть музыки «Ангела» была использована позже композитором для «Фаворитки», получившей мировое признание и популярность, да и фабула сюжета в сущности та же, хотя имена героев и место действия иные. Долгое время первоначальный вариант, то есть «Ангел», считался утерянным, однако совсем недавно был восстановлен, и до оперного показа в Бергамо уже состоялось его концертное исполнение в Лондоне в прошлом году. Как утверждают итальянские музыковеды⁶, вновь обретенного «Ангела» нельзя считать редакцией или вариантом «Фаворитки», он является абсолютно самостоятельной оперой, поскольку страницы партитуры содержат немало музыки, которая прежде не звучала.

Великолепная драматическая ренессансная фреска, представленная на фестивале 2019 — **«Лукреция Борджиа» Доницетти**, — рассказывает об отравлениях, заговорах и неразделенной любви. Эта опера не так уж часто появляется на мировых подмостках — гораздо реже, чем того заслуживает ее первоклассная музыка, насыщенная головокружительными по красоте ариями и ансамблями. Слушая эту насыщенную партитуру, можно по-настоящему оценить исключительный гений Доницетти.

В ней восхищает буквально все: и вокальные номера, емкие, образные зарисовки характеров героев, и сквозное развитие, и умело выстроенная драма-

тургия номеров, основанная на принципе контраста. Мелодическая роскошь композиторского дара завораживает: и кто сказал, что Доницетти не так одарен белькантовой кантиленой, как Беллини?

Распределение голосов классическое для опер того периода: господствует квартет баса, сопрано, тенора и контральто, а кроме того, группа мужских голосов на более скромные, но также весьма интересные, выразительные партии друзей Дженнаро и Орсини.

В Бергамо-2019 вокальное исполнение оказалось почти безупречным, что говорит о том, что руководство фестиваля, поддерживая его реноме, стремится к очень высокому уровню музыкальных интерпретаций. Титульную героиню спела итальянская примадонна Кармела Ремиджо (несколько лет назад проходил ее сольный концерт в Москве). Пластичное бельканто ей, конечно, подходит больше, чем веристские страсти, однако и ее Лукреции не хватало масштабности и харизмы — голос звучал скромно, не достаточно ярко. Ремиджо, безусловно, обладает мастерством, владеет колоратурой и верхним регистром, однако ее героиня оказалась слишком нежной и легковесной, совсем не такой значительной, как мы привыкли слышать в этой партии, памятуя интерпретации Джоан Сазерленд и Монсеррат Кабалье.

Более других запомнилась певица Вардуи Абраамян (Армения) в партии контральто Маффио Орсини с ярким и в то же время мягким голосом красивого тембра с оттенком горького шоколада. Певица продемонстрировала великолепное владение кантиленой и колоратурой, насыщенное и легкое звучание одновременно, выровненность голоса по всему диапазону, который необычайно широк, уверенное пение как на крайних верхних, так и крайних нижних нотах. Ранее в Москве Абраамян выступала в партии Кармен в Большом театре и в Реквиеме Верди (с маэстро Т. Курентзисом): обе партии были спеты очень хорошо, но, конечно, в партии бельканто талант певицы раскрывается особо, именно эта музыка — для ее великолепного инструмента.

Испанский тенор Хавьер Андуга (партия Дженнаро) — обладатель яркого и сочного звука, показал пение смелое, не знающее технических сложностей. Иногда, казалось, певец даже слишком красуется, демонстрируя безграничные возможности своего голоса, буквально наполняя зал звуковым потоком невероятной силы, однако, справедливости ради стоит отметить, что художественное ни разу не было принесено в жертву «спортивно-цирковому»: там, где того требовал образ, Андуга начинал петь мягко, нежно, лирично, уходя на чарующее пианиссимо.

Прекрасное впечатление оставил и хорватский бас Марко Мимица: его «гранитный» голос звучал словно царь-колокол, оглушая (но оставаясь в рамках эстетики бельканто), благодаря чему образ грозного Альфонса получился весьма колоритным. Безусловно, стоит упомянуть и исполнителей второстепенных партий, которые оказались на высоте: Ливеротто — Мануэль Пьераттелли, Газелла — Алекс Мартини, Петручи — Роберто Майетта, Вителлоццо — Даниэле Леттьери, Губетта — Рокко Каваллуцци, Рустигелло — Эдоардо Миллетти, Астольфо — Федерико Бенетти.

Праздник вокала был поддержан Молодежным оркестром Луиджи Керубини, хором Муниципального театра города Пьяченца (хормейстер Коррадо Казати) под управлением Карлы Дельфрате, продирижировавшей последний спектакль фестивальной серии (музыкальным руководителем и постановщиком представленных на фестивале опер являлся известный дирижер Риккардо Фрицца). Дельфрате провела спектакль без преувеличения блистательно.

Мрачную ренессансную историю о весьма противоречивом персонаже итальянского прошлого воплотил режиссер Андреа Бернард. Существует мнение, что представителей испанского рода Борджиа в Италии недолюбливали, поэтому и папе Александру Шестому, и его сыну (амбициозному политику Чезаре), и его дочери красавице Лукреции намеренно приписывали различные злодеяния. Лукрецию политические противники опорочили совсем незаслуженно: если ее родственники действительно вершили большую политику всеми доступными для Макиавелли средствами (впрочем, в этом они мало, чем отличались от прочих политиков той эпохи), то ей, умершей до сорока и родившей с десяток детей, когда было заниматься интригами, да еще и такими изощренными — отравлениями, убийствами, подлогами?..

В опере Доницетти образ Лукреции противоречив, но скорее все же позитивен: она прежде всего нежно любящая мать, страдающая за своего сына. Режиссер А. Бернард весьма сгущает краски. В тотально черном пространстве сцены (художник Альберто Бельтраме), в котором над действующими лицами нависает роскошный золоченый потолок, словно стремящийся придавить всех и вся, господствуют жестокость и вседозволенность. Нравы грубы, развлечения дики. В прологе зритель видит склонившуюся над колыбелью юную Лукрецию: младенца из люльки похищает ни кто иной, как сам папа Александр в полном облачении понтифика, еще раз он явится в финале оперы своего рода злым гением-призраком (мимическая роль).

Отношения между Лукрецией и ее супругом Альфонсом д'Эсте напоминают войну без правил. Друзья Дженнаро и Орсини — конечно же, любовники: эротичные поглаживания и страстные поцелуи не дают в этом усомниться. Все мужчины носят выразительные гюльфики (костюмы Елены Беккаро), что не противоречит моде тех времен.

Хореографические зарисовки Марты Негрини призваны еще более усилить ощущение того, что изображаемое общество вечно пребывает в состоянии похотливой оргии. Контрастный свет Марко Альбы вносит особую резкость, делает сцены запоминающимися. Впрочем, натурализм постановщиков в целом был уместен и не противоречил ни духу либретто, ни духу музыки.

Вторая, редкая на сценах опера — **«Петр Великий, или Ливонский плотник»**, главным действующим лицом ее выступает первый российский император. «Петр Великий» был впервые поставлен в Венеции в 1819 году. Личность Петра интересовала Доницетти, он посвятил ему две оперы: помимо раннего «Ливонского плотника» в более зрелые годы маэстро сочинил «Бургомистра Саардама», повествующего о приключениях царя в Голландии.

В обоих сочинениях исторической достоверности немного, зато с избытком запутанной комедийности и бодрой, динамичной музыки. Правда, в раннем произведении, которое как раз и представили в Бергамо, стиль Доницетти еще только угадывается — в опере чувствуется влияние Россини и даже более ранних композиторов (Чимарозы, Паизиелло), а ее музыкальная форма чересчур рыхлая. Сочинение невероятно длинное: с рядом мини-финалов, которые никак не разрешатся окончательным аккордом, а также с колоссальным количеством действующих лиц — одних только примадонн-сопрано целых три, причем у каждой есть большая ария, да и не одна.

Действие оперы происходит в прибалтийском крае. Царская чета инкогнито ищет брата Екатерины Карла Скавронского и обнаруживает, что у того роман с дочерью предателя Мазепы Аннеттой. Но поскольку предатель год как скончался, великодушный Петр решает стать Аннетте отцом, и все на радостях отправляются домой в Петербург. Этот невероятный псевдо-исторический сюжет *a la russe* всерьез воспринимать невозможно, поэтому режиссеры Марко Пачиотти и Лоренцо Паскуали приняли единственно верное решение — не делать из нее исторический спектакль, а акцентировать буффонную стихию. Но чтобы все-таки привязать историю про русского царя к России, сценографию и костюмы решили сверх оригинально, положив в основу творчество русских авангардистов начала прошлого века — Казимира Малевича, Василия Кандинского и других. Угловатая графика и контрастные цвета придали спектаклю еще более комический вид, оставив в тени достаточно клишированную музыку юного композитора. Аутентичный оркестр «Ориджинали» под управлением Ринальдо Алесандрини играл выразительно, а среди исполнительского состава (Лориана Кастеллано — Екатерина, Паола Гардина — Мадам Фриц, Франциско Брито — Карл) выделялись пластичный бас Роберто де Кандиа (Петр) и звонкое сопрано Нины Солодовниковой (Аннетта).

Таким образом, европейский оперный сезон, пусть и в неполном варианте, демонстрирует широчайшую палитру стилей режиссерских высказываний: на сценах различных стран (Восточной, Центральной и Южной Европы) можно увидеть образцы самых различных подходов к интерпретациям оперных шедевров — от жестко радикальных режиссерских вторжений и перелицовок партитур до рафинированных, фактически музейных реконструкций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. Москва — СПб.: Университетская книга, 2018. 445 с.
2. Булычева А. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова // Opera Musicologica, № 4 (6), 2010. С. 70–99.
3. Капичина Е. А. Философия музыки: от языка к восприятию. Луганск: Изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2018. 360 с.
4. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2008. 288 с.

5. *Раку М.* Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 492 с.
6. *Шапинская Е. Н., Цзодокос Е. С.* Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба // *Культура культуры*. 2015. № 2. URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

REFERENCES

1. *Adorno T.* Izbrannoe: sociologiya muzy'ki [Adorno T. Favorites: the sociology of music]. Moscow-St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 2018. 445 p.
2. *Buly'cheva A.* «Knyaz' Igor» Borodina i Rimskogo-Korsakova // *Opera Musicologica*, № 4 (6) [Bulycheva A. «Prince Igor» by Borodin and Rimsky-Korsakov // *Opera Musicologica*, No. 4 (6)], 2010. P. 70–99.
3. *Kapichina E. A.* Filosofiya muzy'ki: ot yazy'ka k vospriyatiyu [Kapichina E. A. Philosophy of music: from language to perception]. Lugansk: Izd-vo LG AKI im. M. Matusovskogo, 2018. 360 p.
4. *Marty'nov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti [Marty'nov V. I. Zona opus posth, or The birth of a new reality]. Moscow: Klassika-XX I, 2008. 288 p.
5. *Raku M.* Operny'e shtudii [Raku M. Opera studies]. SPb., Izd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 492 p.
6. *Shapinskaya E. N., Czodokov E. S.* Paradoxs ob opere: kul'turny'e smy'sly', e'stetcheskie cennosti i istoricheskaya sud'ba // *Kul'tura kul'tury*. 2015. № 2 [Shapinskaya E. N., Tsodokov E. S. The Paradox of Opera: cultural meanings, aesthetic values and historical fate // *Kul'tura kul'tury*. 2015. № 2]. URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/> URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *La Vestale*. Wien, Theater an der Wien, 2019. С. 74.
- ² Джеймс Рейнольдс (1953 г. р.) изучал современную музыку у Джона Адамса, композицию в Кельне у Майкла фон Биля, а также перкуссию в Музыкальной консерватории Сан-Франциско. Созданные под влиянием множества различных влияний — от *Neue Musik*, Бродвея и европейского музыкального театра до авангардного синти-попа — композиции Рейнольдса основаны на принципе комбинирования слов, звуков и изображений. Более трех десятилетий Д. Рейнольдс писал музыку для литературных постановок, триллеров, сказок и детских радиоспектаклей для Западногерманского радио (WDR / Кельн). Его композиции для музыкального театра, кино и телевидения исполняются во всем мире, в особенности в Германии. Он был композитором-резидентом в *Stiftung Laurenz-Haus* в Базеле и приглашенным композитором в Калифорнийском университете Санта-Барбары.
- ³ Роман немецкой писательницы Корнелии Функе переведен на русский язык и издан.
- ⁴ Помещение, отведенное театру, находится на противоположной от исторической части города стороне Рейна, на огромной — неуютной и необустроенной — территории выставочного комплекса. Обладающий неплохой акустикой ангар предоставляет режиссеру простор для творчества: возможность использования различных вариантов расположения оркестра и публики, интересных решений в области художественного оформления спектакля.
- ⁵ Альберто Дзедда (2 января 1928 года, Милан — 6 марта 2017 года, Пезаро) — итальянский дирижер и музыковед, знаменитый интерпретатор произведений итальянских композиторов XIX века, в первую очередь, Россини; основатель Международного оперного фестиваля Россини в Пезаро (1980).
- ⁶ См.: *L'Ange de Nisida*. Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti, 2019.

Из истории русской музыкальной культуры

Екатерина Елисеева

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ СЕБАСТЬЯНА ЖОРЖА:

К ИСТОРИИ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ЖАНРА В РОССИИ

Неспокойные политические и экономические обстоятельства в Европе XVIII века заставляли музыкантов искать лучшей жизни, в том числе в России¹. Итальянцы, немцы, французы и чехи были желанными капельмейстерами, певцами и музыкантами при царском дворе и в домах знати, они играли в домашних оркестрах, учили аристократическую молодежь музыке. Так, Карл Лау и Иван Прач, Доминико Чимароза и Джованни Паизиелло, Дженнаро Астаритта и Джузеппе Сартти, Гаетано Пуньяни, Иван Ярновник и Феличе Джардини творили на российских просторах. Связана с Россией и судьба немецкого музыканта и композитора Себастьяна Жоржа (Sebastian George, 1750 (?) — 1796 (?)).

Себастьян Жорж приехал в Россию из Германии не позднее 1768 года. О жизни композитора в Германии до приезда в Россию известно мало: лишь место рождения — город Майнц. Также отсутствуют сведения о музыкальном образовании Себастьяна Жоржа. Некоторое время композитор жил в Готе, с 1768 года — в России, в Москве, а с 1775 по 1777 год провел в Петербурге. В музыкальных словарях Себастьян Жорж именован как «компонист и клавирмейстер», так как помимо композиторской деятельности он занимался изготовлением и продажей клавикордов (известно, что также С. Жорж продавал ноты [7]).

В 1780 году композитором была сочинена комическая опера «Матросские шутки», вероятно, на либретто Павла Ивановича Фонвизина — брата драматурга Дениса Ивановича Фонвизина, автора пьесы «Недоросль». Опера была поставлена в Москве, в театре Меддокса [1, 422–425]. В течение последующих двух лет, с 1780 по 1782 год, Себастьян Жорж служил капельмейстером в театре Меддокса, а также устраивал концерты, где исполнял собственные произведения. В концертах, как пианист, принимал участие и его сын, Иван Жорж (1772–1836)² [7, 92].

Долгое время имя Себастьяна Жоржа не получало достаточного освещения в отечественной музыкальной литературе. Впервые в наше время композитору была посвящена статья Энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург» [4, 345]. Более подробное исследование биографии Себастьяна Жоржа можно найти в статье П. Г. Сербина, известного российского виолончелиста и дирижера камерного оркестра «Pratum integrum» [5, 32–58].

В зарубежной музыкальной литературе имя композитора встречается в словарях с начала XIX века. В Новом историко-биографическом словаре Э. Л. Гербера («Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler» — «Новый историко-биографический словарь музыкантов») кроме краткой биографической справки указаны такие его сочинения, как две фортепианные сонаты, а также два сборника русских песен, аранжированных для фортепиано. В Биографическом словаре музыкантов Роберта Айтнера («Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts» — «Биографо-библиографические источники-лексикон музыкантов и музыковедов христианской эпохи до середины XIX века») вместе с упомянутыми произведениями композитора названы Шесть струнных квартетов, датированных 1777 годом. Также приводятся сведения об их нахождении — в Королевской домашней библиотеке в Берлине. Эти же квартеты упоминает Р. А. Моозер в своем словаре музыкантов («Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle» — «Летопись музыки и музыкантов в России в XVIII веке») [9, 377].

В 2004 году в немецком журнале университета Лейпцига «История музыки в Центральной и Восточной Европе» («Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa») опубликована статья Эрнста Штекла «Немецкие композиторы у колыбели русской инструментальной камерной музыки» [12]. В сферу научных интересов немецкого исследователя вошло творчество немецких музыкантов XVIII — начала XIX века в России [11]. Задавшись целью найти Шесть струнных квартетов Себастьяна Жоржа, упомянутых Альтнером и Моозером, Э. Штекл обратился в Берлинскую национальную библиотеку, где и обнаружил рукописи квартетов. Действительно, квартеты были датированы 1777 годом. В статье, кроме известных фактов биографии композитора, автор приводит описание и музыкальную характеристику этих квартетов. Также Э. Штекл сравнивает их с квартетами современника Себастьяна Жоржа — знаменитого скрипача Антона Тица, в первую очередь с точки зрения хронологии сочинения.

Традиционно именно А. Тиц считается создателем первого квартета в России как профессионального исполнительского ансамбля, а также автором, писавшем музыку в жанре квартета. Выдающийся скрипач опубликовал сочиненные им струнные квартеты в Вене в издательстве *Astaria* в 1781 году. Не умаляя первенства А. Тица в области скрипичного исполнительства, Э. Штекл в своей статье — на основании датировки Шести струнных квартетов в библиотеке в Берлине 1777 годом — утверждает, что именно Себастьян Жорж стал создателем первых струнных квартетов в России, его сочинения были опубликованы на четыре года ранее квартетов А. Тица в Вене [12, 60–71].

Обратимся к творческому наследию Себастьяна Жоржа в нотной коллекции графа А. К. Разумовского в Киеве. Нотное собрание графа Разумовского имеет непосредственное отношение к истории жанра струнного квартета и других жанров камерно-инструментальной музыки в России. Оно хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (НБУВ) и насчитывает более полутора тысячи экземпляров печатных и рукописных нотированных сборников второй половины XVIII — начала XIX вв., в которых представлены произведения композиторов Австрии, Англии, Бельгии, Германии, Голландии, Италии, Франции, Чехии. Коллекция, собранная в течение XVIII века несколькими поколениями Разумовских (хотя ее владельцем был, о чем свидетельствуют надписи на обложках каталогов библиотеки, граф А. К. Разумовский), сохранилась почти полностью до настоящего времени. Она является одной из пяти крупнейших нотных коллекций XVIII века в мире.

Сохранились и каталоги XVIII века — еще при графе А. К. Разумовском нотная библиотека была систематизирована [3, 5], причем именно ее камерно-инструментальная часть. В нее вошли более 500 дуэтов для разных составов, около 500 инструментальных трио и квартетов для струнного и смешанного составов, большое количество квинтетов и секстетов, септеты и октеты для разнообразных ансамблей, более 200 сонат, более 100 инструментальных концертов [3, 189]. Выдающееся значение этой библиотеки как источника изучения истории музыкальной культуры неоднократно отмечалось исследователями.

В коллекции отдано предпочтение симфониям, струнным трио и квартетам. Действительно, во второй половине XVIII века струнные квартеты стали необычайно популярным жанром: квартеты Й. Гайдна, Й. Вангала, Дж. Камбини, Л. Боккерини исполнялись как профессионалами, так и любителями музыки. Квинтеты в коллекции отнюдь не столь многочисленны, однако квинтетов Л. Боккерини в ней 30. Музыка Боккерини пользовалась особой популярностью в России. Впервые ее начали исполнять в 70-х годах XVIII века, а в 80-х годах квартеты Боккерини продавались в Москве в «голландской лавке» Ивана Шоха наряду с сочинениями Гайдна, Моцарта и Плейеля. Они получили большое распространение среди любителей музыки, их часто играли в домашних квартетных собраниях. И. В. Васильчиков³ обращался к знаменитому баснописцу И. А. Крылову, страстному меломану: «Важные, чудесные квартеты Бетховена, а я все-таки более люблю скромные квартеты старичка Беккарини [Боккерини — прим. автора]. Помнишь, Иван Андреевич, как мы с тобой играли их до поздней ночи?» [2, 192].

Реконструкции нотной коллекции Разумовского посвящена работа Л. В. Ивченко, в которой автор обращает внимание на творчество Себастьяна Жоржа как одного из иностранных композиторов, работавших в России в XVIII веке [3]. Рукописные копии произведений Себастьяна Жоржа, хранящиеся в Национальной библиотеке Украины, не значатся в RISM. Возможно, это единственные сохранившиеся копии данных произведений композитора. Также в старинном каталоге коллекции значатся произведения Себастьяна Жоржа: 9 симфоний и 2 квинтета, которые не сохранились до наших дней⁴.

К 2016 году сочинения С. Жоржа находились в совершенном забвении, так как не исполнялись по крайней мере 200 лет. В настоящее время творчество Себастьяна Жоржа привлекло внимание российских музыкантов. Так, в 2019 году в исполнении камерного ансамбля «Pratum integrum» во главе с Павлом Сербиным прозвучала Концертная симфония композитора.

В нотной коллекции графа А. К. Разумовского мы находим Шесть струнных квартетов для двух скрипок, альты и баса (шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 21) и Восемь квартетов: № 1 для двух флейт, альты и баса, № 2–8 для двух скрипок, альты и баса (шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 22).

Квартеты № 1–5 из Шести квартетов по своей структуре двухчастны с подвижной первой частью Allegro и второй частью Rondo, за исключением квартета № 3, в котором вторая часть Andantino grazioso имеет танцевальный характер и размер $\frac{3}{4}$. Квартет № 6 трехчастен и озаглавлен «Simfonia», его части контрастны по темпам: Allegro — Andante — Presto. Все квартеты написаны в мажорных тональностях. Восемь квартетов Себастьяна Жоржа, разнообразные по мажорно-минорной окраске, написаны в трехчастной форме с быстрой первой частью, медленной второй и танцевальной третьей. Один из квартетов предназначен автором для двух флейт, альты и баса, в то время как остальные квартеты — для двух скрипок, альты и баса.

Относительно музыкальной характеристики квартетов Себастьяна Жоржа можно согласиться с Э. Штеклем: *«С точки зрения содержания и формы сочинения являются скорее дивертисментами, нежели струнными квартетами. Композитор изобретает простые, привлекательные и краткие темы, которые четко структурированы. Он избегает их изменений, характерных для галантного стиля, и в некотором роде они приближаются к темам венского классицизма. Тем не менее музыкальная орфография в квартетах все еще явно предана ранней классике, главным образом потому, что он использует технику коротких фраз, типичную для этого стиля. Кроме того, он избегает любой полифонии, басовая партия служит только гармонической поддержкой»* [12, 60–71].

Важно отметить, что рукопись Восьми струнных квартетов в нотной коллекции графа А. К. Разумовского в НБУВ (шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 22) на титульной странице имеет датировку — 1770 год. Эта дата знаменательна тем, что позволяет пересмотреть время написания первых произведений в жанре струнного квартета в России. До сих пор, согласно исследованию Э. Штекля, считалось, что первыми струнными квартетами, написанными в России, были Шесть струнных квартетов Себастьяна Жоржа в Берлинской национальной библиотеке, датированные 1777 годом, а не квартеты А. Тица, опубликованные в венском издательстве *Astaria* в 1781 году [12, 60–71]. Однако найденные Восемь струнных квартетов Себастьяна Жоржа в коллекции НБУВ датированы еще более ранней датой — 1770 годом. Таким образом, именно их следует назвать первыми струнными квартетами, написанными в России, а 1770 год — датой возникновения в России этого жанра.

В литературе нет сведений об исполнении струнных квартетов Себастьяна Жоржа при жизни композитора. Вместе с тем само их нахождение в библиоте-

ке графа А. К. Разумовского свидетельствует о том, что в свое время эти произведения звучали в концертах, поскольку граф был большим почитателем музыки и скрипачом-любителем. Интересен и тот факт, что дом, где жил композитор, находился по соседству с особняком графа А. К. Разумовского в Кисловской слободе в Москве [5, 32–58]. Возможно, это соседство повлияло на творчество композитора: не исключено, что написанная им музыка сочинялась по заказу именно графа А. К. Разумовского для исполнения в домашних концертах.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что именно Себастьян Жорж, эмигрировав в Россию, стал не просто одним из многочисленных композиторов доглинкинской эпохи русской музыки, но своими струнными квартетами положил начало развитию этого камерно-инструментального жанра в России. В контексте этой культурной среды и зарождались восходящие звезды новой эпохи.

