

Ученые записки

2022
1(40)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель

Российская академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**

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

Адрес редакции

121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: 8(495) 691 30 78
E-mail:
publishing@gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru/>

Подписано в печать 01.06.2021 г.
Печать офсетная. Формат 70x108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

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

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 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

Подписку на журнал «Ученые записки Российской академии музыки
имени Гнесиных» можно оформить
на сайте Объединенного каталога «Пресса России» www.pressa-rr.ru
или по телефону +7 (495) 680-99-71, 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|--|----|---|--------------------------|
| <i>Страница главного редактора</i> | 3 | <i>Юлия Пантелеева</i> Современная композиция: минимум или максимум? <i>Часть первая</i> | 71 |
| ЮБИЛЕЙ <i>Нора Потемкина</i> К 140-летию со дня рождения Ольги Фабиановны Александровой-Гнесиной | 4 | <i>Наталья Говар</i> «Я и рояль»: размышления о фортепианных миниатюрах Валерия Гаврилина | 84 |
| ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Саида Исхакова</i> Об исполнительских трудностях, связанных с пропорционированием длительностей, в музыкальной практике католической церкви XV века | 18 | МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Анастасия Хлюпина</i> «Лолита» Родиона Щедрина в меняющемся времени: опыт режиссерских прочтений оперы | 95 |
| <i>Александра Максимова</i> Семантика оркестровых тембров в балетных партитурах К. Кавоса | 34 | ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО <i>Марина Подгузова</i> Михаил Павлович Мchedлов в истории отечественного арфового искусства | 117 |
| МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян</i> «Лабиринты» — роман-симфония для фортепиано соло Н. Н. Сидельникова: принципы драматургии, композиции, содержательно-смысловой аспект | 45 | <i>Сведения об авторах</i> <i>Аннотации и ключевые слова</i> <i>Abstracts</i> <i>Требования к статьям</i> | 125 128 132 136 |

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Представляемый номер знаменателен интересом авторов к изысканным темам и утонченным исследовательским объектам — касается ли это определенной личности или музыкального анализа. Читатель, несомненно, откроет для себя много нового.

Выпуск открывается статьей, посвященной юбилею блистательной Ольги Фабиановны Гнесиной — яркой пианистки, педагога, художника. Портрет этой незаурядной личности во всем объеме и полноте представлен в статье **Норы Потемкиной** «К 140-летию со дня рождения Ольги Фабиановны Александрович-Гнесиной».

Погружение в музыкальные тонкости католической службы Западной Европы XV в., в создание изысканной ритмической картины, почерпнувшей ряд приемов в технике диминуции, предлагается в материале **Саиды Исхаковой** «Об исполнительских трудностях, связанных с пропорционированием длительностей, в музыкальной практике католической церкви XV века».

Инструментальному стилю знаменитого «итальянца в России» — композитора, капельмейстера, прославленного педагога — посвящена статья **Александры Максимовой** «Семантика оркестровых тембров в балетных партитурах К. Кавоса».

Грандиозное по своему замыслу произведение-прощание, в котором воплотились художественно-эстетические, философские и религиозные взгляды композитора, представляют **Ольга Комарницкая** и **Минчжэ Ян** в статье «“Лабиринты” — роман-симфония для фортепиано соло Н.Н. Сидельникова: Принципы драматургии, композиции, содержательно-смысловой аспект».

В многообразном мире конструктивных приемов, существующих в современной музыкальной композиции, есть место и для простой гаммы. О том, каким структурным метаморфозам она подверглась, читаем в исследовании **Юлии Пантелеевой** «Современная композиция: Минимум или максимум?»

Интересные сведения о знаменитом русском композиторе, интерпретаторе фортепиано, содержатся в публикации **Натальи Говар** «“Я и рояль”: Размышления о фортепианных миниатюрах Валерия Гаврилина».

С глубоким анализом целого спектра оперных постановок по роману В. Набокова можно познакомиться в публикации **Анастасии Хлюпиной** «“Лолита” Родиона Щедрина в меняющемся времени: Опыт режиссерских прочтений оперы».

Творческая деятельность знаменитого отечественного музыканта начала XX века, чей вклад в исполнительское искусство получил высокую оценку как на родине, так и за рубежом, представлена в очерке **Марины Подгузовой** «Михаил Павлович Мчедлов в истории отечественного арфового искусства».

Нора Потемкина

К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ОЛЬГИ ФАБИАНОВНЫ АЛЕКСАНДРОВОЙ-ГНЕСИНОЙ

30 октября 2021 года исполнилось 140 лет со дня рождения Ольги Фабиановны Александровой-Гнесиной (1881–1963), младшей из пяти сестер Гнесиных*. Пианистка, замечательный педагог, она всю жизнь работала в учебных заведениях имени Гнесиных, пользовалась большой любовью и уважением коллег и учеников.

Ее деятельность получила и официальное признание — Заслуженная артистка РСФСР (1935), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1945), Ольга Фабиановна была отмечена многими государственными наградами, в том числе орденом Ленина (1955) и несколькими медалями.

Личность Ольги Фабиановны, ее таланты и увлечения мы можем представить по материалам архива музыканта, хранящимся в Мемориальном музее-квартире Елены Фабиановны Гнесиной, переписке с близкими людьми, коллегами, учениками.

Архив О. Ф. Александровой-Гнесиной насчитывает около 500 единиц хранения и содержит письма и телеграммы, «фотографии <...> юбилейные <...> учебные материалы, документы, рукописи, рисунки, другие материалы. Архив <...> во многом сходен с архивами сестер и братьев Гнесиных — те же разделы (фотографии, эпистолярный, документы, юбилейные материалы и т. д.), те же важнейшие этапы биографии, связанные с деятельностью гнесинских учебных заведений» [4, 1].

Ольга Фабиановна родилась в Ростове-на-Дону, но с раннего детства жила в Москве со старшими сестрами. Воспитывалась она, таким образом, среди музыкантов, составлявших блистательное окружение Гнесиных со времени их учебы в консерватории. В возрасте семи лет получила в подарок «Песенку Оле к рождению» (илл. 1), написанную соучеником и близким другом Евге-

* Автор выражает сердечную благодарность В. В. Троппу за помощь в подготовке статьи.



Илл. 1. Э. К. Розенов. Песенка Оле к рождению. Хоровая (ансамблевая) именная партия. 1888 г.

нии Фабиановны Савиной-Гнесиной Эмилием Карловичем Розеновым, выдающимся ученым, музыковедом и педагогом-просветителем.

О. Ф. Гнесина окончила Музыкальное училище, созданное ее сестрами, получив свидетельство о его окончании № 2. Свидетельство № 1 было выдано Марии Ренквист, будущей жене Р. М. Глиэра. В экспозиции музея есть фотография Елены Фабиановны Гнесиной с двумя первыми выпускницами своего класса (илл. 2).

Ольга всегда была общительным, живым и веселым человеком. Еще с детства у нее было много подруг: на всю жизнь ближайшим другом осталась художница Елена Каменцева (ур. Хрущева). Из учившихся одновременно с ней в училище Гнесиных надо отметить Дмитрия Сергеевича Зернова, талантливого пианиста и композитора, ученика Евгении Фабиановны, безвременно скончавшегося от туберкулеза в 1913 году. И в дальнейшем Ольга Гнесина охотно окружала себя друзьями разного возраста. Среди ее знакомых были и знаменитые люди, музыканты, актеры: Р. М. Глиэр, С. Т. Рихтер, Н. Л. Дорлиак, О. Л. Книппер-Чехова, О. Н. Андровская.

Ольга Фабиановна любила веселые развлечения: игры, шарады, юмористические розыгрыши-капустники,



Илл. 2. Первый выпуск училища Е. и М. Гнесиных в 1901 году. Ел. Ф. Гнесина (в центре) с ученицами: О. Ф. Гнесиной (слева) и М. Р. Ренквист (справа).

пародии. С удовольствием танцевала, вплоть до пожилого возраста. По воспоминаниям З. И. Финкельштейна, О. Ф. Гнесина «очень любила мазурку и, так сказать, с полным фасоном это делала»¹ [6, 76].

Общее увлечение театром связывало Ольгу с младшим братом Григорием. Григорий Фабианович писал в 1906 году из Алушты брату Михаилу о том, что они с Ольгой на отдыхе играют в местном драматическом театре как «*артисты Императорских театров*»².

Григорий Гнесин был талантливейшим литератором, в дальнейшем проявившим себя как поэт, прозаик, драматург, переводчик. Приводим его юношеское стихотворение, написанное в письме к Ольге Фабиановне:

Ты помнишь ли ту песнь? — Охваченный любовью,
Твой первый поцелуй я с уст твоих сорвал...
Ты помнишь ли, как звучно и как нежно
В тиши ночной тогда он прозвучал....

Но время шло вперед. — Ты помнишь, как-то ночью
Я у пруда тебя в последний раз встречал,
Ты помнишь ли, как глухо, но как нежно
В последний раз тебя поцеловал...

Ты помнишь ли меня? Расстались мы навеки,
Но в сердце я твой лик запечатлел...
Ты помнишь все: и ночь, и парк, и те аллеи,
Но ты забыла песнь, что соловей нам пел!

19/VIII 1901 г.³

Как отмечает в воспоминаниях ученица Ольги Фабиановны О. А. Амусьева, «у нее [О. Ф. Гнесиной — Н. П.] были все данные для того, чтобы стать большой драматической актрисой. Короткий промежуток времени она принимала участие в гастролях на юге артистов Малого театра. Перед ней открывалась манящая ее возможность сценической карьеры. Она отказалась от нее во имя дела своих старших сестер. Впрочем, актерские способности очень пригодились ей в занятиях с учениками» [2, 62]. Елена Фабиановна рассказывала, что актеры Малого театра говорили: «*Оставьте одну [сестру — Н. П.] нам, у вас уже четыре — музыканты!*» [Там же]. Сама Елена Фабиановна пишет в воспоминаниях, что «*для некоторых из нас в свое время возникал даже вопрос, не избрать ли сцену основной специальностью*» [3, 118].

Фотографии и портреты начала века показывают нам Ольгу Гнесину весьма симпатичной барышней романтического вида (а у нее было немало романтических увлечений) и любительницей красивых шляпок. Прекрасные портреты О. Ф. маслом написала близкая подруга Елена Ивановна Каменцева, входившая в Московское товарищество художников.

Ольга и сама любила рисовать, о чем можно судить по работам (маслом и акварелью), сохранившимся в экспозиции и фондах Музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной.

С 1901 года Ольга Фабиановна начала преподавать фортепиано в Музыкальном училище Гнесиных, долгое время младшим, а затем и более старшим ученикам. После разделения учебного заведения на школу-семилетку и училище О. Ф. Александрова-Гнесина преподавала в обоих его звеньях (до 1955 года).

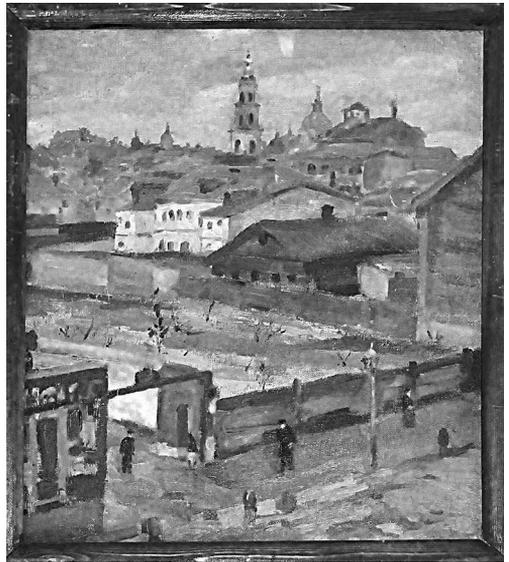
Свой талант и энергию Ольга Фабиановна отдавала общему делу своей семьи, принимая участие во всех творческих начинаниях: создании рукописных альбомов и журналов, организации различных концертов, в том числе и благотворительных, участии в веселых вечерах и играх, танцах, ученических вечерах с загадками, шарадами.

В библиотеке музея хранится много нотных изданий с автографами Ольги Гнесиной, на многих из них ее почерком написан курс училища, которому соответствует пьеса. Она и сама сочиняла детские пьесы, шесть из них были опубликованы в 1921 году⁴.

О. Ф. Гнесина прожила всю жизнь вместе с сестрами в тех же зданиях, где находились и созданные ими учебные заведения — с 1900 по 1948 год на Собачьей площадке, а затем — на Поварской улице (тогда Воровского). Своих детей у нее не было, но в 1910-х годах она удочерила оставшуюся без родителей Елизавету Кудряшову, впоследствии — ее первую выпускницу в училище и преподавателя фортепиано в школе-семилетке имени Гнесиных, с которой



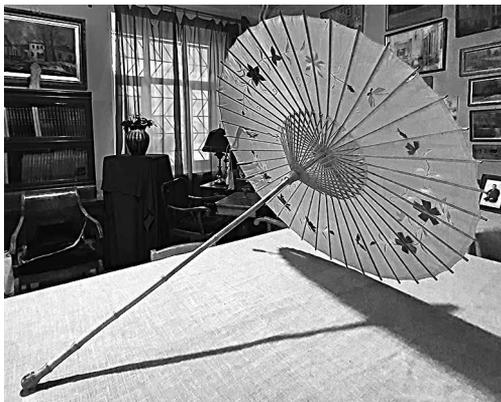
Илл. 3. Е. И. Каменцева. Портрет О. Ф. Гнесиной в черной шляпе. 1900-е гг.



Илл. 4. О. Ф. Гнесина. Старый Арбат. Конец 1920-х гг.



Илл. 5. Ольга Фабиановна и Дмитрий Константинович Александровы на отдыхе. 1930-е гг.



Илл. 6. Зонтик О. Ф. Александровой-Гнесиной



Илл. 7. Трость Д. К. Александрова

практически не расставалась до конца своей жизни.

Еще раньше Ольга Фабиановна знакомится со своим будущим мужем, студентом-химиком Дмитрием Александровым, но поженятся они лишь спустя много лет, в 1932 году. В это время Дмитрий Константинович был уже известным ученым, профессором Военно-воздушной академии имени Н. Е. Жуковского, генерал-майором инженерных войск. Их брак продолжался до кончины Д. К. Александрова в 1947 году. В довоенные годы супруги каждый год выезжали на отдых в Крым, либо на Кавказ, либо в подмосковные санатории. Сохранились фотографии и предметы быта, с которыми любили гулять Ольга Фабиановна и Дмитрий Константинович: шелковый китайский зонтик и трость с наконечником в виде головы фламинго.

По воспоминаниям, Дмитрий Константинович был «обаятельный человек», «генерал, который любил шутку», «настоящий джентльмен» [6, 74, 77].

В годы войны Ольга Фабиановна была эвакуирована с мужем в Свердловск, где работала в музыкальной школе. Ее деятельность была очень тепло встречена коллегами по работе, дирекция школы объявила ей благодарность с занесением в трудовую книжку. Ученики не теряли связи с ней. Так, сохранилось несколько писем Ольги Амусевой к своей учительнице, письма Наташи Листовой (и письма Ольги Фабиановны к ней), письма к Софе Девенишской.

По возвращении из эвакуации Ольга Фабиановна вернулась к обычным занятиям. Когда в 1944



Илл. 8. Слева направо:
З. И. Финкельштейн,
Е. Т. Кудряшова
и О. Ф. Александрова-
Гнесина на отдыхе.
Начало 1950-х гг.

году открылся институт имени Гнесиных, а в 1946 — школа-десятилетка при нем, Ольга Фабиановна приняла участие в их организации: работала на кафедре общего фортепиано в институте, год возглавляла фортепианный отдел в школе-десятилетке (1946–1947), где продолжала преподавать почти до конца жизни. В это время Ольга Фабиановна тесно сотрудничает с Зиновием Исааковичем Финкельштейном, близким другом Гнесиных, директором школы-десятилетки. Ольга Фабиановна, Елизавета Тимофеевна и Зиновий Исаакович выезжали вместе на отдых на Рижское взморье, о чем повествует ряд юмористических фотографий, собранных и подаренных Гнесиной и ее приемной дочери З. И. Финкельштейном в 1953 году.

Финкельштейн вспоминает об этом так:

«С Ольгой Фабиановной приходилось вместе отдыхать — в Кисловодске, потом в Риге, на Рижском взморье. И Ольга Фабиановна на отдыхе, когда не было этих учебных забот, принимала самое деятельное участие в развлечениях нашего небольшого кружка. Вместе с Елизаветой Тимофеевной, ближайшим ее любимым другом, устраивали разные представления, некоторые даже прямо на берегу моря. Мы тогда жили в Яундубулты, там был Дом творчества Союза композиторов. Яундубулты — это такое тихое место, там мало отдыхающих, одни только композиторы, музыковеды. Там почему-то всех тянуло на что-нибудь смешное. Ну, знаете, люди отдыхают, делать нечего — и придумывали самые невероятные вещи. И Ольга Фабиановна, конечно, тоже принимала во всем этом участие. Она была в годах. Но душой молода. Она, например, позволяла себе не отставать от людей в том, что, казалось бы, в ее годы было сделать очень трудно. Например, когда отправлялись на яхте на прогулку, она взбиралась на нее как все молодые. В августе там море уже холодное, лезть в него не хочется. А Ольга Фабиановна первая входила в него и показывала пример всем нам. Она принимала участие даже в танцах» [6, 76].



Илл. 9. О. Ф. Александрова-Гнесина с учениками. Конец 1940-х годов.

В третьем ряду второй слева — будущий композитор Кирилл Дмитриевич Акимов, третья — пианистка, профессор, декан фортепианного факультета РАМ имени Гнесиных Валентина Евгеньевна Зверева, четвертая — музыковед, доцент кафедры теории музыки Академии Татьяна Александровна Енько.

Среди учеников Ольги Фабиановны — пианисты, лауреаты Всесоюзных конкурсов: М. В. Мильман — профессор Московской консерватории, А. К. Клумов — доцент Московской и Минской консерваторий (оба они были и композиторами), народный артист России М. В. Мунтян; видные педагоги Гнесинских учебных заведений — профессор В. Е. Зверева (Орлова), С. В. Девенишская, А. П. Багагова, А. М. Чекмазов, Т. Н. Натарова, Е. С. Согоян. Многие из ее учеников стали композиторами, часто именно она первой угадывала их будущее дарование — это К. С. Хачатурян, Э. С. Колмановский, И. М. Белорусец, В. П. Герчик, К. Д. Акимов, А. Д. Польшина. Особенно много воспитанников класса стали впоследствии музыковедами: Н. А. Листова, О. А. Амусьева, А. Я. Ортенберг (Брук), Т. А. Енько, О. А. Виноградова (Серпер), С. П. Панкратов, А. И. Тихонова (Рыскина). В числе учеников, выбравших себе другие профессии — искусствовед И. Е. Прусс, работавшая в музее изобразительных искусств имени Пушкина и ставшая «душой» фестиваля «Декабрьские вечера».

Приведем фрагмент из воспоминаний об Ольге Фабиановне ученицы О. Ф. Александровой-Гнесиной, музыковеда Ольги Абрамовны Амусьевой: *«Ольга Фабиановна была беспредельно музыкальна. Ее художественный вкус безупречен. Изысканный, с идеально развитым чувством меры. Самым тяжким упреком в ее устах был упрек в дурном вкусе. Она одинаково хорошо понимала музыку самых различных эпох и стилей: и Баха, и Скарлатти, и Шопена, и Равеля, и Чайковского, и Мясковского, и Хачатуряна... От ее прикосновения к музыкальному произведению оно буквально расцветало, как по волшебству. Ольга Фабиановна тратила невероятное количество энергии, добываясь от своих учеников нужного исполнительского эффекта. Неделями и месяцами могла работать над красотой и выразительностью каждой фразы, каждого отдельного звука, добываясь нужного оттенка, тембровой краски. <... >*

В работе над фразировкой, нюансами, соотношением различных частей музыкальной формы пробовалось множество вариантов, пока не выкристаллизовы-



Илл. 10. О. Ф. Александрова-Гнесина с учениками школы-семилетки имени Гнесиных. Конец 1940-х гг. *Вторая слева* — пианистка, будущий педагог школы Софья Викторовна Девенишская, *третий* — композитор Константин Дмитриевич Акимов, *четвертая* — музыковед Анна Яковлевна Ортенберг (Брук); *третья справа* — композитор, доцент РАМ имени Гнесиных Анна Дмитриевна Польшина, *крайняя справа* — музыковед Ольга Абрамовна Амусьева.

валась приемлемая для педагога и ученика интерпретация произведения. Ольга Фабиановна сама настолько вживалась в создаваемый ею художественный образ, так умела и передать его на рояле, и пропеть, и очень часто актерски воплотиться в него (вот тут и пригодились ее способности актрисы), настолько вся была выразительна, что казалась живым поэтическим воплощением тех произведений, которые разучивались вместе с ней.

Сплошь и рядом ученики Ольги Фабиановны, часто далеко не зрелые (хотя бы по своему возрасту) юные музыканты, играли так зрело, умно, изящно и одухотворенно, что невозможно было понять, за чей же счет это следует отнести: ученика или учителя. Но мы все, ее ученики, хорошо знали, чья здесь заслуга первая.

Особым вниманием в классе Ольги Фабиановны пользовался Бах, которого она безгранично любила. Ольга Фабиановна говорила, что чем больше играешь музыку Баха, тем больше открываешь в ней глубин и красот, что она никогда не может приестся. Ольга Фабиановна считала его очень современным композитором, была убеждена, что каждое поколение музыкантов находило и будет находить в Бахе созвучные ему мысли, формы, гармонии. <... >

Ольга Фабиановна всячески старалась развивать в своих учениках самостоятельное музыкальное мышление. В ее классе между учителем и учениками велись бурные дискуссии по вопросам трактовки того или иного произведения. И хотя Ольга Фабиановна пылко отстаивала свою точку зрения, она страшно гордилась тем, что ее ученики умеют и могут спорить с ней. И поощряла эти споры. <... >

Ольга Фабиановна любила давать своим ученикам незаигранный репертуар, не исполнявшиеся или редко исполнявшиеся произведения. Часами рылась она в грудях нот, выискивая и переписывая своей рукой что-нибудь “вкусненькое” для своих ребят. Кто из ее учеников не помнит этих нотных листков, исписанных знакомым размашистым почерком? Ноктюрн Балакирева, пьесы Глинки, Метнера, Глиэра и многое, многое другое... <... >



Илл. 11. Елена и Ольга Гнесины с учениками класса О. Ф. Гнесиной. 1940-е гг.
 Справа от О. Ф. Гнесиной — Т. А. Енько, музыковед, многолетний преподаватель кафедры теории музыки в ГМПИ-РАМ имени Гнесиных.

Совершенно особым вниманием в классе Ольги Фабиановны пользовалась ансамблевая музыка: играли в четыре руки, играли на двух роялях, играли в восемь рук. Ольга Фабиановна разыскивала все новые ансамбли, постоянно обращалась к бывшему ученику Елены Фабиановны, ныне директору школы-десятилетки З. И. Финкельштейну с просьбой сделать переложение для ансамбля того или иного произведения. Ансамбли класса Ольги Фабиановны неоднократно выступали в крупнейших концертных залах Москвы, по радио.



Илл. 12. О. Ф. Александрова-Гнесина на отчетном концерте школы-семилетки имени Гнесиных. 1951 г.

Поощрялась и домашняя читка нот. Устраивались закрытые собрания класса Ольги Фабиановны, где ученики демонстрировали самостоятельно разобранные и выученные ими произведения. После серьезной части собрания начиналась веселая часть: остроумные игры, затевать которые Ольга Фабиановна была мастерицей. И совершенно обязательно все ученики одаривались Ольгой Фабиановной. Тут были какие-то необыкновенные блокнотики, карандашники, забавные

игрушки, конфеты и т. д. (Ольга Фабиановна жить не могла без того, чтобы не доставить людям удовольствия). При этом неизвестно, кто больше радовался подаркам — тот, кто их получал, или тот, кто их дарил... <... >

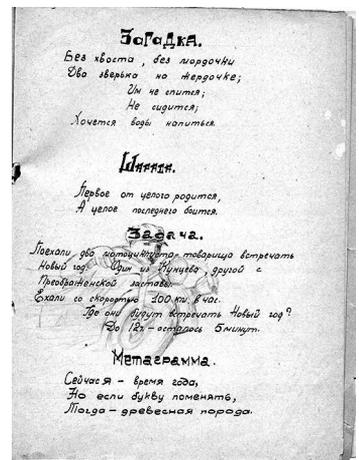
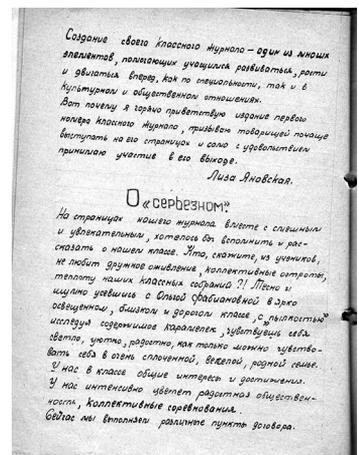
У елки устраивался конкурс (с обязательными премиями) на лучшее знание музыкальных терминов. К нему обычно тщательно готовились, по рукам ходили списки с терминами, выписанными рукой Ольги Фабиановны из Римана, из Цадика⁵. Проходили такие конкурсы очень живо, увлекательно, со смехом и шутками. Все ученики должны были играть каденции в любой тональности. Младшие — более примитивные, старшие — более сложные. Это было немножко страшнее, чем термины. <... >

Ольга Фабиановна ревностно следила за успеваемостью своих учеников по музыкально-теоретическим дисциплинам и общеобразовательным предметам. Было просто стыдно получить не только «тройку», но даже «четверку». Учиться на «пятерки» было нормой в классе Ольги Фабиановны» [2, 62–66].

Ученики постоянно чувствовали огромную заботу своего педагога, получали подарки и угощения. Регулярно (был период, когда это происходило каждые каникулы) Ольга Фабиановна путешествовала со своим классом на пароходе по Волге с заездом в Коломну, Рязань, Казань, Саратов и другие города. Неизменными были и всяческие веселые развлечения, устраиваемые для учеников. В музее хранится рукописный журнал «Крылья» класса О. Ф. Александровой-Гнесиной конца 1930-х гг. с записями учеников, загадками и шарадами.