Приложение

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЕБАСТЬЯНА ЖОРЖА В НОТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГР. А. К. РАЗУМОВСКОГО

Рукописные ноты:

Шесть трио для двух скрипок и баса

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 13):

Трио № 1 A-dur: I. Adagio; II. Vivace; III. Amoroso.

Трио № 2 F-dur: I. Largo; II. Allegro.

Трио № 3 B-dur: I. Allegretto; II. Presto.

Трио № 4 D-dur: I. Adagio; II. Allegro.

Трио № 5 G-dur: I. Largo; II. Allegro.

Трио № 6 G-dur: I. Largo; II. Allegro.

Шесть квартетов для двух скрипок, альты и баса

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 21):

Квартет № 1 B-dur: I. Allegro; II. Rondo Allegro.

Квартет № 2: нет.

Квартет № 3 g-moll: I. Allegro con moto come presto; II. Andantino grazioso.

Квартет № 4 A-dur: I. Allegro; II. Rondo Allegro.

Квартет № 5 G-dur: I. Allegro; II. Rondo Allegro.

Квартет № 6 (Simfonia) Es-dur: I. Allegro; II. Andante; III. Presto.

Восемь квартетов: №1 для двух флейт, альты и баса; № 2-8 для двух скрипок, альты и баса

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 22):

Квартет №1 F-dur: I. Adagio; II. Allegro; III. Tempo di Menuetto.

Квартет № 2 Es-dur: I. Presto; II. Andante; III. Allegro vivace.

Квартет № 3 A-dur: I. Allegretto; II. Adagio; III. Grazioso.

Квартет № 4 d-moll: I. Vivace; II. Adagio; III. Allegro.

Квартет № 5 g-moll: I. Vivace; II. Adagio; III. Tempo di minuetto.

Квартет № 6 g-moll: I. Allegro; II. Adagio; III. Allegro.

Квартет № 7 F-dur: I. Vivace; II. Andantino; III. Minuetto.

Квартет № 8 B-dur: I. Adagio; II. Allegro moderato; III. Minuetto.

Концертино для двух флейт, двух скрипок и баса G-dur

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, № 27):

I. Andante; II. Allegro; III. Presto.

Квинтет для двух флейт, двух скрипок и баса F-dur (шифр ИР НБУВ, ф. 342, №28):

I. Largo; II. Allegro; III. Minuetto.

Квинтет для двух флейт, двух скрипок и баса Es-dur

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, №29):

I. Allegretto; II. Adagio; III. Presto.

Симфония для двух скрипок, двух флейт, двух валторн, альты и баса F-dur

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, №52):

I. Allegro con brio; II. Andante; III. Presto.

Симфония для двух скрипок, двух флейт, двух валторн, альты и баса D-dur

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, №53):

I. Allegro; II. Andante; III. Allegro.

Концертная симфония для двух солирующих скрипок, двух флейт, виолончели, альты,

двух скрипок, двух валторн и баса E dur

(шифр ИР НБУВ, ф. 342, №36):

I. Allegretto; II. Adagio; III. Rondo.

Соната для клавесина, двух скрипок и виолончели G-dur

(шифр 121170):

I. Allegro moderato; II. Fuga Presto.

Печатные ноты:

Шесть сонат для фортепиано или клавесина с аккомпанементом скрипки, Лондон, Welcher, 1775

(шифр 120685).

Соната №1 F-dur: I. Allegretto; II. Menuetto.

Соната №2 C-dur: I. Allegro; II. Menuetto.

Соната №3 B-dur: I. Un Poco Largo; II. Allegro.

Соната №4 D-dur: I. Allegro; II. Menuetto.

Соната №5 A-dur: I. Adagio; II. Allegro assai.

Соната №6 Es-dur: I. Largo; II. Allegro.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадалич И. М., Берков П. Н. Комическая опера «Матросские шутки» и ее автор // XVIII век. Т. 4. Л., ИРЛИ РАН, 1959. С. 422–425.
2. Єлисеєва К. Ю. Рукописи забутого композитора: Себастьян Жорж в колекції Розумовських // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор. Збірка матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції, Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. К., НАКККіМ, 2016. С. 191–194.
3. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. Розумовського за каталогами 18 століття. Київ, НБУВ, 2004. С. 75.
4. Кошелев В. В. Жорж Себастьян // Музыкальный Петербург: XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 345.
5. Сербин П. Г. Себастьян Жорж (отец) и его семья. Часть 1. Биографический очерк // Искусство музыки: теория и история, № 22–23, Москва: ГИИ, 2020. С. 32–58.
6. Улыбышев Д. А. Новая биография Моцарта. Пер. М. Чайковского. Т. 1. Москва, Из-во Юргенсона, 1890. 208 с.
7. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: С начала до конца XVIII века. Т. 2. Вып. 5. Москва: Музгиз, 1928. 192 с.
8. Ямпольский И. М. Антон Тиц // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Ред. Келдыш. Ю. В., Т. 5. Москва: Советский композитор, 1974. С. 539.
9. Mooser R.- A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe si`ecle, Bd. 3, Genf 1951, P. 377, Anm. 9.

10. Mooser R.- A. Geschichte des Violinspiels. Zw Auflage. Tutzing, 1967. 568p.
11. Stöckl E. Musikgeschichte der Rußlanddeutschen. Dulmen, 1993. 118 p.
12. Stöckl E. Deutsche Komponisten an der Wiege der russischen instrumentalen Kammermusik // Musikgeschichte in Mittel und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 9, Chemnitz 2004, P. 60–71.

REFERENCES

1. Badalich I. M., Berkov P. N. Komicheskaya opera «Matrosskie shutki» i ee avtor // XVIII vek [Comic opera «Sailor's Jokes» and its author // XVIII century] Vol. 4. L., IRLI RAN [Leningrad: Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences], 1959. P. 422–425.
2. Jelysieieva K. Yu. Rukopisi zabutogo kompozitora: Sebastian Zhorzh v kolektsii Rozumovskikh [Manuscripts of a forgotten composer: Sebastian Georges in the Razumovsky collection] Mistetska osvita i kultura Ukraini XXI stolittya: evrointegratsiyniy vektor. Zbirka materialiv Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii Odesa, Kyiv, Varshava, 12–13 travnya 2016 r. [Art education and culture of Ukraine of the XXI century: European integration vector. Proceedings of the International Scientific and Creative Conference Odesa, Kyiv, Varshava, 12–13 may 2016] K., NAKKKiM [Kyiv, National Academy of culture and arts management] 2016. P. 191–194.
3. Ivchenko L. V. Rekonstruktsiya notnoi kolektsii grafa O. Rozumovskogo za katalogami 18 stolittya [Reconstruction of the music collection of Count O. Rozumovsky according to the catalogs of the 18th century]. Kiev, NBUV, 2004. P. 75.
4. Koshelev V. V. Zhorzh Sebastyan [Georges Sebastian] Muzykalnyy Peterburg. XVIII vek. Entsiklopedicheskiy slovar. Kn.1. [Musical Petersburg. XVIII century. Encyclopedic dictionary. Book 1] St. Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 345.
5. Serbin P. G. Sebastyan Zhorzh (otets) i ego semya. Chast 1. Biograficheskiy ocherk [Sebastian George (father) and his family. Part 1. Biographical essay] Iskuststvo muzyki: teoriya i istoriya [The art of music: theory and history] № 22–23 Moscow: GII, 2020. P. 32–58.
6. Ulybyshev D. A. Novaya biografiya Motsarta [New biography of Mozart] Per. M. Chaykovskogo [Translated by M. Tchaikovsky] T. 1. [Vol. 1] Moscow, Iz-vo Yurgensona, 1890. 208 p.
7. Findeyzen N. Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka: S nachala do kontsa XVIII veka [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the XVIII century: From the beginning to the end of the XVIII century]. T. 2, vyp. 5. Moscow: Muzgiz, 1928. 192 p.
8. Yampolskiy I. M. Anton Tits [Anton Titz] Muzykalnaya entsiklopediya v 6-ti tomakh [Music Encyclopedia in 6 volumes] Red. Keldysh. Yu.V. [Editor Keldysh. Yu.V.] T. 5 [Volume 5] Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974. P. 539.
9. Mooser R.- A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle [Annals of Music and Musicians in Russia in the 18th Century] Bd. 3 [Vol. 3]. Genf, 1951. P. 377.
10. Mooser R.- A. Geschichte des Violinspiels [History of violin playing] Zw Auflage. Tutzing, 1967.
11. Stöckl E. Musikgeschichte der Rußlanddeutschen [Music history of the Russian Germans]. Dulmen, 1993. 118 p.
12. Stöckl E. Deutsche Komponisten an der Wiege der russischen instrumentalen Kammermusik [German composers at the cradle of Russian instrumental chamber music] Musikgeschichte in Mittel und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig [Music history in Central and Eastern Europe. Announcements from the international working group at the University of Leipzig] Heft 9 [B. 9] Chemnitz, 2004. P. 60–71.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Череда войн на территории Европы, а также завершившаяся в 1763 году Семилетняя война ослабили экономику европейских стран, в особенности ее основных участниц — Австрию,

Великобританию, Пруссию, Францию. В это же время в России были предприняты первые попытки массового привлечения иностранцев. В декабре 1762 года Екатерина II подписала манифест «О свободном поселении иностранцев в России», спустя полгода — второй. В том же 1763 году вышел императорский Указ «О дозволении всем иностранцам, в Россию въезжающим, селиться, где пожелают». Впоследствии указ был дополнен законами о привилегиях для переселенцев. Для иностранных переселенцев были предусмотрены многочисленные льготы по платежам и податям в казну, отмена воинской повинности и освобождение от гражданской службы, свобода вероисповедания, выплаты из казны беспроцентной ссуды на хозяйство и строительство дома.

- ² Сведений о Иване (Иоганне) Жорже сохранилось мало. В Историко-биографическом словаре Э. Л. Гербера, Энциклопедических словарях (Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, «Музыкальный Петербург») приведены некоторые факты его жизни. Отмечено, что композитор сочинил и опубликовал клавирные сонаты оп. 1, оп. 2 (1796) и 24 фортепианных этюда. Кроме того, известно, что Иван Жорж занимался преподаванием музыки в Москве.
- ³ Васильчиков Илларион Васильевич (1777–1847) — князь, генерал, командир гвардейского корпуса. С 1838 г. — председатель Государственного совета и Комитета министров. В «Автобиографии» А. О. Смирновой-Россет указывается, что И. В. Васильчиков и И. А. Крылов могли совместно музицировать в 1790-х гг., когда Илларион Васильевич был молодым гвардейским офицером.
- ⁴ Полный список произведений Себастьяна Жоржа в библиотеке графа А. К. Разумовского был представлен автором настоящей статьи в докладе и в тезисах на международной научной конференции в Киеве в 2016 году [2, 191–194]. С ними можно ознакомиться в Приложении к настоящей статье.

Мария Скуратовская

«БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА»: ПРОЛОГ И/ИЛИ ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА?

Создание «Псковитянки»¹, первой оперы Н. А. Римского-Корсакова, во многом определило один из векторов творческого развития композитора на долгие годы. Считаясь многими не самой удачной и не самой характерной в жанровом плане для автора оперой, «Псковитянка» тем не менее стала мощным трамплином для создания целого ряда произведений. Она оказалась источником музыкальных идей для многих последующих опер и открыла триаду исторических драм: за «Псковитянкой» последовали «Боярыня Вера Шелога» (1898) и «Царская невеста» (1899). Написанные на основе пьес одного автора — Льва Мея, — произведения были объединены, кроме того, одним историческим периодом (1555–1572 гг.) и главным героем — Иваном Грозным.

Первая по хронологии событий опера — «Боярыня Вера Шелога» — изначально была написана в качестве пролога ко второй редакции «Псковитянки» и лишь впоследствии выделена автором в самостоятельное произведение. В начале 1898 года Римский-Корсаков вновь обращается к ней, рассматривая материал уже двояко: и как отдельную одноактную оперу, и как часть «Псковитянки». Закономерен, таким образом, вопрос: что же «Вера Шелога» представляет собой в большей степени: часть оперной композиции или самостоятельное сочинение?

История «Веры Шелоги» началась в 1876–1877 гг., когда по настоянию М. А. Балакирева Римский-Корсаков перерабатывал «Псковитянку», стремясь шире развить сюжетные линии и усовершенствовать композиционную технику. В «Летописи моей музыкальной жизни» он вспоминал: «Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный мною, но играющий такую видную роль в драме Мея» [7, 134–135]. Это единственный эпизод второй версии оперы, который Римский-Корсаков оценивает высоко: «Про-

лог вышел у меня написанным не тем способом письма, которым написана была прежняя "Псковитянка", <...> в оперном письме я сделал несомненные успехи, и в прологе, как сочинении новом, они были заметны» [7, 136].

Между резкой самокритикой композитора в отношении пролога и всего остального материала «Псковитянки» возникает сильный контраст. Римский-Корсаков подробно описывает достоинства пролога: «Партия Веры <...> содержала в себе много певучести. Темпы и размеры пролога были разнообразны, а музыкальная ткань была хорошо связана и сплочена, не представляя собой насильственно сшитых кусков» [Там же]. Он доволен драматичным финальным эпизодом (появление боярина Шелого) и небольшим вступлением, начинавшимся «удачной фанфарой труб в русском духе» [Там же]. Наиболее яркими моментами пролога Римский-Корсаков считает Колыбельную (написанную еще в 60-х годах в качестве самостоятельного романса) и рассказ о дороге в Печерский монастырь, в котором процитирован материал из ариозо Ольги в третьем действии «Псковитянки», где Ольга появляется в лесу² недалеко от монастыря (примеры 1 и 2).

Пример 1. «Боярыня Вера Шелога». Рассказ Веры

Вера

Ты не бываешь монастыре? Ту-да до-ро-га

Над.

В пещерском? Нет, не бы-ли.

Вера.

ле-си, а ле-со гу-стой, бе-ре-зы да о-си-ны пе-ре-пле-ли-ся, спу-тались вет.

Вя-ли, как во-со-са, а солнышко как зай-чик, по-мо-ло-дым ку-стам пе-ре-бе.

Пример 2. «Псковитянка», третья редакция. Действие III, картина 1. Ариозо Ольги

152
Andante (Tempo I) $\text{♩} = 72$
(Ночь, Ольга торопливо входит)
С.А.

Ольга
Од-на в ле-су... О, как
страш-но-то! Как страш-но! И но-ги едва и-дут, и ру-ки о-пус-
ти-лись, и серд-це за-мер-ло. А лес гус-той: бе-

Интересно, что эти два эпизода, упомянутые композитором, отстоят друг от друга на десять лет: Колыбельная сочинена в 1867 году, а Рассказ Веры — в 1877, причем даже процитированный в нем материал из первой редакции здесь переделан: ариозо Ольги в новой версии, по словам автора, «выиграло в певучести и искренности выражения» [7, 136]. По всей видимости, именно эти факторы Римский-Корсаков ценит в выделенных фрагментах; певучесть, не входившая в число преимуществ изначальной версии «Псковитянки», для него означает качественно новый этап стиля. При этом особенно важно то, что Колыбельная, один из самых ранних романсов (в списке сочинений она нумеруется как оп. 2, № 3), входит в пролог без изменений в вокальной партии. Меняется в ней лишь аккомпанемент: Римский-Корсаков вводит подголоски, оживляя статичную музыкальную ткань. Вероятно, это свидетельствует о том, что для композитора не важны изменения ради изменений: он запросто использует удачный фрагмент, написанный десятилетием ранее, если тот отвечает новым принципам.

Пролог восполнил эпизод драмы Мея, купированный в первой редакции и замененный беседой Токмакова и Матуты, в которой рассказывалась предыстория основного действия. Однако гораздо важнее, на наш взгляд, то, что этот материал акцентирует важнейшие смысловые моменты

драмы. Основной функцией «Веры Шелоги» в качестве пролога становится усиление и прочерчивание линий, намеченных еще в первой редакции «Псковитянки» и реализующихся постепенно в дальнейших версиях оперы. Так, сюжет пролога «дорисовывает» образы Ивана Грозного и Ольги — через образ Веры Шелоги, а также обогащает характеристику Грозного, добавляя к ипостасям отца и правителя ипостась возлюбленного Веры. Об этом говорят и детали, связывающие музыкальный материал пролога и «Псковитянки»: помимо цитаты из ариозо Ольги, в «Вере Шелог» неоднократно звучат лейтмотивы Грозного и Ольги. Лейтмотив отеческой любви Грозного к Ольге, особо значимый в последней картине «Псковитянки», в прологе звучит в Рассказе Веры при обращении к ней Грозного: так подчеркивается параллель в отношении Грозного к Вере и Ольге (Примеры 3 и 4).

Пример 3. «Боярыня Вера Шелога». Рассказ Веры. Лейтмотив любви Грозного к Ольге

шасть из-за угла. да пошептом промолвит: „Эх, молодка! А-ль тас - ковым глазком на нас не
вглянешь? А-ль бв - ло ю ру-ко - ю не по-ма-нишь? Пуе-ти-лабы «светелку!»

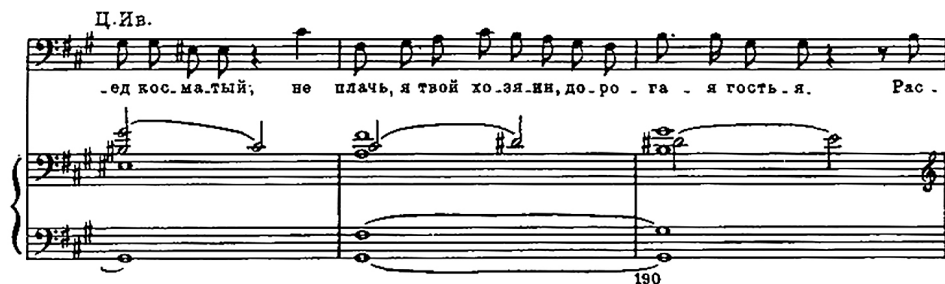
(lunga) a tempo

lunga

Пример 4. «Псковитянка», третья редакция. Действие III, картина 2. Лейтмотив любви Грозного к Ольге

Ц.Ив. (Поднимает Ольгу)
- ей по-ход - ной став-ке. Не плачь, я не мед-ведь, не лю-до-

dolce



Таким образом, внедрение общих лейтмотивов и прочерчивание смысловых линий доказывают единство материала двух опер, а также «состоятельность» «Веры Шелоги» в качестве пролога. Арки и цитаты (подобные упоминанию о Печерском монастыре в лесу — в Ариозо Ольги и Рассказе Веры) лишний раз подчеркивают прологовую роль «Веры Шелоги». Однако еще важнее то, что даже в этом качестве — лишь эпизода оперы — «Вера Шелога» стала значительной вехой в эволюции творчества Римского-Корсакова, обнаружив совершенно новый образец мелодики и певучести, характерный для зрелых сочинений композитора, и подготовив таким образом изменения в стиле композитора на рубеже веков. Так, М. П. Рахманова, говоря о стадиях корсаковской «учебы», третью из них называет «значительно менее радикальной. Суть ее, по словам композитора, заключалась в “выработке мелодичности, певучести”, отсюда — в пристальном внимании к проблемам вокального письма <...> и, соответственно, в некоторой переориентировке оперных интересов, в движении от эпических к лирическим, лирико-драматическим жанрам» [6, 149–150]. Именно эти характерные черты можно отнести к «Вере Шелоге» — даже в качестве пролога «Псковитянки».

Не менее многослойна история «Боярыни Веры Шелоги» как самостоятельного произведения. Вторая редакция «Псковитянки», оставшаяся в истории музыки как неудачный образец переработки оперы, сохранилась только в рукописи³; однако несколько эпизодов из нее были перенесены в финальную, третью, версию оперы, часть вошла в «Музыку к драме “Псковитянка”», а два фрагмента стали отдельными опусами — «Стих об Алексее Божием человеке» и опера «Боярыня Вера Шелога».

В новую оперу вошла большая часть пролога несостоявшейся «Псковитянки» 70-х годов. Именно ее композитор оставляет практически неизменной в варианте 1898 года: Колыбельную переоркеструет, но материал сохраняет полностью, большую часть рассказа Веры также возобновляет «с ничтожными изменениями» [7, 272]; это же относится и к финалу. В «Летописи» Римский-Корсаков пишет так: «Все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки» [7, 272]. Однако, судя по сохранившимся черновикам, относящимся к 1876–1877 гг., весь основной материал «Веры Шелоги» был написан уже в те годы. Это обнаружила музыковед А. М. Виханская: анализ, проведенный

ею, свидетельствует, что и оркестровое вступление, и сцена Веры с Надеждой существовали уже во время создания второй редакции «Псковитянки» (тогда как до исследования Виханской пролог середины 1870-х гг. и опера 1898 г. упоминались преимущественно как разные сочинения). При этом новые детали, появившиеся спустя двадцать лет, относились не столько к полному мелодическому обновлению, сколько к новым композиционным приемам, способствовавшим преодолению «суховатой» декламации ранней редакции [2]. Это замечание несомненно заслуживает внимания.

Новые приемы касались вокального письма — тогда как в предыдущие годы Римского-Корсакова в большей мере занимали вопросы композиционной и оркестровой техники. Редактирование материала пролога, предпринятое Римским-Корсаковым, было, конечно, нацелено на усовершенствование техники сочинения, оркестровки, однако мелодико-гармонические нюансы «Веры Шелогой» не были существенно переработаны. Виханская об этом пишет: *«Композитор имел в виду отнюдь не полное мелодическое обновление, но внедрение таких новых приемов письма, которые способствуют преодолению суховатой и однообразной декламационной манеры ранней редакции»* [2, 47]. Мы можем предположить, что подобная стилистика изначальной версии пролога была связана не с недостатком мелодичности и певучести, а, наоборот, с осознанной аскетичностью музыкального языка, идущей еще от самой ранней, первой редакции «Псковитянки». Во всяком случае, сам факт переосмысления «Веры Шелогой», и в особенности ее жанровых характеристик, в качестве самостоятельного произведения подчеркивает, что эта опера в полной мере относится к новому периоду творчества композитора.

По сути, единственные изменения в опере по сравнению с прологом, касающиеся вокальной партии, — замена в некоторых фрагментах (партии Веры и боярина Шелогой) *parlando* (речитатива) мелодией. В остальном Римский-Корсаков, по всей видимости, остается и спустя двадцать лет доволен мелодическим стилем первой версии «Веры Шелогой» (тогда как многие вокальные детали «Псковитянки» 1870-х годов в ее окончательной редакции переработаны: материал одних и тех же лет композитор отчасти оставляет нетронутым, а отчасти обновляет). Такое разное восприятие мы можем объяснить тем, что, вероятно, во второй редакции «Псковитянки» сохранялись черты декламационной манеры первой версии, вдохновленной Мусоргским и стилистикой «Бориса Годунова»; многие из этих деталей были переделаны в 1876–1877 гг., но кое-что осталось и ожидало редактуры до начала 1890-х гг. В случае с «Верой Шелогой» это была не переработанная, а только что созданная музыка, для которой новые принципы письма, только что осмысленные Римским-Корсаковым, были более естественны, — в связи с этим мелодика пролога осталась актуальной и для зрелого стиля композитора.

Изменения, осуществленные Римским-Корсаковым в «Вере Шелогой», можно суммировать следующим образом:

	Версия 1876–1877 гг.	Версия 1898 г.
Формат	Пролог к опере	Одноактная опера
Жанр	Моноопера с добавлением незначительных второстепенных героев	Лирическая сцена для трех героинь
Герои	Вера, Надежда, в конце — Боярин Шелога, Токмаков	Вера, Надежда, Власьевна, в конце — Боярин Шелога, Токмаков
Строение	Номерное; есть вступление к прологу	Сквозное (за исключением «Колыбельной»); есть увертюра к опере
Оркестровка	Натуральные медные духовые; в речитативах аккорды оркестра — на сильной доле такта, совпадая с мелодией	Хроматические медные духовые; в речитативах оркестр вступает на слабых долях либо в паузы голоса (примеры 5 и 6)
Фактура	Полифоническая, насыщенная	«Прозрачная» и легкая
Мелодика	Декламационность, речитативность	Кантиленность, во многих местах первоначальное parlando заменено мелодиями

Пример 5. «Псковитянка», вторая редакция. Пролог

Пример 6. «Боярыня Вера Шелога». Фрагмент диалога перед Рассказом Веры

Все перечисленные нововведения можно подразделить на два типа: осуществленные в связи со сменой формата и произошедшие вследствие эволюции стиля композитора. Так, вокально-декламационный язык, оркестровка, фактура, по-видимому, оказались составляющими стилистических изменений. А жанровые особенности, сквозное развитие стали возможны, вероятно, в результате того, что к формату пролога прибавился формат одноактной оперы, следовательно, сочинение смогло существовать самостоятельно.

Вместе с тем, несмотря на упомянутое «внедрение новых приемов письма», нововведения в «Вере Шелоге» не так серьезны, как, например, в редакциях «Псковитянки». Наибольшие изменения «Веры Шелоги» коснулись мелодики и, что более важно, формата и отчасти жанра. Главный феномен материала 1876–1877 гг. состоит именно в том, что в «Вере Шелоге» он остается практически неприкосновенным, а в «Псковитянке» полностью преобразуется: наибольший контраст во всей истории редакции этой оперы содержится как раз между второй и третьей редакциями. То есть вторая редакция «Псковитянки», названная Римским-Корсаковым сухой и неудачной, нуждалась в повторной переработке (из оперы были изъяты несколько сюжетных линий, а фактура и оркестровка, перегруженные полифоническими элементами, существенно облегчены), но «Вера Шелога» в большей степени удовлетворила поиски композитора.

Что касается самостоятельного произведения, то в этом качестве «Боярыня Вера Шелога» продолжает линию камерных одноактных опер, занимающую видное место в истории русской музыки XIX века и связанную с общими принципами развития жанра оперы, *«в частности, сжатием сочинений до одного-двух актов»* [5, 194]. Однако образцы комической одноактной оперы в русской музыке можно было найти еще на рубеже XVIII–XIX веков: так, одним из первых произведений в этом жанре считается «Любовник-колдун» В. И. Майкова (1772); а после стали появляться целые «циклы» одноактных опер, как, например, трилогия А. Н. Титова из сочинений «Ям, или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или следствие Яма» (1808) и «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809). Похожий опыт был и в творчестве А. Г. Рубинштейна — трилогия одноактных опер «Месть», «Сибирские охотники», «Фомка-дурачок».

Ближе к рубежу XIX–XX вв. несколько композиторов создали разножанровые одноактные оперы: в первую очередь, это «Иоланта» П. И. Чайковского (1892), а также три оперы Кюи: «Пир во время чумы» (по «маленькой трагедии» Пушкина, 1900), «Мадемуазель Фифи» (по новелле Мопассана, 1903) и «Матео Фальконе» (по новелле Мериме, 1907). Этот ряд продолжают и три одноактные оперы Римского-Корсакова: «Моцарт и Сальери» (1897), «Вера Шелога» (1898) и «Кашей Бессмертный» (1901–1902). На примере этих сочинений можно обозначить две основные тенденции развития жанра одноактной оперы. Одна из них, связанная в первую очередь с воплощением на оперной сцене «маленьких трагедий» А. С. Пушкина, следует принципам, заложенным Даргомыжским в «Каменном госте»: таким, как

речитативность, декламационность, сквозное развитие, строгое соответствие тексту и «*полное музыкальное претворение “маленькой трагедии” Пушкина с сохранением его идейно-философской концепции и драматургии*» [5, 194].

Другая тенденция больше отвечает эстетике сочинений западноевропейских композиторов-веристов. Так, из трех одноактных опер Кюи «Пир во время чумы» скорее можно отнести к первому типу, а «Фифи» и «Матео» — ко второму типу опер-новелл, которые характеризует внутренний конфликт героев на фоне внешнего (зачастую связанного с борьбой двух враждующих лагерей), изображение персонажей из низших слоев общества, мелодраматическая трактовка сюжета. С точки зрения музыкальной драматургии подобные образцы жанра выделяются частым применением лейтмотивов, преобладанием ариозности над декламационностью и нередким введением номерной структуры.

В отношении «Веры Шелогой», конечно, можно говорить о большем влиянии первого, пушкинского типа, несмотря на то, что в опере есть и характерные для веристской тенденции черты (декламационность в партии Власевны, отдельные номера («Колыбельная»), наконец, лейтмотивы, оставшиеся еще из пролога к «Псковитянке»). Но более важно то, что в «Вере Шелогой» полностью сохранен текст драмы Мея, что ставит ее в один ряд с операми по пушкинским текстам. Опера целиком строится на материале пьесы: Римский-Корсаков не создает либретто; таким образом, «Боярыня Вера Шелогой» оказывается в одном ряду с литературными операми⁴ — «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери». Однако и в сюжетном плане и, что более важно, в плане музыкального языка «Веру Шелогой» нельзя соотносить, конечно, ни с традицией русских камерных опер, ни с веристскими произведениями.

Большее значение имеет сравнение «Веры Шелогой» с операми самого Римского-Корсакова. Во-первых, именно она начинает своеобразную триаду корсаковских одноактных опер: «Боярыня Вера Шелогой», «Моцарт и Сальери», «Кашей Бессмертный»⁵. Объединить эти сочинения в единую линию можно лишь по принципу формата: это камерные оперы, в которых все действие происходит в пределах одного акта. По жанру и стилистике они различны: «*лирическая сцена*» «Вера Шелогой», речитативная *маленькая трагедия* «Моцарт и Сальери», во многом наследующая «Каменного гостя», и *осенняя сказочка* «Кашей», преобразующая эстетику корсаковских сказочных опер. В то же время все они были написаны в 1898–1902 гг., то есть в течение четырех лет, что явно указывает на особый интерес Римского-Корсакова к подобному формату опер именно в это время — рассмотрение причин этого может составить тему отдельного исследования.

Во-вторых, «Вера Шелогой» — важнейший скрепляющий элемент исторической триады опер. Именно повторное обращение композитора к ней повлияло на то, что из всех актуальных на тот момент сюжетов⁶ Римский-Корсаков выбрал именно «Царскую невесту» Мея (которая еще в 1860-х годах привлекала внимание Балакирева и Бородина) [1, 363]. Связь «Веры Шелогой» как самостоятельной оперы с «Псковитянкой» обнаруживает дополни-

тельный ракурс. При отдельном их исполнении происходит функциональное видоизменение: уже не «Вера Шелога» предваряет «Псковитянку», а «Псковитянка» как бы предшествует «Вере Шелоге», предваряя ее сюжетными арками, лейтмотивами и цитатами, которые воспринимаются постфактум. То есть «Вера Шелога» становится не прологом, а предысторией, своеобразным оперным «приквелом». Это особенно очевидно, учитывая, что в современной театральной практике исполнение «Веры Шелоги» и «Псковитянки» подряд практически невозможно ввиду длительности спектакля⁷; и в основном «Вера Шелога», согласно утвердившейся традиции исполнения, звучит вместе с другой одноактной оперой — «Моцартом и Сальери», «Кашеем Бессмертным» или даже «Иолантой». Можно сказать, что судьбу «Веры Шелоги» в современном театре определило именно усилившееся внимание к одноактным операм в мире и в России в частности, а как пролог она свое существование прекратила.

Таким образом, «Боярыня Вера Шелога» и в качестве пролога, и в качестве одноактной оперы занимает важнейшее место в эволюции стиля Римского-Корсакова. Феномен этой оперы заключается даже не столько в уникальном, по сути, процессе «превращения» пролога в самостоятельное сочинение, сколько в том, что она стала экспериментом, «пробой» по обретению нового стиля за двадцать лет до создания зрелых шедевров, в которых этот стиль утвердился. В то время как «Псковитянка» в трех своих редакциях претерпела ряд изменений ключевого характера, от мельчайших нюансов музыкального языка до драматургических и жанровых перестановок и купюр, «Вера Шелога», за исключением некоторых вокальных деталей, осталась прежней. В комплексе «Вера Шелога» — «Псковитянка» она усиливает и акцентирует сюжетные линии, масштабируя композицию «Псковитянки»; в качестве самостоятельной оперы — осуществляет связь с тенденцией одноактных сочинений и начинает отдельную линию в творчестве композитора. Все это говорит о том, что в эволюции стиля Н. А. Римского-Корсакова опера «Боярыня Вера Шелога» оказывается особым феноменом, соединяя в себе два формата, а также объединяя черты двух периодов творчества композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М. А. Исследования и статьи. Л., 1961.
2. Виханская А. М. К истории «Веры Шелоги» // Советская музыка. № 6. Москва, 1958. С. 42–85.
3. Гусейнова З. М. «Кашей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова: от текста сказки — к оперному тексту // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 9 (4), 2019. С. 608–619. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401> (дата обращения: 21.01.2021).
4. Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: Сборник статей; ред., — сост.: Л. О. Адэр. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 7–30.
5. История русской музыки: в 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. Москва, 1994.
6. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Москва, 1995.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва, 1980.

8. Nisnevich A. «You, Mozart, Aren't Worthy of Yourself»: Aesthetic Discontents of Rimsky-Korsakov's Mozart and Salieri. In: Rimsky-Korsakov and His World. Ed. M. Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018. P. 97–144.

REFERENCES

1. Balakirev M. A. Issledovaniya i stat'i [Research and articles]. Leningrad, 1961.
2. Vikhanskaya A. M. K istorii «Very Shelogi» [To the history of «Vera Sheloga»] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. № 6. Moscow, 1958. P. 42–85.
3. Guseynova Z. M. «Kashchey Bessmertnyy» N. A. Rimskogo-Korsakova: ot teksta skazki — k opernomu tekstu [«Kashchei the Immortal» N. A. Rimsky-Korsakov: from the text of a fairy tale to an opera text]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art Criticism], 9 (4), 2019. P. 608–619. Elektronnyi resurs [Electronic resource]: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401> (data obrashcheniia [accessed date]: 21.01.2021).
4. Kirillina L. V. Toposy i simvoly v poetike Rimskogo-Korsakova [Topos and symbols in the poetics of Rimsky-Korsakov]. In: Triumf russkoy muzyki. Rimsky-Korsakov — okno v mir: Sbornik statey; red., — sost.: L. O. Ader [Triumph of Russian music. Rimsky-Korsakov — a window into the world: Collection of articles; ed., — comp.: L. O. Ader]. Saint-Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI, 2016. P. 7–30.
5. Istoriya russkoy muzyki: v 10-ti t. T. 7: 70–80-e gody XIX veka. Ch. 1 [History of Russian music: in 10 volumes. Vol. 7: 70–80s of the XIX century. Part 1]. Moscow, 1994.
6. Rakhmanova M. P. Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov]. Moscow, 1995.
7. Rimsky-Korsakov N. A. Letopis moyey muzykalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow, 1980.
8. Nisnevich A. «You, Mozart, Aren't Worthy of Yourself»: Aesthetic Discontents of Rimsky-Korsakov's Mozart and Salieri. In: Rimsky-Korsakov and His World. Ed. M. Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018. P. 97–144.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Первая редакция оперы «Псковитянка» — 1867–1873 гг., вторая — 1876–1877 гг., третья — 1891–1895 гг.
- ² Сравнивает два «лесных» образа в «Псковитянке» и «Вере Шелого» и Л. В. Кириллина, анализируя в целом топос леса в творчестве Римского-Корсакова и подчеркивая разное его значение в двух операх [4].
- ³ Отдел рукописей РНБ.
- ⁴ Термин, ставший известный благодаря трудам Карла Дальхауза, который подразумевал под этим оперы, основанные на неизменном тексте драматического произведения — в отличие от опер, написанных на адаптированное либретто.
- ⁵ «Вера Шелого» — наиболее неисследованная в современном музыковедческом «поле» опера в триаде одноактных сочинений. Две другие, «Кашей» и «Моцарт и Сальери», в последние несколько лет изучаются, например, З. М. Гусейновой [3] или А. Nisnevich [8].
- ⁶ Среди интересующих композитора в то время оперных замыслов были: «Небо и Земля» (по Байрону), «Одиссей у царя Алкиноя», «Сервилия», «Салтан», «Китеж» и другие.
- ⁷ Единственный за многие годы спектакль, в котором оперы были сыграны подряд, соответственно замыслу композитора, состоялся 19 июня 2019 года в Мариинском театре в рамках юбилейного фестиваля «Римский-Корсаков — 175».

Музыка XX века

Антонина Максимова

«УДЕЛ КОМПОЗИТОРА В АМЕРИКЕ»: ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

В названии статьи присутствует цитата, заимствованная из одноименной работы Владимира Дукельского (1944) [4]. В фокусе внимания автора — положение композитора в музыкальной жизни Парижа 1920-х годов и в США десятилетием позже. Дукельский не скрывал разочарования: «*пять лет существования в Европе при финансовом содействии Дягилева и Кусевицкого*» контрастировали ситуации в Америке, где «*каждый композитор имел за плечами настоящий каталог нечеловеческих испытаний и невзгод, незаработанных и потраченных сумм, вечных обещаний издателей, исполнителей, дирижеров, так никогда и не сдержанных*» [4, 6], однако и здесь самым ярким заступником «многострадальных композиторов», по мнению автора, оставался Кусевицкий. Статья вышла в свет в тот период, когда Дукельский работал над Третьей симфонией (1946). С этим произведением связана известная история. Композитор вспоминал, что написал симфонию по заказу Сергея Кусевицкого в память о его супруге, Наталии Константиновне, ушедшей из жизни в 1942 году. По свидетельству Дукельского, maestro в очередной раз напомнил ему о своей просьбе после бостонской премьеры виолончельного концерта¹, то есть в январе 1946 года. Уже в ноябре Дукельский направил Кусевицкому письмо, в котором сообщал:

*Моя Третья симфония, которую Вы слышали прошедшей весной в версии для фортепианного дуэта, теперь готова — шесть партитур появятся в моем распоряжении в пятницу. Вы сильно сомневались в возможности исполнить произведение в этом году вследствие многочисленных предшествующих договорных обязательств; следует ли мне, так или иначе, направить Вам партитуру, или Вы предпочтете дождаться следующей весны, когда у Вас появится больше свободного времени?*²

Ответом на это письмо была телеграмма Кусевицкого от 7 декабря, в которой он поздравлял Дукельского с успешной премьерой «Оды Млечному пу-

ти»³ и выражал надежду на скорую встречу. В начале января 1947 года последовало более подробное письмо, отправленное из Бруклина:

Дорогой Дима!

Мне довольно трудно ответить на Твое последнее письмо, так как, видимо, Тебе не ясен основной принцип Кусевицкий Мюзик Фоундейшюн. Этот фонд основан не на семейных и дружеских началах, а на чисто артистических: поощрении начинающих и нуждающихся в моральной и материальной поддержке молодых композиторов, и также на выдаче премий признанным мастерам и заслуженным композиторам.

Решения и выбор принимаются на специальном заседании пятью директорами. Заказ тому или другому композитору делается с общего согласия.

Твое посвящение Симфонии памяти Наталии Константиновны меня очень тронуло. Но инициатива исходила от Тебя и от Твоего личного чувства. К. М.Ф. тебе ее не заказывал, и потому она не значится в списках наших произведений. Из этого списка Ты можешь судить, что большинство из композиторов не знали Наталии Константиновны, а такой близкий друг как Лурье в нем не значится⁴.

Надеюсь, что мы с Тобой увидимся в Нью-Йорке, а пока мы все шлем Тебе наилучшие пожелания к Новому году,

Твой Сергей Кусевицкий⁵

Речь в письме шла о Музыкальном фонде Кусевицкого, который был основан в 1942 году как дань памяти Наталии Константиновны. Президентом фонда была Ольга Кусевицкая⁶ (вплоть до своей смерти в 1978 году)⁷. Наряду с Кусевицким в первый совет директоров фонда входили Ричард Бургин, Аарон Копланд, Григорий Пятигорский и Ховард Хэнсон⁸.

Отказ маэстро от исполнения симфонии был воспринят Дукельским болезненно. После описанного эпизода его отношения с Кусевицким прервались. Материалы публикаций и архивов Дукельского свидетельствуют о том, что композитор действительно просмотрел списки сочинений, заказанных фондом. Для полноты картины приведем перечень произведений, включенных в каталог Музыкального фонда Кусевицкого на момент описываемых событий (к концу 1946 года)⁹:

1942 — С. Барбер «Молитвы Кьеркегора» (1944), Н. Березовский Симфония № 4 (1943), Б. Бриттен «Питер Граймс» (1944), Б. Мартину Симфония № 1 (1942);

1943 — Б. Барток Концерт для оркестра (1943), У. Бергсма Струнный квартет № 2 (1944), Р. Палмер Струнный квартет № 2 (1943), И. Стравинский «Ода» (1943), У. Шуман Симфония для струнных (1943);

1944 — А. Копланд Симфония № 3 (1946), Н. Лопатников Концертно для оркестра (1944), Д. Мийо Симфония № 2 (1944), Б. Филлипс «Том Пэйн» (1946);

1945 — Э. Вилла-Лобос «Мадонна» (1945), А. Гаев «Эклога» (1945), Д. Даймонд Симфония № 4 (1945), О. Мессиян «Турангалила-симфония»

(1948), Н. Набоков «Возвращение Пушкина» (1947), Л. Фосс *Каприччио для виолончели и фортепиано* (1946), Г. Шапиро «Симфония для классического оркестра» (1947);

1946 — Дж.Ф. Малипьеро *Симфония № 4* (1946), У. Пистон *Симфония № 3* (1947)¹⁰.

Судя по всему, Дукельский (по справедливому замечанию Кусевицкого) действительно имел лишь отдаленное представление о политике фонда. Заметный спад количества заказов после 1945 года может отчасти объясняться осторожностью руководства организации. Это был период смены государственной власти в США после длительного периода президентства Ф. Д Рузвельта¹¹. Многие музыканты из круга Кусевицкого активно выступали в поддержку рузвельтовского Нового курса и продвигали идею содружества между музыкантами Америки и СССР. В частности, Кусевицкий возглавлял Музыкальный комитет Национального совета американо-советской дружбы, в правление которого входили музыканты, непосредственно участвовавшие в планировании деятельности Фонда¹². Смена политической ситуации требовала определенной осмотрительности в принятии решений.

Во второй половине 1940-х гг. Музыкальный фонд Кусевицкого продолжил финансировать написание симфоний (в 1947 году заказ на Седьмую симфонию получил Рой Харрис, в 1948 году Артуру Онеггеру была заказана Пятая симфония), однако творчество Дукельского так и не было поддержано, и имя композитора не вошло в каталоги организации. Годы спустя, в книге «Послушайте! Критическое эссе на обесценивание музыки» («Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation», 1963) Дукельский комментировал упомянутый в письме Кусевицкого список, подчеркивая, что ни Барбер, ни Березовский «не нуждались в материальной поддержке» и, наряду с Бриттеном, не входили в число «признанных мастеров» в 1942 году. Назвав других поддержанных фондом композиторов российского происхождения, Дукельский иронично заметил, что среди них имелся один «признанный мастер» (Стравинский), один «начинающий» (Гаев), в то время как остальные были старше него самого [5, 200]. Данные, приводимые композитором, неточны. Упоминая «бывших российских подданных», произведения которых вошли в каталог, Дукельский, наряду с включенными в перечень фонда именами (А. Гаев, Н. Лопатников, Н. Набоков, И. Стравинский), назвал еще двоих: Артура Лурье и Александра Черепнина¹³, чьи сочинения были помещены в списки уже после 1947 года. Кроме этого, Набоков и Лопатников родились в один год с Дукельским, а Черепнин был старше него всего на четыре года. Фактологическая неточность и критика содержания письма Кусевицкого, вероятно, отразила отношение композитора к ситуации с Третьей симфонией в целом. В течение долгих лет Дукельский тщетно пытался устроить американскую премьеру симфонии, направляя партитуру дирижерам (некоторым, в частности Бернстайну, неоднократно). Все эти злоключения подробно пересказаны самим композитором в опубликованных воспоминаниях¹⁴. Обширна и переписка, отразившая попытки Дукельского обратить внимание дирижеров на свою симфонию. В хо-

де переговоров композитору не всегда удавалось сохранить самообладание, и дело завершалось разрывом отношений между сторонами (включая разрыв Дукельского с Кусевицким). Эти события не раз становились предметом внимания исследователей [3], [6, 145–146], [7, 299–303]. Однако за пределами музыковедческого внимания осталась собственно музыка симфонии и обстоятельства ее сценической жизни в США. Отсутствие интереса к Третьей симфонии Дукельский связывал с поворотом репертуарной политики в сторону исключительно американской музыки. Композитор писал, что *«великая война привела к масштабным переменам в музыкальном мире — не всегда к лучшему. Если прежде считался аксиомой тот факт, что произведение надежно “зарегистрированное” в Европе будет охотно импортировано для местного потребления, то в моем случае он оказался чем угодно иным, но не аксиомой»* [5, 201].

Первые исполнения симфонии состоялись в Европе — в Брюсселе под управлением Д. Стернефельда и в Париже под управлением Р. Дезормьера. Несмотря на то, что Дукельский питал самые добрые чувства к Наталии Константиновне Кусевицкой, при жизни относившейся к нему с материнской теплотой, после недоразумения с заказом симфонии он отказался от предпосланного посвящения. Третья симфония была опубликована в издательстве Карла Фишера в 1950 году с посвящением *«To Fatima-Hansum»* (sic), то есть Фатъме-Ханум Самойленко¹⁵. Произведение было впервые исполнено в Америке лишь в 1955 году в Шатокуа (Штат Нью-Йорк), так и не удостоившись внимания со стороны ведущих оркестров страны. Институт Шатокуа, выросший из объединенной воскресной школы (год основания — 1874), к началу XX века представлял собой публичный форум с обширной программой лекториев и дискуссий. К 1920-м годам обязательной частью программ Института стала музыка, и в 1929 году был основан собственный оркестр, который существует поныне. В середине 1950-х годов деятельность оркестра Института продолжала развиваться в русле массового музыкального воспитания. Премьера Третьей симфонии Дукельского состоялась 31 июля 1955 года под управлением Уолтера Хендла. Кроме симфонии в программу концерта вошла увертюра «Римский карнавал» Берлиоза и Двойной концерт для скрипки и виолончели Брамса. По сообщению местного репортера, премьера симфонии Дукельского собрала 7500 слушателей [8], то есть прошла в добрых традициях «концертов-монстров», вошедших в моду еще со второй половины XIX столетия¹⁶. В заметке подчеркивалось личное присутствие автора среди слушателей этого концерта. Успех симфонии в Институте Шатокуа дал Дукельскому надежду на возможное исполнение сочинения в Далласе, где Хендл в то время руководил оркестром. По свидетельству композитора, Хендл от его предложения отказался, сообщив, что хотя симфония удачно прошла в Шатокуа и, возможно, имела бы даже больший успех в Нью-Йорке, все же в Далласе ее постигнет *«сокрушительный провал»* [5, 205]. Премьера в Шатокуа стала, насколько известно, единственным исполнением симфонии в США¹⁷.

Наибольший интерес к музыке симфонии при жизни Дукельского проявил Николас Слонимский. Еще в ноябре 1946 года Слонимский выражал удивление относительно того, что *«имя Кусевицкого подчеркнуто отсутствует среди дири-*

жеров, рассматривающих Вашу симфонию к исполнению. Это крайне странно. Эта симфония, по моему убеждению, — лучшая из ваших оркестровых работ, которая кроме прочего отличается на редкость богатым тематизмом и глубокой экспрессией без помпезности. Так что же случилось? Симфония должна быть исполнена в Бостоне, Нью-Йорке и Филадельфии, а не в Канзас-сити, Далласе или Альбукерке»¹⁸.

В письме к Дукельскому от 4 декабря 1950 года Слонимский привел «детальное высказывание в поддержку» симфонии:

В ней есть поэзия, ясность, юмор без гротеска. Формальную симметрию местами приятно оживляют ассиметричные фразы; основная тональность остроумно расцвечена мимолетными атональными мотивами в темах. Ритмические рисунки точны и эффектны; разрешения каденций через хроматические обороты, характерная черта Вашей музыки (как и прокофьевской), идеально размещены в узловых местах и дают основательную передышку там, где необходима передышка. Главное, что [в симфонии] нет гармонической вязкости; расширенные аккорды не какофоничны и контрапунктически оправданы. Фугированные элементы изложены без педантизма и ложного неоклассицизма. Оркестровка, к счастью, прозрачна и естественна (*idiomatic*); вдобавок имеется интересный в плане исполнения мелодико-ритмический материал для каждой оркестровой группы¹⁹.

Считая Третью симфонию лучшим сочинением Дукельского и недоумевая по поводу отсутствия интереса к произведению со стороны дирижеров, Слонимский предлагал все новые и новые шаги, которые могли бы привести к ее исполнению и обретению заслуженного места в музыкальной действительности США. В письме от 27 января 1951 года Слонимский сообщил, что познакомил Р. Бургина и А. Черепнина с партитурой (получение печатного экземпляра он подтвердил в письме от 4 декабря 1950 года). 28 мая того же года Слонимский рекомендовал: «В Европе Вы можете наиграть пластинки — даже если это будет стоить Вам денег — и ввезти их в Америку — гони природу в дверь, она влетит в окно. С некоторым умением и дипломатией Вы можете даже получить исполнения и в Американских оркестрах»²⁰. Обсуждение судьбы Третьей симфонии в переписке между Слонимским и Дукельским растянулось на годы и отразило многочисленные попытки устроить ее исполнение. По прочтении книги «Listen Here!...», в которой Дукельский пересказывал этапы этой борьбы, Слонимский писал композитору 10 января 1964 года: «конечно, есть любимцы богов (некоторые из них оказываются таковыми по необъяснимым причинам), но и Вы однажды были любимцем, и Вы все еще могли бы устроить блестящее возвращение в качестве симфониста»²¹.