В доме на Собачьей площадке комнаты Ольги Фабиановны первоначально были на втором этаже, в мезонине. Сохранились ее фотографии в своей комнате. На стенах — большое число живописных работ и фотографий близких, коллег и друзей.

Вот что вспоминала об этой обстановке известный музыковед, автор ряда учебников по сольфеджио для музыкальных школ, Елена Васильевна Давыдова: «В самые первые годы моей



Илл. 13–15. Рукописный журнал класса О. Ф. Александровой-Гнесиной «Крылья». Конец 1930-х гг.



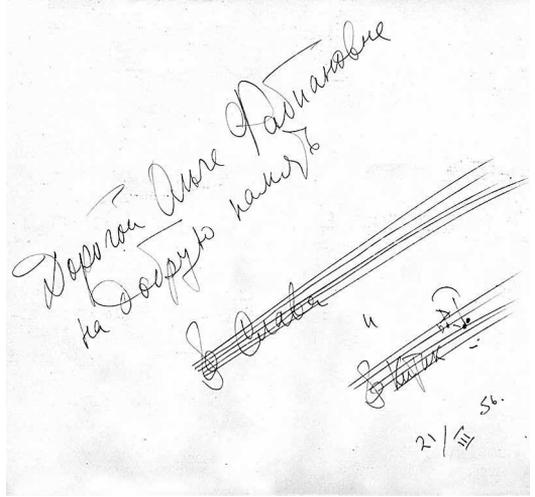
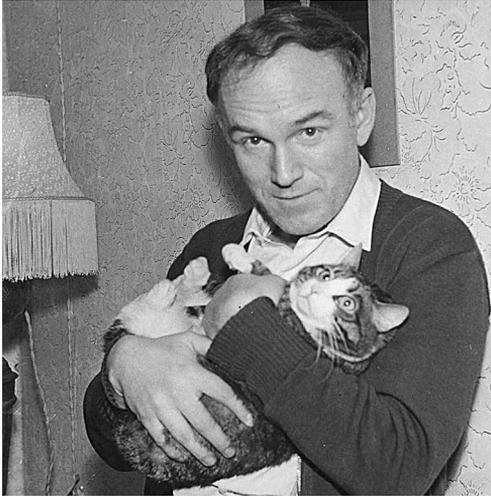
Илл. 16. О. Ф. Александрова-Гнесина в своей комнате в доме на Собачьей площадке. 1930-е гг.

учебы, когда я только что поступила в школу (это был 1916 год — я тогда училась у Марии Фабиановны, а не у Елены Фабиановны), и я помню, как однажды я пришла к Ольге Фабиановне — в ее маленькую комнатку наверху в мезонине, с потолком, до которого можно было рукой достать. Меня поразили там красота и вкус, с которыми эти крохотные, крохотные комнатки были устроены. И это первое впечатление красоты, одухотворенности этих жалких комнатушек, предельно уютных, красивых, лучшие любых хором — осталось у меня на всю жизнь. И всегда, заходя к Ольге Фабиановне, я любовалась всем этим и знала, что где бы Ольга Фабиановна ни была, у нее всегда будет красиво, тепло и уютно. А это много значит, это сразу создавало какую-то теплую обстановку. Действительно, это не был официальный класс. Мы входили в уютную, красивую комнату, и нас охватывало необычайно приятное ощущение» [5, 80].

После постройки нового здания учебных заведений на Поварской Ольга Фабиановна стала жить на втором этаже новой квартиры, специально отделанной для сестер-основательниц. Так же, как и в старом доме, туда вела деревянная лестница. В распоряжении О. Ф. Александровой-Гнесиной были: кабинет, спальня, там же помещались общие столовая и кухня.

Особую любовь Ольга Фабиановна питала к котам и кошкам. В музее сохранились фотографии, на которых кошки Пчелка и Китти представлены как вместе со своей хозяйкой, так и отдельно. Особого внимания заслуживает телеграмма, в которой Пчелка «поздравляет хозяйку с Новым годом и высокой наградой». Кошка Китти удостоилась сфотографироваться со Святославом Рихтером, который оставил на обороте этой фотографии не только свой автограф, но и три ноты от имени «Китика». В 1963 году Рихтер дал концерт памяти Ольги Фабиановны в Концертном зале Института имени Гнесиных.

В переписке Елены и Ольги Гнесиных кошкам, их лечению, кормлению и уходу уделяется много внимания. «Сегодня возила Пчелку в клинику, она опять ничего не ест, ей велено давать витамины, вино, молочно-растительную пищу. Доктор был ею очарован, говорил: ты моя симпатичная, зеленоглазая, курносенькая, красоточка и т. д.»⁶. «Кошка моя чуть-чуть поправляется, ест крабы, а вино продащица <... > положила красное сухое»⁷.

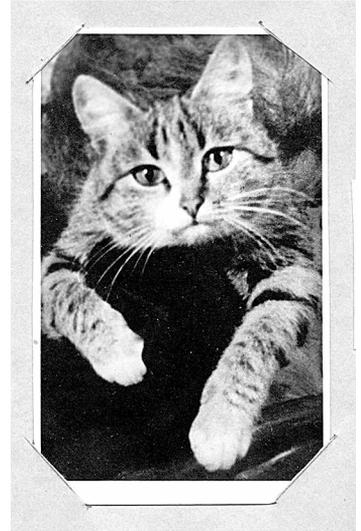


Илл. 17. Фотография С. Т. Рихтера с кошкой Китти с дарственной надписью на обороте. 1956 г.

Фотография Пчелки была вклеена в «альбом кошек», подаренный Ольге Фабиановне в 1950-е годы.

В Мемориальном музее-квартире были устроены три выставки, посвященные юбилейным датам О. Ф. Александровой-Гнесиной: в 2001, 2011 и в 2021 году. Особый интерес, конечно, представляют личные вещи, корреспонденция из самых разных мест, где, например, оказывались ее братья Владимир и Григорий (Америка, Швейцария, Германия), письма и телеграммы от известных людей.

Как отмечает автор обзора архивных материалов О. Ф. Гнесиной Людмила Владимировна Голубева, многолетняя сотрудница Музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной, «среди телеграмм и поздравлений с 35-летием педагогической деятельности (1936 г.) сестер Гнесиных — Ольги и Елизаветы — многие присланы выдающимися музыкантами и деятелями культуры. В их числе — О. А. Книппер-Чехова и ее племянник, окончивший училище Гнесиных и ставший впоследствии известным композитором, Лев Книппер. Поздравления и телеграммы к 50-летию педагогической деятельности сестер тоже позволяют представить круг друзей Гнесиных, среди ко-



Илл. 18. Фотография кошки Пчелки из «альбома кошек». 1950-е гг.

торых — музыканты, художники, литераторы, артисты (например, одна из телеграмм, адресованная Ольге и Елене — от артистки МХАТа Ольги Андровской). В архиве О. Ф. есть телеграммы, присланные в разные годы, в том числе — от Н. Л. Дорлиак и С. Т. Рихтера» [4, 3–4].

На юбилейной выставке 2021 года представлено 94 экспоната из фондов музея, разносторонне раскрывающих личность Ольги Фабиановны Александрович-Гнесиной. Ее образ прекрасно выражен в поздравительном обращении ее близкой подруги, художницы Елены Ивановны Каменцевой: «Хочу, моя Оля, чтобы ты всю жизнь оставалась веселой стрекозкой и никогда не опускала крылышки, пусть всегда тебе светит ясное солнышко»⁸.

СПИСОК РУКОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ ИЗ ФОНДОВ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ ЕЛ. Ф. ГНЕСИНОЙ (ММКЕЛФГ)

1. Фонд 22, инв. № XXII-2.
2. Фонд 7, инв. № VII-20/61.
3. Фонд 7, инв. № VII-20/62.
4. Фонд 22, инв. № XXII-95.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ

1. Фонд 22, инв. № XXII-422.
2. Фонд 6, инв. № ИЗО-475.
3. Фонд 6, инв. № ИЗО-35.
4. Фонд 6, инв. № ИЗО-50.
5. Фонд 8, инв. № Ф-867.
6. Фонд 3, инв. № М-565.
7. Фонд 3, инв. № М-564.
8. Фонд 22, инв. № XXII-338, с. 3.
9. Фонд 22, инв. № XXII-297.
10. Фонд 26, инв. № УШ-82.
11. Фонд 22, инв. № XXII-398, с. 1.
12. Там же, с. 3.
13. Там же, с. 4.
14. Фонд 26, инв. № УШ-284.
15. Фонд 8, инв. № Ф-872.
16. Фонд 22, инв. № XXII-303.
17. Фонд 6, инв. № ИЗО-116.
18. Фонд 22, инв. № XXII-356.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова-Гнесина Ольга Фабиановна // Гнесинский дом. История учебных заведений. Сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. Москва, 2015. С. 157–159.
2. Амусьева О. А. Портрет учителя // Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: сборник статей и материалов. Сост. В. В. Тропп. Вып. 2. Москва, 2011. С. 61–68.

3. Гнесина Ел. Ф. «Я привыкла долго жить...». Воспоминания, статьи, письма, выступления: Е. Ф. Гнесина; В. В. Тропп (составление). 2-е изд., испр. СПб: Лань: Планета музыки, 2020. 560 с.
4. Голубева Л. В. Путеводитель по архиву О. Ф. Александровой-Гнесиной (подготовлено к публикации). 8 с.
5. Давыдова Е. В. Воспоминания об О. Ф. Александровой-Гнесиной // Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: сборник статей и материалов. Сост. В. В. Тропп. Москва, 2011. Вып. 2. С. 80–82.
6. Финкельштейн З. И. Воспоминания об О. Ф. Александровой-Гнесиной // Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: сборник статей и материалов. Сост. В. В. Тропп. Вып. 2. Москва, 2011. С. 68–77.

REFERENCES

1. Alexandrova-Gnesina Olga Fabianovna // Gnesinskii Dom. Istoria uchebnyh zavedenii [Gnesin's Home. The History of educational institutions]. Comp. E. P. Kostina, V. V. Tropp. Moscow, 2015. P. 157–159.
2. Amusieva O. A. Portret uchitelya [Portrait of a teacher] // Zapiski Memorial'nogo Muzeya-kvartiry Eleny F. Gnesinoi: sbornik statei i materialov [Notes of the Elena F. Gnesina's Memorial museum-apartment. The Gnesin's family: a collection of articles and materials]. Compiled by V. V. Tropp. Issue 2. Moscow, 2011. P. 61–68.
3. Gnesina El. F. Ya privykla dolgo zhit: [I got used to live long... Memories, articles, letters, speeches]. E. F. Gnesina; V. V. Tropp (compilation). 2nd ed., revised. St. Petersburg: Lan: Planet of Music, 2020. 560 p.
4. Golubeva L. V. Putevoditel' po arkhivu O. F. Aleksandrovoi-Gnesinoi [Guide to the archive of O. F. Alexandrova-Gnesina] (prepared for publication). 8 p.
5. Davydova E. V. Vospominania ob O. F. Alexandrovoi-Gnesinoi [Memories of O. F. Alexandrova-Gnesina] // Zapiski Memorial'nogo Muzeya-kvartiry Eleny F. Gnesinoi: sbornik statei i materialov [Notes of the Elena F. Gnesina's Memorial museum-apartment. The Gnesin's family: a collection of articles and materials]. Compiled by V. V. Tropp. Issue 2. Moscow, 2011. P. 80–82.
6. Finkelstein Z. I. Vospominania ob O. F. Alexandrovoi-Gnesinoi [Memories of O. F. Alexandrova-Gnesina] // Zapiski Memorial'nogo Muzeya-kvartiry Eleny F. Gnesinoi: sbornik statei i materialov [Notes of the Elena F. Gnesina's Memorial museum-apartment. The Gnesin's family: a collection of articles and materials]. Comp. V. V. Tropp. Issue 2. Moscow, 2011. P. 68–77.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Архивные материалы, фрагменты переписки и воспоминаний приведены в статье с сохранением авторской орфографии и пунктуации.
- ² ММКЕлФГ, фонд 16, инв. № XVI-3/1.
- ³ ММКЕлФГ, фонд 22, инв. № XXII-2.
- ⁴ Гнесина О. Ф. Шесть маленьких пьесок для фортепиано М.: Государственное музыкальное издательство, 1921. 8 с.
- ⁵ «Имеются в виду музыкальные словари: один из авторитетнейших музыкальных словарей Г. Римана, вышедший в переводе Ю. Д. Энгеля еще до революции и Словарь иностранных музыкальных терминов И. А. Цадика, под редакцией М. В. Иванова-Борецкого, ныне вышедший из употребления» (Цит. по изданию: Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: сборник статей и материалов. Сост. В. В. Тропп. Вып. 2. Москва, 2011. С. 66).
- ⁶ ММКЕлФГ, фонд 7, инв. № VII-20/61.
- ⁷ ММКЕлФГ, фонд 7, инв. № VII-20/62.
- ⁸ ММКЕлФГ, фонд 22, инв. № XXII-95.

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Саида Исхакова

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЯХ, СВЯЗАННЫХ С ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕМ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ, В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ XV ВЕКА

Наибольшие трудности у певцов церковного хора¹ в католической службе Западной Европы, начиная со второй четверти XV в., вызывала техника пропорционирования длительностей. Сложившаяся в конце XIV в. в светской традиции *Ars subtilior*², эта практика изначально была призвана к созданию в высшей степени изысканной ритмической картины, предполагавшей прихотливую (нерегулярную и часто несинхронную в различных голосах фактуры) смену мензураций³. Введенная в английскую мессу⁴, впоследствии повлиявшую на музыкальное оформление континентальной церковной службы⁵, техника пропорционирования (уже с сочинений Г. Дюфай) проникла и в мессу континентальных композиторов.

Истоки идеи пропорционирования длительностей лежат в приеме так называемой диминуции, применяемой в мотетах XIV в., начиная с творчества Ф. де Витри⁶, когда тенор второй (третьей) части⁷ записывался в мензуре, вдвое (редко втрое) меньшей, чем первоначальная⁸. Расцвет этой практики, с одной стороны, привел к появлению на рубеже XIV–XV вв. мензурационных мотетов, в которых тенор каждого раздела проводился в своей мензуре, как правило, пропорционально уменьшая длительности; с другой — к возможности смены ритмической ориентации в любом голосе⁹, вплоть до совмещения различных мензур в одновременности, наблюдаемого в пьесах традиции *Ars subtilior*¹⁰. Подобное совмещение «размеров» внутри одной пьесы (как по горизонтали, так и по вертикали) потребовало создания неких общих правил их математического «уравнивания». Так была создана система пропорционирования длительностей, в основу которой было положено условие постоянства протяженности бревеса¹¹.

В теории XV в. пропорция *dupla* (при исходном размере C обозначаемая как C, реже C2 или O, а при исходном O — как O или O2) предполагает, что на месте одного семибревеса будут два семибревеса, в действительности про-

певаемые как минимы, и тактус будет равен не семибревису, а имперфектному бревису. Пропорция *tripla* (при исходном размере С обозначаемая как СЗ, а при исходном О — как ОЗ) подразумевает, что на месте одного семибревиса будут три семибревиса, и тактус будет охватывать перфектный бревис¹². Вместе с уменьшением нотных стоимостей¹³ при использовании пропорций происходит и «смещение» мензураций: например, «то, что записано пропорционально как *tempus*, на самом деле является *prolatio* первоначальной стоимости длительностей (*integer valor*)» [10, 149]. Благодаря системе пропорций можно было записать наиболее прихотливые в ритмическом отношении эпизоды нотного текста вдвое медленнее с тем, чтобы их было легче правильно прочесть¹⁴. Однако само по себе употребление пропорциональных знаков в нотации приводило к немалым трудностям и даже недоразумениям¹⁵.

Для певчих католических храмов, расположенных на территории современной Италии (в которые ритмические новшества проникли раньше всего), пропорциональные отношения длительностей на разных уровнях композиции¹⁶ стали создавать значительные проблемы как в «расчете» тактуса¹⁷, так и в считывании нотных стоимостей. Дело в том, что в первой половине XV в. само по себе обозначение длительности — бревиса или семибревиса — не указывало однозначно на ее перфектность или имперфектность. Последнее можно было определить по ритмическому контексту, согласуясь с мензурацией при ключе. В условиях, когда мензура могла несколько раз измениться на протяжении пьесы, певцу всякий раз приходилось мысленно модулировать из одной системы в другую, в которой те же нотные начертания означали иное ритмическое наполнение. При этом в условиях хорового исполнения потенциальная возможность ошибки умножалась на число исполнителей.

Помимо мензураций¹⁸ и знаков *modus-cum-tempore*, ритмические пропорции изображались также в виде математических дробей¹⁹. При этом любой из названных способов обозначения пропорции отвергал эквивалентность минимы французской нотационной системы²⁰. Однако у дробей было еще одно преимущество: с их помощью можно было создать арифметически точную нотацию, *однозначно* выражающую величину ритмического уменьшения/увеличения²¹. Несмотря на это, композиторы первой половины XV в. предпочитают использовать для отображения пропорции не дроби, а мензурационные знаки (в том числе с применением знака *diminuta* — перечеркивающей их вертикальной черты). А. М. Б. Бергер справедливо отмечает странность такого решения, поскольку пропорция, выраженная мензурациями²², могла внести двусмысленность в прочтение конкретных длительностей. Например, в случае наложения перфектного времени на имперфектное только дробь, выражающая к тому же отношения *меньших* длительностей, давала однозначную рекомендацию для исполнителей²³.

Другая причина двусмысленности заключалась в возможности «традиционного» (то есть в соответствии с принципом эквивалентности *минимы*) прочтения составляющих пропорцию мензурационных знаков²⁴. Ситуация усугублялась при использовании так называемых последовательных пропорций, возникавших в рамках одного голоса, когда смена одной мензуры на последу-

ющую носила кумулятивный характер. Это предполагало соотнесение числового выражения каждой последующей мензуры с непосредственно предшествующей, а не с исходным «размером» пьесы²⁵. Однако примерно до середины XV в. композиторы указывали изменения мензуры не кумулятивно, а ориентируясь на ту, что стояла при ключе!²⁶ Получается, что исполнители (руководитель капеллы) сами должны были определить (не имея партитуры и тактовых черт), кумулятивны данные мензурации или нет!²⁷ Возможно, именно поэтому композиторы этого периода и даже теоретики (в трактатах) во избежание неадекватного прочтения часто дополняли ту или иную ритмическую пропорцию, выраженную мензурационными знаками, красной отметкой отдельных длительностей²⁸, ноткой итальянского образца или словесным указанием (*capon'om*)²⁹.

Думается, причина использования мензураций в качестве «знаков пропорции» заключалась в их привычности для композиторов, исполнителей и даже теоретиков³⁰, а также в том, что большинство необходимых ритмических соотношений в принципе *могло быть* выражено тем или иным соотношением мензураций с использованием их диминированных версий³¹. И если в теории все было достаточно просто: пропорция *dupla* ускоряла чтение ритмической картины в два раза, а *tripla* — в три раза, то на практике функционирование пропорций было гораздо сложнее. Во-первых, *tripla*, выражаемая знаками СЗ или ОЗ, в реальной практике никогда не использовалась в силу своей непрактичности. Действительно, запись музыки под знаком СЗ должна была укладываться в мензуру, равную 12 минимам³² (при том, что «размер» С содержит 4 минимы, а С — 6 миним). Еще более нечитаемо выглядела бы запись в *настоящем* ОЗ, мензура которого содержит 18 миним (при 6 миниммах в О и 9 — в Θ)! Тем не менее композиторы того времени сумели приспособить к нотной практике знаки ОЗ и СЗ, но для отображения другой — *полуторной* — пропорции (*sesquialtera*), то есть не 3/1, а 3/2!³³

Реальная *tripla* могла бы возникнуть в нотных текстах только между мензурами С и Θ ³⁴, однако в реальных композициях того времени подобная конструкция не встречается. Другой пример пропорции *tripla*, возникшей «на расстоянии», приводит Тинкторис в работе «*Proportionale musices*»³⁵. Он (чисто теоретически) допускает случай, когда дискант (верхний голос) пьесы, начатый в «размере» Θ , содержит сначала пропорцию 2/1, а через некоторое время 3/2 при сохранении исходной мензуры О с начала до конца этого примера в теноре (нижнем голосе). Согласно ученому, 3/2 соотносится здесь с предыдущей пропорцией и таким образом создает соотношение *tripla* по отношению к начальному Θ [25, 12]³⁶. Аналогичным образом пропорция 4/1 (*quadtripla*) *теоретически* может возникнуть между знаками С и \mathfrak{D} , однако такое последование также не встречается в художественной практике. В самом деле, уравнивание по времени двух семибрависов прежнего раздела восьмью семибрависами нового создало бы исполнителям значительную трудность при сопоставлении темпов этих композиционных построений³⁷.

Целый ряд исследований, начиная с середины XX в., был посвящен анализу интерпретации знаков ОЗ и СЗ (которые во второй половине XV в. часто заменялись

просто цифрой 3)³⁸ в конкретных нотных текстах, после чего было признано, что уже сделанные прежде расшифровки соответствующих эпизодов в три раза скорее в отношении подбора длительностей, требуют переделки на ускорение лишь в *полтора* раза³⁹. Думается, что, поскольку *настоящая* пропорция *tripla* в художественных произведениях практически не применялась⁴⁰, композиторы в ситуации, когда надо было записать 3/2, часто записывали только числитель (без знаменателя), что могло вызвать недоумение, главным образом, у теоретиков того времени. Не случайно И. Тинкторис и Ф. Гафури иногда критикуют композиторов за некорректное использование пропорциональных знаков и, в частности, тех, которые якобы указывают на соотношение *tripla*. Так, Тинкторис (в «*Proportionale musices*») осуждает, по его мнению, «непростительную (*excusabilis*) ошибку Окегема, пометившего свою простенькую (*bucolicum*) песню «*L'autre dantan*», сочиненную с одной мензурой ОЗ во всех голосах, не просто знаком пропорции, а таким, который одни интерпретируют как *tripla*, другие же (хотя это и некорректно) как *sesquialtera*. <...> Несведущие скажут: Давайте споем это прямо сейчас: это *sesquialtera*...»⁴¹[25, 14]. На наш взгляд, последней фразой Тинкторис хочет подчеркнуть, что только «несведущие», то есть певчие, недостаточно знающие музыкальную теорию, могут принять знак ОЗ за *привычное им* обозначение полуторной пропорции. И хотя ученый возмущается неверным толкованием этого знака, он все же признает, что для большинства исполнителей это все-таки *sesquialtera*. По мнению Тинкториса, если композитор в этой ситуации не хотел, чтобы его песня прозвучала на порядок быстрее⁴², требовалось указать лишь на небольшое ускорение, передаваемое перечеркнутой мензурой (в данном случае O^{c})⁴³.

Еще одна «ошибка композитора» найдена Тинкторисом в *Credo* мессы Св. Антония Падуанского⁴⁴ Дюфай (на словах «*Qui cum patre...*»). Теоретик критикует решение автора поставить знак ОЗ (при исходном C , сохраняющемся во втором голосе), который исполнители, по его мнению, могут принять за полуторную пропорцию на уровне бревисов (про «необходимую» согласно официальной теории триплу он даже не упоминает!). Согласно последнему, в этом месте (и это справедливо), требовалось указание на *dupla sesquiquarta* (9/4) на уровне семибревисов, поскольку бревисы этих мензур несопоставимы: в C они имперфектны, а в ОЗ — перфектны [25, 14]⁴⁵. Может быть, Дюфай использовал здесь знак ОЗ и не в пропорциональном, и не в стандартном мензуральном смысле? Он мог исходить из того, что имперфектный модус (C) меняется на перфектный, в котором бревисы также становятся перфектными (ОЗ). Поэтому он приписал цифру 3 к знаку О, как бы указывая этим на тернарность входящих в темпус семибревисов. Но даже в этом случае такое, весьма практичное по существу, решение не совпадало с существующей теорией пропорций, чем и возмущается Тинкторис⁴⁶.

Ритмические пропорции, каким бы способом они ни были указаны, соблюдались согласно разработанным в теории математическим соотношениям, судя по всему, лишь в случае одновременного совмещения (по вертикали) различных мензураций (в разных голосах фактуры). Если же пропорциональный знак менялся во всех голосах сразу, то есть использовался как темповый маркер (тер-

мин В. Апеля), иначе говоря, по горизонтали, отношения «скоростей» между соседними разделами могли различаться в разных исполнительских традициях. Так, некоторые соотношения мензур, приоритетные для одной географической зоны, могли игнорироваться в другой. Например, распространенное на континенте совмещение размеров O и \emptyset ⁴⁷, в котором \emptyset по вертикали передает пропорцию *dupla* по отношению к исходному *tempus perfectum prolatio minor*⁴⁸, никогда не использовалось английскими композиторами. Вместо него в английской записи церковного многоголосия использовалась пропорция *dupla* между размерами C и O при равенстве миним в C семибревисам в O ⁴⁹. Впоследствии Тинкторис назвал такое равенство «ошибкой англичан»⁵⁰. Интересно, что после 1450 г. в силу английского стилевого воздействия, известного как *contenance angloise*, данная пропорция становится употребительной в творчестве Окегема и его современников⁵¹, причем мензурация C функционирует как знак аугментации⁵². При этом в условиях контекстуального прочтения длительностей при переходе от O к C возникают дополнительные нюансы, связанные с увеличением (альтерацией) миним перед семибревисами и уменьшением (имперфикацией) семибревисов перед минимами⁵³.

В континентальной практике трактовка соотношения мензураций O и \emptyset зависела от контекста. При одновременном использовании этих знаков в разных голосах или в случае их последования в ходе мелодических повторений (*color*) изоритмического тенора, данная пропорция, по общепринятому мнению, выражается отношением 1:2. Однако по поводу смены мензуры с O на \emptyset сразу во всех голосах (темповый маркер) большинство современных теоретиков высказывается о сокращении мензуры O лишь на $1/3$ ⁵⁴, благодаря чему пропорция превращается в *sesquitertia* (3:4), приравнивающую имперфектный бревис в O перфектному бревису в \emptyset ⁵⁵. Каким бы ни было ускорение в случае перехода от мензуры O к \emptyset — неопределенным или точно выверенным с сокращением протяженности темпуса на $1/3$, — руководителю капеллы при расчете изменения скорости тактуса, видимо, приходилось нелегко. Наиболее сложный в исполнительском отношении случай употребления темповой пропорции O и \emptyset представлен в *Gloria* мессы Тинкториса «*Sine nomine*», в которой раздел *Quoniam tu solus sanctus* изобилует сменами одной мензурации на другую через каждые 2–3 такта современной нотации (при незначительной разнице в подборе ритмических стоимостей)!⁵⁶

Наиболее распространенное обозначение пропорции *dupla* к «размеру» C в виде \mathcal{C} (*tempus imperfectum diminutum*) английскими композиторами начала XV в. также не использовалось⁵⁷. В большинстве случаев они записывали первый, «трехдольный», раздел мотета или части Ординария в размере O , а второй, «двудольный» — в C . При этом в ритмическом арсенале первого раздела фигурировали семиминимы⁵⁸, в то время как самой мелкой длительностью второго раздела была минима. Это значит, что формат ритмической записи второго раздела был вдвое крупнее первого. А. Планчарт указывает, что мы не знаем теперь, в каком темпе исполнялся второй раздел. Однако на основании того, что континентальные переписчики английской музыки (вжи-

вую слышавшие эти сочинения) во всех случаях заменили знак С на C , можно заключить, что второй раздел исполнялся намного быстрее первого⁵⁹.

Искусственно замедленная ритмическая запись второго раздела английскими композиторами, полагаю, объясняется тем, что общее течение музыки здесь изначально было более подвижным (намного больший процент семиминим, чем был в первом разделе). Поэтому, чтобы певцы не запутались в считывании ритмической картины, композиторы записывали второй раздел вдвое медленнее (так, чтобы самые мелкие длительности — семиминимы — превратились в минимы). Получив от англичан ноты с «запутывающим», как его называет Планчарт [31, 42], значением мензуры С, континентальные «редакторы» для ускорения процесса звучания перечеркнули эту мензуру, превратив ее в C .

Впоследствии под влиянием английской музыки (в континентальном письменном преподнесении) Г. Дюфай, Й. Окегем и другие нидерландские композиторы тоже стали использовать сменяемое во всех голосах последование мензур О и C . Тонкость заключается в том, что английское чередование О и С, превратившееся в континентальных собраниях (в частности, в мотетах и мессах Дюфай, созданных до 1436 г.)⁶⁰ в О и C , имело пропорцию 1:2, тогда как Окегем впервые⁶¹ использовал это соотношение мензур с рации 3:4 на уровне семибревисов!⁶² Дело в том, что разделы частей Ординария, записанные Окегемом в мензуре C , так же как и предшествующие им в *tempus perfectum prolatio minor*, включали семиминимы и, следовательно, не могли быть исполнены вдвое быстрее по отношению к размеру О! По мысли Планчарта, это потребовало бы либо невероятно медленного темпа в *integer valor*, либо чрезвычайно быстрого в *tempus diminutum* [31, 43] — подобный ритмический контекст (проявляющийся также и в случаях чередования в произведении разделов, записанных последовательно в мензурах О C O ⁶³), создает условия для временной реализации отношения О и C не как двойного, а как *sesquitertia* (3:4)⁶⁴. Не случайно Тинкторис (в «*Proportionale musices*») дважды делает комментарий, косвенно указывающий на утверждение, что знаки O и C не всегда означают строгую пропорцию *dupla*, а чаще лишь «ускорение мензуры»⁶⁵.

Как же певцы должны были понять, какое соотношение с *integer valor* (то есть О) подразумевал композитор, выставляя в тексте знак C , — 1:2 или 3:4? Согласно убедительной версии Планчарта, рации 1:2⁶⁶ использовалось при *одновременном* использовании мензур О и C в разных голосах, а 3:4 — при *последовательной* смене «размера» всей фактурой с О на C ⁶⁷ при условии сохранения в разделе *tempus diminutum* того же ритмического масштаба⁶⁸. Это значит, что если при последовании разделов, записанных сначала в О, затем в C , второй из них записан «медленными» длительностями (как в сочинениях английских композиторов и раннего периода Дюфай⁶⁹), соотношение темпов будет 1:2 (на уровне бревисов), если длительности в обоих разделах одинакового формата (везде встречаются единичные семиминимы), то соотношение темпов будет 3:4 (на уровне семибревисов).

Получается, что первоначально в английских и континентальных Ординариях первой трети XV в. назначение пропорционирования было чисто функциональным: записать разделы, изложенные мелкими ритмическими длительностями,

двое медленнее для удобства прочтения, но при этом указать на увеличение скорости произнесения этой записи (правда, в английских рукописях это указание лишь подразумевалось). Однако в середине XV в. назначение пропорциональных знаков начинает смещаться в сторону указания *скорости* исполнения соседних разделов⁷⁰, записанных в одном и том же ритмическом масштабе. В особенности это касается перечеркнутых мензураций⁷¹. Наконец, в начале XVI в. использование пропорций в одновременности (то есть по вертикали) постепенно исчезает из композиторской практики, поэтому принцип эквивалентности бревиса все больше превращается в теоретическую абстракцию, полностью уступая место принципу эквивалентности минимы⁷² (исключением остаются пропорциональные каноны, в которых эквивалентность бревиса остается приоритетной)⁷³.

Ясно, что в условиях, при которых та или иная пропорция может быть трактована по-разному⁷⁴, а скорость ведения тактуса способна изменяться⁷⁵, не все певцы капеллы смогли бы сразу правильно сориентироваться в темпе прочтения длительностей только по виду нотной записи⁷⁶. Добавим к этому существование разного рода необычных знаков, двойных мензураций, особенно в первой половине XV в., которые постоянно создавали двусмысленные ситуации при прочтении ритмической стороны звучания⁷⁷, чтобы проблемы исполнителей стали еще более очевидны. К тому же усилившийся во второй половине XV в. интерес композиторов к пропорциональным канонам⁷⁸, применяемым, что немаловажно, в условиях намного более консонантной, чем прежде, звуковой вертикали⁷⁹, также не способствовал облегчению исполнительских трудностей. Потому в церковной службе появилась острая необходимость в *централизованном* руководстве капеллой посредством «отбивания времени»⁸⁰ — функция, которая была возложена на регента (*precentor*)⁸¹.

К середине XVI в. пропорционирование длительностей постепенно покидает художественную практику. Однако часть его обозначений — *tempus imperfectum diminutum* (Ċ), а также целые числа (2 или 3), выставляемые при ключе, и, конечно, дроби (которые, наконец, освобождаются от прежнего, мензурационного, понимания) с течением времени становятся частью новой теории, основанной на регулярном чередовании сильных и слабых долей, приобретающая статус *метрических* размеров Нового времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гирфанова М. Е. О новой форме полиметрии в *ars subtilior* последней четверти XIV — начала XV века («Tractatus figurarum» Филиппа де Казерта) // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 121–125.
2. Гирфанова М. Е. Учение о тактусах в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI века // Вестник С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. 2012. Вып. 4. С. 12–25.
3. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века // История полифонии. Вып. 1. Москва: Музыка, 1983. 454 с.
4. Исхакова С. З. О причинах введения тактирования (*tactus*) в музыкальную практику католической церкви XV века // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / Ред.-сост. Т. И. Науменко. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 266–277.

5. *Коклико А. П.* Compendium musices (1552) / Адриан Пети Коклико: Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. Москва: МГК им. Чайковского, 2007. 484 с.
6. *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы. Москва: Композитор, 2003. 416 с.
7. *Тарасевич Н. И.* О мензуральной нотации, а также о канонах мензуральных и пропорциональных // Журнал Общества теории музыки. № 2. 2013/2. С. 108–119.
8. Adam de Fulda Musica // *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784. P. 329–381. (Reprint ed.: Hildesheim: Olms, 1963).
9. Anonymous Tractatus et compendium cantus figurati (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proskesche Musikbibl., 98 th. 4o), ed. Jill M. Palmer, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 35 (n.p.: American Institute of Musicology / Hänssler Verlag, 1990), 41–93.
10. *Apel W.* The notation of Polyphonic Music 900–1600. Cambridge, Mass. 1949. 463 p.
11. *Bent M.* The early use of the sign Φ // *Early Music*. Vol. 24. 1996. No. 2. P. 199–225.
12. *Bent M.* Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript // *Le Notazioni Della Polifonia Vocale Dei Secoli IX–XVII*. Antologia — Parte Seconda: Secoli XV–XVII, ed. by Antonio Delfino. Pisa: Edizioni ETS, 2007 (forthcoming). P. 1–23.
13. *Bent M.* The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell* / Ed. by E. Hornby, D. Maw. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. P. 83–96.
14. *Berger A. M. B.* The evolution of rhythmic notation // *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. by T. Christensen. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. P. 628–656.
15. *Berger A. M. B.* The Myth of diminutio per tertiam partem // *The Journal of Musicology*. Vol. 8. No. 3. 1990. P. 398–426.
16. *Berger A. M. B.* The Origin and Early History of Proportion Signs // *Journal of the American Musicological Society*. 1988. Vol. 41. No. 3. P. 403–433.
17. *Blackburn B. J.* Did Ockeghem Listen to Tinctoris? // *Johannes Ockeghem: Actes Du Xle Colloque International D'etudes Humanistes* / Ed. by Ph. Vendrix. Paris: Klincksieck, 1998. P. 597–667.
18. *Brown H. M., Bockmaier C.* Tactus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 24. P. 917–918.
19. *Christoffersen P. W.* Introduction // *Guillaume Du Fay Missa Sancti Anthonii de Padua* (Mass ordinary). University of Copenhagen, 2019. P. v–xii.
20. *DeFord R. I.* Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 530 p.
21. *Guillaume Du Fay.* Opera Omnia 02/10. Salve, flos Tuscae gentis / Ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. 15 p.
22. *Günther U.* Das Ende der Ars Nova // *Die Musikforschung*. Band 16. Nr. 2. 1963. S. 105–120.
23. *Hughes A.* Mensuration and Proportion in Early Fifteenth Century English Music // *Acta Musicologica*, 1965. Vol. 37, Fasc. 1/2. P. 48–61.
24. Johannes de Muris Libellus cantus mensurabilis [secundum] // *Coussemaker C. E. H., de. Scriptorum de musica medii aevi nova series*. Paris, 1869. Vol. 3. P. 46–58.
25. *Johannis Tinctoris Opera theoretica* /Ed. by A. Seay, in 3 vols. // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 22. [Rome]: American Institute of Musicology, 1975, V. 2a. P. 9–60.
26. *Kenney S. W.* The theory of tactus in musical paleography // *Scriptorium*. 1951. Vol. 5. № 2. P. 289–298.
27. *McLamore A.* A Tactus Primer // *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone* / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, P. 299–321.
28. *Park E.* De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus: a New Edition, Translation, and Commentary, Diss Ph. D. Ohio: Ohio State Univ., 1993. 398 p.
29. *Park J. W.* Proportional signs in the works of Heinrich Schutz. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. University of Northern Colorado, 2010. 139 p.
30. *Planchart A. E.* Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century // *Young Choristers 650–1700* / Ed. by S. Boynton and E. Rice. Woodbridge: The Boydell Press, 2008. P. 123–145.
31. *Planchart A. E.* The Relative Speed of Tempora in the Period of Dufay // *Royal Musical Association Research Chronicle*. 1981. Vol. 17. № 1. P. 33–51.
32. *Seay A.* The Proportionale musices of Johannes Tinctoris' // *Journal of Music Theory*. Vol. 1. 1957. P. 22–75.
33. *Smith A.* The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists. Oxford: Oxford Univ. Press, 2011. 243 p.

34. *Stoessel J.* Looking back over the «Missa l'ardant desir»: Double Signatures and Unusual Signs in Sources of Fifteenth-century Music // *Music and Letters*. Vol. 91. 2010. No. 3. P. 311–340.
35. *Wegman R. C.* Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music // *Journal of the American Musicological Society*. 2000. Vol. 53. No. 3. P. 461–505.
36. *Williamson M.* Liturgical Music in the Late-Medieval Parish: Organs and Voices, Ways and Means // *The Parish in Late Medieval England* / Ed. by C. Burgess and E. Duffy. Harlaxton Medieval Studies, XIV. Donington: Shaun Tyas, 2006. P. 177–242.

REFERENCES

1. *Girfanova M. E.* O novoy forme polimetrii v ars subtilior posledney chetverti XIV — nachala XV veka («Tractatus figurarum» Filipa de Kazerta) [On a new form of polymetry in ars subtilior of the last quarter of the 14th — early 15th century («Tractatus figurarum» by Philippe de Caserta). *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. 2012. № 1 (10). P. 121–125.
2. *Girfanova M. E.* Ucheniye o taktuse v nemetskoj muzykal'noy teorii kontsa XV–XVI veka [Teaching about tactus in German musical theory at the end of the 15th–16th centuries]. *Vestnik S.-Peterb. un-ta* [Bulletin of St. Petersburg. University]. Ser. 15. 2012. Issue 4. P. 12–25.
3. *Evdokimova Yu.K.* Mnogogolosiye Srednevekov'ya. X–XIV veka Polyphony of the Middle Ages. X–XIV centuries. *Istoriya polifonii* [History of polyphony]. Vol. 1. Moscow: Muzyka. 1983. 454 p.
4. *Iskhakova S. Z.* O prichinakh vvedeniya taktirovaniya (tactus) v muzykal'nuyu praktiku katolicheskoy tserkvi XV veka [On the reasons for the introduction of tacting (tactus) into the musical practice of the Catholic Church of the 15th century]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedeniye i vyzovy informatsionnoy epokhi. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 27–30 oktyabrya 2020 goda / Red.-sost. T. I. Naumenko* [Musical science in the context of culture. Musicology and the challenges of the information age. Proceedings of the International Scientific Conference October 27–30, 2020 / Ed. T. I. Naumenko.] Moscow: RAM im. Gnesinykh. 2020. P. 266–277.
5. *Coclico A. P.* Compendium musices (1552) / Adrian Peti Kokliko: Publ., per., issled. i komment N. I. Tarasevicha [Publ., trans., research. and commentary by N. I. Tarasevich]. Moscow: MGK im. Chaykovskogo. 2007. 484 p.
6. *Pospelova R.* Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovnyye reformy [Western notation of the XI–XIV centuries. Major reforms]. Moscow: Kompozitor. 2003. 416 p.
7. *Tarasevich N. I.* O menzural'noy notatsii, a takzhe o kanonakh menzural'nykh i proporsional'nykh [On mensural notation, as well as on the canons of mensural and proportional] // *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. № 2. 2013/2. P. 108–119.
8. *Adam de Fulda Musica // Scriptorum ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis [Adam de Fulda Musica // Scriptorum ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis], 1784. P. 329–381. (Reprint ed.: Hildesheim: Olms, 1963).
9. Anonymous *Tractatus et compendium cantus figurati* (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proschesche Musikbibl., 98 th. 4o), ed. Jill M. Palmer, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 35 (n.p.: American Institute of Musicology / Hänssler Verlag, 1990), 41–93.
10. *Apel W.* The notation of Polyphonic Music 900–1600. Cambridge, Mass. 1949. 463 p.
11. *Bent M.* The early use of the sign Φ // *Early Music*. Vol. 24. 1996. No. 2. P. 199–225.
12. *Bent M.* Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript // *Le Notazioni Della Polifonia Vocale Dei Secoli IX–XVII. Antologia — Parte Seconda: Secoli XV–XVII*, ed. by Antonio Delfino. Pisa: Edizioni ETS, 2007 (forthcoming). P. 1–23.
13. *Bent M.* The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell* / Ed. by E. Hornby, D. Maw. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. P. 83–96.
14. *Berger A. M.B.* The evolution of rhythmic notation // *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. by T. Christensen. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. P. 628–656.
15. *Berger A. M.B.* The Myth of *diminutio per tertiam partem* // *The Journal of Musicology*. Vol. 8. No. 3. 1990. P. 398–426.
16. *Berger A. M.B.* The Origin and Early History of Proportion Signs // *Journal of the American Musicological Society*. 1988. Vol. 41. No. 3. P. 403–433.

17. *Blackburn B. J.* Did Ockeghem Listen to Tinctoris? // *Johannes Ockeghem: Actes Du XIe Colloque International D'etudes Humanistes / Ed. by Ph. Vendrix.* Paris: Klincksieck, 1998. P. 597–667.
18. *Brown H. M., Bockmaier C.* Tactus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001. V. 24. P. 917–918.
19. *Christoffersen P. W.* Introduction // *Guillaume Du Fay Missa Sancti Anthonii de Padua (Mass ordinary).* University of Copenhagen, 2019. P. v–xii.
20. *DeFord R. I.* Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 530 p.
21. *Guillaume Du Fay.* Opera Omnia 02/10. Salve, flos Tuscae gentis / Ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. 15 p.
22. *Günther U.* Das Ende der Ars Nova // *Die Musikforschung.* Band 16. Nr. 2 [Günther U. The end of Ars Nova // *Music Research.* Volume 16. No. 2]. 1963. P. 105–120.
23. *Hughes A.* Mensuration and Proportion in Early Fifteenth Century English Music // *Acta Musicologica,* 1965. Vol. 37, Fasc. 1/2. P. 48–61.
24. *Johannes de Muris Libellus cantus mensurabilis [secundum] // Coussemaeker C. E. H., de.* Scriptorum de musica medii aevi nova series. Paris, 1869. Vol. 3. P. 46–58.
25. *Johannis Tinctoris Opera theoretica /Ed. by A. Seay, in 3 vols. // Corpus scriptorum de musica, vol. 22.* [Rome]: American Institute of Musicology, 1975, V. 2a. P. 9–60.
26. *Kenney S. W.* The theory of tactus in musical paleography // *Scriptorium.* 1951. Vol. 5. № 2. P. 289–298.
27. *McLamore A.* A Tactus Primer // *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon.* Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, P. 299–321.
28. *Park E.* De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus: a New Edition, Translation, and Commentary, Diss Ph. D. Ohio: Ohio State Univ., 1993. 398 p.
29. *Park J. W.* Proportional signs in the works of Heinrich Schutz. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. University of Northern Colorado, 2010. 139 p.
30. *Planchart A. E.* Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century // *Young Choristers 650–1700 / Ed. by S. Boynton and E. Rice.* Woodbridge: The Boydell Press, 2008. P. 123–145.
31. *Planchart A. E.* The Relative Speed of Tempora in the Period of Dufay // *Royal Musical Association Research Chronicle.* 1981. Vol. 17. № 1. P. 33–51.
32. *Seay A.* The Proportionale musices of Johannes Tinctoris' // *Journal of Music Theory.* Vol. 1. 1957. P. 22–75.
33. *Smith A.* The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists. Oxford: Oxford Univ. Press, 2011. 243 p.
34. *Stoessel J.* Looking back over the 'Missa l'ardant desir': Double Signatures and Unusual Signs in Sources of Fifteenth-century Music // *Music and Letters.* Vol. 91. 2010. No. 3. P. 311–340.
35. *Wegman R. C.* Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music // *Journal of the American Musicological Society.* 2000. Vol. 53. No. 3. P. 461–505.
36. *Williamson M.* Liturgical Music in the Late-Medieval Parish: Organs and Voices, Ways and Means // *The Parish in Late Medieval England / Ed. by C. Burgess and E. Duffy.* Harlaxton Medieval Studies, XIV. Donington: Shaun Tyas, 2006. P. 177–242.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Долгое время было принято считать, что хоровое письмо на континенте возникло после 1450 г. Однако из документов первой половины XV в., сохранившихся в кафедральном соборе г. Камбре, известно, что как минимум одна партия многоголосия исполнялась несколькими певцами: верхний голос поручался 5–6 подросткам, именуемым тогда *chorales* (хористы) или *pueri* (мальчики). Остальные голоса пели взрослые — их учитель (*magister puerorum*) и младшие священники (*petits vicaires*) по одному или два человека на партию [30, 134; 143].
- ² Термин *Ars subtilior* У. Гюнтер ввела в 1963 г. в статью «Das Ende der ars nova» [22, 112]. Однако она придумала его на основе сходного выражения «*artem magis subtiliter*» («более утонченное искусство»), употребленного предположительно Филиппом де Казерта в работе конца XIV в. «*Tractatus figurarum*» (в исследовании М. Е. Гирфановой фраза, содержащая эти слова, приведена полностью [1, 121; 125]).
- ³ Подробнее об этом см.: [3, 205–217], [12], [1]. Предельное усложнение ритма отдельно взятого голоса неотделимо, конечно, от художественных «экспериментов» Г. де Машо, первым начав-

шего заменять стандартные ритмические схемы той или иной пролации на синкопированные рисунки с участием гокета.

- ⁴ По иронии истории именно наиболее консервативная в ритмическом отношении английская традиция впервые ввела ритмические сложности в мессу [23, 67]. Этот факт объясняется главным образом *сольным* характером английского многоголосия в тот период [36, 178]. К тому же в английской практике появились дополнительные, не встречавшиеся на континенте, ритмические изыски (как, например, голубая нотация или раздвоенные хвосты, указывающие на увеличение длительностей), которые, на наш взгляд, играли скорее роль неких нотационных «приспособлений», позволявших местным исполнителям не запутаться в ритмической картине *Arg subtilior*. Именно благодаря этим факторам французские ритмические сложности сравнительно легко смогли быть перенесены в английское богослужение. Прежде было принято считать, что английские нотационные трудности в области ритма (использованные лишь в нескольких пьесах) отражают большую сложность островной технологии по сравнению с современной ей французской — см., например, [12].
- ⁵ Об этом см. [13].
- ⁶ Впервые прием *diminutio* в мотетах рассматривается в трактате Иоанна де Муриса «*Libellus cantus mensurabilis secundum*» середины XIV в. [24, 58]. См. об этом также [6, 238–239].
- ⁷ Чаще всего длительности звуков и пауз тальи (*talea*), проходящей в теноре изоритмического мотета, пропорционально уменьшались в последнем проведении колор (*color*).
- ⁸ В. Апель видит истоки пропорционирования гораздо раньше, полагая, что в некоторых клазулах начала XIII в. тенор, повторяя мелодию второй раз, использовал длительности вдвое меньше первоначальных [10, 145]. В анализе примеров Апель делает такое заключение на основании слишком большого количества звуков дисканта, приходящегося на фразы тенора, в первый раз проводившего данный фрагмент мелодии. Поэтому для того, чтобы все распевы дисканта адекватно уложились на сопровождающие их звуки тенора, их надо, по мнению исследователя, в первом проведении считать как максимы, а во втором — как обычные лонги [10, 245–249]. Однако в силу отсутствия точно отображенного ритма мелизматических построений дисканта, эта интерпретация не может считаться абсолютно достоверной.
- ⁹ На рубеже XIV–XV вв. ритмическая диминуция в развертывании одного голоса использовалась главным образом для того, чтобы ввести в рамках совершенной пролации небольшие группы «дуплетов» [10, 157]. В современной нотации это выглядит как периодическое внедрение одного-двух тактов, записанных в размере 2/4 или 3/4, в произведение, при ключе которого выставлен метр 6/8.
- ¹⁰ Об этом см. [1, 122]. Интересно, что в дальнейшем приемы совмещения мензур (или так называемая «конфликтная ритмика» — термин В. Апеля) не были утрачены и вместе с остальными полифоническими изысками перешли в церковное многоголосие! Так, ритмическое пропорционирование в различных частях мессы первыми начали использовать английские композиторы — Л. Пауэр, Т. Биттеринг, Дж. Кук, Дж. Данстейбл. Вместе с английским «звуковысотным» влиянием эти математические идеи перешли и в мессы Г. Дюфай.
- ¹¹ Временная эквивалентность бревиса четырех основных мензураций (как условие пропорционирования) впервые была декларирована в работе «*Tractatus figurarum*», приписываемой Филиппу де Казерта [1, 122]. Принцип системы в том, что протяженность так называемого равного бревиса остается неизменной, в то время как остальные (меньшие) нотные стоимости изменяются в зависимости от мензуры. (О различии понятий центрального и равного (*equal*) бревиса см. [29, 12–15]). Понятие равного бревиса продолжало оставаться актуальным вплоть до начала XVI в., когда Дж. Спатаро уделил его разработке труд «*Tractato di musica*» [14, 644].
- ¹² Мензурация O3 O2 C3 C2, именуемые ныне «знаками *modus-cum-tempore*», изначально являлись обозначениями метрических уровней, расположенных выше *prolatio*, а точнее, взаимодействия *modus'a*, на котором лонга делится на бревисы (идеально — O и имперфектно — C) и *tempus'a*, на котором бревис делится на семибревисы (идеально — 3 и имперфектно — 2). Однако во второй половине XV в. только Джон Хотби и его последователь в этом вопросе Никазиус Вейтс (*Weyts*) придерживались прежних (строго мензуральных) взглядов на эти обозначения (хотя их интерпретация и отличалась от традиционной), остальные теоретики трактовали их в сугубо пропорциональном смысле [14, 647–648]. О неоднозначности трактовки этих знаков в XV в. также см. [20, 138].
- ¹³ Термин «нотные стоимости», введенный в отечественную музыкальную науку М. Г. Харлапом, синонимичен понятию «длительности» и, видимо, является буквальным переводом английского выражения *note values*.