До середины 1940-х годов (собственно до написания Третьей симфонии) интерес Дукельского к жанру симфонии был постоянным. Без сомнения, отсутствие внимания к Третьей со стороны дирижеров оказало решающее влияние на судьбу жанра в позднем творчестве композитора. Попытки организовать исполнение симфонии Дукельский предпринимал вплоть до последних лет жизни. В 1968 году он обращался с письмом к Леонарду Бернстайну, в очередной раз напоминая о своем сочинении. Увы, возвращение Дукельского в качестве блестящего симфониста, на которое надеялся Слонимский, так и не состоялось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобрик О. А. «Арап Петра Великого» Артура Лурье: вступление и краткий путеводитель к опере, пока не дождавшейся исполнения // Современные проблемы музыкознания, 2017. № 1. С. 88–116.
2. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. Юзефович В. А. «Если в Ваш лавровый суп подсыпать немного перца...» Переписка С. С. Прокофьева с С. А. и Н. К. Кусевицкими 1910–1953 // Семь Искусств. 2011. № 8 (21). URL: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer8/Juzefovich1.php>.
4. Duke V. The Composer's Lot in America // Music Publishers Journal. 1944. September-October. P. 6–7, 44–45.
5. Duke V. Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation. New York: Ivan Obolensky, Inc., 1963. 406 p.
6. Harwood Phillips G. Taking a Chance on Love. Norman: University of Oklahoma Press, 2019. 264 p. URL: https://books.google.ru/books?id=eX6mDwAAQBAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.
7. Holden S. The «Adventures and Battles» of Vladimir Dukelsky (a.k.a. Vernon Duke) // American Music. 2010. Vol. 28. No. 3. P. 297–319.
8. Vernon Duke's Symphony Played at Concert at Chautauqua // The Daily Republican, Monongahela, PA. August 4, 1955. P. 3.

REFERENCES

1. Bobrik O. A. «Arap Petra Velikogo» Artura Lure: vstuplenie i kratkiy putevoditel k opere, poka ne dozhdavsheysya ispolneniya [The Blackamoor of Peter the Great by Arthur Lourié: Introduction and a short guide to the opera has not yet performed]. Sovremennye problemy muzykovedeniya [Contemporary Musicology]. 2017. № 1. P. 88–116.
2. Manulkina O. B. Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: XXth century American Music]. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbakha [Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House]. 2010. 784 p.
3. Yuzefovich V. A. «Yesli v Vash lavrovyy sup podsypat nemnogo perts...» Perepiska S. S. Prokofeva s S. A. i N. K. Kusevitskimi 1910–1953 [«If to Add Some Pepper into Your Laurel Soup...» Correspondence of S. Prokofiev with S. and N. Koussevitzky 1910–1953]. Sem Iskusstv [Seven Arts]. 2011. № 8 (21). URL: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer8/Juzefovich1.php>.
4. Duke V. The Composer's Lot in America. Music Publishers Journal. 1944. September-October. P. 6–7, 44–45.
5. Duke V. Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation. New York: Ivan Obolensky, Inc., 1963. 406 p.
6. Harwood Phillips G. Taking a Chance on Love. Norman: University of Oklahoma Press, 2019. 264 p. URL: https://books.google.ru/books?id=eX6mDwAAQBAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.
7. Holden S. The «Adventures and Battles» of Vladimir Dukelsky (a.k.a. Vernon Duke). American Music. 2010. Vol. 28. No. 3. P. 297–319.
8. Vernon Duke's Symphony Played at Concert at Chautauqua. The Daily Republican, Monongahela, PA. August 4, 1955. P. 3.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кусевицкий дирижировал премьерой виолончельного концерта Дукельского в Бостоне. Ранее под управлением маэстро прошли и другие американские премьеры симфонической музыки Дукельского, в том числе исполнение Первой симфонии, Сонаты для фортепиано с оркестром.

- ² Письмо В. А. Дукельского к С. А. Кусевицкому от 20 ноября 1946 года. Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 115. В оригинале — по-английски.
- ³ В процитированном письме от 20 ноября 1946 года Дукельский поделился с Кусевицким новостями о премьере этой оркестровой пьесы, которая прошла в Нью-Йорке под управлением Леонарда Бернштейна. Композитор сообщил, что посвятил сочинение Ольге Кусевицкой и приложил к письму фрагменты рецензий об исполнении, опубликованные в нью-йоркской прессе.
- ⁴ Через два года, в январе 1949 г., Кусевицкий все же сделал заказ Лурье. Им оказалась опера (одна из немногих, заказанных фондом) «Арап Петра Великого», которая была завершена композитором только в 1961 году, но так и не была поставлена. Подробнее об истории создания оперы см. в исследовании О. А. Бобрик [1].
- ⁵ Письмо С. А. Кусевицкого к В. А. Дукельскому от 2 января 1947 года. Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 115. Приводится на языке оригинала. Устаревшая орфография и пунктуация заменены современными.
- ⁶ Ольга Александровна Наумова (Кусевицкая) (1901–1978) — племянница Наталии Александровны, с 1947 г. — третья жена Сергея Александровича Кусевицкого. Возможно, Ольга Кусевицкая стала президентом фонда уже после смерти Сергея Александровича.
- ⁷ В конце 1949 года был открыт Музыкальный фонд Кусевицкого Библиотеки Конгресса, который существует поныне и выполняет прежнюю миссию.
- ⁸ Следует отметить, что среди названных персон не только Кусевицкий был причастен к продвижению творчества Дукельского. Так, в 1946 году Пятигорский исполнил (в качестве солиста) виолончельный концерт, а в 1945 году Бургин дирижировал премьерой скрипичного концерта Дукельского.
- ⁹ Указан год заказа, далее — список произведений в алфавитном порядке имен авторов, в скобках после названий сочинений приведены годы завершения каждого из них. Полный перечень произведений, получивших поддержку фонда с 1942 года по настоящее время, размещен на сайте Музыкального фонда Кусевицкого Библиотеки Конгресса (URL: <https://www.koussevitzky.org/grantscomplete.html>).
- ¹⁰ Некоторые из названных композиторов вошли позднее в состав руководства фонда, в том числе У. Шуман и Л. Фосс.
- ¹¹ Как известно, с 1933 года Рузвельт избирался на президентский пост четырежды (уникальный в истории США случай) и занимал этот пост вплоть до своей смерти в 1945 году.
- ¹² Главой концертной секции комитета был Аарон Копланд, в правление входили Б. Гудмен, Д. Митропулос, Ф. Райнер, Р. Харрис и другие.
- ¹³ Н. Черепнин получил заказ на Четвертую симфонию в 1951 году. Относительно заказа, сделанного Фондом Лурье, см. примечание 4.
- ¹⁴ В частности, в книге «Listen Here!..» [5] истории создания и премьеры симфонии посвящено около восьми страниц.
- ¹⁵ Дукельский познакомился с Борисом и Фатьмой-Ханум Самойленко в 1920-е годы через Прокофьева. В парижскую квартиру четы Самойленко были вхожи многие музыканты и художники русского зарубежья. Посещение дома Фатьмы-Ханум в 1947 году, обстановка которого почти не изменилась за период почти 20-летнего отсутствия Дукельского в Париже, оказало на композитора сильное воздействие. Эта встреча и побудила композитора посвятить Третью симфонию Фатьме-Ханум.
- ¹⁶ Подробнее о «концертах-монстрах» см. в монографии О. Б. Манулкиной об американской музыке XX века [2, 39–41].
- ¹⁷ Сегодня в сети интернет доступна низкого качества запись исполнения Третьей симфонии Дукельского, сделанная еще при жизни композитора и предваряемая кратким вступительным словом об авторе. В сопроводительном тексте к записи упомянут факт «разлада» Дукельского с Кусевицким. Текст завершается словами: «Это симфония, коммерческую запись которой давно пора осуществить. Привет, NAXOS?». В описании записи в качестве исполнителей на-

зван Симфонический оркестр Гонолулу под управлением Роберта Ла-Марчины. Однако во вступительной речи ведущий концерта сообщает о первом исполнении симфонии и о том, что автор присутствует в зале, то есть те данные, которые должны относиться к исполнению симфонии в Шатокуа (1955).

¹⁸ Письмо Н. Л. Слонимского к В. А. Дукельскому от 25 ноября 1946 года. Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 120. В оригинале — по-английски.

¹⁹ Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 120. В оригинале — по-английски.

²⁰ Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 120.

²¹ Библиотека Конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 120. В оригинале — по-английски.

Антон Ровнер

СЕРГЕЙ ПРОТОПОПОВ — МАЛОИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ КОМПОЗИТОР И ТЕОРЕТИК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Сергей Владимирович Протопопов (1893–1954) является редким, если не уникальным, композитором, который в своей музыке следовал принципам теоретической системы, созданной его учителем Болеславом Леопольдовичем Яворским. Творчество С. В. Протопопова представляет собой своеобразное явление культуры Серебряного века. Будучи связанным сразу с несколькими течениями той эпохи, оно демонстрирует сочетание разнородных стилистических направлений.

С. В. Протопопов родился в Москве 21 марта (по новому стилю 2 апреля) 1893 года, музыкой начал заниматься в возрасте девяти лет, когда стал брать частные уроки фортепиано у Э. Гельмана. В 1912 году он поступил в Московский государственный университет на медицинский факультет, закончив его ускоренным выпуском в 1917 году. Весной того же года был призван в армию, после демобилизации весной 1918 года вернулся в Москву, поступил на библиотечные курсы при Университете Шанявского, одновременно стал работать в передвижной библиотеке¹ при библиотеке имени Льва Толстого.

С 1913 года Протопопов преподавал фортепиано в музыкальной школе, основанной Э. Гельманом и носившей его имя. В 1913–1914 учебном году там же он проходил курс теории музыки у Яворского. Впоследствии Протопопов занимался у теоретика вплоть до 1921 года как частным образом, так и в Киевской государственной консерватории, где обучался композиции и фортепиано, а также посещал курсы, организованные ученическими коллективами консерватории. Тогда же он стал преподавателем Народной консерватории и руководителем хора при Обществе народного театра и искусств, а также преподавал в Высшем музыкально-драматическом институте имени Н. В. Лысенко. После окончания учебы композитор работал в Киевской консерватории, затем вновь перебрался в Москву по приглаше-

нию МУЗО Наркомпроса РСФСР, где поступил на службу в Отдел художественного образования Главпрофабра Наркомпроса. Осенью 1921 года Протопопов получил назначение на пост директора Московского государственного музыкального техникума, где вел большую педагогическую работу, одновременно преподавая фортепиано, хор, теоретические предметы и камерно-вокальный ансамбль. Весной 1930 года он ушел из музыкального техникума, будучи приглашенным в оперную студию Большого театра, где работал до весны 1931 года. Попутно композитор также преподавал музыкальные предметы в средних учебных заведениях; в 1930 году был принят в Союз композиторов СССР. В марте 1934 года Протопопова арестовали, до 1936 года он находился в лагере в г. Мариинск Новосибирской области. В декабре 1935 года Сергея Владимировича направили в лагерь в г. Дмитров Московской области и только спустя полтора года, в 1937 году, разрешили вернуться в Москву. С 1937 по 1938 годы композитор вел хоровой кружок самодеятельности при клубе Дорхимзавода. В сентябре 1938 года он был приглашен на музыкально-педагогический факультет Московской консерватории в качестве старшего преподавателя, где вел музыкально-теоретические дисциплины вплоть до 1943 года, получив в 1941 году звание доцента. В последние годы жизни композитор сотрудничал с Марией Александровной Скрябиной, дочерью известного композитора, и писал музыку к ее театральным постановкам. Скончался Сергей Владимирович в Москве 14 декабря 1954 года.

Протопопов оставался последователем Яворского всю жизнь. Занятия с ним переросли в дружбу, которая продолжалась до смерти знаменитого теоретика в 1942 году. Во время занятий с Яворским Протопопов живо увлекся музыкальной теорией ладов и ладового ритма, став главным ее поборником. Опираясь на более сложную трактовку ладов, композитор создал авангардный для того времени музыкальный стиль, соприкасающийся с творческими направлениями ведущих композиторов-модернистов тех лет. Его основные сочинения, написанные в 1920-х годах, используют технику ладов Яворского. Музыка Протопопова звучала на концертах в Москве с 1915 года, а с 1921 по 1931 годы его основные авангардные сочинения были опубликованы в издательстве Музсектор Госиздат совместно с Universal Edition в Вене.

С начала 1930-х годов в результате давления властей музыка Протопопова перестает звучать в концертных залах, композитор оставляет новаторский музыкальный язык и обращается к традиционной тональной музыке академического плана. В 1948 году Сергей Владимирович проделал работу по завершению неосуществленного Скрябиным «Предварительного действия» по имеющимся фрагментам музыкальных эскизов, следуя литературному тексту, написанному композитором. Эта версия, которую Протопопов осуществил при участии и помощи М. А. Скрябиной, предназначена для солистов, певцов и двух фортепиано. Композитор замыслил в дальнейшем сделать оркестровую версию этого сочинения, однако его преждевременная кончина помешала осуществлению этого замысла.

Сергей Владимирович остался приверженцем Яворского даже после того, как был вынужден отказаться от авангардного стиля в начале 1930-х годов. Помимо применения теории Яворского в своих музыкальных произведениях, композитор использовал ее в педагогической деятельности, а также при анализе музыкальных произведений. Он пропагандировал идеи учителя на лекциях, которые читал в Московской консерватории, а также в частных учреждениях, способствуя их распространению среди студентов и коллег. Об этом свидетельствует множество статей, заметок и аналитических эссе, хранящихся в архиве Российского национального музея музыки (до 2018 г. — ГЦММК имени М. И. Глинки)². В 1930 году Протопопов написал книгу «Элементы строения музыкальной речи», где наиболее подробно изложил ладовую теорию Яворского.

Долгое время имя Протопопова было неизвестно на родине и за рубежом. В 1960-х годах немецкий теоретик Детлев Гойови, наряду с исследованием творчества целого ряда выдающихся композиторов, представителей русского авангарда начала века, обратился к наследию С. В. Протопопова. Книга «*Neue Sowjetische Musik*» была издана в Германии в 1972 году³. В том же году была переиздана в издательстве Universal Edition Вторая соната для фортепиано Протопопова. Только в 1982 году имя Протопопова было упомянуто в Музыкальной энциклопедии (издательство «Советская Энциклопедия»), а в 1983 году американский музыковед Гордон Маккуир — в своей книге «*Russian Theoretical Thought in Music*» — сделал подробное описание теории Яворского и ее применения в музыке Протопопова. В последнее время музыка Протопопова все чаще звучит на концертах в России и в других странах. Его сонаты и вокальные сочинения не раз были исполнены в залах Московской консерватории. В январе 1992 года в музее Скрябина в Москве была исполнена его редакция скрябинского «Предварительного действия», которая затем прозвучала в Большом зале консерватории в 1993 и 1994 годах.

В контексте стилистических направлений и тенденций Серебряного века Сергей Протопопов занимает весьма неоднозначное место. Творческое наследие Протопопова можно разделить условно на три основных периода. Первым является ранний период, в котором композитор еще не нашел свою индивидуальную стилистику, датируется примерно от 1913 по 1917 год. Вторым периодом — авангардным — в творчестве композитора (с 1917 по 1931 год) можно считать основным. В это время композитор создал свой индивидуальный стиль, основанный на теоретической системе ладового ритма его учителя Б. Яворского. Третий период — с 1931 года вплоть до его смерти в 1954 году. В это время композитор, подобно всем его современникам, которые остались в Советском Союзе, был вынужден отказаться от авангардной стилистики и обратиться к упрощенному стилю, отчасти связанному с эстетикой социалистического реализма, отчасти возобновлявшему эстетику русского лиризма XIX века.

В творчестве своего авангардного периода Протопопов обращался к трем жанрам: к фортепианной сонате, романсу и вокальным произведе-

ниям, сочиненным на тексты народных сказок; последние несколько более продолжительны по времени, чем романсы и, следовательно, попадают под отдельную категорию. Протопоповым созданы три фортепианные сонаты, три сказки («Ворона и Рак», «Лиса-пустынница» и «Сказка о дивном гудочке») и десять романсов, составляющих три вокальных цикла (вокальный цикл «Юность» на слова Сергея Липского, «Два стихотворения А. Пушкина» и вокальный цикл «Поэма любви» на стихи Пушкина). Сохранилась камерно-инструментальная версия лишь одного из романсов («Ромашки», ор. 3 № 2, второго из цикла «Юность» на стихи С. Липского), переложенная автором для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано. В Российском национальном музее музыки находится рукопись еще одного романса, написанного в авангардной технике («Сказание» на стихи С. Липского), и вокального произведения для голоса и двух фортепиано — «Стих о Покрове».

Музыку С. В. Протопопова основного, авангардного, периода фактически невозможно объединить эстетическими установками какого-либо одного направления. Его творчество стоит на пересечении нескольких течений, органично объединяя в себе несколько стилей. Достаточно ортодоксальное следование теории Яворского в плане гармонического языка органично сочеталось с собственной оригинальной музыкальной эстетикой, созвучной смелым стилистическим новшествам футуристов и кубофутуристов, поискам новой парадигмы в поэзии и прозе символистов, метафизическому космизму супрематистов. Творчество Протопопова примыкает наиболее явно к течениям символизма и кубофутуризма.

Особенно заметной представляется нам связь Протопопова с символизмом. В его творчестве ощущается отчетливая тенденция к психологической выразительности, представляющая собой, по сути, продолжение определенных свойств романтической музыки XIX века, но в ином ракурсе. Присутствует тесная связь с эстетикой Скрябина, но она сказывается не в подражании манере мастера, а в продолжении его традиции на новом уровне.

Употребление Протопоповым ладовой системой Яворского также устанавливает параллели с символистской эстетикой, в особенности в сочетании с романтическими настроениями, присутствующими в музыке. Подобно Скрябину и Рославцу, главенство ладовой структуры в гармонии этой музыки выступает как *«некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самодостаточный и многозначный»* [4, 53].

Характерными особенностями, ассоциируемыми с эстетикой символизма, являются многочисленные авторские исполнительские ремарки в партитурах композитора. Ремарки свидетельствуют о высоком уровне семантического начала, присутствующего в музыке композитора, о наличии в его творчестве символизма, выражающего те запредельные тайны, которые зачастую невозможно выразить вербальным языком. Они в первую очередь переключаются с ремарками, встречающимися в фортепианной музыке Скрябина, в особенности в его поздних сочинениях (например, в фортепианных сонатах

№ 6–10), записанными преимущественно по-французски и иногда по-итальянски. Подобным же образом многочисленные исполнительские ремарки можно встретить в сочинениях Прокофьева и Рославца. Ремарки Протопопова красноречивы, выразительны и даже драматичны по своей стилистике, например, ремарки *vago, sempre ondeggiando, minaccioso* (глухо, с постепенно нарастающим рокотом* — пер. с ит. С. Протопопова) и *en embrassant avec douceur* (обнимая с нежностью).

К тому же в различных жанрах композитор записывает ремарки на разных языках, что отнюдь не случайно, а несет определенную семантику. В фортепианных сонатах ремарки написаны по-итальянски, что объясняется увлечением Яворского итальянской живописью и скульптурой, а также архитектурными идеями сонат, в сказках — по-русски, что легко объяснить желанием композитора продемонстрировать глубокую связь с русской народной, почвенной традицией. В романах ремарки даны в разных случаях по-французски, по-немецки и по-итальянски. Хотя Протопопов сочинял романсы исключительно на русские тексты, он тем не менее хотел продемонстрировать преемственность романсовому наследию не только русской традиции XIX века, но также и европейской.

В «литературном прочтении» трех фортепианных сонат Протопопова, проясненного авторскими ремарками, осознается непосредственное влияние духовных направлений начала XX века. Его сонаты представляют собой сложные композиции с рельефно-выраженными драматургическими линиями, которые отражают душевные переживания. Фактурные средства, использованные композитором, наводят на ассоциации с яркими литературными образами, а также изображением внешнего мира (наподобие колоколов, труб, потока воды, бури), а наличие авторских ремарок упрочняют эти ассоциации в сознании музыкантов (например, ремарки по-итальянски *quasi tromba* (подобно трубе) и *quieto, come una ombra passeggera* (тихо, словно проходящее облако)). Музыкальная драматургия сочинения, его образы, выраженные определенными фактурными средствами, вызывают аналогии с идеями духовного искательства, а также теургической тематикой, так отчетливо выраженные в творениях современных Протопопову композиторов, а также писателей, поэтов и художников.

Выбор Протопоповым литературных источников для своих романсов был очень невелик — во время своего авангардного периода композитор обращался всего лишь к поэзии А. Пушкина и С. Липского, совершенно не принимая во внимание творчество ведущих поэтов своего времени, примыкающих к символистскому течению или какому-либо другому из модернистских направлений. Однако его музыкальная трактовка этих романсов полностью отвечает отмеченной Т. Левоу тенденции символистского переосмысления классических текстов романсов [5]. Избирая сравнительно простые по строению и содержанию стихи, композитор привносит в них весьма усложнен-

* Более точный перевод — неясно, волнительно, угрожающе (прим. перев.).

ную семантическую трактовку, предлагая элемент декадентского трагизма, а также мистические, «туманные» настроения, свойственные символистской эстетике (выраженные в первую очередь в его вокальных сочинениях: романсе «Сказание» ор. 2 № 2 на стихи С. Липского, вокальном цикле «Юность» ор. 3 на стихи С. Липского и вокальном цикле «Поэма любви» ор. 11 на стихи А. Пушкина. В семантике романсов присутствуют гораздо более тонкие нюансы и градации смысла, чем заложены в стихах.

Обращение Протопопова к вокальным произведениям, написанным на тексты русских народных сказок, также демонстрирует причастность к символическому эстетическому направлению. Здесь ярко прослеживается черта символистского мироощущения в стремлении к запредельным, сказочным сюжетам, а также к некоторой символической иносказательности, заложенной в них (как, например, характеры персонажей и их противодействия: вороны и рака в сочинении «Ворона и рак» ор. 4 № 1, лисы и петуха в сочинении «Лиса-пустынница» ор. 4 № 2, брата и сестры, убившей его в «Сказке о дивном гудочке» ор. 7).

Только в незначительной мере можно обнаружить следы влияния импрессионизма на творчество Протопопова, выраженного в утонченной фактуре, а также встречающихся порой зарисовках сиюминутных состояний. Более ощутимы в творчестве Сергея Владимировича стилистические тенденции, которые можно ассоциировать с направлением экспрессионизма. Это представлено в первую очередь изображением эмоциональных состояний, выходящих тем или иным образом за пределы обыденных. Факт использования новых гармонических средств в контексте эмоциональной выразительности подразумевает стремление автора выражать более широкий диапазон чувств и эмоций, нежели тот, который доступен в мажорно-минорной диатонической системе. Настроения, встречающиеся в его музыкальных произведениях, простираются от самых фантастически-гротескных до наиболее утонченно-лирических. Сложные драматургические построения, заложенные в его фортепианных сонатах, усиливают эффект этих эмоциональных крайностей. В то же самое время композитор как бы камуфлирует свой широкий эмоциональный мир под маску бесстрастной конструктивности, которая присутствует в его сочинениях, что наиболее наглядно выражено в финале Первой сонаты ор. 1 и бурных по своей эмоциональной выразительности срединных разделах одночастных Второй и Третьей сонат.

Бесспорной является причастность композитора к эстетике футуризма. В его музыке, наряду с чертами романтизма и символизма, присутствуют и противоположные черты — «холодные», архитектурно-стройные формы, представляющие «застывшее» пространство, не лишённое, однако, внутренней экзальтации. Фактурные решения многих фрагментов фортепианных сонат Протопопова, а также некоторых из его романсов и сказок не соответствуют развитию, свойственному романтической музыке, а представляют продвижение в сторону большей абстракции. Эти обширные конструктивные построения, представленные новаторской урбанистической фактурой, создают

в сочинениях Протопопова дополнительную реальность антиромантического звучания. Существовая параллельно с вышеупомянутым романтическо-символистским образным миром, эта область бесстрастной конструкции отнюдь не соприкасается с ним.

Жесткий, урбанистично-конструктивистский строй музыки Протопопова, резкая, сухая и в то же время бравурная фортепианная техника сродни также эстетике кубизма, геометрическим формам произведений художников-супрематистов: К. Малевича, В. Татлина, М. Матюшина, И. Чашника. Фактурные блоки, представляющие длительные погружения в единую динамичную фактурную ткань, состоящую из повторяющихся коротких мелодических и ритмических мотивов, порой резко сменяющихся следующим, встречаемым, резко контрастным фактурным блоком, несомненно, создают параллели с геометрическими формами, встречающимися у художников-абстракционистов. Наиболее наглядно это представлено во Второй сонате, состоящей из девяти разделов, каждый из которых разделен на два или более контрастных подраздела. Несмотря на всю эмоциональность музыкального языка сонаты, фактурная контрастность между ее разделами и подразделами носит конструктивные «геометрические» черты, сопоставимые с абстрактными картинами художников-современников композитора. Духовная константа, присутствующая в музыке Протопопова, в сочетании с геометрическими фактурными блоками наводит на мысль о параллели с творчеством супрематистов, в особенности Малевича.

Связь с конструктивизмом 20-х годов в музыке Протопопова выражается преимущественно в жестком урбанистическом звучании, присутствующем в его фортепианных сонатах, сказках и некоторых из романсов. Формы, присущие фортепианным сонатам, антиромантическая стилистика и гротескная ирония, часто встречающиеся в некоторых музыкальных разделах сонат и сказок, вносят в творчество композитора связь с этим течением в искусстве. Вместе с тем (помимо одной лишь «Лисы Пустынницы» в некоторых ее аспектах) Протопопову была чужда социально-утопическая тематика и плакатность, свойственная некоторым авторам тех лет. В эстетике Протопопова продолжали главенствовать качества абстрактной интровертивной рефлексии, присущие в большей мере авторам 1910-х годов.

Аспекты конструктивизма можно обнаружить в присущем музыке Протопопова принципу оstinатных вариаций, семантически выражающем идею «вечного движения». Оstinатность выражена многократно повторяющимися ритмическими ячейками, образующими тематическое ядро на фоне относительно статичного гармонического развития. В данном контексте ритм главенствует и начинает нести функцию тематизма. Часто оstinатность присутствует в тех фортепианных сонатах, где использована жесткая, «урбанистическая» фортепианная фактура, которая в большей степени свойственна эстетике конструктивизма, чем романтизма, как наглядно продемонстрировано в различных разделах Второй и Третьей сонат. Однако в отличие от многих композиторов 20-х годов, выражающих своей музыкой

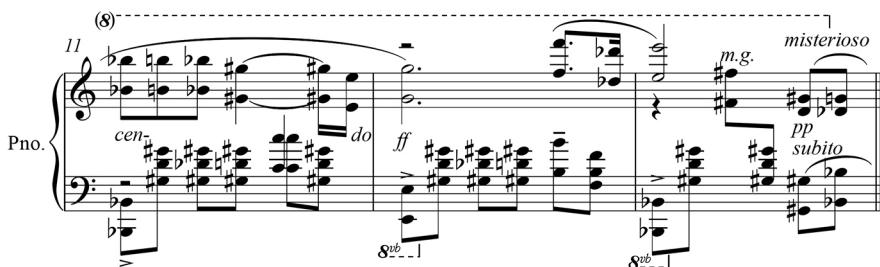
внешние театральные эффекты, Протопопов стремится к большему отчуждению от программности, делая ставку на абсолютную музыку, упоение звуком как таковым. Тем самым он ближе примыкает к футуристам 10-х годов, чем к конструктивистам 20-х.

Протопопов был, безусловно, приверженцем московской композиторской школы, и его музыка обнаруживает связь с московской стилистикой⁴. Музыка Сергея Владимировича, несмотря на свои авангардистские качества, во многом продолжает романтические традиции фортепианных сонат и романсов русских и европейских композиторов XIX и начала XX века. Его фортепианным сонатам и романсам свойственны такие качества, как философичность, психологизм, самоуглубленность и субъективность переживания, трагедийность и экзальтированный порыв. Опираясь на традиционный жанр сонаты, излюбленный многими русскими композиторами начала XX века, в особенности в 1920-е годы, композитор подчеркнул свою принадлежность к московской школе (пример 1).

Пример 1. С. В. Протопопов. Первая соната, третья часть

Lugubre tempestoso

The musical score is written for Piano (Piano) and Piano (Pno.). It features a variety of dynamic markings including *sfz*, *rinf.*, *cres-*, *cen-*, *do*, *ff*, *m.g.*, *p*, and *con forza*. The score includes articulation marks such as *8va* and *8vb*, and a repeat sign. The key signature has one flat (B-flat).



Исключением являются его сказки для голоса и фортепиано. Обращение к нетрадиционному жанру, представляющему, по сути, разновидность романсов, а также привнесение театральности добавляет дополнительный авангардный элемент, что подразумевает определенное эстетическое прикрытие к петербургской-ленинградской традиции⁵. Внешнее стилистическое сходство с музыкой Стравинского усиливает это подтверждение, что наиболее наглядно присутствует в сочинении «Лиса-пустынница», отдельные фрагменты которого по своей фортепианной и вокальной фактуре и игровому началу напоминают творчество великого современника Протопопова 1910–1920-х годов.

Наиболее явно стилистика театрализованных жанров 1920-х годов, столь редкая в музыкальном творчестве Протопопова, прослеживается в сказке «Лиса пустынница», в фортепианной фактуре которой присутствуют внешние изобразительные свойства театрализованных жанров, а в вокальной партии — элементы стилизации. Ритмическая динамика этого сочинения предполагает игровое начало, которому чужды романтическая рефлексия и философичность. В меньшей мере черты театральности и изобразительности можно обнаружить даже в романсах, составляющих цикл «Два стихотворения А. Пушкина», ор. 10. Здесь они сказываются в аспекте стилизации — в частности, жанр баркаролы в романсе «В гондоле» (пример 2) и цыганские пляски и напевы в романсе «Цыганочка». Это выражено ритмическим рисунком, мелодией и изобразительностью, присущей фортепианной фактуре.

Пример 2. С. В. Протопопов. Романс «В гондоле»
из цикла «Два стихотворения А. Пушкина», ор. 10

Плотно покачиваясь
Sich leicht schaukelnd
♩ = 116

Voice

Piano

con gioia
p
A!

6 *mp* *mf* *da lontano*
 Voice *A!* *p*
 Pno. *glissando* *A!*
 10 *cre-* *gliss-* *scen-* *do* *mf*
 Voice
 Pno.
 13 *con apello* *mp* *mf*
 Voice *A!*
 Pno. *pp*
 17 *p* *mf*

Модернистскую эстетизацию фольклора можно проследить в двух сочинениях, написанных на тексты русских народных сказок — «Лиса пустынноца» и «Сказка о дивном гудочке». В них автор использует интонационные элементы народной мелодики (пример 3).

Композитор отнюдь не скован системой Яворского в области ритмики, поэтому виртуозным образом обыгрывает ритмические особенности народной музыки, максимальным образом приближаясь к фольклорной стилистике.

Пример 3. С. В. Протопопов. Сказка о дивном гудочке

8va — задунывно

Voice *p* Се - стри - ца по - ти - хонь - ку, род - нень - ка по - ле -

Piano *p*

4

Voice 8va — задунывно

гонь - ку! Ты ме - ня у - би - ла, в бе - лой мох схо - ро - ни - ла! За

Pno.

В сказках отчетливо присутствует элемент театральности в виде игрового начала, элементов скоморошества. В отличие от фортепианных сонат и большей части романсов, в сказках доминирует внешне изобразительное начало и игровая динамика. Музыка не выражает субъективные переживания автора, а является отстраненной и с долей иронии «изображает» действие на сцене. Это представляет противоположную эстетическую позицию по отношению к той, которая заложена в сонатах и романсах композитора. Таким образом, творчество Протопопов представляется нам в своем широком объеме. В «Сказке о дивном гудочке», наряду с антиромантической театрализованной стилистикой, романтические черты присутствуют в большей мере. Помимо наличия фольклорных музыкальных свойств, преломленных через призму модернистской гармонии, фактуры и эстетики, фольклорная линия подчеркивается использованием цитаты народной мелодии архангельской губернии, звучащей в кульминационной точке сочинения. Она изложена в традиционной диатонической гармонизации, хотя фортепианная фактура близка к рахманиновской. Это драматическое цитирование народной мелодии, оформленной позднеромантической (за счет фактуры) стилистикой, в контексте модернистского звукового мира представляет собой один из самых ранних примеров зарождения полистилистики и коллажа, а ее привнесение в музыкальное произведение содержит в себе яркую концептуальную задачу. Это демонстрирует еще нарождающуюся грань творчества композитора авангардного периода, которой не было суждено развиваться дальше.

Опера «Первая конная», написанная в 1929–1933 годы на либретто Андрея Иркутова по мотивам пьесы Всеволода Рождественского, демонстрирует отход от модернистской эстетики, представляя пример музыкальной стилистики социалистического реализма. Сюжет, безусловно, предопределен идеологическими задачами, будучи лишен всех утонченных эстетских качеств, присущих предыдущим сочинениям композитора. Элементы авангардной гармонии присутствуют главным образом во вступлении к опере и встречаются в некоторых сценах (пример 4).

Пример 4. С.В. Протопопов. Опера «Первая конная». Эпизод 3

The musical score is for a scene from the opera "The First Cavalry" by S.V. Protopopov. It features five staves: two Tenors, two Baritones, and a Bass, along with a Piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto". The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Russian. The score includes a repeat sign with a first ending bracket and a second ending marked "8va".

Lyrics:

шутливо, с задором
 Ви- жу! Ар- хи по- ва! в меш -
 Ко- во! и - де? Бей е
 Бей е- во по баш - ке!
 во! 8va

Помимо этих изолированных фрагментов музыка в большей мере написана простым броским языком, включает в себя интонации народных мелодий, преподнесенных плакатным образом, заключает внешнюю эмоциональную выразительность, упрощенную гармонию и ритмику, а также жесткую, лапидарную фактуру. Элементы соцреализма встречаются в некоторых других сочинениях Протопопова 1930-х, 1940-х и начала 1950-х годов. Однако более верно определить манеру большей части сочинений Протопопова, написанных после 1930 года, как возврат к традиционному стилю, как выражение традиционализма или стиля ретро. В них присутствуют черты романтизма, сентиментализма, русской мелодической лирики, свойственные музыке XIX века. Многие сочинения Про-

топопова тех лет трудно отличить от подобных сочинений, написанных композиторами XIX века, разве что большей долей меланхолических, элегических настроений. Только в некоторых сочинениях, в необычных гармонических последовательностях и плотной фортепианной фактуре, можно наблюдать присущую стилю автора 20-х годов авангардистскую стилистику. Среди последних сочинений композитора выделяются романсы, написанные на стихи Лермонтова, а также несколько сохранившихся сочинений, написанных для театральных постановок. Среди последних в первую очередь можно назвать музыку к пьесе А. Н. Островского «Гроза» (постановка М. А. Скрыбиной).

Отголоски эстетики Серебряного века присутствовали в творчестве автора до самых последних дней. Они проявились в полной мере в завершенной Протопоповым версии «Предварительного действия» Скрыбина, когда один единственный раз — в 1948 году — композитору была представлена возможность еще раз погрузиться в духовную проблематику ушедшей эпохи. Работу по завершению «Предварительного действия» нельзя соотнести с эстетическими устремлениями того времени, в котором она была осуществлена — конца 1940-х годов. В ней в большей мере присутствуют черты стилистики Протопопова 1920-х годов — использование новых гармоний (в данном случае не своих, а позднего Скрыбина), четкость гармонического изложения и построения формы, а также употребление фактурных блоков, в каждом из которых представлен единый фактурный пласт и единое гармоническое построение. Так композитор к концу своей жизни еще раз утвердил, пусть даже частичным образом, ту эстетическую позицию, которая была наиболее представительной для его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика XXI, 2005. 368 с.
2. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. СПб.: Композитор. 2-ое издание, 2006. 324 с.
3. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. Перевод с немецкого и редакция Н. Власовой. Москва: Композитор, 2006. 368 с.
4. Журавлева А. Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Материалы научно-теоретической конференции. Брянск: Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо, 1994. С. 49–58.
5. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 168 с.
6. Протопопов С. Примечания к статье Б. Яворского «Сюиты Баха для клавира» // Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «французских сюит» И. С. Баха. Москва: Классика XXI, 2006. С. 66–77.
7. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. В 2-х томах. Москва: Музсектор Госиздата, 1930. Т. 1 — 165 с. Т. 2 — 176 с.
8. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / Автор-составитель И. С. Воробьев. СПб.: Композитор, 2008. 256 с.
9. Рыжкин И. Я. Теория ладового ритма // Мазель Л. А., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Т. 2. М.-Л., 1939. С. 76–89.

10. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва: Композитор, 2009. 354 с.
11. *Скрябин А. Н.* Предварительное действо // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Собрал и приготовил к печати М. О. Гершензон. Москва, 1919. С. 202–247.
12. *Скрябин А. Н.* Предварительное действо. Фантазия для чтеца, хора и двух фортепиано. Восстановление С. Протопопова. Москва: Композитор, 2008. 210 с.
13. *Томпакова О. М.* Сергей Протопопов // Наследие. Музыкальные собрания II. Москва: ГЦММК имени М. И. Глинки, 1992. С. 97–98.
14. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор, 2006. 631 с.
15. *Яворский Б. Л.* Статьи, воспоминания, переписка. Редакция И. Рабиновича и Д. Шостаковича. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1972. 712 с.
16. *Яворский Б. Л.* Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Т. 1–3. Москва: тип. Г. Арапова. 1908. 8, 8, 8 с.
17. *Gojowy D.* Musikstunden: Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst, 1. Auflage Verlag Christoph Dohr, Köln. 2008. 704 s.
18. *Gojowy D.* Neues Sowjetische Avant-garde des 20er Jahre. Regensburg: Laaber Verlag. 1980. 462 s.
19. *Klause I.* Sergej Protopopov — ein Komponist im Gulag. Die Musikforschung 63. Jahrgang 2010. S. 134–146.
20. *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music. ed. Gordon D. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press. 1983. P. 109–164.
21. *Wehrmeyer A.* Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Ed. Hermann Danuser. Winterthur. 1997. S. 75–83.

REFERENCES

1. *Berchenko R. E.* V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire» [In Search for Lost Meaning: Boleslav Yavorsky about the «Well-Tempered Clavier»]. Moscow: Klassika XXI, 2005. 368 p.
2. *Vorobyev I. S.* Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920-kh — 1930-kh godov [The Russian Avant-Garde Music and the Music of Alexander Mosolov from the 1920s and the 1930s]. St. Petersburg: Kompozitor. 2nd Edition, 2006. 324 p.
3. *Gojowy D.* Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov. Perevod s nemetskogo i redaktsiya N. Vlasovoy [The New Soviet Music of the 1920s. Translated from the German and Edited by Natalia Vlasova]. Moscow: Kompozitor, 2006. 368 p.
4. *Zhuravlyeva A. E.* K probleme «sintetakkorda» N. Roslavtsa [Concerning the Issue of Nikolai Roslavet's «Synthetic Chord»] // Materialy nauchno-teoreticheskoy konferentsii [Materials from the Scholarly-Practical Conference]. Bryansk: Festival iskusstv imeni Nikolaya Roslavtsa i Nauma Gabo [The Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts], 1994. P. 49–58.
5. *Levaya T. N.* Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi [Russian Music from the Beginning of the 20th Century in the Artistic Context of the Epoch]. Moscow: Muzyka, 1991. 168 p.
6. *Protopopov S.* Primechaniya k statye B. Yavorskogo «Syuity Bakha dlya klavira» [Annotations to Boleslav Yavorsky's «Bach's Suites for Clavier»] // Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira. Nosina V. O simvolike «frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha [Yavorsky B. Bach's Suites for Clavier. Nosina V. About the Symbolism in Bach's «French Suites»]. Moscow: Klassika XXI, 2006. P. 66–77.
7. *Protopopov S.* Elementy stroeniya muzykalnoy rechi [Elements of Construction of Musical Speech]. Moscow: Muzsektor Gosizdata. Vol. 1–2. 1930. Vol. 1. 165 p., Vol. 2. 176 p.
8. Russkiy avangard. Manifesty, deklaratsii, programmnye stati (1908–1917) [Manifestos, Declarations, Program Articles] / Author-compiler I. S. Vorobyev. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 256 p.
9. *Ryzhkin I. Ya.* Teoriya ladovogo ritma [The Theory of Modal Rhythm] // Mazel L. A., Ryzhkin I. Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya [Outlines for the History of Theoretical Musical Science]. Vol. 2. Moscow-Leningrad, 1939. P. 76–89.

10. *Skvortsova I. A.* Stil modern v russkom muzykalnom iskusstve rubezha XIX–XX vekov [The Moderne Style in the Russian Art of the Turn of the 19th and 20th Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2009. 354 p.
11. *Skryabin A. N.* Predvaritelnoe deystvo // Russkie propilei: Materialy po istorii mysli i literatury [The Russian Propylaeum: Materials from the History of Thought and Literature]. Vol. 6 / Compiled and prepared for publication by M. O. Gershenzon. Moscow, 1919. P. 202–247.
12. *Skryabin A. N.* Predvaritelnoe deystvo. Fantaziya dlya chtetsa, khora i dvukh fortepiano. Vostanovlenie S. Protopopova [Prefatory Action. Fantasy for Recitation, Chorus and Two Pianos. Reconstruction by Sergei Protopopov]. Moscow: Kompozitor, 2008. 210 p.
13. *Tompakova O. M.* Sergey Protopopov // Nasledie. Muzykalnye sobraniya II [Heritage. Musical Compilations II]. Moscow: M. I. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 1992. P. 97–98.
14. *Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V.* Muzykalno-teoreticheskie sistemy [Music-theoretical systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 631 p.
15. *Yavorskiy B. L.* Statyi, Vospominaniya, Perepiska. Redaktsiya I. Rabinovicha i D. Shostakovicha [Articles, Memoirs, Correspondence. Edited by I. Rabinovich and D. Shostakovich]. Vol. 1 Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 712 p.
16. *Yavorskiy B. L.* Stroenie muzykalnoy rechi. Materialy i zametki [Construction of Musical Speech]. Vol. 1–3. Moscow: G. Aralov Printers. 1908. 8, 8, 8 p.
17. *Gojowy D.* Musikstunden: Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst, 1 [Music lessons: observations, persecutions and chronicles of new musical art, 1]. Auflage Verlag Christoph Dohr, Köln, 2008. 704 s.
18. *Gojowy D.* Neues Sowjetische Avant-garde des 20er Jahre [New Soviet Avant-garde of the 1920s]. Regensburg: Laaber Verlag, 1980. 462 s.
19. *Klaue I.* Sergej Protopopov — ein Komponist im Gulag [Sergei Protopopov-a composer in the Gulag]. Die Musikforschung 63. Jahrgang 2010. S. 134–146.
20. *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music. ed. Gordon D. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983. P. 109–164.
21. *Wehrmeyer A.* Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20 [Aspects of Neoclassical composition in Russian music / / Neoclassical Modernism in 20th-century music]. Jahrhunderts. Ed. Hermann Danuser. Winterthur, 1997. S. 75–83.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Передвижная библиотека — транспортное средство (обычно автобус, иногда грузовик), оборудованное полками или витринами для транспортировки книг. Удобно для маленьких и отдаленных населенных пунктов, где создание обычной библиотеки нецелесообразно. В западных странах мобильные библиотеки иногда предназначались для инвалидов, ограниченных в движении; впоследствии однако этот сервис был вытеснен интернетом и заказом по телефону.
- ² Аналитические эссе так и не были напечатаны и, по-видимому, не предназначались для публикации, будучи написаны для личного освоения Протопоповым различных аспектов этой теории.
- ³ В России книга немецкого теоретика вышла в переводе и под редакцией Н. Власовой [3].
- ⁴ Московской композиторской школе свойственно сохранение романтической инструментальной фактуры и эмоциональных настроений, как наглядно продемонстрировано в творчестве С. Рахманинова, Н. Метнера, Н. Мяковского, А. Скрябина, Н. Рославца и А. Мосолова — последним трем авторам также присуще привнесение новаторской гармонии в романтическую фактуру и эмоциональная выразительность.
- ⁵ Для композиторов петербургской (ленинградской) школы в большей мере характерно сохранение диатонической гармонии при отходе от романтической фактуры и эмоциональной выразительности в сторону тенденций неоклассицизма и театральности, как выражено в творчестве В. Щербачева, В. Дешеева, Л. Половинкина и А. Животова.

Александр Радченко

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ А. Г. ШНИТКЕ В АСПЕКТЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Симфоническое творчество А. Г. Шнитке проникнуто религиозно-духовными темами и сюжетами. Четвертая симфония А. Г. Шнитке, созданная на основе молитвенного правила «Розария»¹ католической традиции, иллюстрирует претворение сакральной тематики в жанре симфонии. В сочинении представлен уникальный опыт, заключающийся в объединении музыкальных напевов, отсылающих к традициям богослужебного синагогального пения, а также песнопениям различных христианских конфессий. В качестве концептуальной линии сочинения автор избирает содержание Ветхого и Нового завета.

Цель данной статьи состоит в акцентировании внимания на драматургической концепции сочинения, основу которой составляет взаимодействие напевов, символизирующих различные вероучения.

Сакральные темы в симфоническом творчестве А. Г. Шнитке в разных аспектах затронуты рядом исследователей. Круг проблем достаточно широк: концептуальная сторона симфонического творчества композитора (А. Б. Вобликова [4], А. В. Денисов [6], С. И. Савенко [8]), интертекстуальный анализ сочинений (Дзюн Тиба [7]), полифония (Т. В. Франтова [11]), полистилистика (Л. С. Гильдинсон [5], В. Н. Холопова [12], Е. И. Чигарева [13]), экуменистические² (поликонфессиональные) тенденции (А. Г. Труханова [9]).

Изучение симфонии Шнитке предполагает комплексный подход (программный замысел, драматургия, композиция, тематизм), который способствует более глубокому проникновению в смысловые реалии произведения.

Идея общности различных духовных миров в Четвертой симфонии Шнитке раскрыта через взаимодействие напевов, обладающих различными ладовыми структурами и связанных с богослужебными музыкальными традициями иудаизма и трех христианских конфессий (православия, католицизма, протестантизма). Привнося в симфонию стилизованный музыкальный материал,

А. Г. Шнитке находит новый путь к единому духовному пространству. Его замысел заставляет нас вспомнить слова апостола Павла: «нет уже ни Иудея, ни язычника, ни раба, ни свободного, ибо все вы одно во Христе Иисусе» [2, 1282]. Это изречение действует в качестве некой догмы христианского мира, что абсолютно не безразлично для самой личности А. Г. Шнитке.

В. Н. Холопова в своей книге «Композитор Альфред Шнитке» пишет о том, что для Четвертой симфонии Альфред Гарриевич сочиняет специальные лады, которые интонационно соответствуют напевам четырех религиозных вероучений. Первая тема симфонии стилизована под синагогальный напев. Вторая тема написана на основе григорианского лада, третья — протестантского. Четвертая тема создана на основе обиходного звукоряда, присущего традиции православного пения [12, 199].

Симфоническое творение А. Г. Шнитке представляет собой одночастное произведение, написанное для симфонического оркестра, хора и солистов.

Основывая свое сочинение на программе «Розария», композитор структурирует форму в соответствии с тремя «кругами тайн»: 1) *радостные тайны* — Благовещение, посещение Марией Елизаветы, Рождество Христа, Сретение Господне, обретение Христа в Иерусалимском храме; 2) *скорбные тайны* — молитва в Гефсиманском саду, бичевание Христа, увенчание терновым венцом, крестный путь, смерть на кресте; 3) *славные тайны* — Воскресение Христа, Его Вознесение, сошествие Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы, увенчание Ее небесной славой.

Учитывая традиционное деление молитвенного правила «Розария» на три группы, автор создает три цикла вариаций, которые объединяются в сквозную форму [12, 197–198]. Композитор выстраивает сочинение из пятнадцати вариаций на четыре темы (за исключением вступительного раздела и коды). Каждый из трех вариационных циклов, отражающий определенный «круг тайн», состоит из темы и пяти вариаций.

Ключевым формообразующим принципом в Четвертой симфонии Шнитке является канон. Он нередко объединяет несколько тем. Может быть тройным, как, например, во второй вариации первого цикла и четвертой вариации третьего цикла; в коде сочинения канон предстает уже в четырехголосном изложении, объединяя все темы цикла. Одновременное звучание тем в коде символизирует единство человеческого рода и Бога в Небесном Иерусалиме. По мнению В. Н. Холоповой, эта симфония А. Г. Шнитке адресует к Девятой симфонии Бетховена, в которой идея всемирной общности выражена словами Шиллера «Обнимитесь, миллионы» [12, 197]. Исследователь А. Б. Вобликова называет симфонию «музыкальной Библией культуры»³.