- ¹⁴ Согласно В. Апелю, «четыре элементарных пропорции $\text{C} \text{O} \text{C} \text{O}$ есть не что иное, как четыре исходные мензурации $\text{C} \text{O} \text{C} \text{O}$, но записанные нотами вдвое большей протяженности и исполняемые с тактусом, приходящимся на бревис, а не на семибревис» [10, 150]. Такое «преобразование» ритмической картины называлось «диминуцией» (*diminutio*), а тактус, осуществляемый вдвое быстрее, итальянские теоретики позднее назвали «*alla breve*», в отличие от обычного «*alla semibreve*» [10, 148].
- ¹⁵ Подробнее об этом см. [14, 645–653].
- ¹⁶ Заметим, что И. Тинкторис приводит в работе «*Proportionale musices*» 25 видов (!) пропорции, а его последователь в этом вопросе Ф. Гафури [16, 404] дополняет эту систему, серьезно рассуждая на тему о воплощении в музыкальном ритме пропорции 9:23 [10, 145].
- ¹⁷ Краткое определение тактуса «как движения рукой, демонстрирующего ритмический пульс в музыке Возрождения», приведено Э. МакЛамор [27, 299]. Позднее М. Е. Гирфанова описывает его «как средство координации вокальных партий посредством дирижерского жеста» [2, 12].
- ¹⁸ В работе А. М. Б. Бергер [16, 406] приведены все рассматриваемые в теоретических трактатах XV в. ритмические пропорции, выраженные математическими дробями. Однако она указывает, что в художественной практике широкое распространение получили только те из них, которые в условиях постоянства протяженности бревиса могут быть выражены *соотношением самих мензурационных знаков* (неважно с чертой диминуции или без нее) [16, 417–418].
- ¹⁹ Дробь показывает равенство временной протяженности числа нот, указанного в знаменателе (из предыдущего раздела пьесы), другому числу нот, содержащемуся в числителе (для последующего раздела пьесы). Например, дробь $9/8$ (*sesquioctava*) означает, что скорость исполнения 9 миним нового раздела приравнивается 8 минимам предыдущего раздела. Бергер именно дробь считает подлинными пропорциональными знаками, относя перечеркнутые «размеры» и знаки *modus-cum-tempore* к области мензураций. Впервые дроби появляются еще на рубеже XIV–XV вв. в сочинении Антонелло де Казерта *Amour m'a le cuer mis* [16, 403].
- ²⁰ Согласно принципу эквивалентности минимы, в мензурах, введенных в начале XIV в. Иоанном де Мурисом, различались бревисы и семибревисы: совершенные (тернарные) или имперфектные (бинарные), однако минимы всегда были имперфектны, следовательно, протяженность минимы была одинаковой во всех пролациях. Подробнее об этом см. [12, с. 4–7]. В отечественной науке на это явление впервые обратил внимание Н. И. Тарасевич в связи с различием мензуральных и пропорциональных канонов [7, 113–118]. Однако в XV в. «мензурации, используемые в качестве *пропорциональных знаков*, отвергают эквивалентность минимы» в пользу эквивалентности бревиса [29, 13].
- ²¹ Увеличение размера, называемое *augmentatio*, обозначалось дробями с числителем, меньшим, чем знаменатель (чаще всего использовались $1/2$ или $1/3$). Аугментация использовалась очень редко и, как правило, лишь для того, чтобы отменить предшествующую диминуцию.
- ²² Слово «мензурация» указывает на само изображение, знак той или иной мензуры — термина, синонимичного понятию «размер такта» в дотактовой ритмике.
- ²³ Например, в случае одновременного сосуществования мензур O и C недостаточно было указать на соотношение их семибревисов как 3:2 (кажущаяся *sesquialtera*), важнее пропорция, возникавшая на уровне миним как 9 к 4 (*dupla sesquiquarta*). Дробь $9/4$ в данном случае точно выражала соотношение миним, в отличие от пропорции, выраженной мензурациями O и C . Первым теоретиком, запретившим композиторам сопоставлять в пропорции длительности неодинакового статуса, стал И. Тинкторис.
- ²⁴ Об этом см. [16, 419–420].
- ²⁵ Об этом см. [10, 161–163].
- ²⁶ Об этом см. [16, 418].
- ²⁷ Среди теоретиков о кумулятивности любых указаний на ритмическую пропорцию (будь то мензурация или дробь) впервые заговорил Тинкторис. Однако это вряд ли означает отсутствие подобной практики в реальной музыке до него, на чем, например, настаивает А. М. Б. Бергер [14, 649].
- ²⁸ Сама по себе колорация также не была достаточным указанием на действие пропорции. Так, теоретик того времени Госкал указывает, что «иногда только темпус диминируется за счет изменения окраски, иногда только пролация, а иногда и то и другое вместе. Если кто-то желает обозначить уменьшение, изменяя цвет <...> пусть позаботится о том, чтобы сделать это, не вступая в противоречие» (Цит. по: [16, 420]).
- ²⁹ «Именно потому, что мензурационные знаки, формы нот и колорация могут интерпретироваться по-разному, их часто объединяли друг с другом и со словесными указаниями в на-

- дежде устранить любую двусмысленность» [16, 420]. Такой способ обозначения пропорции впервые подвергся критике еще в работе Просдочимо де Бельдемандиса «Tractatus practice de cantus mensurabilis» (1408), а затем Уголино де Орвието, которые ратовали за использование в нотном тексте дробей, однако в своих музыкальных опусах также прибегали к *мензурационному* обозначению пропорции [16, 420].
- ³⁰ В целом ряде трактатов XV в. для обозначения пропорции вместо дробей используются мензурационные знаки (об этом см. [16, 413–416]).
- ³¹ Подробнее об этом см. [16, 417–418]. Впрочем, Туринский манускрипт содержит пьесы, в которых присутствуют выраженные дробями пропорции, невозможные в обычных мензурационных условиях. Речь идет о дробях с составляющими, которые не делятся на 2 или на 3, как, например, $5/2$ или $7/3$ в балладе «Puisque ame» [16, 427].
- ³² В современной нотации минимы называются «половинными» длительностями, семибревисы — «целыми».
- ³³ Лишь несколько теоретиков, начиная с Гильельмуса Монахуса, отталкиваясь от реальной практики, а не от чистой теории, признавали, что мензурации ОЗ и СЗ (в пропорциональном контексте) указывают на пропорцию *sesquialtera*. Об этом см. [20, 134].
- ³⁴ Соотношение С и О равнялось $2/3$, а О и \emptyset — $1/2$ (то есть два семибревиса в С, три в О и шесть в \emptyset укладывались на одну и ту же временную протяженность). Соответственно, один семибревис в С по времени равнялся трем семибревисам в \emptyset , что и давало пропорцию трипла [14, 646–647], [29, 17–18].
- ³⁵ Последняя версия датировки этого трактата — 1473–1474 гг. [14, 649].
- ³⁶ Пропорция *trippla* получается в этом случае путем умножения $2/1$ на $3/2$, что дает $6/2$, то есть $3/1$ [14, 649]. Другое дело, что такое колоссальное увеличение и без того крупной исходной мензуры Тинкторис взял не из музыки, а сконструировал искусственно. К тому же сам теоретик здесь же (в *resolutio*) приводит ритмическую «расшифровку» дисканта, идущего сначала в мензуре О, а под конец в С. Думается, что любой композитор того времени, сочинив подобную ритмическую конструкцию, так бы и записал (из О в С), не пользуясь «головоломной» пропорцией Тинкториса.
- ³⁷ Подобная ситуация ритмической несопоставимости, вероятно, произошла бы в реальной нотационной практике и с пропорциями *quintupla* или *sextupla*, которые Тинкторис «изобретает» с помощью введения дроби $5/1$ и $6/1$ соответственно, просто приравнивая в одном из голосов протяженность пяти (шести) семибревисов нового раздела одному семибревису предыдущего на фоне прежней мензуры в оставшемся голосе — см. нотные примеры в: [25, 18–19].
- ³⁸ Согласно Гильельму Монахусу, цифра 3 может означать как совершенные бревисы, так и совершенные семибревисы, тогда как знак СЗ всегда представляет совершенные семибревисы — утверждение, которое Р. Дефорд считает справедливым в большинстве случаев [20, 138].
- ³⁹ Об этом, в частности, см. [10, 156–157], [26, 289–292], [5, 338].
- ⁴⁰ Об этом см. [20, 134].
- ⁴¹ Мы опираемся на перевод этой фразы, приведенный в работе: Blackburn V. J. Did Ockeghem Listen to Tinctoris [17, 604–605].
- ⁴² «...sed ut carmen suum concitae instar sesquialterae cantaretur. Ad quod efficiendum virgula per medium circuli cuiusque partis traducta sufficiebat» [25, 15]. См. также [17, 604–605].
- ⁴³ В научной литературе конца прошлого века велась активная полемика об интерпретации этой фразы Тинкториса. А. М. Б. Бергер [15, 405–406] предложила идею, что ренессансный ученый имел в виду замену знака ОЗ не на \emptyset , как, казалось бы, очевидно из текста, а на $\emptyset 3$, просто не указав цифру 3, как само собой разумеющуюся (доказывая это на других, схожих, с ее точки зрения, примерах). Однако эта точка зрения не была поддержана Р. Вегманом и Б. Блэкберн, которые полагают, что Тинкторис критикует Окегема за использование пропорционального знака в условиях, при которых он в принципе не нужен, ведь все голоса пьесы идут в одной мензуре — об этом см. [17, 604].
- ⁴⁴ Missa Sancti Anthonii de Padua.
- ⁴⁵ Бергер дает довольно странное и, на наш взгляд, неоправданное толкование критики Тинкторисом решения Дюфаи. Она полагает, что теоретик, предлагая пропорцию $9/4$ вместо $3/2$, ориентируется на идею эквивалентности минимы, которая на рубеже XV–XVI вв. захватывает и область пропорциональных отношений длительностей [14, 652]. Думается, Тинкторис в этом случае лишь *уточняет* не вполне корректное указание Дюфаи на якобы *sesquialtera* (которое, впрочем, было гораздо понятнее исполнителям того времени, чем предложенная теоретиком правильная *dupla sesquiquarta*). Однако эквивалентность бревиса, которая здесь переведена на уровень записанной лонги, по-прежнему очевидна.

- ⁴⁶ В этом вопросе Тинкторису противостоит «защитник» данного решения Дюфаи — Рамос де Пареха, полагавший, что практика великих композиторов сама по себе должна являться оправданием для ее теоретического обоснования [20, 122].
- ⁴⁷ М. Бент выдвигает неожиданную и не поддерживаемую другими теоретиками точку зрения на знак O в тех случаях, когда все голоса фактуры (сочинений первой трети XV в.) меняют мензуру одновременно. На примере целого ряда частей Ординария, созданных в 1420-е гг. (например, Gloria Г. Лиграна, Gloria—Credo и Sanctus Ж. Беншуа, Kyrie Э. Гроссена), она доказывает, что знак O выполняет там не мензурационную функцию, а своего рода разделительную. Он становится, по мнению исследовательницы, аналогом *signum congruentia* (отмечающим то или иное существенное изменение фактуры, например, смену числа голосов), либо аналогом знака *dal segno* (указывавшего на композиционный повтор) [11, 210–219]. Однако ее гипотеза была опровергнута Р. Вегманом [35]. Появление самых разных точек зрения на функцию и «наполнение» знака O в произведениях первой половины XV в. не удивительно, ведь теоретики Возрождения не комментировали его значение вплоть до 1470 г.
- ⁴⁸ Впервые знак O встречается в шансон Бода Кордые «Amans, ames secretement», созданной в начале XV в. В ней он использует рацію 2:1, приравнивая семибревис O миниме мензуры O , в которой изложен *одновременно* звучащий с ним другой голос — об этом см. [14, 638].
- ⁴⁹ Об этом см. [31, 35].
- ⁵⁰ В работе «Proportionale musices» Тинкторис похвалил Дюфаи за правильное использование (а именно в полуторной пропорции) в Gloria мессы св. Антония Падуанского (на словах Et in terra) знака C против исходного C , в том смысле, что он избежал известной «ошибки англичан» [25, 47]. Об этом также см. [19, vi].
- ⁵¹ На факт английского влияния в этом вопросе впервые указал А. Планчарт [31, 34–35].
- ⁵² На это указал В. Апель [10, 195], затем Р. Дефорд [20, 121].
- ⁵³ См., например, соответствующее указание Гульельмуса Монахуса. Текст трактата приведен в работе: *Park E. De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus...* [28, 23].
- ⁵⁴ А. М. Б. Бергер, опираясь на мнение большинства теоретиков эпохи Возрождения, настаивает на соотношении между O и O как 1:2 в любом случае, считая интерпретацию уменьшения мензуры O на $1/3$ «ошибкой» некоторых немецких теоретиков XVI в. [15, 404]. (В поздних работах, правда, она признает, что если знак O стоит в начале произведения во всех голосах, речь должна идти о небольшом ускорении, поскольку его не с чем соотносить.) Однако Тинкторис ни разу не говорит о том, что знак O мог использоваться для отображения пропорции 1:2. При этом Аноним XII Кусмакёра (около 1460 г.) однозначно говорит, что диминуция O в O предполагает исчезновение только $1/3$ длительности, а не ее половины [9, 64–65]. Подробнее об этом см. [31, 35], [20, 126]. На диминуции в $1/3$ в O настаивают Ч. Хамм, Дж. А. Бэнк, А. Планчарт, Р. Дефорд и многие другие ученые. Особую позицию в этом вопросе заняли Б. Блэкберн и Р. Вегман, полагая, что речь должна идти о некоем небольшом ускорении, а указание на $1/3$ уменьшения протяженности темпуса — лишь совпадение (об этом см. [17, 610]). То, что большинство теоретиков XV в. говорят о соотношении между O и O как о двойной пропорции, возможно, объясняется их нацеленностью на одновременное применение этих мензур, когда числовое соотношение действительно может быть только 1:2. Последовательная смена O на O во всех голосах одновременно ими просто не обсуждается, поскольку может быть показана скоростью движения руки руководителя (именовавшегося в тот период *Maestro di capella*). Видимо, по этой причине Тинкторис не высказывает однозначного мнения о соотношении этих «размеров».
- ⁵⁵ Об этом см. [31, 35–38; 41]. Позднее Планчарт подтверждает эту теорию, доказывая, что «темповое» соотношение семибревисов при сдвиге от O к O в мотете Дюфаи (1436 г.) «*Salve flos Tuscae gentis*» (такт 57 в современной нотации) соответствует изменению предполагаемого метронома этой длительности от ММ 72 к ММ 102 [21, 12].
- ⁵⁶ Нотный пример приведен в работе: [17, 611].
- ⁵⁷ Планчарт отмечает принципиальную нелюбовь английских композиторов к перечеркнутым мензурациям [31, 34–35].
- ⁵⁸ Семиминимы соответствуют четвертным нотам, которые в современных изданиях транскрибированы восьмыми.
- ⁵⁹ Подробнее об этом см. [31, 33–34].
- ⁶⁰ См. об этом мнение А. Планчарта [21, 11–12].
- ⁶¹ А. Планчарт полагает, что последование мензур O и C с отношением 4:3 Дюфаи стал использоваться лишь под влиянием молодого Окегема, поскольку ранние мессы последнего (трехголосные

- Missa quinti toni и Sine nomine, а также пятиголосная Caput) с таким соотношением «размеров» появляются раньше, чем поздние мессы Дюфаи (L'homme arme и Ecce ancilla domini) [31, 42–43].
- ⁶² Рацио 3:4 в данном случае предполагает, что время, отведенное в размере O на три семибревиса, в C занимают четыре семибревиса.
- ⁶³ Такое последование мензураций представлено, например, в мессах Sine nomine Й. Окегема и Range lingua Ж. Депре. Причем имеются случаи «репризного» оформления некоторых разделов месс, например, в Kyrie или Agnus, когда начальный раздел, записанный в O после середины в C, вновь проводится в O. По мнению Р. Вегмана, поддержанного Б. Блэкберн, простой здравый смысл не позволяет думать, что «реприза» звучит ровно вдвое быстрее начального построения. Существует и вовсе альтернативная точка зрения на чередование разделов в «размерах» O C O в Sanctus'e Ж. Беншуа, принадлежащая М. Бент (и опровергаемая остальными учеными в этой области). Согласно этой точке зрения, «размер» O, открывающий Osanna, означает необходимость ее *повтора после Benedictus*, а не ускорение мензуры. Смысл в том, что после раздела, изложенного в C, возвращается *tempus perfectum prolatio minor* (O), а знак перечеркивания на нем — всего лишь указание *dal segno* [11, 219].
- ⁶⁴ После открытия Планчарта о рацио 3:4 в соотношении мензур O и C, Бергер подтвердила его чисто математическим путем: исходя из соотношения C и C как 1:2, а C и O как 2:3, отношение между O и C оказывается 3:4 [16, 410]. Как бы то ни было, впоследствии мессы Дюфаи стали публиковать в соответствии с новым представлением. Так, в предисловии к последнему изданию мессы Св. Антония Дюфаи, П. Кристоферсен указал, что эквивалентность перфектных бревисов в Kyrie (O) и имперфектных лонг в Christe (C) создает соотношение 3:4 на уровне семибревисов, которое является основным отношением между всеми разделами в троичном и двоичном времени [19, vi]. Думается, указание Ф. Гафури в *Practica Musicae*, что знак C использовался в пропорции sesquitertia (4:3), интерпретируемое В. Апелем как равенство протяженности четырех миним в размере C трем минимам в C [10, 152], в действительности относилось к соотношению семибревисов O и C (=C).
- ⁶⁵ В одном из них Тинкторис призывает композиторов, желающих «только отобразить ускорение мензуры» (...mensurae accelerationem significare [25, 15]), использовать перечеркнутые мензурации O и C (об этом см. [32, 29], [17, 605–607], [20, 139]). Тинкториса позднее поддерживают Ф. Гафури, С. Монетариус (Monetarius) и Г. Глареан, согласно которым диминуция посредством перечеркнутых мензураций является только «ускорением мензуры», требующим лишь более быстрого движения самого тактуса [20, 130–132]. Гораздо позднее в немецкой теории это соотношение было проанализировано М. Преториусом, согласно которому *tempus imperfectum diminutum* (то есть C) корреспондирует с более быстрым темпом (*tactus celerior*), а *tempus non diminutum* (то есть C) соответствует более медленному прочтению (*tactus tardior*) [18, 918].
- ⁶⁶ Из текста Планчарта складывается представление, что под отношением 1:2 на уровне бревисов он имеет в виду соотношение «вдвое скорее» также для семибревисов и миним!
- ⁶⁷ Согласно Планчарту, «в конце 1420-х гг. возникли изменения, в результате которых появилось два набора критериев для прочтения мензурационных знаков: один набор — для тех случаев, когда разные знаки возникали одновременно в соседних голосах, другой — когда все голоса изменяли мензуру одновременно» [31, 34]. Соответственно и в пропорциональных канонах соотношение мензураций integer valor и tempus diminutum сохраняет прежнее значение — 1:2.
- ⁶⁸ Чтобы теоретически разграничить эти типы уменьшения, Р. Дефорд ввела новую терминологию, согласно которой: а) диминуция лишь в одном из голосов, противопоставленная исходной мензуре (или аугментации) в других голосах, называется «пропорциональной»; б) диминуция, возникающая во всех голосах сразу (при условии применения alla breve) — «мензуральной»; в) диминуция при несколько ускоренном тактусе alla semibreve — «acceleratio mensurae» [20, 115–118].
- ⁶⁹ Интересно, что после 1464 г., начиная с мотета «Ave Regina», Дюфаи (в редких и почти не сохранившихся сочинениях) возвращается к использованию мензуры C в английской трактовке [31, 45–46].
- ⁷⁰ О том, что к концу XV в. знаки пропорции превращаются в своеобразные темповые маркеры, впервые указывает В. Апель [10, 190].
- ⁷¹ Подробнее об этом см. [20, 125–126].
- ⁷² Начиная с 1510 г., благодаря успеху реформы Тинкториса и Гафури, эквивалентность минимы для сравнения различных мензураций вновь выходит на первый план. Об этом см. [29, 14], [14, 652].

- ⁷³ В связи с этим А. М. Б. Бергер удивляется, что композиторы писали музыку с использованием сложных пропорций только в конце XIV — начале XV вв., то есть тогда, когда они все еще находились в поисках инструмента для недвусмысленной записи ритмических соотношений. Как только широкое распространение получили числовые дроби, позволявшие однозначно отразить ту или иную пропорцию, композиторы потеряли интерес к развитым пропорциональным отношениям [16, 429].
- ⁷⁴ Так, по мысли Планчарта, «нежелание композиторов использовать соотношение мензурационных знаков O и C в разных рациях (не только 1:2, но и 3:4 — С. И.) в рамках одного произведения исчезает в некоторых поздних сочинениях Дюфаи под влиянием ранних месс Окегема, где такая практика становится нормой» [31, 44].
- ⁷⁵ О том, что тактус мог производиться руководителем быстрее или медленнее по его собственному усмотрению, можно заключить из слов музыканта того времени Л. Цаккони, возмущавшегося тем, что в некоторых храмах скорость тактуса была либо слишком медленной, навевая скуку, либо слишком быстрой, способствуя созданию неразберихи [33, 57]. Причудливые изменения темпа прочтения тактуса как в разделах *integer valor*, так и в разделах *diminutum*, рассмотрены в аналитических процедурах Планчарта [31, 44–46] и Кристоферсена [19, v–vii].
- ⁷⁶ Планчарт даже считает, что Дюфаи специально начинает талью своих зрелых изоритмических мотетов долгими паузами в тенорах и к тому же «подготавливает» новый ритмический масштаб соответствующей ритмикой в верхних голосах, чтобы исполнители теноров (несущих двухголосную талью) могли сориентироваться в скорости семибревисов очередного раздела произведения, то есть, по словам Планчарта, «скорректировать ритмическую калькуляцию». Так, во всех сочинениях Дюфаи, имеющих сдвиг мензуры от O к C, за несколько «тактов» до него фразировка верхних голосов организована гемиольно, то есть как бы на 6/4 в условиях 3/2 в современной записи [21, 17]. Возможна и другая причина паузирования теноров: несколько подростков, исполнявших партию верхнего голоса, при смене «размера», вероятно, нуждались в дополнительном руководстве старших, которые помогали им сориентироваться в новых условиях. Лишь «запустив процесс», взрослые певцы переключались на исполнение своих партий.
- ⁷⁷ Подробнее об этом см. [34].
- ⁷⁸ Об этом говорит ряд сочинений, созданных непосредственно для церковной службы: «*Missa Prolationum*» Й. Окегема, крайние части мессы «*L'homme armé*» П. де ля Рю, а также одноименная месса (*super voces musicales*) Ж. Денпе (*Benedictus* и *Agnus II*), *Christe* из мессы Я. Обрехта «*Petrus Apostolus*», *Gloria* из его же «*Missa de Sancto Donatione*» и др.), не говоря уже о мотетной традиции («*Inclita stella maris*» Г. Дюфаи, «*Ora pro nobis*» Дж. Хотби).
- ⁷⁹ Требования к вертикали в музыке Й. Окегема, А. Бюна и И. Региса по количеству ограниченный приближаются к строгому письму последующей эпохи. Любая ошибка певца в условиях консонантного письма привела бы к плачевным последствиям для художественного результата, освященного, что немаловажно, авторитетом Церкви.
- ⁸⁰ Возникшая в 1420-х гг. практика демонстрации тактуса первоначально базировалась на ином принципе: более опытные певцы капеллы, стоявшие во втором ряду, нажимали руками на плечи менее опытных, стоявших перед ними, «показывая» им начало очередной мензуры. Позднее начало каждой мензуры стали «отбивать», о чем можно судить по высказыванию Дж. Ансельми (1434): «Певец, не слишком ускоряющий песню и не слишком растягивающий ее звуки (то есть тот, который может петь в темпе, не ускоряя и не замедляя — С. И.), стучит передней частью своей ступни, удерживая пятку неподвижно, или касается своей рукой руки или спины ученика так ровно, как только может» (цит. по: [20, 54]). См. об этом также [4].
- ⁸¹ Однако понимание связи тактуса и рации, несомненно мензурой, было достигнуто позднее Адамом Фульдским, который в 1490 г. определил первый как «непрерывное движение числового отношения, содержащегося в мензуре» («*Tactus est continua motio in mensura contenta rationis*» [8, 362]. Мы опираемся на перевод, приведенный в: [33, 55]). Позднее М. Е. Гирфанова доказала, что под «непрерывным движением» у Адама подразумевается движение *руки прецентора* [2, 14–15].

Александра Максимова

СЕМАНТИКА ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ К. КАВОСА

Итальянский композитор, капельмейстер и педагог Катерино Альбертович Кавос (1775/1777–1840)¹ свыше сорока лет работал в Петербурге, возглавляя итальянскую, а затем русскую труппы Императорских театров. Он воспитал плеяду выдающихся оперных певцов и актеров из учащихся Театральной школы, способствовал расширению сценического репертуара.

Композиторское наследие Кавоса весьма значительно, оно охватывает свыше шестидесяти музыкально-театральных произведений, среди которых оперы и балеты, музыка к драматическим спектаклям, вокальные сочинения, переработки и аранжировки сочинений других авторов.

Балетное творчество Кавоса содержит свыше сорока оригинальных балетов и более двадцати оперных и драматических спектаклей с балетами. Многие сочинения созданы композитором совместно с другими авторами — коллегами и учениками Г. А. Пари, Т. В. Жучковским, П. Ф. Туриком, Н. В. Сушковым и Д. А. Шелиховым. Несколько балетов, таких как «Дон Кихот», «Молодая островитянка», «Ополчение, или Любовь к Отечеству», возобновлялись с новой хореографией и измененным названием.

Сочинения Кавоса, создававшиеся в сотрудничестве с выдающимися мастерами своего времени — Ш. Дидло, О. Пуаро, И. И. Вальберхом, А. П. Глушковским, И. М. Аблецом, в совокупности представляют целую эпоху русского балета.

Произведения композитора принадлежат к разным жанрам балета, что обуславливает их масштабы, составы оркестра и даже тематический материал. Наследие музыканта составили дивертисменты на бытовые сюжеты, аллегорические и анакреонтические балеты, пантомимные балеты-трагедии.

Нотные источники балетов Кавоса — это партитуры, комплекты оркестровых голосов и репетиторы². Предположительно партитуры являются автографами Кавоса, с которых переписчики копировали оркестровые партии.

Они содержат надписи и дирижерские пометы, несущие ценную информацию для дальнейшего изучения истории их создания. Также нотные тексты становятся буквально кладезем для исследования оркестровой музыки и инструментовки данного периода. Среди вербальных обозначений в партитурах присутствуют имена авторов хореографии и музыки, фамилии танцовщиков, а также указания на музыку из других спектаклей и многое другое.

Балетные партитуры Кавоса представляют большой интерес с позиции формирования и развития инструментального стиля. Изучение составов оркестра в его сочинениях позволило выявить используемые инструменты: *Piccolo/Flautino octava, Flauto, Flauto grande, Oboe, Corno inglese, Clarinetto in B, Fagotto, Clarini, Trombe (in Dis, in F), Corni (in Dis, Es), Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Ophicleide, Timpani, Petit Tambour, Tambour, Tambour d'soldat, Grand Cassa/Grosse Casse, Triangoli/Triangle, Piatti, Tamtam, Harpa/Arpa, Violini 1, 2, Viole/Alto, Cello, Basso, Musica Turque.*

Основу оркестра Кавоса составляют группы парных деревянных духовых, медных духовых и струнных инструментов. При этом деревянные духовые дополнены разновидностями флейт и английским рожком, в медной группе применены кларионы³, трубы и валторны разных строев, тромбоны и офиклеид, который вышел из употребления с появлением тубы. В группе ударных звучат различные виды барабанов, в том числе солдатский, литавры и там-там, к струнным добавлена арфа. Во многие балетные партитуры композитор вводит ансамбль «турецкой музыки» («янычарской»)⁴. В партитурах выдержан итальянский тип записи: не по группам, а по функциям инструментов (мелодия — гармония — бас).