Данная трактовка формы отражает порядок чтения молитв «Розария»: три вариационных цикла отличаются друг от друга по своему образному содержанию. В. Н. Холопова пишет, что «в самой композиции Розария для Шнитке уже звучала вокально-оркестровая симфония в виде симметричного триптиха: повествовательный первый раздел, драматический второй и славильный третий...» [12, 198–199].

Во вступительном разделе симфонии (ц. 1–3) группа клавишных инструментов исполняет тему, связанную с традицией синагогального пения. В беседах с А. В. Ивашкиным автор поясняет включение в симфонию элементов синагогального пения происхождением христианства из иудейской среды, ссылаясь на трактовку Нового завета как продолжения предшествующего учения — Ветхого завета.

Первый вариационный цикл симфонии представляет собой повествование о *радостном круге тайн*. В основу темы положены круговые поступенные движения мелодии, последовательно спускающиеся от первых и вторых скрипок к альтам и виолончелям. Вариационный цикл контрастен, главным образом, за счет различной инструментальной окраски, которую тема обретает в процессе развития. После изложения в группе струнных инструментов тема, символизирующая *радостные тайны*, последовательно проходит у всех групп инструментов симфонического оркестра: деревянных духовых (дуэт флейты и фгота в первой вариации, звучание флейты, гобоя и кларнета в третьей), клавишных (трио клавесина, челесты и фортепиано во второй), медных духовых (дуэт трубы и валторны в четвертой).

Особую семантику — завершения определенного «круга» и перехода к следующему — в композиции сочинения играют вокальные соло и предшествующие им соло фортепиано. Так, первый «круг тайн» завершает соло тенора.

Следующий, *скорбный круг тайн*, открывается звучанием темы, стилизованной под аскетичный лютеранский напев. Ее исполняют клавишные инструменты: челеста, клавесин и фортепиано. В отличие от первого вариационного цикла, в котором присутствуют достаточно явные цезуры между разделами цикла, второй цикл монолитен. Он представляет собой масштабную фреску, отличается единством развития. Реплики инструментов, словно отдельные человеческие голоса, постепенно перерастают в единый поток; гулкие возгласы медных духовых подобны тяжелым вздохам. Мощные аккорды в низком регистре фортепиано пронизывают оркестровую ткань. От громогласного *ff* звучность постепенно переходит к мягкому *p*. Подобно первому циклу, развитие завершается светлой фортепианной вариацией и соло контральто (ц. 89).

Инструментальная краска темы, символизирующей *славный круг тайн*, как и второй — клавишные инструменты (клавесин, челеста, фортепиано), однако ее звучание обретает совершенно иное образное содержание. Прямые поступенные восходящие линии светлых тембров устремлены к верхнему уровню пространства.

В коде в вокальном исполнении объединяются четыре главных темы (первого *круга тайн* — в партии баса, второго — у альты, третьего — у сопрано; синагогальная тема проходит в партии тенора). Заключительный раздел скрепляет интонационный материал сочинения и способствует единству музыкальной формы.

Важную роль в оркестровке симфонии играют колокольные тембры. В каждом из вариационных циклов использованы трубчатые колокола, а их звучание приближается к церковному звону. В первом вариационном цикле

колокольность несет «благую весть», в трагическом втором цикле колокола звучат то как набат, то как погребальный звон и, наконец, в третьем *круге тайн* слышны праздничные колокольные звоны.

Важным в смысловом отношении является преобразование уменьшенных октав (*пример 1*) в чистые (*пример 2*). Все «несовершенное» постепенно становится «совершенным» — это происходит в коде, символизирующей Воскресение Христово.

Пример 1. А. Г. Шнитке. Четвертая симфония. Вступление

The image displays three systems of musical notation for the introduction of the Fourth Symphony by A. G. Schnittke. Each system consists of three staves: Cello (Cel.), Celesta (Cemb.), and Piano (Pno.). The notation is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial entry of the instruments, with the Cello and Piano playing a rhythmic pattern of eighth notes and the Celesta providing a harmonic accompaniment. The second system introduces a change in the Cello and Piano parts, with the Celesta continuing its accompaniment. The third system shows a further development of the themes, with the Cello and Piano playing a more complex rhythmic pattern and the Celesta providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical markings such as 'Ped.' (pedal), 'mf' (mezzo-forte), and '3' (triplets).

Пример 2. А. Г. Шнитке. Четвертая симфония. Кода

The musical score for the Coda of the Fourth Symphony by Alexander Shnitke is presented in a standard orchestral format. It includes parts for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a forte (f) dynamic, and the second measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third and fourth measures are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Концептуальный план симфонии полностью определен духовной идеей. Полистилистический контекст симфонии строится на преобразовании напевов церковной музыки. Для воплощения замысла используется широкий спектр композиторских приемов — кластеров, уменьшенных октав, различных сонорных эффектов.

Все элементы сочинения — мелодика, лад, гармония, полифония, оркестровка — подчинены идее духовного единства иудейской и христианских церковных традиций. В результате полистилистических преломлений различных напевов можно констатировать индивидуальную трактовку религиозной концепции Четвертой симфонии А. Г. Шнитке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке. URL: http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html (дата обращения: 12.09.2020 г.).
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: канонические. Новый завет. К Галатам послание ап. Павла, 3 глава 28 стих. Москва: Моск. Патриархия, 1988. 1371 С. 1282–1288.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: канонические. Ветхий завет. Книга Екклесиаста, 1 глава 6 стих. Москва: Моск. Патриархия, 1988. 1371 С. 621–628.
4. *Вобликова А. Б.* Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: автореферат дисс. канд. искусствоведения. Москва, 1989. 25 с.
5. *Гильдинсон Л. С.* К проблеме единства стиля в произведениях Шнитке 70-х годов // Советская музыка 70 — 80-х годов: стиль и стилевые диалоги. Сб. трудов / отв. ред. В. Б. Валькова / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. Москва: ГМПИ, 1986. С. 80–104.
6. *Денисов А. В.* Гиперцитирование в музыкальном искусстве XX века: формы и функции // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 4. С. 42–50.
7. *Дзюн Тиба.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: дис. канд. искусствоведения. Москва, 2003. 226 с.
8. *Савенко С. И.* История русской музыки XX столетия: от Скрябина до Шнитке. Москва: Музыка, 2011. 232 с.
9. *Труханова А. Г.* Экуменизм в музыкальном творчестве отечественных композиторов конца XX века // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 210–214.
10. *Томина М.* Четвертая симфония А. Шнитке. Особенности драматургии и стиля // Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения. Из собр. «Шнитке-центра» / ред.-сост. А. В. Богданова. Вып. 2. Москва: МГИМ им. А. Шнитке, 2001. С. 150–164.
11. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004 (Изд-во Эверест). 403 с.
12. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. СПб.: Планета музыки, 2020. 328 с.
13. *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Композитор Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор, 1990. 238 с.
14. *Шнитке А. Г.* Симфония №4 [ноты]: Ор. 176. Партитура. Париж: Le Chant Du Monde, 1987. 134 с.

REFERENCES

1. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. URL: http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html (data obrashcheniia: 12.09.2020 g.).
2. Bibliia. Knigi Sviashchennogo Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zaveta: kanonicheskie. Novyi zavet. K Galatam poslanie ap. Pavla, 3 glava 28 stikh [The Bible. The books of Holy scripture of the Old and New Testaments: canonical. The New Testament. To the Galatians epistle ap. St. Paul, 3 chapter 28 verse]. Moscow: Mosk. Patriarkhiia, 1988. P. 1282–1288.
3. Bibliia. Knigi Sviashchennogo Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zaveta: kanonicheskie. Vekhii zavet. Kniga Ekklesiasta, 1 glava 6 stikh [The Bible. The books of Holy scripture of the Old and New Testaments: canonical. The Old Testament. The Book of Ecclesiastes, 1 chapter 6 verse]. Moscow: Mosk. Patriarkhiia, 1988. P. 621–628.
4. *Voblikova A. B.* Simfonicheskie kontseptsii A. Shnitke kak iavlenie sovremennoi khudozhestvennoi kul'tury: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniia [Voblikova A. B. A. Schnittke's symphonic concepts as a phenomenon of modern art culture: abstract of the Cand. dis. art history]. Moscow, 1989. 25 p.
5. *Gil'dinson L. S.* K probleme edinstva stil'ia v proizvedeniakh Shnitke 70-kh godov // Sovetskaiia muzyka 70 — 80-kh godov: stil' i stilevy dialogi. Sb. trudov / отв. red. V. B. Val'kova / GMPI im. Gnesinykh. Vyp. 82 [Gildinson L. S. On the problem of unity of style in Schnittke's works of the 70s // Soviet music of the 70s–80s: style and style dialogues. Collection of works / ed. by V. B. Valkov / GMPI im. The Gnessins. Issue 82]. Moscow: GMPI, 1986. P. 80–104.

6. Denisov A. V. Gipertsitirovanie v muzykal'nom iskusstve KhKh veka: formy i funktsii // PHILHARMONICA. International Music Journal [Denisov A. V. Hyperciting in the musical art of the twentieth century: forms and functions]. 2018. № 4. P. 42–50.
7. *Dziun Tiba* Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza: dis. kand. Iskusstvovedeniia [Jun Chiba. The symphonic work of Alfred Schnittke: the experience of intertextual analysis: dis. cand. art history]. Moscow, 2003. 226 p.
8. Savenko S. I. Istoriia russkoi muzyki KhKh stoletii: ot Skriabina do Shnitke [Savenko S. I. History of Russian music of the twentieth century: from Scriabin to Schnittke]. Moscow: Muzyka, 2011. 232 p.
9. Trukhanova A. G. Ekumenizm v muzykal'nom tvorchestve otechestvennykh kompozitorov kontsa XX veka // Problemy muzykal'noi nauki [Trukhanova A. G. Ecumenism in the musical creativity of Russian composers of the late XX century // Problems of musical science]. 2013. № 2. P. 210–214.
10. Tomina M. Chetvertaia simfoniia A. Shnitke. Osobennosti dramaturgii i stilia // Al'fredu Shnitke posviashchaetsia: k 65-letiiu so dnia rozhdeniia. Iz sobr. «Shnitke-tsentra» / red.-sost. A. V. Bogdanova. Vyp. 2 [Tomina M. The Fourth Symphony by A. Schnittke. Features of drama and style // Dedicated to Alfred Schnittke: to the 65th anniversary of his birth. From sobr. «Schnittke-center» / ed. — comp. A. V. Bogdanov. Issue 2]. Moscow: MGIM im. A. Shnitke, 2001. P. 150–164.
11. Frantova T. V. Polifoniia A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroi poloviny XX veka [Frantova T. V. A. Schnittke's polyphony and new trends in music of the second half of the XX century]. Rostov n/D: Izd-vo SKNTs VSh APSN, 2004 (Izd-vo Everest). 403 p.
12. Kholopova V. N. Kompozitor Al'fred Shnitke [Kholopova V. N. Composer Alfred Schnittke]. SPb.: Planeta muzyki, 2020. 328 p.
13. Kholopova V. N., Chigareva E. I. Kompozitor Al'fred Shnitke [Kholopova V. N., Chigareva E. I. Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1990. 238 p.
14. Shnitke A. G. Simfoniia № 4 [noty]: Op. 176. Partitura [Schnittke A. G. Symphony No. 4]. Parizh: Le Chant Du Monde, 1987. 134 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Розарий — от лат. *rosarium* («венки из роз»). Правило «Розария» представляет собой чередование молитв «Отче наш», «Радуйся, Мария» и «Слава», которым должны сопутствовать размышления о тайнах, соответствующих определенным евангельским событиям. Традиционно разделяют три «круга тайн»: радостные, скорбные и славные.
- ² Экуменизм — идеология, согласно которой все христианские конфессии должны существовать в единстве.
- ³ Цит. по: [9, 211].

Музыкальная педагогика

Тамара Русанова

ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ ГНЕСИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ*

Традиции русской фортепианной школы в XXI веке продолжают и развивают современные исполнители, педагоги, ученые¹ — вдохновители и организаторы научно-практических семинаров и конференций, конкурсов и фестивалей в России и за рубежом. Этот процесс успешно продвигается благодаря исторической преемственности, глубинной, коренной связи с ее основателями. Еще в XIX веке в России задачи создания профессиональных музыкальных школ, подготовки исполнительских и педагогических кадров, просвещенной публики в значительной степени стремились решать открывшееся в 1859 году Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО). Благодаря своим универсальным возможностям уникальный инструмент фортепиано стал завоевывать ведущие позиции на концертных сценах. Способствовали этому процессу и знаменитые музыканты-пианисты, такие как Ференц Лист и Клара (Вик) Шуман, которые давали концерты не только в Европе, но и в обеих российских столицах — Санкт-Петербурге и Москве, восхищая своим искусством просвещенные слои российского общества. Интерес к серьезной музыке возрастал в России, где стали появляться одаренные музыканты — артисты и педагоги. Несмотря на то, что в России не было светских музыкальных учебных заведений высокого уровня, к середине XIX века выкристаллизовался целый ряд пианистов, успешно концертирующих на родине и за рубежом. Вскоре после создания ИРМО в Петербурге и затем его отделения в Москве на базе ранее созданных музыкальных классов начали работать первые русские консерватории. Они были организованы благодаря инициативе и энергии семьи выдающихся российских музыкантов — Антона

* Автор выражает признательность Мемориальному музею-квартире Ел. Ф. Гнесиной за возможность поисков и находок подлинных материалов.

Григорьевича Рубинштейна в Санкт-Петербурге в 1862 году и его младшего брата Николая Григорьевича в Москве в 1866 г.² Являясь крупнейшими пианистами своего времени, братья Рубинштейны стояли у истоков русской профессиональной фортепианной школы. Семья Рубинштейнов (впоследствии и семья Гнесиных) — характернейшие представители российской художественной интеллигенции, видевшие свой долг и призвание в просвещении народа. В 1860-е годы, с подъемом буржуазно-демократического движения в России, в художественной культуре расцветает идея, ярко охарактеризованная Николаем Гавриловичем Чернышевским: *«Русский, у кого есть здравый ум и живое сердце, — до сих пор не мог и не может быть ни чем иным, как деятелем в великой задаче просвещения русской земли. Все остальные интересы его деятельности — служение чистой науке, если он ученый, чистому искусству, если он художник, даже идее общечеловеческой правды, если он юрист — подчиняются у русского ученого, художника, юриста великой идее служения на пользу своего отечества»* [13, 138]. В эти годы русские писатели активно занимаются просветительством, видя в этом свою миссию, творят художники-передвижники, знакомят жителей российских городов со своими картинами. Не отставали и музыканты. Игру Антона Рубинштейна современники сравнивали с игрой Ференца Листа по масштабу дарования и впечатления, производимого на слушателей. К сожалению, до нас не могла дойти «живая», звучащая, музыка того времени. Но Антон Рубинштейн, будучи великим артистом, оказался и замечательным педагогом — просветителем. Помимо постоянной концертной деятельности в России и за рубежом, он систематически выступал с открытыми лекциями — концертами, предназначавшимися для студентов консерватории. К счастью, слушатели и ученики Антона Григорьевича записали по памяти многие высказывания и суждения великого музыканта об исполняемых им (в процессе лекций) сочинениях. Эти записи, получившие название «Лекции по истории фортепианной литературы», представляют несомненно огромный во все времена интерес [11]³. Проводя анализ многих произведений композиторов разных эпох и стилей, А. Рубинштейн объяснял необходимость как глубокого проникновения исполнителя в авторский замысел, так и изучения произведения вплоть до мельчайших деталей текста, стремился к раскрытию художественной идеи сочинения, считал неукоснительное следование авторским указаниям законом для исполнителя. Характерной особенностью игры Рубинштейна современники отмечали необычайную напевность звучания инструмента, которая, как мы теперь понимаем, достигалась как характером звукоизвлечения, так мастерством фразировки и широтой «дыхания». Несомненно то, что эта особенность, напрямую идущая от русской и украинской народной песенности, от оперного и вокального творчества и пианизма Михаила Ивановича Глинки (который, будучи учеником Джона Фильда, прекрасно владел фортепиано), стала главной отличительной чертой русского фортепианного искусства и остается таковой и поныне, в XXI веке.

Многогранная и неустанная деятельность обоих братьев стала основой серьезного развития музыкальной культуры и образования в России. Анто-

ном Григорьевичем Рубинштейном был инициирован и организован первый международный конкурс музыкантов, который до настоящего времени может служить образцом музыкального соревнования. Рубинштейн лично финансировал организацию, подготовку и проведение конкурса, принимал окончательное решение о присуждении двух премий: одной по композиции и одной по фортепиано. Местами проведения конкурсов стали крупные города и культурные центры Европы, включая Санкт-Петербург. Временной промежуток между конкурсами составлял пять лет. Высокой степенью пианистической сложности и разнообразием стилей была насыщена программа пианистов. Для ее воплощения было необходимо обладать художественным вкусом, звуковым и виртуозным мастерством. Программа включала: прелюдию и четырехголосную фугу И. С. Баха, *Andante* или *Adagio* Й. Гайдна или В. А. Моцарта, одну из поздних сонат Л. Бетховена, мазурку, ноктюрн и балладу Ф. Шопена, один или два номера из «Пьес-фантазий» (известных как «Фантастические пьесы») ор. 12 или «Крейслерианы» Р. Шумана и этюд Ф. Листа. Позднее, после кончины Рубинштейна, в программу последующих конкурсов был включен один из его концертов. На Первом конкурсе, состоявшемся в 1890 году в Петербурге, премия по фортепиано была присуждена одаренному русскому пианисту Николаю Александровичу Дубасову, а по композиции — выдающемуся итальянскому пианисту Ферруччо Бузони⁴.

Младший брат Николай Григорьевич Рубинштейн — организатор, как его брат в Петербурге, Московского отделения ИРМО, инициатор создания и первый директор Московской консерватории. Блестящий пианист и выдающийся педагог, Николай Григорьевич был вдохновителем и исполнителем самых значительных фортепианных сочинений П. И. Чайковского. Деятельность Николая Григорьевича для Московской консерватории трудно переоценить. Неслучайно его портрет украшает Большой и Малый залы консерватории.

Творческие идеи, рождавшиеся в русской литературе, музыке, живописи в атмосфере демократического подъема, оказывали сильное влияние на русских музыкантов, способствовали формированию серьезного воззрения на призвание артиста, развитию пианистического образования и русской фортепианной школы в целом, вхождению ее в европейские художественные круги.

Золотой порой называют также годы педагогической работы в Санкт-Петербургской консерватории выдающейся пианистки Анны Николаевны Есиповой (Лешетицкой). Наиболее известный ученик Анны Николаевны — композитор Сергей Сергеевич Прокофьев. Педагогическое направление интеллектуального типа формировалось благодаря деятельности Леонида Владимировича Николаева, блестящего музыканта и одаренного аналитика, который объяснял ученикам конкретные творческие задачи, используя рациональный подход. Среди его многочисленных и совершенно не похожих друг на друга учеников — Владимир Владимирович Софроницкий, Мария Вениаминовна Юдина, Дмитрий Дмитриевич Шостакович и другие музыканты.

В 1870 году преподаватель Московской консерватории Николай Сергеевич Зверев организовал музыкальный пансион в Москве. Всемирную из-

вестность получили воспитанники Зверева Сергей Васильевич Рахманинов⁵ и Александр Николаевич Скрябин. Другие стали видными артистами и педагогами: А. Зилоти, М. Пресман, Л. Максимов, И. Левин, Р. Бесси-Левина и многие другие. Будучи замечательным педагогом, Зверев заботился о разностороннем воспитании своих учеников. Помимо многочасовых занятий на фортепиано, в процессе которых оттачивались виртуозное мастерство и навыки напевного звучания, ставшего характерным качеством русской школы, прививался высокий художественный вкус. Также ученики Зверева охотно играли в ансамблях, в основном на двух роялях, что считалось обязательным. Важным для разностороннего воспитания музыканта Зверев считал систематическое посещение концертов, театра, оперы. Он постоянно руководил творческим и общехудожественным развитием своих питомцев. Позднее некоторые сложившиеся взгляды на фортепианное искусство, а также преподавание высказал С. В. Рахманинов в двух интервью, превращенных впоследствии в статьи: «Моя прелюдия cis-moll» [8, 62–65] и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [9].

«Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, — пишет С. В. Рахманинов, — необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом сочинении есть определенный структурный план. Прежде всего необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна ее автору <...>. Прежде, чем вы сможете создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также к фортепианному исполнительству» [8, 230].

Даже в цитируемых фрагментах высказываются мысли о том, как и чему следует учить музыкантов. Рахманинову вслед за Глинкой, Чайковским, братьями Рубинштейн принадлежит утверждение русского стиля в фортепианном искусстве, который характеризуется глубокой содержательностью исполнения, вниманием к интонационному богатству музыки, «пением на фортепиано». Рахманинов часто говорил о том, что музыка должна идти от сердца. В связи с этим следует обратить внимание на рахманиновские исполнительские артикуляционные обозначения, раскрывающие авторские намерения в плане содержания музыки⁶. А. Н. Скрябин также довольно подробно выписывал исполнительские ремарки, однако интересно, что зачастую композитор в своем исполнении противоречил собственным указаниям. Видимо, интерпретатор в момент артистического подъема затмевал композитора. В Московской консерватории Скрябин учился в классе Василия Ильича Сафонова.

Особое отношение к фортепианному звучанию, отличавшее Сафонова, прививалось и его ученикам. В этой сфере А. Н. Скрябин достиг неповтори-

мых высот. Сафонов говорил о том, что рояль у Скрябина «дышит», и этим качеством он обязан искусству педализации. Скрябина в особенной степени отличало владение секретами всей палитры фортепианного звука, от одухотворенного тончайшего *pianissimo* до полетного вдохновенного *forte*. Внимание к грамотному владению педалью стало важной составляющей в обучении игре на фортепиано для всех последователей школы Сафонова. Важнейшие тонкости пианистического мастерства, прививавшиеся Сафоновым, проявились в дальнейшем в исполнительском и педагогическом творчестве его учеников.

Рахманинов и Скрябин — сокурсники и друзья Елены Фабиановны Гнесиной по Московской консерватории. Е. Ф. Гнесина, будучи высокоодаренной пианисткой и в целом образованным музыкантом, еще в годы обучения сумела оценить неординарность музыки сокурсников. Умела расшифровать новые тексты и трактовать их со всеми мельчайшими авторскими подробностями (о которых мы говорили выше); активно внедряла сочинения своих друзей в гнесинских учебных заведениях⁷. Произведения Рахманинова пропагандировала тогда, когда в СССР он был вовсе запрещен как невозвращенец⁸.

Вследствие разных объективных причин, не зависящих от воли Елены Фабиановны, в Московской консерватории ей довелось учиться в классах нескольких выдающихся музыкантов. Так, ее учителями с 1886 по 1893 годы были профессора: Эдуард Леопольдович Лангер, Василий Ильич Сафонов, Ферруччо Бузони, Павел Юльевич Шлецер. Каждый из преподавателей сыграл свою роль в творческом становлении пианистки.

У Лангера Елена Фабиановна училась на младшем отделении консерватории, после чего была переведена через курс на старшее отделение и зачислена в класс Сафонова (тогда директора консерватории). Услышав на экзамене ее исполнение концерта Моцарта *d-moll*, Василий Ильич был весьма впечатлен, несмотря на свою особую взыскательность к исполнению сочинений Моцарта⁹. Судя по сохранившимся воспоминаниям, единственный учебный год, проведенный Гнесиной в классе Ферруччо Бузони, был также очень плодотворным: Еленой Фабиановной пройдены двенадцать прелюдий и фуг Баха, несколько этюдов Шопена, Соната op. 31 Es-dur Бетховена, «Бабочки» и «Токката» Шумана, Баллада Грига и ряд других произведений¹⁰. Впоследствии Елена Фабиановна использовала в своих занятиях с учениками редакционные указания Бузони к сочинениям Баха задолго до того, как они стали широко доступны. Известно, что Бузони очень высоко ценил исполнительское дарование Гнесиной и настоятельно рекомендовал ей заняться концертной деятельностью за рубежом, предлагая поехать вместе с ним и его женой в США, куда был приглашен в качестве профессора консерватории в Бостоне.

Годы спустя Бузони, о чем пишет Рейнгольд Морицевич Глиэр, вспоминал о своей ученице: «Я не могу не вспомнить мнения <...> Бузони, который о русских музыкантах составил себе общее мнение: «они лентяи и не хотят работать» <...> Однако <...> всегда, как только ему приходилось говорить за гра-

ницей с кем-нибудь из приезжих русских, с восторгом вспоминать о “счастливом исключении” из общего его мнения. Этим исключением была, по словам Бузони, Елена Фабиановна Гнесина, его ученица <... >» [5, 41–45].

Московскую консерваторию Елена Фабиановна окончила в 1893 году (в классе П. Ю. Шлецера) с серебряной медалью¹¹.

Подвижническая деятельность Елены Фабиановны, увенчавшаяся созданием гнесинской школы, указывает на ее неразрывную связь с лучшими традициями русской и европейской культуры. В этом отношении невозможно переоценить роль Василия Ильича Сафонова¹². Ученики Сафонова в своих воспоминаниях отмечают его выдающееся педагогическое дарование. Так, А. Гольденвейзер отзывался о Сафонове, как об одном из самых талантливых из существовавших в то время педагогов¹³. А Гедике полагал, что «как педагог, Василий Ильич занимал настолько выдающееся место, что кому-нибудь из учеников следовало бы написать записки и попытаться объяснить и рассказать его систему и его умение браться за дело» [6, 258]. Игумнов отмечал «тонкое обхождение с фортепиано, изысканные звучания» и «живую художественную педаль», а также то, что «Василий Ильич был первым, кто повел борьбу с недооценкой звуковой стороны исполнения» [7, 51–52]. К этому добавим примечательные слова самого Сафонова из письма, написанного в зарубежный период его жизни: «Я здесь не баклуши бью, а зная русское держу как следует» [10].

Разъяснил свою систему И. Сафонов в методическом пособии «Новая формула: Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано», опубликованном в Лондоне в 1916 году. Сборник состоит из трех разделов: 1. Независимость пальцев 2. Ровность удара 3. Беглость. С выходом «Новой формулы» изменилось отношение к фортепианной методике, стало ясно, что в отечественном пианистическом образовании в те времена была масса пробелов и упущений, особенно на начальном этапе обучения (что было отмечено Гнесиной). В основной сфере своей педагогической деятельности — фортепианной педагогике — Сафонов не ограничивался обучением игры на инструменте. Василий Ильич прививал вкус к стилевым основам исполнительства, к правильному пониманию особенностей звучания музыки разных эпох; занимался правильной постановкой рук, разрушал установившиеся вредные, с его точки зрения, привычки, внедрял «более разумные и правильные» взгляды в вопросах как чисто фортепианной игры, так и художественного творчества.

«Одна из исключительных заслуг Сафонова, — вспоминает Давид Соломонович Шор, — заключалась в том, что он умел возбудить такой интерес к искусству, который не остывал и во всей последующей жизни <... > и целый ряд серьезных полезных и преданных делу музыкальных деятелей продолжал дорогое Сафонову музыкальное просвещение. Можно смело утверждать, что Сафонов дал направление всей музыкальной жизни Москвы, и это не будет преувеличением» [14, 46–51]. Он подчеркивает то огромное внимание и поддержку, которое Сафонов оказывал своим многочисленным ученикам. Упоминает, как упорно и настойчиво пропагандировал он сочинения Скрябина, стараясь об-

легчить тернистый путь начинающего композитора. Педагогика, музыкальная педагогика, что особенно важно, нашла свое мощное развитие именно благодаря деятельности учеников Сафонова. Елена Фабиановна всегда помнила и говорила о том огромном влиянии, которое оказали на ее профессиональное развитие учителя, выделяя при этом Василия Ильича Сафонова и Ферруччо Бузони, несмотря на то, что занималась всего лишь по одному году у каждого из них. Имена многих учеников Сафонова стали известны в области фортепианного исполнительства и педагогики. В многогранной работе Сафонова находим живительные истоки того замечательного явления, которое мы называем сейчас гнесинскими традициями. Гнесины высоко ценили своего учителя. Это подтверждается содержанием лаконичного, но емкого рукописного отзыва сестер Гнесиных об учителе:

«Отзыв. Василий Ильич Сафонов, о котором мы, бывшие его ученицы, всегда вспоминаем с любовью и глубоким уважением, был не только выдающимся, замечательным педагогом, но и человеком крупного таланта, ума и неисчерпаемой энергии. Превосходный пианист и прославленный в Европе и Америке дирижер, как профессор, Василий Ильич дал целый ряд выдающихся музыкантов — крупных пианистов и педагогов.

Заслуженная арт. Ел. Гнесина

Заслуженная артистка Ев. Савина-Гнесина»¹⁴.

Обучением детей игре на фортепиано начиналась в далеком 1895 году музыкальная школа сестер Гнесиных, которая быстро развивалась и разрасталась. А в 1944 г. Еленой Фабиановной на основе образовавшегося к тому времени гнесинского музыкального Техникума было создано второе после консерватории имени П. И. Чайковского высшее музыкальное учебное заведение в Москве — Государственный музыкально-педагогический институт, которому также было присвоено имя Гнесиных. Деятельность семьи Гнесиных сравнима по своей роли с деятельностью братьев Рубинштейнов в отношении масштабности, целенаправленности, продуманности. Создание четырех учебных заведений музыки, систематизация учебного процесса в каждом из них и налаживание между ними профессионально-преемственной связи, создание примера организации музыкального образования для всей страны оказалось по плечу только одной семье — семье Гнесиных и лично одной из старших сестер — Елене Фабиановне. Первой кафедрой, организованной Гнесиной, стала кафедра специального фортепиано, а Елена Фабиановна — ее первым заведующим. И поныне это одна из ведущих кафедр вуза. В этом же году состоялась первая встреча Елены Фабиановны с ее «самой талантливой», по словам Гнесиной, ученицей, затем ассистентом, коллегой, последователем, другом Линой Борисовной Булатовой — замечательной пианисткой, педагогом, ученым, которой принадлежит выдающаяся роль в становлении и развитии гнесинской фортепианной школы.

Интересно то, что почти одновременно с рахманиновскими «Десятью характерными признаками прекрасной фортепианной игры», выказанными им в Америке, Гнесина в России, ведя занятия в созданной сестрами школе, затем



*Моей милой, дорогой
Линочке, моей самой
талантливой ученице.
Любящая крепко Е. Гнесина
29/XI 57*

Подпись фотографии

Е. Ф. Гнесина — Л. Б. Булатовой:

Моей милой, дорогой Линочке,
моей самой талантливой ученице.

Любящая крепко Е. Гнесина 29/XI 57

техникуме, написала краткие заметки под названием «Мои принципы» и «План работы занятий с начинающими на фортепиано»¹⁵, где отметила некоторые направления своей педагогики. Впоследствии Булатовой были сформулированы педагогические принципы, в дальнейшем получившие известность как гнесинские традиции.

Одним из главных принципов, «пронизывающим методiku Елены Фабиановны», Л. Б. Булатова называет «воспитание эмоционально-смысловой характеристики музыкальной речи у начинающих пианистов...» (разрядка Л. Б.) [3, 27]. Умение профессионально читать нотный текст от тончайших деталей музыкальной ткани, многочисленных ремарок, штрихов, точек, лиг, акцентов до «чтения между строк», навык анализировать содержание сочинения — одна из основных задач гнесинской педагогики. Большое значение придавала Елена Фабиановна созданию нотной педагогической литературы и подготовке педагогических кадров¹⁶. Анализируя творческое наследие Гнесиной, созданные ею «Фортепианную азбуку» и «Подготовительные упражнения к различным видам фортепиан-

ной техники», Л. Б. Булатова подчеркивает, что пособия в первую очередь предназначены для педагогов, поскольку Елена Фабиановна большое значение придавала предварительной подготовке преподавателя к занятию¹⁷. Рассматривая вопросы преемственности традиций гнесинской школы, истоки становления, видится ее глубинная связь с русской музыкальной культурой, лучшими достижениями европейского гуманитарного образования. Уникальные индивидуальные особенности личности самой Елены Фабиановны и всей замечательной семьи Гнесиных дали миру уникальное явление — «гнесинская школа».

Существо гнесинской реформы музыкального образования, раскрытое в работе ученицы Елены Фабиановны — Булатовой, определяется внедрением в практику обучения основных принципов, связанных с прочтением музыкального смысла сочинения и его воспроизведением:

1. Воспитание бережного отношения к звучанию как главному выразителю музыкального содержания.

2. Обучение пониманию музыкального языка через синтаксис, а также чтение метроритмических, штриховых, динамических обозначений.



Урок в классе
Ел. Ф. Гнесиной

3. Нахождение способов овладения простейшими сочетаниями голосов как основы полифонии.

4. Овладение координацией движений как залога двигательной свободы.

5. Обучение навыкам педализации.

Продолжение Гнесиной педагогических принципов Сафонова и Бузони получило творческое развитие в деятельности самой Булатовой. Будучи ученицей Елены Гнесиной и Генриха Нейгауза (в аспирантуре), она продолжила дела своих выдающихся учителей. Ее уникальный талант расцвел в трех ипостасях: пианиста, педагога и исследователя. Сформулированные Булатовой принципы фортепианной педагогики аккумулируют, с одной стороны, базовые основы педагогики Гнесиной, с другой — художественные воззрения Нейгауза. Аналитический и художественный дар блестящего пианиста-исполнителя, замечательного педагога и ученого превратил наследие учителей в драгоценный сплав, ставший *традицией*.

Написанная Булатовой книга — «Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения»¹⁸, в которой обобщен ее почти шестидесятилетний опыт, — по сути стала одним из вершинных достижений гнесинской школы в исполнительско-педагогическом, научно-методическом и профессионально-просветительском аспектах.

Основная глава книги — «Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII — первой половины XIX века». В ней рассматриваются важнейшие проблемы исполнительства — проблемы артикуляции звука как комплексного явления, понимание которого и владение которым становится залогом грамотного стилистически верного исполнения, открывающего простор творческой индивидуальности и ограждающего от произвола и неграмотной интерпретации. Булатова поднимает целый ряд важнейших проблем музыкальной педагогики, в аналитических наблюдениях и рассуждениях —

россыпь ценных мыслей и рекомендаций, тонких замечаний и советов для тех, кто умеет вслушиваться.

«Одним из важнейших аспектов профессии педагога является умение передавать исторически сложившийся опыт», — пишет Булатова [3, 120]. Исследователь замечает, что «мы зачастую фиксируем внимание на характерных чертах музыкального “почерка” выдающегося музыканта, его индивидуальной манеры прочтения стиливых, жанровых и иных особенностей сочинения <...> то есть, по существу — на единичных явлениях в искусстве <...>. Однако, возникновение музыкальных традиций в педагогике определяется, прежде всего, соотношением общего и особенного, объективного и субъективного. Явление, вероятно, не может становиться традиционным, если мера субъективного нарушает объективную закономерность» [3, 121].

Е. Ф. Гнесина понимала, что для воплощения ее генеральной идеи — совершенствования музыкального образования, создания его стройной последовательности — необходим ряд важных условий. Первое из них — систематизация этапов образования, основанная на единстве художественных принципов и методов обучения. Впоследствии эта идея нашла воплощение в создании четырех учебных заведений: это школа-семилетка, училище (четырёхгодичное обучение), музыкально-педагогический институт, ныне Российская академия музыки, школа одаренных детей, ССМШ — одиннадцатилетка. Все они носят имя Гнесиных¹⁹.

Второе условие — воспитание личности музыканта-педагога: научиться «учить себя», чтобы в будущем учить других. Только высокопрофессиональное исполнительство может быть основой настоящей педагогики; широкая образованность, высокая культура и, конечно, любовь к преподаванию и педагогический дар. Личность музыканта-педагога, по представлениям Елены Фабиановны, должна гармонично сочетать в себе профессиональный талант и знания музыканта с такими качествами, как благородство души, преданность педагогике и любовь к ученикам.

Третье условие — содержание обучения. Одним из важнейших в педагогике является вопрос репертуара. С этой целью проводился тщательный отбор лучших образцов из произведений разных стилей, жанров, форм, содержащих объективные закономерности в исполнительстве. Самой Еленой Фабиановной были избраны типичные, по ее мнению, характерные и необходимые для обучения пианиста сочинения композиторов — представителей основных художественных стилей. Общность взглядов Сафонова и Бузони на значение творчества И. С. Баха, ярчайшего представителя эпохи барокко, проявилась в том, что в классе Василия Ильича Сафонова были обязательными в репертуаре учеников инвенции И. С. Баха — как основа развития полифонического слуха, музыкального мышления, пианизма в целом. А Бузони считал, «что в несокрушимом прочном фундаменте здания музыкального искусства, заложенном Иоганном Себастьяном Бахом <...> следует искать исходную точку современной фортепианной игры» [1, 152]. В записных книжках Елены Фабиановны, которые она вела на протяжении многих лет, содержатся записи ре-

пертуара учеников: в качестве обязательных отмечены не только инвенции, но и прелюдии и фуги Баха. Также особый акцент с педагогической точки зрения проставлен на сонатах Скарлатти. В большинстве своем основанные на итальянской и испанской танцевальности, эти шедевры представляют самобытный мир, стилистика и рафинированная артикуляция их уникальны. «Песни без слов» Мендельсона стали обязательной основой воспитания навыка исполнения кантилены в романтическом стиле. Виртуозность в романтической музыке призваны открывать этюды Шопена.

Следует сказать, что на формирование традиций гнесинской фортепианной школы в значительной мере повлиял тот факт, что целый ряд педагогов-пианистов гнесинских учебных заведений учились у Генриха Густавовича Нейгауза. Счастлиное сочетание школы Елены Гнесиной и школы Генриха Нейгауза, в соединении с редким дарованием Лины Булатовой, сформулировавшей педагогические принципы, наиболее точно передает суть школы, ее широту, всеохватность, выявляет ее исторические истоки, отмечает сложившиеся традиции. Преемственность нашла существенное отражение в дальнейшей репертуарной политике, которая проявлена в составленных Булатовой учебных программах. Так, на кафедре специального фортепиано ГМПИ, затем РАМ имени Гнесиных, включены в качестве обязательных для исполнения на курсовых зачетах следующие произведения: сюиты, партиты или токкаты И. С. Баха, сонаты или концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена, три этюда (Шопен, Лист, Рахманинов или Скрябин), концерт для фортепиано с оркестром, крупное сочинение (Шопен), крупное произведение циклической формы, произведение жанра транскрипции, сочинение современного композитора. По учебным программам, разработанным Булатовой, в течение нескольких десятилетий обучаются студенты не только ГМПИ — РАМ имени Гнесиных, но и студенты других учебных заведений нашей страны, ближнего и дальнего зарубежья²⁰.

Сегодня система гнесинского музыкального образования продолжает развиваться, откликаясь на требования времени.

СПИСОК РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Материалы из архива Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной
2. Архив ММКЕЛФГ, фонд 6, инв.№ ИЗО-111
3. Архив ММКЕЛФГ, фонд 6, инв.№ ИЗО-109
4. Архив ММКЕЛФГ, фонд 5, инв.№ V-8
5. Архив ММКЕЛФГ, фонд 5, инв.№ V-76; фонд 5, инв.№ V-59

ЛИТЕРАТУРА

1. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. Москва, 1962. С. 142–175.
2. Булатова Л. Б. В творческой мастерской Генриха Нейгауза. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. 64 с.

3. Булатова Л. Б. Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке: Сборник избранных трудов. РАМ им. Гнесиных, Москва, 2009. 160 с.
4. Булатова Л. Б. Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010. 192 с.
5. Глиэр Р. Мои встречи с Гнесиными // За 30 лет. 1895–1925. Издание юбилейного комитета по чествованию сестер Гнесиных, основательниц государственного музыкального техникума имени Гнесиных. Мосгублит № 11620. 66 с.
6. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / Сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. Москва: Белый берег, 2009. 767 с.
7. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва: Музыка, 1975. 472 с.
8. Рахманинов С. Моя прелюдия cis-moll. В интервью журналу The Delineator. Нью-Йорк, февраль 1910 // С. Рахманинов. Литературное наследие: В 3-х т. / сост. З. Апетян. Москва: 1978. Т. 1. С. 62–65.
9. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. Интервью журналу «The Etudes», Филадельфия, март 1910 // С. Рахманинов. Литературное наследие: В 3-х т. 1980. Т. 3. С. 230–240.
10. Розенфельд Б. М. Малоизвестный Кисловодск. Москва: Гелиос APB, 2005. 272 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kmvline.ru/kislovodsk/mk/php>
11. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / Редакция и комментарии С. Гинзбурга. Москва, 1974.
12. Русанова Т. М. Принципы Гнесинской фортепианной школы и их осмысление в трудах Л. Б. Булатовой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016, № 16. С. 33–56.
13. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений в 15 томах. Т. III. Москва: Гослитиздат. 1947. С. 138.
14. Шор Д. Учитель Гнесиных // За 30 лет. 1895–1925. Издание юбилейного комитета по чествованию сестер Гнесиных, основательниц государственного музыкального техникума имени Гнесиных. Мосгублит № 11620. 66 с.

REFERENCES

1. Buzoni F. O pianisticheskome masterstve [On the Art of Piano Performance]. Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran, Vyp. 1 [Performance art of foreign countries, issue 1]. Moscow, 1962. P. 142–175.
2. Bulatova L. B. V tvorcheskoy masterskoy Genrikha Neygauza [In Heinrich Neuhaus' Creative Workshop]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2007, 64 p.
3. Bulatova L. B. Fortepiannaya shkola Yeleny Gnesinoy v XXI veke [Elena Gnessina' Piano School in the 21st Century], Sbornik izbrannykh trudov / RAM im. Gnesinykh [Collection of selected works published by Gnessins Russian Academy of Music]. Moscow, 2009. 160 p.
4. Bulatova L. B. Smyslovaya palitra pianista. Iskustvo voploshcheniya [Meaning in Piano Performance. The art of implementation]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2010. 192 p.
5. Glier R. Moi vstrechi s Gnesinymi // Za 30 let. 1895–1925 [My meetings with the Gnessins // In thirty years. 1895/1925] Izdanie yubileynogo komiteta po chestvovaniyu sester Gnesinykh, osnovatel'nits gosudarstvennogo muzykal'nogo tekhnikuma imeni Gnesinykh [Publication of the Anniversary Celebration Committee in Honor of the Gnessin Sisters, Founders of the Gnessins' State Music College], Mosgublits № 11620. 66 p.
6. Letopis zhizni i tvorchestva V. I. Safonova / Sost. L. L. Tumarinson, B. M. Rozenfeld [A Record of V. I. Safonov's Life and Work, Tumarinson and Rozenfeld, Eds.] Moscow: Belyy bereg, 2009. 767 p.
7. Milshteyn Ya. I. Konstantin Nikolaevich Igumnov [Konstantin Nikolaevich Igumnov]. Moscow: Muzyka, 1975. 472 p.
8. Rakhmaninov S. Moya prelyudiya cis-moll. Intervyu zhurnalu «The Delineator», Nyu-York, fevral 1910 [My cis-moll Prelude. Interview to «The Delineator», New York, February 1910] S. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie: V 3-kh t. / sost. Z. Apetyan. [S. Rakhmaninov. Literary Legacy, ed. Z. Apresyan]. Moscow. 1978. T. 1 P. 62–65.

9. *Rakhmaninov S.* 10 kharakternykh priznakov prekrasnoy fortepiannoy igry. Intervyu zhurnalu «The Etudes», Filadelfiya, mart 1910. [10 Characteristics of Excellent Piano Performance. Interview to the journal The Etudes, Philadelphia, March 1910] C. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie V 3-kh t. [S. Rakhmaninov. Literary Legacy in 3 volumes]. Moscow, 1980. T. 3. P. 230–240.
10. *Rozenfeld B. M.* Maloznakomyy Kislovodsk [The Unfamiliar Kislovodsk]. Moscow: Gelios, ARV, 2005. 272 p. URL: <http://www.kmvlne.ru/kislovodsk/mk/phs: 2.02.2018>
11. *Rubinshteyn A. G.* Lektsii po istorii fortepiannoy literatury / Redaktsiya i kommentarii S. Ginzburga [Lectures on the History of Piano Performance. Edited and Commentary by S. Ginzburg]. Moscow, 1974.
12. *Rusanova T. M.* Printsipy Gnesinskoy fortepiannoy shkoly i ikh osmyslenie v trudakh L. B. Bulatovoy [The Principles of the Gnessin Piano School and their Development by L. B. Bulatova] Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Notes of the Gnessins Russian Academy of Music]. 2016, № 16. P. 33–56.
13. *Chernyshevskiy N. G.,* Polnoe sobranie sochineniy v 15 tomakh [Complete Collective Works in 15 vols]. T. III. Moscow: Goslitizdat, 1947. P. 138.
14. *Shor D.* Uchitel Gnesinykh // Za 30 let 1895–1925. Izdanie yubileynogo komiteta po chestvovaniyu sester Gnesinykh, osnovatel'nits gosudarstvennogo muzykal'nogo tekhnikuma imeni Gnesinykh. Mosgublrit [D. Schor, the Teacher of the Gnessins // Thirty years: 1895–1925] № 11620, 66 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Являясь ученицей, другом и продолжателем, своего учителя Л. Б. Булатовой, автор статьи на протяжении многих лет занимается изучением путей возникновения, развития, формулирования принципов, ставших основанием для того, чтобы назвать явление Школой.
- ² Великим русским композитором стал один из первых выпускников консерватории в Санкт-Петербурге Петр Ильич Чайковский, впоследствии — профессор теории и композиции в консерватории в Москве.
- ³ Традиция лекций-конcertов — одна из важных составляющих современного российского музыкального просветительства, заложенная Антоном Григорьевичем Рубинштейном, успешно развивается в XXI веке.
- ⁴ Порядок проведения соревнований музыкантов начал приобретать современный облик именно с конкурса, основанного Рубинштейном.
- ⁵ С. В. Рахманинов в консерватории учился у своего кузена Александра Зилоти.
- ⁶ В дальнейшем это проявится в гнесинских педагогических установках. Напомним о том, что исполнительские указания в музыке композиторов эпохи барокко вовсе отсутствуют, они стали появляться в сочинениях Гайдна, Моцарта, Бетховена (очень выразительны); расцвела традиция исполнительских указаний у романтиков. В целом чем ближе к нашему времени, тем точнее и подробнее композиторы обозначали в текстах свои рекомендации для исполнителей.
- ⁷ В школе Гнесиных учились дети Скрябина. В Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной хранятся подаренные Гнесиной фотографии: С. В. Рахманинова (с гармонизованным им мотивом на монограмму EFG — инициалы Ел.Ф. Гнесиной) и А. Н. Скрябина с, не без юмора, дарственной надписью: «Многоуважаемой Елене Фабиановне Гнесиной на добрую память с упреком за чрезмерное баловство детей от искренне преданного автора их» (Архив ММКЕЛФГ, фонд 6, инв.№ ИЗО-111; фонд 6, инв. № ИЗО-109).
- ⁸ Линой Булатовой были пройдены и исполнены публично еще в студенческие годы все пять концертов для фортепиано с оркестром (включая Рапсодию на тему Паганини) и ряд других сочинений С. Рахманинова.
- ⁹ В одном из концертов ИРМО в Петербурге Сафонов исполнял концерт Моцарта *d-moll* с двумя собственными каденциями в сопровождении оркестра под управлением Антона Рубинштейна.

- ¹⁰ Сафонов пригласил Бузони и передал ему почти весь свой класс, кроме выпускников, по причине занятости на посту директора консерватории.
- ¹¹ П. Ю. Шлецер отличался тем, что прививал ученикам отличную пианистическую школу, подтверждением чему являются сочиненные им этюды.
- ¹² Период директорства В. И. Сафонова был отмечен значительными переменами в музыкальной жизни Москвы: налажена деятельность ИРМО, учреждены общедоступные концерты. Общедоступные, то есть бесплатные концерты, ставшие одной из гнесинских традиций, проводятся в Российской академии музыки имени Гнесиных по сей день. Как правило, они проходят при аншлагах, пользуются популярностью и любовью слушателей. Также при директорстве Сафонова был создан отличный студенческий оркестр, организована работа по улучшению дисциплины в консерватории.
- ¹³ Учителями В. И. Сафонова в свою очередь были: А. И. Виллуан (у которого также учился А. Г. Рубинштейн), Т. Лешетицкий, Луи Брассен, у которого в течение года Сафонов учился в Петербургской консерватории. С 1890 года Сафонов преподавал в Петербургской консерватории. Позднее он переехал в Москву, стал работать в Московской консерватории, где, при участии и активной поддержке Чайковского и Танеева, впоследствии стал ее директором. В течение 16 лет Василий Ильич Сафонов был директором Московской консерватории, выступал как дирижер и пианист, вел классы специального фортепиано и камерного ансамбля. По классу специального фортепиано у Сафонова учились: А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. Ф. Гедике, И. А. Левин, Р. Бесси (впоследствии Левина), А. Т. Гречанинов, Л. В. Николаев, сестры Гнесины; по классу камерного ансамбля: К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и другие получившие известность музыканты.
- ¹⁴ Архив ММЕлФГ, фонд 5, инв. № V-8.
- ¹⁵ Архив ММКЕлФГ, фонд 5, инв. № V-76; фонд 5, инв. № V-59.
- ¹⁶ Участником кружка студентов, увлекавшихся педагогикой и методикой преподавания, являлся Александр Николаев, автор впоследствии всем известной «Школы игры на фортепиано», которую он создал по совету и при непосредственном руководстве Елены Фабиановны.
- ¹⁷ Записи в фонотеке РАМ имени Гнесиных №1587.
- ¹⁸ В 2010 году была опубликована написанная Булатовой книга «Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения» [4]. Помимо вышедшей ранее работы автора, «Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII — первой половины XIX века», книга также включает учебное пособие «О прочтении стилизованных особенностей музыкального времени» и целый ряд статей, посвященных проблемам фортепианного исполнительства и педагогики.
- ¹⁹ Ныне гнесинская образовательная сфера пополнилась еще двумя учебными заведениями: это музыкальная школа академии имени Гнесиных и училище джазового и эстрадного искусства. Таким образом, «Гнесинский Дом» сегодня состоит из шести самостоятельных, но спаянных единой художественной направленностью учебных заведений, во главе которых — Российская академия музыки имени Гнесиных.
- ²⁰ В последние годы программы развивались, идя в ногу с развитием форм в отечественном музыкальном образовании, однако основа наполнения программ остается неизменной.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ИМХАНИЦКИЙ Михаил Иосифович (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств РФ.