Приведем примеры оркестровки балетов в хронологическом порядке.

Партитура балета «Зефир и Флора» (1804 ?) включает в себя следующие инструменты: *Piccole, Flauto grande, Oboe, Clarinetto in B, Fagotto, Corni in Dis, Es, Trombe in Dis, F, Trombone Alto, Tenore, Basso, Ophicleido, Timpani, Tambour, Grand Cassa, Violini 1, 2, Viole, Violonce⁵, Basso [14].* Таким образом, складывается масштабная оркестровка, где парные деревянные духовые и струнные сочетаются с флейтами пикколо, трубами и валторнами различных строев, альтовым, теноровым и басовым тромбонами, офиклеидом, малым и большим барабанами, ансамблем «турецкой музыки»⁶.

Инструментальный состав партитуры балета «Амур и Психея» (1809), как это часто бывает у Кавоса, предельно объемный: *Flauti, Oboi, Clarinetti, Corno inglese [solo], Fagotti, Corni in A, B, C, D, Es, F, G, Trombe in B, C, D, Es, Tromboni, Tamtam, Timpani in A, D, F, G, Piatti, Triangoli, Grand Cassa, Harpa, Violini 1, 2, Viole, Basso.* Композитор использует группу парных деревянных духовых инструментов и английский рожок, медные духовые, включая тромбоны и валторны семи строев (!), большую группу ударных, подразумевающих «янычарскую музыку», струнные и арфу⁷.

В балете «Гений благости» (1814) задействованы следующие инструменты: *Flautino 8^{a8}, Flauti, Oboi, Clarinetti in C, A, Fagotti, Corni in A, D, G, Trombi in D, Timpani in D, A, Musique Turque, Tambour, Tambour d'soldat⁹, Violi-*

ni 1, 2, Violen, Basso. Типичный оркестровый состав расширен здесь с помощью флейты-пикколо, солдатского барабана и инструментов, традиционно используемых для воссоздания ансамбля «турецкой музыки»¹⁰.

В состав балета «Ацис и Галатея» (1816) вошли: Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombi, Tromboni, Timpani, Triangle, Arpa, Violini 1, 2, Violen, Basso. Партитура Кавоса достаточно объемна, хотя и скромнее предыдущих. Она вмещает струнную группу с арфой, парные деревянные духовые, четыре валторны, две трубы и три тромбона, литавры и треугольник — типичный для композитора состав инструментов¹¹.

Оркестр балета Кавоса «Молодая островитянка» (1818) включает большую группу медных духовых инструментов, арфу, ансамбль «турецкой музыки»: Flauto octava, Flauti, Oboe, Clarinetti in B, C, Fagotti, Corni in B, C, Es, F, G, Trombi in B, C, F, Tromboni, Timpani in C, Es, F, G, Triangoli, Tamburo, Grande Caissa, Piatti, Harpa, Violini 1, 2, Viola, Basso¹².

Впечатляет своими объемами состав оркестра в балете «Рауль да Креки» (1819): Fluto piccolo, Grant Fluto, Flauto/Flaut[t]i, Oboè/Oboi, Clarinet[t]i in A, B, C, Fagotti, Trompette/Trompetti in D, Trombe in B, C, D, Dis, Es, F, Corni in B, C, D, Dis, F, G, H, Tromboni, Timpani/Timballi in A, B, C, D, Dis, F, G, Triangle/Triangilo, Gran Tamburo, Tamboure [Tambour des soldats], Tamtam, Musica Turque, Harpe/Harphe, Violini 1, 2, Alto/Violo/Viola, Basso.

Отметим несколько особенностей партитуры: 1) задействованы духовые инструменты самых разных строев, в том числе и вышедших из употребления, особенно у кларнетов, труб, валторн; 2) в оркестр введены флейта пикколо, арфа, большая группа меди с тромбонами; 3) группа ударных расширена за счет ансамбля «турецкой музыки», солдатского барабана и редко применяемого в балетных партитурах тамтама; 4) на страницах рукописи, как это часто наблюдается в данный период, встречаются разные варианты названия и написания инструментов (Fluto — Flauto, Alto — Violo, Timpani — Timballi, Triangle — Triangilo и др.).

В драме «Аристофан...» на текст А. А. Шаховского композитор использует полный состав классического оркестра (включая тромбоны)¹³, дополненный арфой и ансамблем «янычарской музыки» для отражения древнегреческого колорита времен Аристофана: Flautino, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, C, Fagotti, Corni in Es, A, G, Clarini in Es, Trombi in C, D, Es, Tromboni, Timpani in A, B, C, D, Es, Fa, G, Triangoli, Grand Tamburo, Musica Turca, Arpa, Violini, Violen, Basso¹⁴.

Обратимся к особенностям оркестрового стиля в балетах Кавоса.

Партитура «Гения благости» состоит из пяти крупных пьес с произвольной порядковой нумерацией. Инструментовка в трех первых номерах балета довольно скромная и однообразная (парные деревянные и струнные инструменты, а в № 3 к ним добавлена валторна), лишь в двух последних номерах (№№ 1/3/8; 5)¹⁵ использованы трубы, литавры, барабан и ансамбль «турецкой музыки» (вероятно, треугольник, тарелки, большой барабан). Состав оркестра подчеркивает стилевые черты балета — в основном это музыка тор-

жественного шествия наподобие марша или трехдольной чаконы, за исключением характеристичного танца Бахуса в № 1/9. Обратим внимание на помету в № 1/3/8: «Продолжается Марш из Психеи и Амура», которая свидетельствует о введении автоцитаты из более раннего балета Кавоса.

Оркестровка «Ациса и Галатеи» отражает романтические тенденции и отличается новизной красок, дифференциацией тембров, частым применением солирующих инструментов. В балете используются соло кларнета (№ 4, 12, б/н — без номера), валторны (№ 8), арфы и английского рожка (№ 10, б/н), скрипки (№ 18), а также ансамбли духовых и «турецкой музыки» [12].

В «Амуре и Психее» композитор крайне редко применяет полный состав оркестра [10]. Тутти звучит в увертюре, в №№ 3, 6, 8 первого действия, №№ 3, 7 пятого действия. Ряд номеров оркестрован очень скромными, тем не менее утонченными средствами (№№ 2, 7, 9 первого действия, №№ 2 и 5 второго действия, № 6 третьего действия, № 5 пятого действия). В частности, Кавос использует соло различных инструментов — гобоя, кларнета, английского рожка, виолончели и арфы, хор валторн.

Партитура «Молодой островитянки» примечательна неоднократным введением соло кларнета (№№ 2, 4, 15) и арфы (№№ 1, 3, 4, 7, 10, 15). Кавос почти не использует полный инструментальный состав, однако в ряде номеров задействована пышная оркестровка с ударной группой, в том числе с ансамблем «турецкой музыки» [15].

Итак, с началом романтической эпохи в балетную партитуру приходит дифференциация звуковой окраски. Тембры инструментов и отдельных групп приобретают в музыке балетов Кавоса особое семантическое значение. Рассмотрим примеры.

В балетных номерах, связанных с имитацией фольклорной музыки, отметим приемы тембрового варьирования тематического материала. Например, в Allegretto Es-dur из балета «Зефир и Флора», написанном в форме вариаций, тема финала напоминает народную плясовую мелодию, построенную по принципу запева и припева (пример 1).

Пример 1. К. Кавос. «Зефир и Флора». Финал второго действия, Allegretto, тема (2 элемента)

The image displays two musical staves for Violini I. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 2/4 time with the tempo marking 'Allegretto'. Both staves show a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, characteristic of a folk dance melody.

В ходе вариаций «запев» переходит от первых скрипок к другим инструментам, а «припев», напоминающий наигрыш, проводится у струнных. В коде финала объем звучания постепенно достигает оркестрового tutti.

Главная тема увертюры балета-дивертисмента «Ополчение, или Любовь к Отечеству», основанная на народной мелодии, сменяется темой наигрыша в исполнении флажолета¹⁶, сопровождаемого *pizzicato* скрипок, при этом струнная группа имитирует аккомпанемент балалайки. Интересно, что в оркестровом составе увертюры используется «турецкая музыка», нередко встречаемая в партитурах Кавоса¹⁷.

В балетах композитора закрепляется особая «тембровая лексика», вызывающая ассоциации с персонажами, их эмоциями и природными явлениями.

Во II действии балета «Амур и Психея» музыка № 1 (Es-dur) сопровождает пантомиму — Психея, попадая в сады Амура, поражается красоте этого места [10]. В оркестре играют духовые инструменты с арфой. В № 8 первого действия балета звучит траурный марш (*Adagio, f-moll*). По-видимому, он исполняется во время шествия народа, сопровождающего Психею на скалу, где она по велению оракула должна быть оставлена. Этот раздел переходит в стремительное *Furioso*, построенное на неустойчивых гармониях, синкопированных мотивах и пассажах по звукам уменьшенного септаккорда — удар молнии и гром останавливают колесницу Психеи, огромный дракон разлучает ее с семьей. В оркестровке этого номера преобладают медные духовые и литавры. Музыка четвертого действия «Амура и Психеи» представляет собой единственный развернутый номер-сцену, построенный на сквозном развитии — Психею преследуют обитатели подземного мира. Средства музыкальной выразительности этого номера восходят к фуриозной сфере глюковских сочинений: пронзительное звучание меди, унисонные пассажи струнных, контрастная динамика, чередование оркестровых групп. Первые четыре такта (вступление) и раздел *Lento* исполняют только валторны и тромбоны, а в разделах *Piu tempo* струнные играют гаммообразные пассажи. В кульминациях Кавос использует *tutti* с литаврами. В № 6 заключительного пятого действия балета разножанровые танцы образуют торжественный дивертисмент в честь соединения Амура и Психеи. Два фрагмента номера — *Andantino g-moll* и *Andante di gavotte Es-dur* — повторяются в конце, образуя тематическую репризу-коду. Большую роль, как и во всем балете, в них выполняют солирующие инструменты, привносящие тембровый контраст — арфа, валторны, английский рожок и гобой.

Тематические повторы на расстоянии встречаются в балете неоднократно. Так, в № 3 второго действия пасторальная мелодия в исполнении кларнета звучит в самый сокровенный момент «эротического» балета — Амур, невидимый Психее, любит возлюбленной и дарит ей первый поцелуй. Удивительно, но именно эту тему Кавос размещает в одном из первых разделов увертюры (*Andantino, D-dur*) (пример 2).

Пример 2. К. Кавос. «Амур и Психея». Второе действие, № 3

Clarinetti

p

В нотном тексте «Амура и Психеи» Кавоса наблюдается типизация музыкальных средств, нередко сочетаемая с устойчивыми оркестровыми тембрами. Позволим себе предположить, что такого рода повторы, наподобие лейтмотивов и лейттембров, возникающие при появлении конкретных персонажей, связаны с их характеристикой. Например, арфу композитор вводит в №№ 1, 2, 3 и 5 второго действия, когда Психея наслаждается водопадами, флорой и фауной садов Амура, а он тайно наблюдает за ней. После этого арфа вводится лишь в пятом действии (№№ 2, 5, 6) — Амур прощает Психею за ее любопытство и воссоединяется с ней. Арфа, как правило, звучит в лирических номерах балета, сопровождая его самые выразительные мелодии. Возможно также, что Кавос имитирует с помощью этого инструмента струящиеся потоки водопадов в каждом из отмеченных действий или полеты божественных существ. Впервые арфа появляется во вступлении увертюры, предвосхищая романтические сцены «Амура и Психеи».

Выразителем чувства любви, открывшегося героям балета, становится английский рожок, нередко выступающий в сопровождении арфы. Впервые он играет в первом действии (№ 5), когда Психея вопрошает оракула о своем будущем супруге. Во втором действии инструмент исполняет чарующую тему, связанную с восторгами Амура и зарождающимися мечтами Психеи. Соло английского рожка вновь появляется в третьем действии — влюбленные остаются ночью наедине. Наконец, в апофеозе балета (№ 6 пятого действия) он играет речитатив в большом многотемном номере дивертисмента.

Тембр валторн выделяется Кавосом неоднократно: это соло в № 2 первого действия, диалог с другими инструментами в увертюре и № 1 второго действия, хор валторн в № 6 заключительного акта. Выразительные сольные темы композитор поручает гобою (№ 4 третьего действия), кларнету (№ 3 второго действия) и виолончели (№ 2 пятого действия). Одновременно с новаторской трактовкой инструментальных тембров Кавос активно включает в партитуру балетов «турецкую музыку». В «Амуре и Психее» она звучит в увертюре, в торжественном танце первого действия (№ 3) во время праздника, в *Andantino* № 3 пятого действия, открывающем дивертисмент и в заключительном номере балета.

Выделим несколько характеристичных номеров балета, связанных, как видится, с образами Зефира, Амура и Нимф (№№ 9 первого действия, 6 второго действия, 1 и 3 третьего действия, 3 и *Andantino* из № 6 пятого действия). В них отмечаются такие средства, как пунктирный прерывистый ритм и скачки в мелодии, штрих стаккато, изящная фактура, облегченная оркестровка с солирующими флейтой, гобоем и скрипкой.

В партитуре балета «Ацис и Галатя» важным средством выразительности становятся соло духовых инструментов — кларнета, английского рожка, валторны, используемые для создания пасторальных образов и лирического высказывания [12]. В таких эпизодах балета композитор вводит арфу (№ 10) и *pizzicato* струнных (№ 14). Примечателен третий номер второго действия, представляющий собой большую сцену. По сюжету, Галатя притворяет-

ся влюбленной в Полифема. Амур завязывает ему глаза, а Галатея в это время танцует с Ацисом под всеобщее веселье. Внезапно циклоп срывает повязку, и тогда Галатея подает ему кубок с сонным напитком. «Полифем ослабевает/засыпает/спит»¹⁸. Кавос создает в этой сцене удивительный эффект. В начале номера выставлена помета: «Турецкую к 3 колену». Это означает добавление к разделам *Allegro — Più vite* партитуры ансамбля «турецкой музыки» с ударными инструментами и, возможно, тромбонами. В *Adagio Harmonia* звучание резко стихает, темп становится медленным, меняется инструментальный тембр — играет кларнет соло и, вероятно, ансамбль духовых, который нередко обозначали словом «*Harmonia*». Такой же прием, отмеченный рецензентом спектакля как весьма удачный, Кавос вводит в балете «Торжество России...»: «Слышна плачевная музыка, потом барабанный бой, удар тамтама, возвещающий убийство Людовика XVI. Наполеон на троне; война <...>. Гром убийственных орудий раздаётся пред Парижем; Франция не может перенести сего нового удара, она упадет на камень, подле урны находящийся. Слышна гармоническая музыка, свыше нисходящая. Является гений России» [1, 198].

В «Молодой островитянке» также особый смысл получают инструментальные тембры, среди которых выделяются арфа, солирующие кларнет, гобой, ансамбль «турецкой музыки» с флейтой и ударными.

Арфу, как мы убедились, Кавос активно применяет в балетах «Амур и Психея», «Зелиса и Альциндор», «Ацис и Галатея». Каждый раз этот тембр связан с образом главной героини, он подчеркивает ее неповторимость. В либретто «Молодой островитянки» инструмент упоминается дважды: «Двое детей Дона Педро танцуют посреди заль, Ельвира играет на арфе»; «Все возбуждает любопытство ея [Тамаиды — А. М.], платье, мебели, картины, инструменты, а особливо арфа» [2]. Арфа задействована в шести номерах балета. Можно предположить, что в № 3 пассаж арфы звучит в момент, когда «Дон Педро <...> вдруг открывает перед нею [Тамаидой — А. М.] занавешенное зеркало» [2].

«Турецкая музыка» входит в состав оркестра шести номеров этого балета, создавая в одних случаях торжественную и помпезную (№№ 7, 16), а в других — экзотическую атмосферу (№№ 11, 14). Особенно колоритно выглядит партитура № 11, написанная с большим юмором: фанфары, триольный ритм труб и басы тромбонов в сочетании с забавными синкопами и тремоло ударных, большой разрыв между верхними и нижними голосами. Все это вносило сказочно-комический эффект и вызывало улыбку у искушенной публики классической эпохи. Вне всякого сомнения, что именно в таких образцах театральной музыки сформировалась почва для исключительного шедевра — марша Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Роль оркестра значительно возрастает в балете Кавоса «Рауль да Креки». Композитор пишет развернутые симфонические разделы — увертюру, картину бури первого действия, антракты, сближающиеся с крупными инструментальными формами, выделяет лейттембры (скрипка, арфа, кларнет в партиях главных героев), использует изобразительные приемы [6, 40–41]. Образ ар-

фы и ее звучание становятся символами любви супругов де Креки в балете: «I. В сию минуту входит Петр и Креки, уже переодетый в платье пилигрима, и неся арфу на перевязи. <... > “Ты кстати пришел старик на мою свадьбу, говорит Маргарита: у тебя есть арфа, и мы попляшем”. И в радости воображения танцует она перед ним, а Креки спешит аккомпанировать ей на арфе. <... > Наконец Креки предлагает Бодуину повеселиться пляскою крестьян и музыкою своих охотников и его арфы.

II. Аделаида сидит на балконе, играя на арфе романс, который Креки для нее сочинил. <... > Ребенок любитя потом звуками арфы, и Креки спешит удовлетворить любопытству его. <... > Креки удаляет и всех прочих, и потом взяв арфу, начинает играть Романс, им некогда для Графини сочиненный, и который она недавно сама играла на балконе. Едва первые звуки онаго коснулись слуху ея, как уже она пришла в себя, оглядывается, улыбается, берет в свою очередь арфу, и повторяет Романс.

IV. Отпирают дверь темницы Креки, — и Бодуин наслаждается его мучениями. <... > чтоб показать уверенность свою и нестрашимость, Креки берет арфу и играет на оной, воспевая любовь к Аделаиде. Раз[ъ]яренный тиран ломает инструмент» [3, 4–19].

Оркестровка балетов Кавоса отличается новизной красок и дифференциацией тембров, частым применением солирующих инструментов. Персонификация тембров, применяемая в России на рубеже XVIII–XIX веков не только Кавосом, но и в первую очередь О. А. Козловским, становится устойчивым признаком оркестровки эпохи Романтизма.

Как видим, тембровая драматургия балетов Кавоса, с присущими ей многогранными звуковыми решениями, нередко предопределяется текстами либретто Дидло, с которым постоянно сотрудничал композитор, и сопрягается с эстетическими воззрениями балетмейстера:

«Если же она [публика — А. М.] отдает предпочтение только одному жанру или манере, то теряется все искусство целиком. <... > Что бы вы сказали о картине, в которой используются самые блестящие краски? Ее свежие и соблазнительные цвета понравились бы при первом просмотре, но вскоре осталось бы только блестящее, только мерцающее, сильно утомляющее глаз. Захотелось бы безмятежности, оттенков, теней. Безмятежность — это спокойные жанры, нежные и благородные, жанр арабески — это оттенки, возвышенный жанр — это тени, а ужасный как все блестящее — это комедия. <... > Но все эти замечательные и благородные жанры рано или поздно должны будут надоесть, если не поместить сцены об ужасном скифе, не показать искреннюю радость доброго крестьянина, хитрого деревенского мужика или комичного китайца или негра» [9, 22, 24–25].

Драматургия балетов Дидло построена на глубоких контрастах. Хореограф использует собственные находки, обретающие позднее жизнь в романтическом балете — «воздушные группы», полеты, группы с гирляндами и вуалями, сцены с живыми горлицами. «Невесомости» танцовщиков, изящным пасторальными мотивам, живописной обстановке он противопоставляет ги-

перболизованное буйство стихии, неистовство жутких чудовищ, которые в совокупности станут постоянным атрибутом романтического театра.

Как известно, в формировании музыкального материала балетов Дидло был довольно деспотичен и избирателен, композитор точно соблюдал его рекомендации.

На примере балетов Кавоса мы убеждаемся, что его композиционные замыслы, внешне убедительные и самостоятельные, подкрепляемые мастерством инструментовки и разнообразием оркестровых красок, в действительности были срежиссированы балетмейстером на этапе создания либретто и по-прежнему зависимы от превратностей хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб., Планета Музыки; Лань, 2010. 336 с.
2. *Дидло Ш. Л.* Молодая островитянка, или Тамаида: балет в двух действиях / соч.[инения] г.[осподина] Дидло; музыка соч.[инения] г.[осподина] Кавоса; декорации г.[осподина] Кондратьева; костюмы г.[осподина] Бабини. СПб., в Типографии Императорского Театра, 1818. 7 с.
3. *Дидло Ш. Л.* Рауль де Креки или Возвращение из крестовых походов: большой пантомимный балет в пяти действиях / сочинения г[осподи]-на Дидло. Музыка соч.[инения] г[осподи]-на Кавоса и ученика его г[осподи]-на Сушкова; декорации гг. [оспод] Кондратьева и Дранше, последняя г[осподи]-на Каноппи; сражения г[осподи]-на Гомбурова; машины г[осподи]-на Бюрсея; костюмы г[осподи]-на Бабини. СПб., в типографии императорских театров, 1819. 24 с.
4. *Джуст А.* «Иван Сусанин» Кавоса-Шаховского: предвестие официальной народности в 1812 году // Реалии и легенды отечественной войны 1812 года / сост. Денисенко С. В. СПб., Тверь: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2012. С. 154–171.
5. *Максимова А., Пастушкова А.* Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, № 3 (26), 2018. С. 80–96.
6. *Пешкова Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века. Дисс. <...> канд. искусств. Екатеринбург, 1999. С. 40–41.
7. *Романо А.* Катерино Кавос: легенды и правда об одном венецианском вундеркинде // Русско-итальянский архив X / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно, Universita di Salerno, 2015. С. 31–46. URL: http://www.v-ivanov.it/files/4/4_RIA_H.pdf
8. *Giust A.* «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.
9. *Psyché et l'Amour, ballet érotique en cinq actes de la composition de M. Didelot. Musique de M. Cavos. Décorations de MM. Gonzalez et Corsini. Les machines par M. Thibault. Les habits par M. Babin.* St. Pb., 1809. 47 p. URL: https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9_et_l_Amour_ballet_%C3%A9rotique_en_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l'Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover

REFERENCES

1. *Val'berh I. I.* Iz arhiva baletmejstera. Dnevniki. Perepiska. Scenarii [Valberg I. I. From the choreographer's archive. Diaries. Correspondence. Scenarios]. 2 ed. SPb., Planeta Muzyki; Lan', 2010. 336 p.
2. *Didlo Sh. L.* Molodaya ostrovityanka, ili Tamaida: balet v dvuh dejstviiyah / soch.[ineniya] g.[ospodina] Didlo; muzyka soch.[ineniya] g.[ospodina] Kavosa; dekoracii g.[ospodina] Kondrat'eva; kostyu-

- my g.[ospodina] Babini [Didlot Sh. L. The Young Islander, or Toastmaster: Ballet in two acts / op. M. Didlo; music op. M. Cavos; scenery by M. Condratiev; costumes of M. Babini]. SPb., v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1818. 7 p.
3. *Didlo Sh. L. Raul' de Kreki ili Vozvrashchenie iz krestovykh pohodov: bol'shoj pantomimnyj balet v pyati dejstviyakh / sochineniya g[ospodii]-na Didlo. Muzyka soch.[ineniya] g[ospodii]-na Kavosa i uchenika ego g[ospodii]-na Sushkova; dekoracii gg. [ospod] Kondrat'eva i Dranshe, poslednyaya g[ospodii]-na Canoppi; srazheniya g[ospodii]-na Gomburova; mashiny g[ospodii]-na Byurseya; kostyummy g[ospodii]-na Babini [Didlot Sh. L. Raoul de Crequi or The Return from the Crusades: a large pantomime ballet in five acts / works by m. Didlot. Music op.[inenia] m. Cavos and his disciple m. Sushkov; decorations of m. Condratiev and Dranche, the last m. Canoppi; battles m. Gomburov; cars m. Bursey; costumes m. Babini]. SPb., v tipografii imperatorskikh teatrov, 1819. 24 p.*
 4. *Dzhust A. «Ivan Susanin» Kavosa-Shahovskogo: predvestie oficial'noj narodnosti v 1812 godu // Realii i legendy otechestvennoj vojny 1812 goda [Just A. «Ivan Susanin» Kavos-Shakhovskiy: the harbinger of the official nationality in 1812 // Realities and legends of the Patriotic War of 1812]. Edited by comp. S. V. Denisenko. SPb., Tver: Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), 2012. P. 154–171.*
 5. *Maksimova A., Pastushkova A. Opera Katerino Kavosa «Ivan Susanin» // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh [Maximova A., Pastushkova A. Opera by Caterino Cavos «Ivan Susanin» // Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. № 3 (26), 2018. P. 80–96.*
 6. *Peshkova G. N. Muzyka russkogo baleta pervoj chetverti XIX veka. Diss. <...> kand. iskusstv. [Peshkova G. N. Music of the Russian ballet of the first quarter of the XIX century. Dis. <...> cand. arts]. Ekaterinburg, 1999. P. 40–41.*
 7. *Romano A. Katerino Kavos: legendy i pravda ob odnom venecianskom vunderkinde // Russko-ital'yanskij arhiv X [Romano A. Caterino Cavos: Legends and the truth about a Venetian prodigy]. Edited by comp. D. Ricci, A. Shishkin. Salerno, Universita di Salerno, 2015. P. 31–46. URL: http://www.v-ivanov.it/files/4/4_RIA_H.pdf*
 8. *Giust A. «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa [Giust A. «Ivan Susanin» by Catterino Cavos, a Russian opera before the Russian Opera]. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.*
 9. *Psyché et l'Amour, ballet érotique en cinq actes de la composition de M. Didelot. Musique de M. Cavos. Décorations de MM. Gonzague et Corsini. Les machines par M. Thibault. Les habits par M. Babini [Psyche and Amour, erotic ballet in five acts from the composition of M. Didelot. Music by M. Cavos. Decorations by Messrs. Gonzaga and Corsini. The machines by M. Thibault. The clothes by M. Babini]. Saint-Petersburg, 1809. 47 p. URL: https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9_et_l'Amour_ballet_%C3%A9rotique_en_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l'Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О новых фактах биографии Кавоса, в том числе о дате рождения композитора, см. [7]. Среди новейших работ о творчестве композитора — [4], [5], [8].
- ² Репетитор — переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом с целью проведения репетиций с танцовщиками.
- ³ Кларин (лат. Clarion) — медный духовой инструмент наподобие горна, трубы или сигнального рожка, издающий звуки высокой частоты.
- ⁴ Напомним, что «турецкая» или «янычарская музыка» исполнялась духовыми и ударными, нередко военными, инструментами. В XVIII веке она привлекалась композиторами для создания экзотического колорита, а также курьезных ситуаций. Нередко для этого использовали треугольник, тарелки и большой барабан.