Mikhail I. IMKHANITSKY (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Bayan and Accordion Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Artist of the Russian Federation.

mikhimkh@yandex.ru



ЕГОРОВА Ирина Львовна (Саратов)

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Irina L. YEGOROVA (Saratov)

PhD in History of Arts, Professor of the Folk Singing and Ethnomusicology Department at the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory.

i.egorova@inbox.ru



МАТУСЕВИЧ Александр Петрович (Москва)

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

Alexander P. MATUSEVICH (Moscow)

Music Reviewer, published in the publications «Kultura», «Novosti klassicheskoi muzyki».

matusevic@yandex.ru

**ЕЛИСЕЕВА Екатерина Юрьевна (Киев)**

Ведущий концертмейстер кафедры академического и эстрадного вокала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

Ekaterina Yu. YELISEEVA (Kiev)

Leading Concertmaster of the Academic and Pop Vocals Department at the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts.

katerynaielysieieva@hotmail.com

**СКУРАТОВСКАЯ Мария Владимировна (Москва)**

Аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.

Maria V. SKURATOVSKAYA (Moscow)

Graduate Student at the Russian Gnesins Academy of Music.

littlestur@gnesin-academy.ru

**МАКСИМОВА Антонина Сергеевна (Петрозаводск)**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова.

Antonina S. MAKSIMOVA (Petrozavodsk)

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Music History Department at the Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory.

x-tonik@mail.ru

**РОВНЕР Антон Аркадьевич (Москва)**

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета.

Anton A. ROVNER (Moscow)

PhD in History of Arts, Lecturer of the Interdisciplinary Specializations of Musicologists Department at the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Associate Professor of the Philosophy, Sociology and Cultural Studies Department at the Moscow University for the Humanities.

antonrovner@mail.ru

**РАДЧЕНКО Александр Евгеньевич (Курск)**

Старший преподаватель кафедры музыкального образования и исполнительства Курского государственного университета.

Alexander E. RADCHENKO (Kursk)

Senior Lecturer of Music Education and Performance Department at the Kursk State University.

alexandr_22-86@mail.ru

**РУСАНОВА Татьяна Марковна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, заслуженный деятель искусств РФ.

Tamara M. RUSANOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Professor of the Special Piano Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Artist of the Russian Federation.

roussanov@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Михаил Имханицкий
МАЭСТРО БАЛАЛАЙКИ:
К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
АНДРЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ГОРБАЧЕВА

В статье рассматривается творческая деятельность одного из наиболее известных современных концертных исполнителей на балалайке, замечательного педагога, методиста, музыканта-просветителя, заведующего кафедрой струнных щипковых инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных Андрея Александровича Горбачева. Особый акцент в статье сделан на изучении исполнительского стиля мастера в сольном и ансамблевом исполнительстве, активной методической и педагогической работе маэстро как в Гнесинском вузе, так и в других музыкальных учебных заведениях. Особо подчеркивается роль музыканта в утверждении русской концертной балалайки как полноправного академического инструмента.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Балалайка, исполнительское искусство, педагогика, методика обучения игре на балалайке, издательская деятельность, музыкальное просветительство, сотрудничество с композиторами, популяризация балалайки в музыкальном мире

Ирина Егорова
ЛЕВ ЛЬВОВИЧ ХРИСТИАНСЕН:
НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ФОЛЬКЛОРИСТА
(К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Данная работа посвящена памяти заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Л. Л. Христиансена (1910–1985) — крупного ученого, фольклориста, педагога. Внимание автора статьи обращено к становлению его многогранной творческой и научной деятельности, начало которой связано с Уральским народным хором, созданным им в тяжелые годы Великой Отечественной войны (1943).

Автор прослеживает неразрывную связь выдающихся достижений (во всех видах деятельности) Л. Л. Христиансена с феноменом его многогранной личности — незаурядным талантом музыканта, организатора, ученого, мыслителя, творца.

В итоге исследования делается вывод о том, что начало профессиональной деятельности Л. Л. Христиансена в области народно-песенного искусства сопряжено с уральским периодом (1942–1959). Именно тогда был заложен прочный фундамент для обоснования собственной научной концепции исследования музыкального фольклора и создания научно-методологической, методической и практической основы народно-певческого исполнительства и образования. Изучение профессионального творческого опыта и научных

трудов Л. Л. Христиансена проливает свет на многие актуальные вопросы современного народно-певческого искусства и этномузыкознания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Лев Христиансен, народный хор, фольклор, народная песня, народное творчество, этномузыкалогия

Александр Матусевич
ЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН:
ПОЛЯРИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ
И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ

Статья посвящена обзору музыкальных европейских театров сезона 2019–2020 гг. Проанализированы работы театров Белоруссии, Украины, Чехии, Австрии, Италии и Германии, которые были показаны до начала пандемии. Рассмотренные спектакли демонстрируют самую широкую палитру стилей: от традиционных костюмированных постановок классики эпохи романтизма до новинок европейского композиторского письма, решенных в авангардной стилистике. Уделено внимание как режиссерским концепциям анализируемых спектаклей, так и музыкальной интерпретации: если режиссерские подходы весьма противоречивы и вызывают неоднозначные оценки, то музыкальное наполнение спектаклей отличается высоким исполнительским уровнем. Вне зависимости от эстетических предпочтений для европейского оперного театра характерен активный многовекторный поиск, интерес к самым различным пластам оперной литературы и интерпретационным подходам, что свидетельствует о демократических традициях.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Опера, музыкальный театр, режиссерские подходы в опере, европейский оперный театр

Екатерина Елисеева
СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ СЕБАСТЬЯНА ЖОРЖА:
К ИСТОРИИ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ЖАНРА В РОССИИ

Статья посвящена творчеству немецкого композитора XVIII в. Себастьяна Жоржа (жившего в России), а также его произведениям в жанре струнного квартета. Предметом настоящего исследования является определение хронологических рамок создания жанра струнного квартета в России. Датировка струнных квартетов Себастьяна Жоржа в нотной коллекции графа А. К. Разумовского в Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского в Киеве позволяет назвать композитора первооткрывателем этого жанра в России, а 1770 год — временем создания первых произведений этого камерно-инструментального жанра в России. В работе были использованы историко-хронологический и жанровый методы исследования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Себастьян Жорж, Антон Тиц, русская музыка XVIII века, струнный квартет, камерно-инструментальная музыка, нотная коллекция графа А. К. Разумовского

Мария Скуратовская

«БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА»:

ПРОЛОГ И/ИЛИ ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА?

Статья посвящена опере Н. А. Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелога» и истории ее создания. В последовательности событий триады исторических опер («Вера Шелога» — «Псковитянка» — «Царская невеста») она занимает первое место, однако изначально материал этой оперы предназначался для пролога второй редакции «Псковитянки», сочиненной в 1876–1877 гг. Именно пролог композитор задумал досочинить в первую очередь, редактируя оперу, и предполагал изложить в нем, согласно драме Л. А. Мея, события, предварявшие действие «Псковитянки». В статье анализируются многочисленные драматургические и музыкальные связи пролога с основным материалом оперы, в частности, лейтмотивная система; а также рассматривается мелодика «Веры Шелоги», в которой, на наш взгляд, впервые формируется зрелый, более певучий стиль музыкального языка композитора.

В связи с этим во второй версии «Веры Шелоги» (1898 г.) Римский-Корсаков меняет немного в мелодическом плане — лишь речитативные фрагменты заменяются более распевными; в большей мере перерабатываются оркестровка и фактура. В качестве самостоятельной оперы «Вера Шелога» продолжает сразу несколько линий: во-первых, она оказывается в ряду одноактных опер, сочинявшихся на рубеже XIX–XX вв. русскими композиторами (например, П. И. Чайковский, Ц. А. Кюи), тем самым обогащая актуальный для отечественной сцены жанр. Во-вторых, она объединяет в себе основные тенденции развития одноактной оперы того времени: черты веристской оперы и принципы воплощения в музыке «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Наконец, в творчестве Римского-Корсакова «Вера Шелога» вписывается, помимо уже упомянутой исторической триады, в триаду одноактных опер (наряду с «Моцартом и Сальери» и «Кашеем Бессмертным»), тем самым доказывая значимость материала как в эволюции стиля композитора, так и в его наследии в целом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. А. Римский-Корсаков, «Боярыня Вера Шелога», «Псковитянка», одноактная опера, редактурa, пролог

Антонина Максимова

«УДЕЛ КОМПОЗИТОРА В АМЕРИКЕ»:

ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

В статье исследуется историческая судьба Третьей симфонии Владимира Дукельского (1946), написанной в память о Н. К. Кусевицкой. Сочинение ожидало своего единственного исполнения в США почти десять лет. Автором освещены детали переговоров Дукельского с Кусевицким, который, по свидетельству композитора, был заказчиком симфонии, но позднее этот факт отрицал. В исследовании затронуты аспекты деятельности Музыкального фонда Сергея Кусевицкого середины 1940-х годов; приведен список произведений, заказанных фондом разным композиторам в те годы; выдвинута гипотеза о политической обусловленности уменьшения числа заказов в 1946 году.

В статье приведено мнение Н. Слонимского о музыке симфонии и возможных путях продвижения сочинения, а также освещены обстоятельства американской премьеры симфонии в Институте Шатокуа.

Материалами исследования наряду с воспоминаниями Дукельского послужили документальные источники, фрагменты которых публикуются на русском языке впервые

(в частности цитируются фрагменты писем В. Дукельского, С. Кусевицкого, Н. Слонимского). По мнению автора статьи, судьба Третьей симфонии предопределила отсутствие жанра симфонии в творчестве Дукельского 1950–1960-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Владимир Дукельский, Вернон Дюк, Сергей Кусевицкий,
Музыкальный фонд Кусевицкого, Третья симфония Дукельского,
Николас Слонимский, Институт Шатокуа, музыкальная культура США XX века*

Антон Ровнер

СЕРГЕЙ ПРОТОПОПОВ — МАЛОИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ КОМПОЗИТОР И ТЕОРЕТИК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Сергей Владимирович Протопопов (1893–1954) является редким, если не уникальным, композитором, который в своей музыке следовал принципам теоретической системы, созданной его учителем Болеславом Леопольдовичем Яворским.

Творчество Протопопова представляет своеобразное явление культуры Серебряного века. В 1920-х годах композитор сочинял музыку в модернистском стиле, сравнимым с манерой таких мастеров авангарда 1920-х годов, как Н. Рославец и А. Мосолов. Им написано немногочисленное количество ярких и самобытных сочинений, новаторская гармония которых основана на симметричных ладах, извлеченных из теории ладового ритма Яворского.

Музыку его основного, авангардного, периода фактически невозможно объединить эстетическими установками какого-либо одного направления. Его творчество стоит на пересечении нескольких течений, органично сочетая в себе несколько стилей, таких как символизм, футуризм, кубофутуризм, супрематизм.

В 1930-х годах, подобно другим советским композиторам, Протопопов был вынужден отказаться от модернистского стиля и сочинять музыку в конвенциональном стиле. Черты символизма проявляются только в завершенной Протопоповым версии «Предварительного действия» Скрябина, осуществленной им в 1948 году.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Сергей Протопопов, Болеслав Яворский, русский музыкальный авангард,
модернистский стиль, символизм, футуризм, кубофутуризм, супрематизм*

Александр Радченко

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ А. Г. ШНИТКЕ В АСПЕКТЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Статья посвящена рассмотрению драматургической концепции Четвертой симфонии А. Г. Шнитке, иллюстрирующей претворение сакральной тематики в жанре симфонии. В качестве концептуальной линии сочинения автор избирает содержание Ветхого и Нового завета. В сочинении, созданном на основе молитвенного правила «Розария» католической традиции, объединены напевы, отсылающие к синагогальному пению и песнопениям христианских конфессий. При рассмотрении драматургической концепции симфонии Шнитке автор статьи обращается к комплексному подходу (программный замысел, драматургия,

композиция, тематизм), который способствует более глубокому проникновению в смысловые реалии произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Экуменизм, А. Г. Шнитке, симфоническое творчество, полистилистика, религиозно-духовное наполнение, сакральные темы

Тамара Русанова

ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ

ГНЕСИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Статья посвящена истории становления гнесинской школы. В статье отмечены глубинные духовные, художественные и профессиональные связи гнесинской школы с русской и европейской культурой XIX века. Особое внимание уделено музыкантам, выдающимся деятелям русской и европейской культуры второй половины XIX века, которые сыграли особую роль в становлении русского профессионального музыкального образования (братья Рубинштейны), а также формировании мировоззрения основательницы школы Е. Ф. Гнесиной: В. Сафонова, Ф. Бузони.

В статье раскрыты методические установки Е. Ф. Гнесиной, представленные в работах ее ученицы и последовательницы Л. Б. Булатовой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Гнесинская школа, Е. Ф. Гнесина, русская музыкальная культура XIX века, Л. Б. Булатова

ABSTRACTS

Mikhail Imkhanitsky

MAESTRO OF BALALAICA: ON THE 50TH ANNIVERSARY OF ANDREY ALEXANDROVICH GORBACHEV BIRTH

The article deals with the creative activity of one of the most famous modern concert performers on the balalaika, a remarkable teacher, methodologist, musician-educator, head of the Department of Stringed Plucked Instruments of the Russian Gnessin Academy of Music Andrey Gorbachev. Special emphasis is placed on the study of the master's performing style in solo and ensemble performance, active methodological and pedagogical work of the maestro both at the Gnessin University and in other musical educational institutions. The role of the musician in the establishment of the Russian concert balalaika as a full-fledged academic instrument is particularly emphasized.

KEY WORDS

Balalaika, performing arts, pedagogy, methods of teaching the balalaika, publishing, music education, cooperation with composers, popularization of the balalaika in the music world

Irina Yegorova

LEV LVOVICH CHRISTIANSEN: THE BEGINNING OF THE CREATIVE PATH OF THE FOLKLORIST (TO THE 110TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

This work is dedicated to the memory of Honored person of Art of Russian Federation, Professor L. L. Christiansen (1910–1985) — the great scientist, folklorist and teacher. Author's attention is paid to the formation of his many-sided creative and scientific activity, the beginning of which is connected with the Ural folk choir, founded by him during difficult years of the Great Patriotic war (1943).

Relying on general scientific, theoretical and empirical research methods, the author traces inseparable connection between L. L. Christiansen's outstanding success in all activities with the phenomenon of his personality — an outstanding talent of a musician, organizer, scientist, thinker and creator.

In the result of present research, it is concluded that the beginning of L. L. Christiansen's professional activity in the field of folk song art is connected with the Ural period (1942–1959). It was here that a solid foundation was laid for substantiating its own scientific concept of musical folklore research and foundation of a scientific, methodological, and practical basis for folk singing performance and education. The study of the professional and creative experience as well as the scientific works of L. L. Christiansen sheds light on many topical issues of the modern folk-singing art and ethnomusicology.

KEY WORDS

Lev Christiansen, folk choir, folklore, folk song, folk art, ethnomusicology

Alexander Matusevich

**EUROPEAN OPERA SEASON:
POLARIZING MUSICAL STYLES AND DIRECTING IDEAS**

The article is devoted to the review of the musical European theaters of the 2019–2020 season. The author analyzes the works of theaters in Belarus, Ukraine, the Czech Republic, Austria, Italy and Germany, which were shown before the outbreak of the pandemic. The considered performances demonstrate the widest palette of styles: from traditional costumed productions of classics of the Romantic era to novelties of the European composer's writing, solved in the avant-garde style. Attention is paid to both the director's concepts of the analyzed performances and the musical interpretation: if the director's approaches are very contradictory and cause ambiguous assessments, then the musical content of the performances is characterized by a high level of performance. Regardless of aesthetic preferences, the European opera house is characterized by an active multi-vector search, an interest in the most diverse layers of opera literature and interpretive approaches, which testifies to democratic traditions.

KEY WORDS

Opera, musical theater, directorial approaches in opera, European opera theater

Ekaterina Eliseeva

**STRING QUARTETS BY SEBASTIAN GEORGES:
ON THE HISTORY OF THE CHAMBER-INSTRUMENTAL GENRE IN RUSSIA**

The article is devoted to the work of the German composer of the XVIII century Sebastian Georges (who lived in Russia), as well as his works in the genre of string quartet. The subject of this study is to determine the chronological framework for the creation of the string quartet genre in Russia. The dating of string quartets by Sebastian Georges in the music collection of Count A. K. Razumovsky in the Vernadsky National Library of Ukraine in Kiev allows us to call the composer the discoverer of this genre in Russia, and 1770 — the time of the creation of the first works of this chamber-instrumental genre in Russia. Historical-chronological and genre methods of research were used in the work.

KEY WORDS

Sebastian Georges, Anton Titz, Russian music of the XVIII century, string quartet, chamber and instrumental music, music collection of Count A. K. Razumovsky

Maria Scuratovskaya

**THE NOBLEWOMAN VERA SHELOGA:
PROLOGUE AND/OR A ONE-ACT OPERA?**

The article is dedicated to the N. A. Rimsky-Korsakov's opera «The Noblewoman Vera Sheloga» and history of its creation. In the sequence of events of historical operas' triad (*Vera Sheloga* — *Pskovityanka* — *The Tsar's Bride*), it takes the first place, but initially the material of this opera was intended for the prologue of the *Pskovityanka*'s second edition, composed in 1876–1877. It was the prologue that the composer intended to complete in the first place, editing the opera, and he intended to set out in it, according to L. A. Mei, the events preceding the action of *Pskovityanka*. The article analyzes the numerous dramatic and musical connections of the prologue with the main material of the opera, in particular, the leitmotif system; and also the melody of *Vera Sheloga* is considered, in which, in our opinion, for the first time a mature, more melodious style of the composer's musical language is formed.

In this regard, in the second version of *Vera Sheloga* (1898) Rimsky-Korsakov changes little in the melodic plan — only the recitative fragments are replaced by more chanting ones; orchestration and texture are being processed to a greater extent. As an independent opera, *Vera Sheloga* continues several lines at once: firstly, it finds itself in a series of one-act operas composed at the turn of the 19th and 20th centuries. Russian composers (for example, P. I. Tchaikovsky, Ts. A. Cui), thereby enriching the genre that is relevant to the national scene. Secondly, it combines the main tendencies in the development of one-act opera of that time: the features of a verist opera and the principles of the embodiment of A. S. Pushkin. Finally, in the work of Rimsky-Korsakov, *Vera Sheloga* fits, in addition to the already mentioned historical triad, into the triad of one-act operas (along with *Mozart and Salieri* and *Kashchei the Immortal*), thereby proving the importance of the material in the evolution of the composer's style and in general in his legacy.

KEY WORDS

N. A. Rimsky-Korsakov, «*The Noblewoman Vera Sheloga*», «*Pskovityanka*», one-act opera, editing, prologue

Antonina Maksimova

«THE COMPOSER'S LOT IN AMERICA»:**HISTORICAL FATE OF VLADIMIR DUKELSKY'S THIRD SYMPHONY**

The article focus on historical fate of the Third Symphony by Vladimir Dukelsky (1946) which had been dedicated to the memory of Natalia Koussevitzky and was not performed in the United States before 1955. The author gives a feature to the details of negotiation between Dukelsky and Serge Koussevitzky who, according to composer, commissioned him a Symphony but later denied the fact of the commission. The aspects of the Koussevitzky Musical Foundation activity of mid-1940s as well as a list of commissions of the Foundation of that period are being discussed. The author makes a supposing of political causality of numerical decline of commissions in 1946. The article include Nicolas Slonimsky's reception of Dukelsky's Symphony as well as his opinion on the ways of promotion of the piece. Circumstances of the Symphony premiere at the Chautauqua Institution are being observed. Fragments from Dukelsky's memoirs and historical documents (letters by Dukelsky, Koussevitzky, and Slonimsky) are being introduced for the first time in the article. In the author's view the fate of the Third Symphony foredoomed the absence of the genre in Dukelsky's music of 1950–1960s.

KEY WORDS

Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, Serge Koussevitzky, Koussevitzky Music Foundation, Dukelsky's Third Symphony, Nicolas Slonimsky, Chautauqua Institution, the XXth century American music

Anton Rovner

SERGEI PROTOPOPOV —**LITTLE-KNOWN RUSSIAN COMPOSER****AND THEORIST OF THE FIRST HALF OF THE XXth CENTURY**

Sergei Vladimirovich Protopopov (1893–1954) is a rare, if not a unique case of a composer who in his music followed the principle of a musical theoretical system created by his teacher Boleslav Yavorsky. Protopopov's musical legacy presents a peculiar phenomenon of the culture of the Russian Silver Age. In the 1920s the composer wrote music in a modernist style

comparable to that of such masters of the Russian avant-garde of the 1920s as Nikolai Roslavetz and Alexander Mosolov. He created a modest quantity of vivid original compositions whose innovative harmony is based on the symmetrical scales derived from Yavorsky's theory of modal rhythm. The music of his modernist period is virtually impossible to categorize by the aesthetical notions of any one stylistic trend. His musical aesthetics lies at the crossroads of several tendencies, organically combining in itself the features of several styles, such as symbolism, futurism, cubo-futurism and suprematism. In the 1930s, similarly to all the other modernist composers in the Soviet Union, Protopopov was forced to reject his modernist style and compose music in a conventional style alternately combining such features as socialist realism and traditionalism. Features of symbolism appear once again in Protopopov's reconstructed version of Scriabin's «Prefatory Action», completed by him in 1948.

KEY WORDS

Sergei Protopopov, Boleslav Yavorsky, Russian avant-garde music, modernist style, Symbolism, Futurism, Cubo-futurism, Suprematism

Alexander Radchenko

**THE FOURTH SYMPHONY BY A. G. SCHNITTKE
IN THE ASPECT OF THE DRAMATIC CONCEPT**

The article is devoted to the consideration of the dramatic concept of the Fourth Symphony by A. G. Schnittke, illustrating the implementation of sacred themes in the genre of the symphony. As a conceptual line of the work, the author chooses the content of the Old and New Testaments. The composition, created on the basis of the prayer rule of the «Rosary» of the Catholic tradition, combines chants that refer to synagogue singing and chants of Christian denominations. When considering the dramatic concept of Schnittke's symphony, the author turns to a complex approach (program design, drama, composition, thematism), which contributes to a deeper insight into the semantic realities of the work.

KEY WORDS

Ecumenism, Schnittke, symphonic creativity, polystylistics, religious and spiritual content, sacred themes

Tamara Rusanova

**THE ORIGINS AND TRADITIONS
OF THE GNESSIN PIANO SCHOOL**

The article is devoted to the history of the Gnessin school formation. The article notes the deep spiritual, artistic and professional ties of the Gnessin school with the Russian and European culture of the XIX century. Special attention is paid to the outstanding figures of Russian and European culture of the second half of the XIX century, who played a special role in the formation of Russian professional music education (the Rubinstein brothers), as well as the formation of the worldview of the founder of the school, E. F. Gnesina: V. Safonov, F. Busoni. The article reveals the methodological guidelines of E. F. Gnesina, revealed in the works of her student and follower L. B. Bulatova.

KEY WORDS

Gnessin School, E. F. Gnessin, Russian musical culture of the XIX century, L. B. Bulatova

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

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

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

1 абзац — предмет исследования;

2 абзац — метод или методология исследования;

3 абзац — научная новизна и выводы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

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

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