- ⁵ В № 1 балета «Зефир и Флора» инструменты обозначены: Clarinetti, Petit Tamboure, Grosse Casse, Cello.
- ⁶ *Кавос К. А.* Зефир и Флора. ЦМБ, I4 С. 383 1–2/п. Z. et F., № 4317.
- ⁷ *Кавос К. А.* Амур и Психея. Партитура. ЦМБ. I4 С.383/ п. А. et P., № 4409.
- ⁸ Иначе: flauto ottavino (ит.), то есть piccolo.
- ⁹ Фр.: солдатский барабан.
- ¹⁰ *Кавос К. А.* Гений благости. ЦМБ, I4 B16/Ген., № 19335 (партитура), I4 A/o. Ген., № 15542 (оркестровые голоса).
- ¹¹ *Кавос К. А.* Ацис и Галатя. ЦМБ, I4 K126,5/п. А. и Г., № 4361 (партитура), I4 K126,5/o. А. и Г., № 15469 (оркестровые голоса).
- ¹² *Кавос К. А.* Молодая островитянка. ЦМБ, I 4 K 126.5 / П. МО, № 4354.
- ¹³ *Кавос К. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». Партитура, оркестровые партии /Шаховской/. РНММ. Ф. 165 № 953.
- ¹⁴ Партия виолончелей и контрабасов.
- ¹⁵ В нотах некоторые номера отмечены неоднократно, например, номер первый также исполнялся под номером третьим и восьмым. Иногда номера были вставными, не обозначенными определенным номером. Все эти особенности обусловлены проблемой купюр и перестановок.
- ¹⁶ Флажолет — старинная флейта высокого регистра, предшественница флейты-пикколо. Инструмент характерен для ансамбля «турецкой музыки».
- ¹⁷ *Кавос К. А.* Ополчение, или Любовь к Отечеству. ЦМБ, I4K.126.5/ре. Люб. № 11422 (репетитор), VII. IK.126.5/п. О. №4447 (партитура).
- ¹⁸ Помета в партитуре.

Музыка XX века

Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян

«ЛАБИРИНТЫ» — РОМАН-СИМФОНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА: ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ, КОМПОЗИЦИИ, СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ

Николай Николаевич Сидельников — выдающийся русский композитор, педагог, мыслитель, творец, обладавший особой художественной индивидуальностью. Обширное наследие музыканта отличается удивительной гармоничностью и искренностью чувств, глубиной содержания и оригинальностью идей. Те, кто по-настоящему знают его музыку, преклоняются перед гением композитора. Например, Г. С. Хаймовский, пианист, пропагандирующий творчество Н. Н. Сидельникова в России и за рубежом, так вспоминает своего друга в очерке «Сидельников — каким я его слышу и читаю»: *«Быть может вам, друзья, следующие мои слова о Сидельникове покажутся фантастически преувеличенными, но я их произнесу: Сидельников был гениально одаренным музыкантом, редчайшей напряженности мысли, великой глубины ощущений и острейшего восприятия явлений своего времени»* [18].

В настоящее время Н. Н. Сидельникова по праву причисляют к классикам, его наследие охватывает практически все музыкальные жанры: он обращался и к крупным симфоническим, театральным, ораториальным и вокально-хоровым сочинениям, охотно писал музыку камерно-инструментальную, работал в сфере киномузыки и музыки для радиопостановок.

В пору молодости Н. Н. Сидельников не отказывался работать и в авангардной стилистике, используя разнообразные техники, например, такие, как серийная или сонорная. Своим музыкальным вкусам он никогда не изменял — не порывал с русскими корнями, прежде всего, с опорой на выразительную мелодику. Сочинения композитора отличает подлинная духовность: обращение к нравственным проблемам, современным темам и вечным философским размышлениям. Вместе с тем в его музыке присутствует юмор, живой, колкий, даже остро социальный, есть и утонченная лирика, яркая эмоциональность, приметы романтической эстетики XIX века. И, конечно, всегда — высочайшее мастер-

ство техники, отточенность каждой детали, композиционная ясность, отсутствие привычных штампов, изобретательность, нетривиальность решений.

Камерно-инструментальные жанры составляют важнейшую область художественного творчества композитора. Среди работ на этом жанровом поле выделяется фортепианная соната E-dur, две фуги для фортепиано h-moll и G-dur, соната «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано в трех настроениях, соната-элегия для альты соло g-moll, соната-фантазия «Памяти великого артиста» для фортепиано, посвященная П. И. Чайковскому, фантазия в старинном духе для альты соло «Canto a cappella». Сюда же примыкают два цикла детских пьес «Саввушкина флейта» и «О чем пел зяблик».

Безусловно кульминационными являются поздние сочинения — Американские зарисовки в 12 этюдах-впечатлениях для фортепиано под названием «Америка — любовь моя» и роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты».

Цель настоящей статьи — раскрыть принципы драматургии и композиции итогового грандиозного сочинения для фортепиано «Лабиринты», представляющего собой сложнейшую этико-философскую концепцию. В данном произведении нашли отражение обобщающие стилевые черты всей музыки Н. Н. Сидельникова: многочисленные аллюзии и интонационные отсылки к художественному творчеству самых разнообразных эпох и композиторских стилей. Такой лексический тезаурус создает многослойность смысловой партитуры, постижение тайн которой является важнейшей задачей и исполнителя, и исследователя.

«Лабиринты» — последнее сочинение композитора, написанное незадолго до кончины. Полное название цикла — «Роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках». Произведение-прощание, в котором совокупно отразились художественно-эстетические, религиозные, философские взгляды Н. Н. Сидельникова во всей их полноте и пронзительной кульминационной значимости. На последней странице рукописи написано: «Задумано в Yorktown Heights, март 90-го, начато в Троицком, май 91-го, завершено 31 мая 1992 г. (Онкологический центр, Москва, за день до операции)». Примечателен тот факт, что непосредственно перед операцией Н. Н. Сидельников приехал домой и сыграл полностью свое сочинение. Затем снова возвратился в больницу.

Через 20 дней 20 июня 1992 года Н. Н. Сидельников ушел из жизни.

По замыслу композитора, премьера «Лабиринтов» предназначалась, как и «Американские этюды», для его друга пианиста Г. С. Хаймовского, которому и посвящено произведение, но ввиду сложившихся обстоятельств он не стал первым исполнителем. Премьера «Лабиринтов» состоялась в Москве, после смерти композитора, в 1996 году в Доме композиторов силами известного пианиста и композитора, ученика Н. Н. Сидельникова И. Г. Соколова, который стал непревзойденным интерпретатором данного сложнейшего сочинения.

Содержательный смысл произведения, его программность, сюжетно-образные ассоциации связаны с древнегреческим мифом о Тесее¹. Некоторые события этой истории легли в основу фортепианного цикла. Это, прежде все-

го, воссоздание героического облика Тесея, его встреча с прекрасной Ариадной, борьба Тесея с Минотавром и выход из загадочного лабиринта благодаря помощи влюбленной в него Ариадны, вручившей герою клубок нити; также смерть царя Эгея — отца Тесея, который в отчаянии закончил свою жизнь, уверенный в гибели сына. Данные фрагменты получили отражение в первой, второй, третьей и четвертой частях цикла.

В последней пятой части некоторые события мифа воссозданы уже в весьма свободной обобщенной трактовке. Нашел отражение один из эпизодов жизни Тесея, когда по просьбе своего ближайшего друга Перифоя, царя лапифов, он спустился в царство мертвых, чтобы вызволить богиню Персифону², которую пожелал взять себе в жены Пирифой. Спуск Тесея в аид и возвращение является важной содержательной основой завершающей части «Лабиринтов»³.

Роман-симфонию можно считать автобиографическим циклом. Об этом свидетельствуют и исследователи, и исполнители. Даже при первом слушательском восприятии этого грандиозного сочинения неизбежно возникает мысль о глубоко личном, сокровенном: события, изложенные в мифе, невольно ассоциируются с жизнью самого автора, и может быть и не только его, а с жизнью каждого человека, приобретая глубокий символический смысл. Героизм и надежды молодости, любовь, грандиозные свершения и вместе с тем борение со страстями (человек почти всегда путается в «лабиринтах» бытия, своего краткого пребывания на этой земле), затем ощущение неизбежности ухода, прощание с дорогой ему земной жизнью и предощущение-видение другого мира — таков драматургически-сюжетный рельеф романа-симфонии. Н. Н. Сидельников оставляет и «росчерк пера» — неоднократно возникает монограмма НДЕ композитора, а также ее варианты, напоминающие об «присутствии» автора.

Произведение насыщено многочисленными аллюзиями к русской и западно-европейской музыке, что создает своеобразную объемность, плотность. Это широкое ассоциативное поле олицетворяет собой глубинный смысловой символический подтекст, образует изысканную стилистическую игру — возникает раздвижение музыкального пространства произведения композитора, предопределяющее, в свою очередь, и очень важное для данного сочинения интеллектуальное постижение авторского текста.

Авторское обозначение «Лабиринтов» — роман-симфония. Вдумаемся в это название. *Роман*, как известно, является крупномасштабной формой в литературе Нового времени. К его общим чертам относится изображение человека в сложных перипетиях жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие. Для романа показательное отражение разнообразия и богатства интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, создание широкого фона целостного мира. Масштабность, серьезные философские концепции, связанные подчас с мощными вселенскими идеями, не противоречат тому факту, что в центре романа обычно стоит образ человека с его сугубо личной судьбой и переживаниями. Личное и коллективно-вселенское часто находятся в неразрывной

связи в данном жанре литературного искусства. Эти качества во многом отражены и в фортепианном цикле Н. Н. Сидельникова.

Почему *симфония*? Об этом свидетельствуют многие факторы: та же масштабность, крупность, грандиозная оркестральность фортепианной фактуры, фресковое письмо, процесс качественной трансформации тематического материала, неуклонно-поступательное сквозное развитие, бетховенское «выращивание» темы-идеи из зерна, сложные внутренние перекрестные связи частей, осознание драматургии целого как этапов человеческой жизни — от рождения до смерти, что создает философскую всеобъемлемость.

Важнейшее значение в симфонической «лепке» тематизма отводится двум сквозным идеям — монограмме композитора H D E (другие варианты — H D E S или H D D I S, B C D E S) и интонации восходящей малой секунды (*a-b*), символически отражающей название произведения «Лабиринты», первые буквы этого слова (*ла, б*).

Н. Н. Сидельников еще при жизни неоднократно называл свое произведение уникальным в фортепианной литературе. Действительно, аналогов этого сочинения практически невозможно найти. Произведение свехдлительно — почти 80 минут, равное двум симфониям (как, впрочем, и большинство произведений композитора, отличающихся огромной протяженностью). Однако этого времени слушатель, как правило, не замечает, находясь под магическим воздействием мощнейшей концепции. Произведение ярко самобытно с точки зрения фортепианного звучания и исполнительских возможностей. Тип фортепианной фактуры подчеркнуто оригинален — доминирует изложение на трех, четырех, даже шести строчках, что вызывает невероятное удивление: способен ли пианист сыграть этот сложнейший текст двумя руками? «Рояль-оркестр» у Н. Н. Сидельникова воспроизводит все тембральное разнообразие симфонического звучания. «Аккорды-гроздь», «аккорды-пирамиды», разбросанные по всем октавам, феерические пассажи, перемежающиеся с «кластерами-пятнами», требуют от пианиста головокружительных чудес исполинской фортепианной техники. Вместе с тем вертикальные сооружения в фактуре сосуществуют наряду с рельефной мелодической полифонизацией линий. Пожалуй, со времен сонат и концертов С. С. Прокофьева, которые и по сей день считаются ярко современными (и трудно исполнимыми), не было создано принципиально *новаторского* типа фортепианной фактуры. Индивидуальная манера письма, почерк Н. Н. Сидельникова здесь чрезвычайно самобытны.

Н. Н. Сидельников ставит перед собой в этом произведении сверхзадачи. В одном из писем к Г. С. Хаймовскому он отмечает: здесь «*ВСЕ КАК БУДТО ЗАНОВО — ЭТО МОЙ ПРИНЦИП. И новизна музыки не в ее средствах, а в ЯРКОСТИ, а уже отсюда КОНЦЕПЦИОННОСТЬ и ГЛУБИНА*» [выделено автором письма — Н. С.]. Продолжая дальше, он обращает внимание на то, что «*произведение получается совершенно уникальное <...> ибо по драматургии своей не имеет аналога <...> хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм — и драма, и балет, и симфония, своего рода роман — алле-*

горя в звуках, ну и, конечно, фактура», «здесь рояль звучит в полном объеме, как и достойно этого Божественного инструмента». [2, 97]. В другом письме к тому же корреспонденту он затрагивает вопросы гармонической системы: «*Вещь написана в ладово-тональной системе намеренно, ибо я хочу, чтобы она была доступна всем, у кого нет партийной тенденциозности, как в жизни, так и в искусстве; и пока человек испытывает радость и печаль, он будет воспринимать музыку через мажор и минор — это объективные категории, которые Господь Бог во времена Творения заложил в Чудесном Феномене Обертонного звукоряда и все ухищрения человека отрицать или изменить это положение — от лукавого*». Композитор подчеркивает, что произведение написано на «пределе возможностей пианиста, как в фактурно-техническом, так и в духовном планах» [2, 98].

Роман-симфония состоит из пяти частей-фресок, каждая из которых имеет название: I. «Юность героя»; II. «Танец Ариадны»; III. «Лабиринты». Тема с вариациями; IV. «Нить Ариадны ведет в неизбежность»; V «Последний путь в царство теней».

Цикличность произведения, его программная сюжетность исходит во многом из предшествующих сочинений, созданных в разных жанрах. Это — «Русские сказки», концерт для 12 солистов-инструменталистов, «Дуэли», концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных, «Сокровенны разговоры», кантата для смешанного хора без сопровождения (с эпизодическим участием ударных инструментов), «Романсеро о любви и смерти», цикл лирических поэм на стихи Ф. Гарсиа Лорки для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных, также хоровое сочинение «Сычуанские элегии» в двух тетрадах на стихи китайского поэта Ду Фу, вокальный цикл «В стране осок и незабудок» на стихи В. Хлебникова и многие другие сочинения. И так же, как и в «Лабиринтах», название каждой из частей отражает программное содержание реалистично, звукописно.

В подчеркнутой театральности, зрительности образов, картинной изобразительности безусловно сказался опыт Н. Н. Сидельникова — оперного композитора. Его блестящие сочинения — оперная дилогия «Чертогон» и опера «Бег» — так или иначе отразились в данном фортепианном цикле, вплоть до конкретных тематических аллюзий-совпадений. Полистилистическая игра многочисленными цитатами и аллюзиями русской и западно-европейской классики, народного и городского фольклора, массовых песен, джаза, столь любимого автором — соносфера, окружающая композитора — предопределила создание богатого лексического тезауруса в его оперных сочинениях. Фактически та же авторская манера проявилась и в последнем итоговом произведении Н. Н. Сидельникова.

Композиция как целое отражает идею *зеркальной симметрии*: осью симметрии, ее драматургическим и концептуальным центром является третья часть «Лабиринты», арочно связаны между собой вторая часть «Танец Ариадны» и четвертая часть «Нить Ариадны ведет в неизбежность». Более драматургически опосредованно взаимодействуют между собой первая часть «Юность

героя» и завершающая пятая часть «Последний путь в царство теней» — в содержательно-смысловом значении они знаменуют начало жизни человека, энергию, героизм молодости и венец его пути. Симметричность распространяется также на строение отдельных разделов, тематических и динамических волн, сказывается в зеркальном инверсионном, иногда ракоходном отражении характеристических пластов фактуры, кратких мотивов. Вместе с тем с концентричностью связан и общий динамический профиль всего цикла романа-симфонии — с мощнейшими оглушительными *sff* в третьей части. Эта идея проявляется в тематических арках и тонально-вариантных повторах, образующих корреспонденцию отдельных частей цикла на расстоянии.

Первая часть «Юность героя» — воплощение волевого порыва, стремления к свету, победе, вера в грандиозные свершения, осознание творческой силы, способной активно воздействовать на преобразование мира. Здесь представлен образ Тесея-демиурга, воителя, которому открыты тайны божественного замысла мироздания.

В композиции части сосуществуют на паритетных началах два принципа — сонатный и рондальный. Схема части такова: вступление-интродукция, основная часть — А, В, А1, В1, А2 и кода (1 т., 35 т., 117 т., 198 т., 268 т., 373 т., 410 т.).

Интродукция зрительно звукописна. В ее первой теме (1 т.) с выразительными грозными восходящими и нисходящими тиратами скрыты интонационные идеи двух основных тем части — главной и побочной (А, В). Тяжеловесная и грандиозная, она, быть может, олицетворяет известную в греческой мифологии гору Олимп, символ верховной власти. Неизменны аллюзии с «Симфоническими этюдами» Р. Шумана, а именно с суровой аскетичностью этюда № 8, который исполнители часто сравнивают с изображением готического собора. Вторая тема интродукции (27 т., *alla breve*) воплощает картину сказочно-прекрасного моря, залитого солнцем, с колыханием волн, бьющихся о скалы. Ее манящая красота и звукописность вызывают несомненные ассоциации с известным произведением Н. А. Римского-Корсакова «Шехеразада».

Главная партия (А, 35 т.), тема Тесея, — волевой мотив, «взбегающий» к вводному кульминационному тону, но затем снижающийся в хроматическом нисхождении. Трехтактная фраза затем повторяется консеквентно на кварту выше. Развитие данной темы строится на вариантно-волновом принципе (пример 1).

Ярко изобразительна связующая партия (71 т., *fis-moll*) — тема копья Тесея, являющаяся вариантом главной партии, темы Тесея. В глубоком низком регистре остигато повторяющийся терцовый мотив (*fis-a*) воплощает образ бегущего человека. Взлетающий императивный мотив в верхнем регистре дополняет суровый бетховенский ритм «судьбы». Тема связующей партии является точной автоцитатой из оперы Н. Н. Сидельникова «Бег».

Побочная партия (В, 117 т., *Listesso tempo, ma sempre esaltazione*) лирико-экстатична, порывиста, выдержана в духе А. Н. Скрябина. Два начальных предложения построены по принципу дробления с замыканием (2, 2, 1, 1, 2). Вариантно-симфонический принцип развития тематизма здесь также становится определяющим (пример 2).

Пример 1. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Первая часть «Юность героя», главная партия (*Allegro molto*)

Пример 2. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Первая часть «Юность героя», побочная партия (*L'istesso tempo, ma sempre esaltazione*)

Разработочный раздел (198 т.) начинается с темы копыя Тесея (A1, *g-moll*). Мощное нагнетание, возникающее благодаря упорному прокофьевскому *ostinato* в нижнем регистре и зловещему ритму «судьбы», приводит, наконец, к «кульминации-шпилю» (244 т., *tempo primo, maestoso, ma rubato*). Тема Тесея (главная партия) звучит экстаично, пламенно, космически-полетно (охват всех регистров рояля, динамика *ff*). Неизбежны ассоциации с выдающимися образцами музыки А. Н. Скрябина, его лихорадочными *crescendo* к таинственной и завораживающей цели, знаменитыми грандиозно-экстаическими кульминациями, олицетворяющими прорывы в высшие непостижимые сферы.

Возникновение репризного проведения побочной и главной партий (B1, A2, 268 т. и 373 т.) симметрично уравнивает композицию целого. Развитие репризного раздела приводит к коде (410 т.), основанной на теме копыя. Непредсказуемо завершение первой части цикла: выразительные «аккорды-пирамиды», подобно непреодолимой преграде, останавливают бег Тесея.

Герой замирает, созерцая перед собой невиданную до того времени красавицу Ариадну (440–443 гг.): театральный эффект имеет важное значение.

Вторая часть — «Танец Ариадны» — завораживает изысканной звукописью. С одной стороны, эта музыка обращена к французскому импрессионизму с его полимодальной хроматикой (термин Л. С. Дьячковой): возникают связи с музыкой Равеля — «Паваной», балетом «Дафнис и Хлоя». С другой стороны, неизменны ассоциации с неоклассическими опусами И. Ф. Стравинского, в частности, с балетом «Орфей». По меткому замечанию И. Г. Соколова, первые такты «Орфея» и «Танца Ариадны» имеют явное сходство в мелодическом и ладовом отношении благодаря размеренному поступательному гаммообразному движению во фригийском ладу (от звука *e* — и у И. Ф. Стравинского, и у Н. Н. Сидельникова). Тонкая пластика, хореографичность музыки Н. Н. Сидельникова, зрительно-иллюзорное изображение танца с его изяществом, кружением, легкостью и плавностью движений воссоздают чарующий мир балетной сцены, представленной женскими персонажами — афинскими девушками во главе с прекрасной Ариадной. В этот картинно-изобразительный танец проникает яркое театральное начало — сцена-диалог между Тесеем и Ариадной.

В композиции части явно прочерчиваются контуры трехчастности. Вместе с тем драматургическая логика развертывания формы, связанная с сюжетной канвой, имеет также весьма важное значение. Схему можно проиллюстрировать следующим образом: А (а, в, с, а1, в1, а2, в2), В, А1 (на материале в); А, разделы — 1 т., 5 т., 9 т., 25 т., 33 т., 40 т., 47 т., В – 55 т., А1 – 92 т.

Первый раздел — танец Ариадны с девушками — имеет рондообразную структуру, где каждый из следующих подразделов связан с обновлением тематического материала. Вместе с тем существенную роль играет и вариантнo-симфонический метод развертывания, создающий ощущение целостности и органичности (пример 3).

Тема (раздел А) предстает в различных красочных фактурных и гармонических нарядах, что отвечает картинно-иллюзорной пластике сцены: танцующие девушки появляются перед зрителем-слушателем с новыми разноцветными шальями, веерами, в новом красочном убранстве. К концу раздела тема истончается, дробится на небольшие краткие мотивы — возникает эффект удаления-эха (девушки исчезают, оставляя Ариадну одну). Зрительно-пространственное ощущение данного фрагмента (47 т.) напоминает произведение Н. Н. Сидельникова «Русские сказки», IX часть «Девки красные по ягоды ходят далеко... далеко», где воссоздан сходный прием.

Во втором разделе (В, 55 т., *Doppio movimento, semplice e sempre legato*) слышна легко узнаваемая цитата из оперы из Глинки «Руслан и Людмила» — персидский хор из третьего действия «Ложится в поле мрак ночной». Тема изложена параллельными квинтами, благодаря чему обретает архаичное звучание, образуется эффект полиладовости (*a* натуральный — *d* дорийский). Идея развития тематического материала также сходна с «первоисточником», используется принцип глинкинских вариаций (пример 4).

Пример 3. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Вторая часть «Танец Ариадны», первый раздел (*Andantino piacevole*)

Handwritten musical score for the first section of 'Dance of Ariadne'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line in the right hand with a '10' marking above it and a '3' marking above a triplet. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A 'cresce' marking is present in the right hand. The second system continues the piece with similar notation and includes a 'p' marking in the left hand.

Пример 4. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Вторая часть «Танец Ариадны», второй раздел (*Doppio movimento, semplice e sempre legato*)

Handwritten musical score for the second section of 'Dance of Ariadne'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line in the right hand with a 'p' marking below it and a '10' marking below it. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation and includes a '60' marking above it.

Атмосфера ночи, все замерло, чарующая тишина, Ариадна ожидает на свидание Тесея и при его появлении вручает возлюбленному клубок нити. Выразительная «арфовая» каденция (73 т.) — изысканные переборы этого «балетного» инструмента зрительно-ассоциативны, создают впечатление разматывающегося клубка.

В выразительных секундовых интонациях сцены-прощания Ариадны и Тесея слышна тема *dies irae* (голос Тесея, говорящий о предстоящем страшном испытании).

Репризный раздел (A1, 92 т.) — яркий образец контрастной полифонии, в котором тема Ариадны в высоком верхнем регистре и тема Тесея в глухом низком регистре вступают в диалог-спор. Прощание перед разлукой подходит к концу — темы Ариадны и Тесея истаивают, возносясь в предельно высокий регистр, флажолетное звучание инструмента вносит ощущение чистоты, света и надежды.

Третья часть — «*Лабиринты*» — является центром грандиозной композиции, воплощающим образно-философский и патетический смысл мифа. Н. Н. Сидельников отмечал: «*Сейчас приступаю к собственно “лабиринтам”, музыке страшной и модерновой; это будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром*» [2, 96].

Третья часть представляет собой вариационный цикл — *тему и семь вариаций*. Вместе с тем композитор указывает и на черты развития сонатного *allegro* ввиду того, что здесь осуществляется борьба двух тематических начал. И именно в этом синтезе он видит ключ к *драматургии части*. Третья часть, как и две предыдущие, поражает яркой театральной образностью. Здесь происходит схватка Тесея с Минотавром, в которой Тесей одерживает сокрушительную победу над чудовищем-человекобыком.

Тема олицетворяет подземелье Минотавра с его зловещей таинственностью, фантасмагорией. Все средства музыкальной выразительности способствуют созданию этой атмосферы: гул низких струн рояля в басовом регистре (звуки *a, ais, h, c*), «кластеры-пятна», глиссандо, сгущение хроматики. Основной мотив, который станет в дальнейшем темой Минотавра в пятой вариации, нарочито примитивен, по-минималистски краток — из трех звуков (*cis, e, f*), которые затем повторяются в инверсии (пример 5).

По замечанию Г. В. Григорьевой, интервальная структура мотива представляет собой одну из гемитонных веберн-групп [5, 158]. Интонационный профиль мотива напоминает монограмму композитора HDES, изложенную от других звуков. Возникает ряд вариаций на основную тему (тему Минотавра). Каждая вариация способствует созданию новых эффектов звукоизобразительности: пространственное гулкое эхо катакомб создается благодаря корреспондированию разных регистров, таинственно висящие сталактиты звукописуют застывшие жесткие кварто-тритоновые гармонии и «вытянутые» аккорды из нескольких октав, охватывающие большое звуковое пространство. Выразительные нисходящие пассажи на основе симметричных ладов также подчеркнута изобразительны (один из них — увеличенный лад 3.1, по теории симметричных ладов Ю. Н. Холопова, 12 т.).

Вариация I «Idee fixe» также основа на повторах трехзвучного мотива Минотавра (звуки *as, h, c*). Примечательно, что звуки мотива связаны с самим словом *лабиринт* (буквы *ла* и *б*), что раскрывает символический смысл.

Пример 5. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты», тема (*Allegro misterioso*)

В данной вариации происходит дальнейшее развитие сюжета — Тесей лихо-радочно ищет вход в лабиринт, начиная неистово раскачивать двери. Упорное остигатное повторение одного и того же мотива с ярким динамическим нарастанием и постепенным захватом все больших регистров создают эту удивительную картину. Наконец, двери со скрежетом открываются (нисходящие хроматические пассажи, 137 т.), и перед взором героя предстают своды лабиринта (зловеще-таинственно пассажи, звучащие в медленном темпе в басовом регистре, в тритоновом ладу 5.1, 155 т.).

Форма этой вариации основана на многократном, более десяти раз, проведении одной и той же фразы. Фраза состоит из четырех тактов, в каждом из которых представлен один и тот же мотив, обладающий яркой звукоизобразительностью. Данная особенность формы также соответствует названию ва-

Пример 6. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация I, «Idee fixe» (*tempo primo*)

риации — «*Idee fixe*». В ней раскрываются особенности сюжетной фабулы: неопределимое твердое героическое желание Тесея попасть в демоническое жилище (пример 6).

Вариация II — «Обманчивое эхо катакомб» — сонорна по своей звукописи. Необычное фактурное изложение напоминает оркестровую партитуру: фактура фортепиано расслоена на шесть (!) строк. В глухом, предельно низком регистре неизменно возникает мотив Минотавра, отзываясь гулким инфернальным эхо. На его фоне подчеркнуто изобразительно звучат мгновенно взлетающие пассажи в необычайно быстром темпе — «летучие мыши», по меткому замечанию И. Г. Соколова, данному в одном из его устных комментариев. Обращает на себя внимание тематическое насыщение этих пассажей: угадывается героически-апофеозная тема Тесея из I части цикла, и это, по-видимому, не случайно. Драматургически-сюжетный конфликт, противостояние Тесея и Минотавра, воплощается и в интонационном конфликте двух основных тем, что свидетельствует о внесении принципов симфонического развития. «Лепка» материала во всех частях цикла связана с динамическим процессом бесконечной трансформации, модификации тем, обнаружении непредсказуемых арочных связующих нитей, раскрывающих преемственность традициям симфонического письма великих композиторов прошлого (пример 7).

Пример 7. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация II, «Обманчивое эхо катакомб» (*tempo primo*)

Замечательны «арфовые» эффекты, так называемые «брызги подземных вод» (29 т., 32 т.) — стремительно «рассыпающиеся» нисходящие пассажи.

Представленная в этой части иллюзорно-изобразительная картина вызывает реминисценции со звукописной сонорикой «Русских сказок».

В вариациях с III по VII действие драмы получает «театрально-сценическую» интерпретацию. Картинность, статика предшествующих вариаций, имеющих экспозиционное значение, уступает место разработочному характеру повествования. Новый этап развития переводит в иную плоскость, что знаменует усиление сонатных принципов, о которых говорил композитор.

Вариация III «Лихорадочный поиск...» — своеобразная вступительная часть разработки. Тесея мечется, наталкиваясь на различные предметы. Инфернальное звучание этого скерцо-токатты вызывает ассоциации сражения с невидимой бесовской силой, чертенятами, которые скачут и вовлекают в свою страшную вакханалию (пример 8).

Остро стаккатные мотивы с их зеркально-симметричным отражением, диссонантные секундовые аккорды-кластеры, сидельниковские синкопированные ритмические фигуры создают ток безостановочного развития, в который вторгается героическая тема Тесея. (224 т., 226 т.). Зрительно ассоциативен эпизод «битвы» — с нагнетающей силой ритмического *ostinato* в глухом басовом регистре (235 т.). В нем слышна и тема Тесея, и бетховенская тема

Пример 8. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация III, «Лихорадочный поиск...» (*tempo primo*)

Треск и шорох нарастает то из одних, то из других.

«судьбы». Безусловна реминисценция с балетом П. И. Чайковского «Щелкунчик» — эпизодом битвы мышей и деревянных солдатиков (из первой картины первого действия). Эта фантазмагорическая сцена на *crescendo* переходит *attacca* в следующую вариацию.

Вариация IV «Вызов Тесея» продолжает идею разгула inferнальных сил, дьявольского шаша. С точки зрения стилистики можно отметить переход в иную сферу — звучит, как ни парадоксально, джазовая fuga (пример 9).

Приведем высказывание И. Г. Соколова, прозвучавшее на концерте во вступительном слове перед исполнением «Лабиринтов»: «Композитор пародировал самое святое в музыке, а именно фугу». Нагнетающе-токатное движение не прекращается за счет непрерывного накопления энергии, со все большим обострением ритмики, зловещим сгущением хроматики. Шлейф классического барочного письма возникает лишь в самом начале: первое проведение ответа звучит строго на квинту выше (точный, реальный ответ). Затем композиция фуги постепенно «ломается», шквал остро диссонантных аккордов доминирует, возникают секундовые «гроздь-кластеры», пианисту даже приходится играть кулаком (313 т.). Отзвуки веберновских партитур угадываются подчас в зеркально-симметричном расположении мотивов (355–359 т.), но эти краткие мгновенья смываются потоком хроматической стихии — вихревыми пассажами, каскадами многозвучных аккордов. Тема фуги основана на мотиве Минотавра, в процессе симфонического развертывания периодически возникает и тема Тесея — обе темы снова сталкиваются в противоборстве.

Г. В. Григорьева отмечает: «Джазовая сфера при этом воспринимается и как далекий отзвук прежних сочинений Сидельникова (вспоминается “Леший” из “Русских сказок”, где джазовая стилистика оказалась столь подходящей для изображения “нечисти”)» [5, 160].

Пример 9. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация IV, «Вызов Тесея» (*L'istesso tempo, sempre risoluto*)

Пример 10. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация V, «Появление Минотавра» (*tempo primo*)

*) Весь этот раздел до ff должен быть равным, нарастающим и неотвратно-грозным гулом, переходящим в рёв.

Вариация V — «Появление Минотавра» — начинается с яркой алеаторической каденции рояля. Примечательна авторская ремарка: «Весь этот раздел до *sfff* должен быть ровным, с нарастающим и неотвратимо-грозным гулом, переходящим в рев» (пример 10).

Выход Минотавра, исполинскую поступь человекобыка знаменует тяжело-весная устрашающая тема, изложенная чистыми квинтами (389 т., *Maestoso pesante*). Обращает на себя внимание звук *e*, символически воссоздающий появление чудовища (нота «ми» воспроизводит первые буквы имени чудовища). Вместе с тем зашифрованность этой темы связана еще с одним важным моментом: звуки *h*, *d*, *dis* отражают один из вариантов монограммы композитора. И здесь облик композитора каким-то образом начинает как бы невольно, по касательной совпадать с образом Минотавра.

Содержательно-философский аспект становится очень важным. Грехи, соблазны мира, берущие нередко в плен человека и властвующие над ним, это и есть тот Минотавр, с которым ему приходится бороться в жизни. Справедливо в данном отношении высказывание И. В. Соколова по поводу данного сочинения, прозвучавшее также во вступительном слове перед исполнением сочинения: «В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят». Вспоминаются некоторые идеи литературоведов по поводу произведения Гоголя «Мертвые души», в котором писатель обнажил низменные стороны человеческой природы, ее пороки, в ярких колоритных персонажах, ставших нарицательными по своему художественному смыслу. Великий писатель переносил эти грехи общества как бы на самого себя, изживая их из собственной природы.

Звучание темы Минотавра приобретает еще более устрашающий inferнальный характер благодаря усилению динамики, взвизгивающим нисходящим *glissando* многозвучными аккордами-кластерами.

Вариация VI «Поединок» является центральной, кульминационной.

Это зримая «коррида», театральная сцена, связанная с яркой визуализацией действия (пример 11).

Длительные неустанные динамические нагнетания, мощные подъемы к кульминации почти зримо воплощают попытки наступления Тесея. В противоборстве вновь участвуют две главные темы — Тесея и Минотавра. Волновой принцип развития становится определяющим. Вместе с тем в силу вступают и принципы контрастной полифонии, основанной на столкновении разнохарактерных тематических пластов (440 т.). На гребне кульминации, в точке золотого сечения, возникает вдруг ослепительно звучащая в октавном изложении на *ff* тема копья Тесея (519 т.). Это победный жест героя — он пронзает копьем тело Минотавра. Следующие затем каскады «аккордов-гроздьев» вызывают ассоциации с фактурой фортепианных сочинений Рахманинова, в частности, его концертов.

Вторая важнейшая кульминация, «стук падающего тела исполина», — удар по нижним струнам рояля (динамика *sfpp*, 552 т.), переходящий в каденцию глиссандирующих октав, символизирующих рев Минотавра. Нараста-

Пример 11. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация VI, «Поединок» (*Pesante*)

ющий гул октавных тремоло захватывает все более высокий регистр. Но эта волна нарастания спадает, вновь достигая глубокого басового регистра.

С точки зрения сонатных закономерностей VI вариацию можно считать центром разработочного раздела.

Вариация VII — «Апофеоз Героя» — имеет репризное значение прежде всего по отношению к самому началу цикла. Тематической основой вариации является тема Тесея в ее победно-ликующем гимническом звучании. Первое проведение этой темы отсылает к первой части романа-симфонии — к пламенно-экстатическому эпизоду в разработке, в котором она изложена в аналогичном эмоционально-образном ключе (244 т. первой части). Сходство здесь, по-видимому, не случайно. В первой части победа героя была уже предрешена. В коде седьмой вариации снова появляется побочная партия первой части, звучащая с еще большим экстатическим накалом (598 т.). В заключительных тактах возникает плотная фактура, связанная с охватом всех регистров инструмента — с доминированием звящего верхнего, торжественно утверждает светлая тональность *A-dur* (пример 12).

Пример 12. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация VII, «Апофеоз героя» (*Allegro eroicamente*)



Четвертая часть — «Нить Ариадны ведет в неизбежность» — по своей стилистике и драматургическому значению, безусловно, отсылает ко второй части романа-симфонии, «Танцу Ариадны». Композитор называет ее «второй морской интерлюдией».

Музыка завораживает тончайшей звукописью, колоритом. Кружевная тонкость фактуры, ее безостановочное узорчатое плетение имеет некоторую общность с импрессионистическими произведениями — мы зрительно ощущаем водную стихию во всей ее первозданной красоте и манящем очаровании, игру волн, брызги воды на ослепительно-лучезарном солнце, испытывая упоительное восторженное чувство при созерцании непостижимой для нас прекрасной природы, созданной Творцом. Вместе с тем музыка также может отражать и название этой части, в котором ключевым словом является «нить» — Тесея-победитель выходит из лабиринта, держась за нить Ариадны.

По своей стилистике данная часть во многом родственна и музыке С. В. Рахманинова, его некоторым прелюдиям и этюдам-картинам. Этюдность фактуры проявляется в непрестанном повторении и вариантно-симфоническом развертывании одного краткого интонационного зерна, состоящего из четырех звуков (*a c h c*) — вариант темы *dies irae*, данный в ракоходе. Основ-

Пример 13. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Четвертая часть «Нить Ариадны ведет в неизбежность». Тема-рефрен (*Allegretto con agitazione e leggiero*)



ной мотив четвертой части интонационно близок теме, прозвучавшей в завершении «Танца Ариадны», в сцене прощания влюбленных (90 т. второй части). Эти тонкие арочные связи не случайны, они обнаруживают целостность сюжетно-драматургического замысла (пример 13).

Композиция части близка пятичастному рондо: А (а, в, а1), В, А1, С, А2 (1т., 25 т., 83 т., 105 т., 127 т., 151 т., 173 т.). Обращает на себя внимание игра тональностями основной темы-рефрена, что также весьма символично: первое проведение рефрена звучит в тональности *a-moll* (начальный звук *a* совпадает с первой буквой имени Ариадна), третье проведение рефрена звучит уже в тональности *h-moll* (начальный звук *h* теперь совпадает с первыми двумя буквами фамилии Сидельников).

Первый эпизод (В, *leggierissimo*, 105 т.) обладает яркой живописностью, образной конкретностью: каскады хроматических нисходящих пассажей малых терций и тритонов воссоздают облик смеющейся счастливой Ариадны. Ее образ узнаваем и во втором эпизоде (С, *andantino dolce ma marcato*, 151 т.). Вновь возникают очаровательные балетно-пластичные темы из второй части («Танец Ариадны») — материал *a* и *c* из основного раздела А (151 т., 159 т.).

Наряду со строгими композиционными архитектурными закономерностями в данной части существуют, как, впрочем, и во всех предыдущих, драматургические принципы, исходящие из сюжетно-фабульной логики. В завершении четвертой части происходит трагический слом — отец Тесея Эгей, увидев корабль сына под черным парусом (что означало смерть), в отчаянии бросается со скалы в море. Этот театрально-изобразительный момент обладает мощной трагической экспрессией: слышен резкий удар в предельно низком регистре (*ff*, 251 т.), утверждается мрачная тональ-

ность *b-moll*, зловещее *ostinato* в басу олицетворяет траурную неизбежность, безысходность; создается зрительно-иллюзорный эффект погружения в морские глубины — звучит нисходящий хроматический полутоновый ход (риторическая фигура *passus duriusculus*) в крупных длительностях (целые), влетающие пассажи отображают последние всплески волн. Фактура теряет свою плотность, истаивает, остается лишь краткий мелодический спуск из нескольких звуков в глухом предельно низком регистре, последний звук *b* в субконтроктаве символизирует достижение дна.

Вновь, как и во вступлении-интродукции сочинения, возникают неизменные ассоциации с симфонической партитурой «Шехерезада» Н. А. Римско-го-Корсакова, с фрагментом из последней части, где корабль Синдбада-морехода разбивается о скалы.

Пятая часть «*Последний путь в царство теней*» — финал грандиозного сочинения, наполненный невероятной болью, исповедальностью, финал-прощание, в котором трагическое мироощущение достигает высочайшего уровня экспрессии. По поводу пятой части Н. Н. Сидельников писал: «*И последняя, завершающая все сочинение сцена — это погребальное шествие, также обобщенного характера, ибо смерть для всех времен неразгаданная тайна, а просветленный конец — это те страстные надежды, которые позволяют человеку надеяться на воскрешение после смерти*» [2, 96].

Стилистически эта часть многослойна за счет присутствия ликов-теней русских и западно-европейских композиторов предшествующих эпох — М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, И. С. Баха, Ф. Шопена, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Г. Малера. Тончайшие стилевые аллюзии создают многозначность, глубинные подтексты, своеобразный «стилевой фундамент». Данная ассоциативная сфера представлена, по-видимому, не случайно — это прощание большого художника с жизнью, близкими, с миром музыки, миром великого искусства, столь дорогого для автора.

В архитектонике пятой части отражены сонатные закономерности. Композицию можно представить следующим образом: экспозиция — г. п., п. п. (1 т., 31 т.), разработочный раздел (67 т.), реприза — г. п., п. п. (171 т., 203 т.), кода (237 т.).

Основная тема-шествие в траурной тональности *b-moll*, размере 5/4 (1 т.) вызывает в памяти похоронный марш из второй *b-moll*'ной сонаты Шопена, в ней также отчетливо слышен бетховенский ритм «судьбы», звучащий приглушенно и настороженно. Возможными видятся также аллюзии с такими сочинениями, как «Остров мертвых» С. В. Рахманинова (с доминирующим размером 5/8), «Симфония псалмов» И. Ф. Стравинского (финал). Сама амбивалентность ритма (5/4) в русской культуре отражает нередко двойственность лирико-драматического чувства — иногда с уклоном в траурную семантику (пример 14).

По утверждению Г. В. Григорьевой, в финале возникают прямые параллели с другими, более ранними сочинениями самого Н. Н. Сидельникова [5, 164]. Похоронный марш на 5/4 — главная партия — воспроизводит

Пример 14. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты».

Пятая часть «Последний путь в царство теней», главная партия (*Larghetto funerale*)

The image displays a musical score for a piano and bass. The top system consists of three staves: two for the piano (treble and bass clefs) and one for the bass (bass clef). The piano part features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *Ped.* (pedal) instruction. The bass part has a steady, rhythmic accompaniment. The bottom system shows a grand piano (Gp) with a complex texture of chords and arpeggios, marked with *sim.* (sostenuto) and *pp*. The word "росо" is written above the piano part in the bottom system.

остинатную ритмику «шагов» баса из заключительной части оратории «Поднявший меч». Ритмическая фигура аккордового пласта в точности воспроизводит аналогичный мотив из последней части другого произведения — вокально-инструментальной симфонии на стихи М. Ю. Лермонтова «Мятежный мир поэта». Совершенно отчетлива, на наш взгляд, аналогия с грандиозной оперной диалогией «Чертогон» — эта характерная, ярко выразительная, запоминающаяся тема-ритм практически точно заимствована из оперы, где имеет сквозное значение во второй картине третьего действия («В монастыре. У Всепетой Божьей матери»). Тема связана с идеей исповедальности, покаяния.

Побочная партия (31 т., *tranquille, elevato e con dolore*) — молитва, поражающая тонкой экспрессией, звучит приглушенно-сокровенно, как бы видение иного мира. Тема основана на той же ритмической идее — ритме «судьбы». В верхнем пласте фактуры слышится вариант авторской монограммы Н. Сидельникова — *BCDes*. В процессе симфонического развертывания тематического материала «наплывает» вдруг «тьма» П. И. Чайковского — угадываются интонации и ритмика финала Шестой симфонии великого классика русской музыки (40 т., *espressivo molto*).

Разработочный раздел (67 т., *tempo primo*) начинается проведением основной темы на терцию ниже (*fis-moll*). Идея постепенного восхождения, отраженная в фактуре — захватывание все более высоких регистров с мерной поступью-шестью в басах — вызывает в памяти первый номер («Шествие на Голгофу») из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Важное семантическое значение имеет и возникающая в верхнем пласте фактуры тема креста (*pas-*

sus duriusculus, 69 т.). Н. Н. Сидельников проявляется и как удивительный мелодист, вобравший в себя культуру своих гениальных предшественников: четырехзвучные, девятизвучные кварто-квинтовые и октавно-секундовые ходы-мотивы обладают невероятной силой экспрессии — мольбы, стоны человека, обращенные ко Всевышнему.

Относительно самостоятельное значение отведено следующему эпизоду, являющемуся, по утверждению И. Г. Соколова, как бы «вторым траурным маршем» (105 т., *In modo di Gustav Mahler*). Он проводится уже в тональности *d-moll* (еще на терцию ниже по отношению к *fis-moll*). Возникает аллюзия на траурный марш из первой симфонии Малера, но уже без гротескного начала. Здесь нет издевки, напротив, мрачная торжественность и суровость воплощают внутренний мир глубоко страдающего человека.

«Спуск» тональностей по большим терциям вниз (*b-moll*, *fis-moll*, *d-moll*) выразительно-символичен — Тесей спускается в аид, в преисподнюю, в царство теней; не случайно и акцентирование во втором траурном марше в нижнем пласте фактуры остигательно повторяющихся звуков *a* и *d* (что означает слово *ад*). Похоронный марш в *d-moll* символически олицетворяет пребывание Тесея во владычестве Аида.

Как и в предыдущем разделе, большое значение отведено «лирическим высказываниям» в самом верхнем этаже «партитуры» — скорбным нисходящим терцовым и многосоставным аккордовым мотивам. «Партитура» сочинения становится многослойной, складывается из нескольких характеристических пластов.

Далее начинается неуклонно-поступательный подъем вверх — Тесей возвращается из царства мертвых. Охват все большего количества регистров, постепенное уплотнение фактуры, усиление динамики — возникает зрительный эффект раздвижения пространства — приводит в экстагичной кульминации на *fff* (143 т., *ben marcato*): ослепительное звучание основной темы-ритма траурного шествия в предельно высоком регистре олицетворяет идею торжества победы — через тернии непреодолимых препятствий.

В разработочном разделе вновь возникает тема побочной партии в характере русских православных церковных песнопений (145 т., выразительная ре-марка «В молитвенном экстазе»). Ее «говорящую» интонационность можно выразить словами: «Я прошу, помоги мне, Господи!» Это музыка тишины, покоя, внутреннего сосредоточения, она звучит сокровенно-возвышенно, в ней чувствуется нечто неземное — отблеск иного мира.

Как тень воспоминаний о прошлой жизни, ностальгических чувств о неотразимо-прекрасном, появляется тема Ариадны из второй части цикла (квази-цитата из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», «Ложится в поле мрак ночной», 163 т.). Фактура уже иная — вместо квинтового изложения, создававшего во второй части пространственно-иллюзорный эффект, звучит одно-голосная мелодия с легким «арфовым» сопровождением из одного аккорда. Прекрасная Ариадна исчезает в сознании героя, ее облик становится почти бесплотным.

Симметрично уравнивает композицию финальной части репризный раздел (171 т.). В основной тональности *b-moll* возникает главная партия (динамика *pp*) с выразительными одиночно повисающими молитвенными звуками — «каплями слез» в верхнем регистре. Побочная партия, проводимая в той же тональности (203 т., *tranquillo, elevato e con dolore*), звучит тихо, в прозрачной фактуре, поражает тончайшей выразительной экспрессией. Вспоминаются в этой связи «тихие» репризы некоторых произведений Ф. Шуберта, например, реприза последней, написанной уже незадолго до смерти фортепианной сонаты *B-dur*, ее первой части.

Тема в данном фрагменте последней части «Лабиринтов» становится еле слышимой, еле осязаемой — открывается видение горнего мира, необозримого и непостижимого. Об этом напоминают и авторские ремарки композитора — *dolcissimo, enfaticamente* (207 т., *fis-moll*).

И, наконец, минор, сменяется *мажором!* Тональность *B-dur* знаменует начало последнего кодового раздела (237 т., *tempo primo*). Неуклонное восхождение приводит к созерцанию света — благодатного и умиротворяющего. Постепенное усиление динамики (доходящее до *ff*) и уплотнение фактуры, охватывающее все пространство инструмента, приходит, наконец, к своему ликующему, торжественно-гимническому завершению, апофеозу: основная тема-ритм достигает предельно высокого регистра, звучит ослепительно и жизнеутверждающе.

Такой итог заставляет вспомнить великие произведения композиторов-классиков, например, поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена № 31 и № 32, представляющие грандиозные религиозно-философские концепции. Произведение Н. Н. Сидельникова во многом наследует этим традициям. В последних тактах указанных сонат Л. Бетховена и романа-симфонии Н. Н. Сидельникова слышится провозглашение евангельских строк от лица Спасителя: «Дана мне всякая власть на небе и на земле. Итак, идите, научите все народы, крестя во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча их соблюдать все, что Я повелевал вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь» (Мф., гл. 28).

Произведение Н. Н. Сидельникова, при всем ярчайшем новаторстве и самобытности, аккумулирует приметы различных эпох. Прослеживается влияние романтических тенденций, музыки более позднего времени — С. Рахманинова, А. Скрябина. Блестящая виртуозность, концертность, разнообразие и сложность технических приемов, свойственная великим композиторам прошлого, воплотились и в романе-симфонии «Лабиринты». Также нашел отражение и фортепианный стиль М. Равеля — в обильной колористичности и тончайшей рафинированной импрессионистической звукописи. Данное сочинение безусловно предназначено для музыкантов с выдающимися пианистическими возможностями, подразумевающими не только технический уровень, но и тембровый слух, повышенную эмоциональную экспрессию в воплощении музыкального текста. Помимо этого, сочинение Н. Н. Сидельникова адресовано зрелым, мыслящим исполнителям, которые обладают широким кругозором в музыкальном ис-

кусстве, также и в других областях знания, например, мировой литературе, истории религии. Исполнитель должен осознать и «расшифровать» музыкальный контекст сочинения — богатейший мир русской музыки, разнообразные течения, техники и стили западно-европейского искусства, неакадемической культуры, в частности, джаза. Роман-симфония «Лабиринты», в силу своей интеллектуальной «нагруженности», способствует развитию у исполнителя *музыкально-смыслового слуха*, который представляется одним из самых необходимых профессиональных качеств. Эти высокие требования ставит перед пианистами выдающийся художник современного отечественного искусства Н. Н. Сидельников. В своей музыке он запечатлен не только как композитор-мастер, профессионал, новатор, творец, открывающий неожиданные горизонты, но и как истинный философ, самобытный, глубокий, подлинно русский мыслитель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венок Н. Н. Сидельникову (1930–1992) // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 106–119.
2. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия 2010. № 1. С. 91–100.
3. Григорьева Г. Великий труженик // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 106–107.
4. Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. Москва: Композитор, 1996. С. 75–92.
5. Григорьева Г. Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 176 с.
6. Григорьева Г. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории, 2014. № 1. С. 168–175.
7. Комарницкая О. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. Москва: ПКЦ «Альтекс», 2011. 306 с.
8. Комаров В. Учитель. Памяти Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2012. № 2. С. 19–20.
9. Мартынов В. Учитель жизни // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 111–112.
10. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. 736 с.
11. Последнее интервью Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 119.
12. Сидельников Н. О музыке, о себе // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 107–108.
13. Соколов И. За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 113–115.
14. Соколов И. Праздник духа, мысли и чувства // Музыкальная академия 2010. № 3. С. 1–3.
15. Тарнопольский В. Русский футурист // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 112–113.
16. Уманский К. Искусство создают личности // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 116–119.
17. Хаймовский Г. Впечатлительные образы // Советская музыка 1969. № 6. С. 15–20.
18. Хаймовский Г. Сидельников — каким я его слышу и читаю. URL: http://www.gregoryhaitovsky.com/?page_id=1257, режим доступа свободный.
19. Эсаулова Т. Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы X международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ имени Гнесиных / сост. и отв. ред. Л. Дьячкова. Москва, 2012. С. 303–312.
20. Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. Москва: Композитор, 2007. 475 с.

REFERENCES

1. Venok N. N. Sidelnikovu (1930–1992) Muzikalnaya akademiya [A Wreath to N. N. Sidelnikov (1930–1992) Musical Academy]. 2001. № 1. P. 106–119.
2. V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N. N. Sidelnikova k G. S. Khaimovskomu // Muzykalnaya akademiya [Fighting the Minotaur. From N. N. Sidelnikov's letters to G. S. Khaimovskiy // Musical Academy]. 2010. № 1. P. 91–100.
3. Grigoriyeva G. Velikiy truzhenik // Muzykalnaya akademiya [Hard Worker // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 106–107.
4. Grigoriyeva G. Istinnno russkiy kompozitor: o muzyke N. Sidelnikova // Muzyka iz byvshego SSSR. Sb. statey. Vyp. 2 / red.-sost. V. Tsenova [A Truly Russian Composer: about N. N. Sidelnikov's Music // Music from the former USSR. Digest of articles. Issue 2 / Edited and compiled by V. Tsenova]. Moscow: Composer. 1996. P. 75–92.
5. Grigoriyeva G. Nikolay Sidelnikov: monografiya. 2-e izd., pererab. i dop. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Nikolay Sidelnikov: Monograph. 2nd edition, reworked and expanded. Moscow. Research and Publishing Center «Moscow Conservatory»]. 2014. 176 p.
6. Grigoriyeva G. Poslednee sochinenie N. Sidelnikova // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [N. Sidelnikov's Last Composition // Moscow Conservatory Scientific Bulletin]. 2014. № 1. P. 168–175.
7. Komarnitskaya O. Russkaya opera vtoroy poloviny XX — nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya. Analiticheskie ocherki [Russian Opera of the 2nd Half of the 20th — beginning of the 21st Centuries: Genre, Dramaturgy, Composition. Analytical Studies]. Moscow: PKS «Alteks», 2011. 306 p.
8. Komarov V. Uchitel. Pamyati Nikolaya Sidelnikova // Muzykalnaya akademiya [Teacher. In Memory of Nikolai Sidelnikov // Musical Academy]. 2012. № 2. P. 19–20.
9. Martynov V. Uchitel zhizni // Muzykalnaya akademiya [Teacher of Life // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 111–112.
10. Mifologicheskii slovar / Gl. red. E. M. Meletinskiy [Mythological Dictionary / Chief Editor E. M. Meletinskiy Moscow: Soviet Encyclopedia]. 1991. 736 p.
11. Poslednee interv'yu Nikolaya Sidelnikova // Muzykalnaya akademiya [Nikolai Sidelnikov's Last Interview // Musical Academy]. 2001. № 1 P. 119.
12. Sidelnikov N. O muzyke, o sebe // Muzykalnaya akademiya [N. Sidelnikov. About Music and Myself // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 107–108.
13. Sokolov I. Za maskoy ironii i bravady on skryval svoje tragicheskoe litso // Muzykalnaya akademiya [Behind the Mask of Irony and Bravado He Hid His Tragic Face // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 113–115.
14. Sokolov I. Prazdnik dukha, mysli i chuvstva // Muzykalnaya akademiya [The Feast of Spirit, Ideas and Feelings // Musical Academy]. 2010. № 3. P. 1–3.
15. Tarnopolskiy V. Russkiy futurist // Muzykalnaya akademiya [Russian Futurist // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 112–113.
16. Umanskiy K. Iskusstvo sozdayut lichnosti // Muzykalnaya akademiya [The Art of Creating Personalities // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 116–119.
17. Khaimovskiy G. Vpechatlitelnye obrazy // Sovetskaya muzyka [Impressive Images // Soviet Music]. 1969. № 6. P. 15–20.
18. Khaimovskiy G. Sidelnikov — kakim ya ego slyshu i chitayu [Sidelnikov — The one I hear and read]. URL: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257
19. Esaulova T. Labirint v «Labirintah» // Muzykalnoe obrazovanie v kontekste kultury: voprosy teorii, istorii i metodologii: Materialy X mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 1–3 noyabrya 2010 goda / RAM imeni Gnesinyh / sost. i otv. red. L. Dyachkova [Labyrinth in «Labyrinths» // Musical Education in the Context of Culture: Papers of the 10th international scientific conference, November 1–3, 2010 / Russian Academy of Music after The Gnesiny, / compiled and edited by L. Dyachkova]. Moscow, 2012. P. 303–312.

20. *Esaulova T. Yazyki kultury v vokalno-horovom tvorchestve Nikolaya Sidelnikova [Languages of Culture in Nikolai Sidelnikov's Vocal and Choral Works]. Moscow: Composer, 2007. 475 p.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Тесей, или *Тезей*, в греческой мифологии является сыном афинского царя Эгея и Эрфы. Имя Тесей указывает на силу (возможно, от догреческого пеласгического «быть сильным»). Тесей принадлежал к поколению героев до Троянской войны.

Тесей воспринимается исследователями скорее как античный, а не общегреческий герой (как Геракл). Ему приписывается преобразовательская деятельность, которая, как считали древние, стала образцом для всей Греции. Мифологический герой приобрел черты легендарно-исторической личности.

Тесей прославил себя как достойный наследник царской власти во время столкновения Афин с царем Миносом, который требовал раз в девять лет дань (семерых юношей девушек) — своего рода искупление за смерть его сына Андрогая, подстроенную якобы царем Эгеем.

Когда Минос в третий раз приехал за данью, храбрый Тесей решил сам отправиться на Крит, чтобы помериться силой и сразиться со страшным чудовищем Минотавром (человекобыком по имени Астерий, что означает «звездный»), на съедение которому обрекали невинные жертвы. Корабль героя вышел под черным парусом, но Тесей захватил с собой и белый парус, под которым он должен был вернуться домой в случае победы над чудовищем. Тесей и его спутники были помещены в лабиринт, где Тесей убил зловещего Минотавра. Из загадочного лабиринта Тесей и его сподвижники вышли благодаря помощи Ариадны, дочери царя Миноса и Пасифаи, внучки солнца Гелиоса. Влюбившись в Тесея, она спасла его. Ариадна бросила ему клубок нити («нить Ариадны»), разматывая который, он нашел выход из лабиринта. Ночью Тесей с афинской молодежью и Ариадной тайно бежал на остров Наксос. Однако там она была похищена влюбленным в нее Дионисом (Бахусом или Вакхом, в греческой мифологии являющимся богом плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия). По другой версии мифа, Тесей сам покинул спящую Ариадну.

Тесей отправился дальше, забыв сменить паруса. Данное обстоятельство и стало причиной гибели царя Эгея, который, увидев черный парус, тем самым уверился в смерти возлюбленного сына и в отчаянии бросился в море.

- ² Персефона, будучи богиней, являлась супругой Аида — в греческой мифологии, бога-владыки царства мертвых. Персефона, с позволения ее отца бога Зевса, была в свое время похищена Аидом. Это произошло в тот момент, когда она вместе с подругами играла на лугу и собирала цветы. Из расселины земли появился Аид и умчал ее на золотой колеснице в царство мертвых.

Тесей спустился в аид за Персефой, совершив дерзостный поступок, но все же ему удалось покинуть это место.

- ³ *Аид* — близкое понятие слову *ад*. В «Божественной комедии» Данте (часть первая, «Ад») *ад* изображается «как подземная воронкообразная пропасть, которая, сужаясь, достигает центра земного шара; центры пропасти опоясаны концентрическими уступами, “кругами” ада (их девять), в каждом круге мучаются определенные категории грешников. В дантовом аде протекают реки античного аида, образующие как бы единый поток, превращающийся в центре земли в ледяное озеро Коцит. В данное место попадают души умерших античного аида. Степень наказания грешников назначает Минос, один из судей античного аида» [10, 17].

Юлия Пантелеева

СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ: МИНИМУМ ИЛИ МАКСИМУМ? ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Изучение принципов организации музыкальной композиции — искусствоведческая задача, не теряющая своей актуальности. Воспринимать сочинение в полноте его формосодержательного единства не означает отказа от детального исследования конструктивной идеи. «Пренебрегая формой, нельзя создать произведение искусства» [1, 562] — это высказывание Фридриха Дюрренматта красноречиво свидетельствует об отношении самих творцов к так называемой формальной стороне художественного текста.

Из числа многообразных конструктивных приемов, присущих современным музыкальным композициям, остановимся на тех, суть которых можно обобщенно передать известными словами пушкинского героя: «Для меня / Так это ясно, как простая гамма» [4, 442]. Лаконичная фраза мгновенно устанавливает связь между областью отвлеченных философских проблем (поиск истины) и миром вещей очевидных и элементарных, если судить о них с позиций высокого композиторского мастерства. Однако сохранит ли это сравнение свой смысл, будучи перенесенным в контекст современной музыки? Останется ли релевантным отождествление гаммы с идеей ясности и простоты, учитывая, например, тезис современного философа о том, что «простые вещи могут быть получены только сложным путем» [3, 92]?

В качестве предварительного замечания отметим, что гамма будет рассматриваться нами как некое единство, фигурирующее в композиции в своем целостном виде. Какие еще структурные идеи могут быть с ней сопряжены, при том что основной признак (неизменный порядок в расположении звуковых элементов) останется *sine qua non* — непременным условием ее существования? Каково художественное задание, стоящее за применением гаммы, и что собой представляют происходящие с ней структурные метаморфозы?

Объектом нашего рассмотрения станет произведение выдающегося современного композитора Арво Пярта «*Solfeggio*» (1963) для смешанного хора *a cappella*¹, посвященное эстонскому дирижеру Эри Класу. Сочинение представляет собой замечательный образец художественного осмысления музыкального материала, взятого в своей почти предельной простоте: за основу взята до-мажорная гамма, многократным повторением которой на первый взгляд и исчерпывается вся композиционная логика пьесы. Звукоряд диатонической гаммы, с одной стороны, богато представлен в объемном хоровом изложении, а с другой — дан по-производственному просто, чему способствует и название сочинения, и его текст, семь относительно нейтральных в смысловом отношении сольмизационных слогов. Эта вербальная составляющая произведения воспринимается как необработанный или «сырой» (термин Клода Леви-Стросса) материал, служащий органичным дополнением к «заданной», а не «созданной» звуковой шкале.

Примечательно, что спустя почти полвека после создания «*Solfeggio*» гамма как специальная творческая задача вновь привлечет внимание композитора, хотя диатонической гамме, прежде всего, минорной, принадлежит одно из важнейших мест в музыкальном языке Пярта постсерийного периода, достаточно вспомнить «*Cantus in Memory of Benjamin Britten*» (1980). Речь в данном случае идет об инструментальной миниатюре — трио-пикколо для скрипки, виолончели и фортепиано «*Scala cromatica*» (2007), посвященной венгерскому музыковеду Андрашу Балинту Варге.

Эстетический образ, заключенный в возвышенно-сосредоточенной звучности «*Solfeggio*», уводит реципиента далеко за пределы задач певческой практики и воспринимается как многогранный художественный символ. Тот факт, что простота выразительных средств и редукция звукового материала оборачиваются полнотой достигнутого художественного результата, особых доказательств не требует.

Попытаемся выяснить, как, ограничившись повторением минимальной структуры, композитор выстраивает некий звуковой космос, выражением максимальной сущности которого оказывается все та же «простая гамма». Заполняя собой все художественное пространство сочинения, она олицетворяет тождество микро- и макрокосмоса. Идея нерасторжимой связи предельного минимума и предельного максимума получила глубокое философское истолкование в трудах Николая Кузанского: «Только непостижимо поднявшись над всякой дискурсивной рассудка, мы видим, что абсолютный максимум есть бесконечность, которой ничто не противостоит и с которой совпадает минимум. *Максимум и минимум* берутся <...> как трансцендентные пределы с абсолютной значимостью: возвышаясь над всем определившимся в количество объема и силы, они *заклучают в своей абсолютной простоте все*» (курсив автора статьи — Ю. П.) [2, 55].

Минимум и максимум, простое и сложное, конечное и бесконечное — эти понятия находят выражение и в сочинении Пярта, где посредством диатонического звукоряда воплощена идея бесконечности космоса. О соотношении

сложности и простоты говорит и сам композитор, в частности, размышляя о всеобъемлющем смысле, заложенном в евангельском изречении: «Корень наших способностей лежит в этой мысли: “В начале было Слово”. Есть много возможных истолкований, но эта мысль имеет нечто общее с античной формулой, которая восстанавливает “*summa summaum*”, нечто чрезвычайно сложное и в то же время невероятно простое» (курсив автора статьи — Ю. П.) [5, 95]. Так же просто и непосредственно композитор соотносит смысл религиозной идеи с конкретным творческим процессом: «без этого Слова ничего не существовало бы. Я думаю, что эту идею следовало бы перенести не только в наши слова, но и в каждую музыкальную ноту, в каждую мысль, в каждый камень» [5, 95].

Попытаемся выяснить, какова роль «каждой ноты» и «каждого камня», составляющих рассматриваемую здесь хоровую миниатюру, и в чем суть конструктивных принципов, которые служат проводниками основной философской идеи?

Обратимся к некоторым музыковедческим интерпретациям. Пол Хиллиер, известный хоровой дирижер и исследователь творчества Арво Пярта, оценивая сонорные качества «*Solfeggio*», назвал сочинение «красивым и утонченным этюдом» (курсив автора статьи — Ю. П.) в тембрах хора *a cappella* <...>» [9, 49]. На то, что данная вещь не лишена исполнительских трудностей, указывает и сам композитор: «“*Solfeggio*” не всякому по силам» [5, 105].

Итальянский музыковед Энцо Ренстаньо, отдавая должное эстетическим качествам небольшой хоровой пьесы, говорит об ощущении скрытой в ней тайны. Поэтично сформулированное высказывание ученого достойно того, чтобы его процитировать: «Невероятная нежность красок этой музыкальной акварели требует чрезвычайно умелого и внимательного исполнения, поэтому автор прав, считая ее одним из самых трудных для исполнения своих произведений. Такие же трудности ждут и того, кто попытается проникнуть в тайну этой пьесы и растолковать ее: кажется, что в неслыханной чистоте тайна музыки Арво Пярта укрыта надежнее, чем в других произведениях» [5, 123].

Выразительный потенциал гаммы раскрывается Пяртом, прежде всего, благодаря приемам «пространственнизации»² (*spatialisation*), создаваемой внутри музыкальной ткани. Сохраняя неизменной структуру звукоряда в том, что касается упорядоченного распределения входящих в него элементов, композитор постоянно меняет способы его вертикальной презентации. Речь идет не только о конструктивном многообразии созвучий, но и об изысканной хоровой инструментровке, достигнутой в условиях квазипуантилистической текстуры и темброво-динамически-регистровой вариабельности каждого звукового «события». Единая пандиатоническая среда, неизменно выдерживаемая на протяжении всего произведения, не является чем-то застывшим, ведь ни одно созвучие не повторяет предыдущее. Таким образом, процесс музыкального становления сочетает в себе как постоянство, так и непрерывно происходящее обновление качества.

В целом обманчивая простота композиционной идеи — а это ровно десять проведенных гаммы — как будто заранее исключает любую попытку увидеть во внутреннем устройстве произведения что-то еще. Авторский комментарий тоже не содержит намеков на какие-либо тайны композиционной техники: «здесь речь всего лишь о гамме (до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до), которая принимает форму “четырёхголосного кластера”, поскольку каждый тон стоит непосредственно рядом с другим» [5, 45]. Косвенным свидетельством, поясняющим сущность примененного метода, можно считать следующее авторское высказывание: «В этом сочинении я шел по следам “*Perpetuum mobile*”, но использовал уже не двенадцать тонов, а только семь» [5, 45].

Параллель с инструментальной пьесой, близкой «*Solfeggio*» по времени создания, действительно, оправдана, ведь гамма трактуется здесь именно как упорядоченный ряд звуков (серийный принцип), который, впрочем, не подвергается никаким серийным трансформациям (R, I, RI) и сохраняет свой первоначальный облик от начала до конца.

Взгляд на устройство «*Solfeggio*» как на проявление серийного мышления Пярта — распространенная среди исследователей позиция. Светлана Савенко в одной из работ о композиторе обобщает: «Все сочинения Пярта 60-х годов <...> написаны с применением серийности» [6, 209]. Пол Хиллиер тоже очень определенно говорит о «семизвуковых сериях», присутствующих в этом произведении [9, 49], а Джефферс Энгельгардт усматривает в нем даже «своего рода “диатонический сериализм” (diatonic serialism)» [8, 989]. Не возражает против общепринятой точки зрения на до-мажорную гамму в «*Solfeggio*» как на серию и Томас Ситан [10].

Не вполне разделяя подход, связанный с проекцией термина «серия» на семизвуковой ряд, сформулируем основные принципы работы с этой *scala diatonica*. Процесс метаморфоз, предполагающий сочетание двух начал — стабильного и мобильного, проявляется в том, что стабильным остается не только порядок элементов, но и все диатоническое пространство в целом, абсолютно однородное с точки зрения звукового состава. Мобильность зависит от гармонических, тембровых и динамических преобразований звукового полотна. Гармонические комплексы — прямое следствие вертикализации гаммы, а точнее, последовательного, «черепицеобразного» наложения трех или четырех близлежащих тонов. Регистровая локация звуков оказывается величиной переменной в отличие от строго предустановленного порядка их появления.

Справедливо усматривая в этой хоровой миниатюре «интригующее предвкушение минимализма» (an intriguing foretaste of minimalism) и предвосхищение черт будущего стиля tintinnabuli — «тонкие вариации динамики, регистра и длительности», «диатонические диссонансы», — Пол Хиллиер тем не менее отказывает пьесе в наличии какого-либо иного принципа, отличного от организующей идеи, изначально заложенной в до-мажорной шкале. «Нет никакой строгой системы, — утверждает исследователь, — которая руководила бы распределением высот между четырьмя голосами, хотя все звучание очень

искусно сбалансировано и создает постоянно меняющуюся текстуру из наслаивающихся друг на друга звуков (курсив автора статьи — Ю. П.)» [9, 49]. Собственно, данными словами и ограничиваются в книге Хиллиера его аналитические наблюдения по поводу «*Solfeggio*», хотя структурные приемы «*Perpetuum mobile*», например, освещены в ней довольно подробно³.

Отметим, что сходный тезис о «*неочевидности модели, которой следовал бы порядок вступления голосов* (курсив автора статьи — Ю. П.)» [12, 27], звучит и в магистерской диссертации М. Э. Дж. Вуоринена «Серийные произведения и сочинения в стиле *tintinnabuli* Арво Пярта: Непрерывность процесса». Характеризуя прием варьирования тесситуры и регистрового положения звуков «с целью создать максимум возможных вертикальных вариаций» [12, 28], автор работы все же стремится уловить рациональную идею, которая стояла бы за распределением звуков по хоровым партиям, и предлагает в итоге схему [12, 28], компактно отображающую дистрибуцию практически всех звуков, задействованных в музыкальной композиции (схема 1).

Схема 1. Схема приводится по: М. Е. J. Vuorinen. Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process

| С | D | E | F | G | A | B |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| S | B | A | T | S | B | T |
| A | S | B | T | A | S | B |
| T | A | S | T | B | A | T |
| B | S | A | B | T | S | A |
| B | S | T | A | B | A | S |
| A | B | S | A | T | B | A |
| S | T | B | S | T | A | B |
| A | T | S | B | A | S | T |
| B | S | T | A | S | B | A |
| T | A | S | T | A | B | S |

Исходя из этой схемы, можно было бы, пожалуй, согласиться с устоявшимся среди ученых мнением об отсутствии порядка в распределении звуков по хоровым партиям — настолько свободной и нерегламентированной выглядит общая картина. Добавим, что из схемы можно при необходимости извлечь информацию о частотности появления каждого из звуков гаммы в том или ином голосе: звук *a*, например, ни разу не фигурирует в теноровой партии, а звук *f* лишь единожды возникает в партии сопрано. Данная статистика, впрочем, не обладает художественной значимостью и на первый взгляд только подтверждает мысль Хиллиера об отсутствии системы, стоящей за распределением звуков по голосам.

Наглядно демонстрируя, что все элементы гаммы представлены в «*Solfeggio*» в равной пропорции (по десять раз), схема, внешне напоминающая

магический квадрат серийных форм, оказывается тем не менее не совсем точной — в ней отсутствует 11-й звук *c*, скрытый в финальном созвучии. Эта, казалось бы, малозначимая деталь⁴ тем не менее наделена важной конструктивной функцией, открывающей доступ к целой системе отношений между элементами, прежде всего, теми, которые принадлежат к одному высотному классу, а именно — звуку *c*.

О том, насколько важную роль может играть деталь в художественном произведении, можно судить по следующему высказыванию: «В искусстве ничто не случайно. Иногда одна маленькая подробность, чисто формальная и с первого взгляда как будто даже незначительная, несущественная, оказывается ключом ко всему замыслу, тем концом нитки, потянув за который мы размазываем весь “философический” клубок» [7].

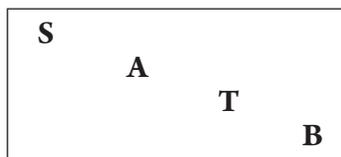
Наша гипотеза состоит в том, что дистрибуция звуков *c* по хоровым партиям далека от произвольности, а отсутствующий на схеме одиннадцатый звук как раз и является тем концом нитки, потянув за который, можно обнаружить скрытый внутренний порядок. Эта *глубинная структура*, как будет подробно показано далее, оказывается несущей конструкцией, удерживающей на себе все здание пьесы.

Взгляд на музыку как на архитектурное сооружение — важное качество мышления Пярта, о чем можно судить по следующим словам композитора: «Когда человек смотрит на произведение искусства, на здание или на что-то новое, то при этом глаза под воздействием нового стимула как бы открываются заново. В музыке то же самое происходит со слухом: мы сразу пытаемся понять внутреннюю логику — как построено это музыкальное здание, на основе каких правил оно держится, не распадаясь» [5, 87]. И еще одно высказывание Пярта о фортепианной пьесе «Für Alina»: «Я построил маленькое здание, маленькое архитектурное произведение» [5, 61].

В «Solfeggio», как нам удалось установить, имеется некая глубинная структура, исчерпывающе отражающая весь архитектурный замысел композиции. Она состоит из трех пространственных фигур, образуемых точками, соответствующими начальному звуку до-мажорной гаммы.

Первая фигура (такты 1–11) образуется как результат прямого нисходящего движения от верхнего к нижнему голосу (*схема 2*).

Схема 2

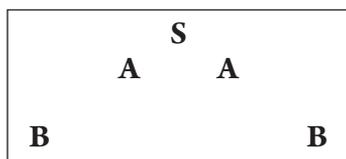


Поясним данное изображение. В каждом из голосов, отмеченных на схеме 2 (SATB), располагается звук *c*, с которого начинается очередное проведение гаммы. Как это выглядит в нотном тексте, можно увидеть на примере 1⁵.

Пример 1. А. Пярт. Solfeggio, такты 1–15

Вторая фигура, симметричная по своим очертаниям (такты 15–29), примечательна отсутствием в ней тенорового голоса (это своеобразный «минус-прием») (схема 3).

Схема 3



Третья фигура (такты 32–36), в отличие от двух предыдущих, горизонтальная, и к тому же предельно лаконичная. Она состоит всего из двух точек (схема 4).

Схема 4



Эту короткую фигуру, представленную в заключительных тактах сочинения, можно увидеть на примере 2.

Пример 2. А. Пярт. Solfeggio, такты 30–36

The musical score shows four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part starts with a half note 'so' and a quarter rest, followed by a half note 'mi' and a quarter rest, and ends with a half note 'si'. The Alto part starts with a half note 'fa' and a quarter rest, followed by a half note 'si' and a quarter rest, and ends with a half note 'so'. The Tenor part starts with a half note 'mi' and a quarter rest, followed by a half note 'do' and a quarter rest, and ends with a half note 'do'. The Bass part starts with a half note 'la' and a quarter rest, followed by a half note 'la' and a quarter rest. Dynamics are marked as *mf*, *dim.*, and *mp*. The Tenor part has two notes circled: the first 'do' and the final 'do'.

Последняя фигура, вне всяких сомнений, является не чем иным, как звеном, «изъятым» из средней, симметричной фигуры. Памятуя о том значении, которое придавалось тенору в старинной хоровой полифонии (*cantus firmus*), можно допустить, что Пярт таким образом подчеркнул роль тенорового голоса, поручив ему исполнение конструктивно значимого тона.

Не является ли строго продуманное размещение данного звука в композиции и особенно повторение его в одном и том же голосе своеобразным утверждением религиозно-философской идеи о бесконечной Вселенной и совпадении в ней максимума и минимума? Логика нисхождения/ восхождения, запечатленная в трех охарактеризованных выше фигурах, думается, тоже отражает существенные смысловые коды произведения.

(Говоря об *имплицитных* геометрических фигурах, обнаруженных в данной пьесе, можно провести параллель с рисунками Пярта, в которых композитор, как пишет Эндрю Шентон в статье «Арво Пярт: о себе своими словами», «ясно портретирует» некоторые произведения [11, 116]. Хорошо известны созданные самим автором графические изображения, например, таких произведений, как *Tabula rasa*, *Cantus*, *Arbos*, *Sara Was Ninety Years Old*.)

На этом, однако, структурные особенности пьесы не заканчиваются; на *примере 3* можно увидеть, что в первую из трех основных фигур вписана другая, меньшая. Она, в свою очередь, состоит из трех линий, образуемых прямым восходящим порядком вступления голосов (ВТАС), что весьма примечательно, поскольку нигде больше в композиции такого порядка вступления голосов нет. Расположенная строго по центру первой фигуры, эта триада линий придает обрамляющей ее внешней конструкции идеальное равновесие, символически дополняя идею нисхождения встречным восходящим движением.

Наряду с этим в триаде наблюдается дополнительный конструктивный принцип, связанный с дистанцией между голосами. Первую линию образует последовательность из трех звуков, изложенных подряд, и одного, расположенного отдельно, на расстоянии. Условно это можно выразить формулой (3+1). Вторая линия воспроизводит указанную конфигурацию в виде инверсии (1+3), и наконец третья линия, наглядно воплощая принцип поступенного движения по *scala diatonica*, сформирована из звуков, следующих друг за другом и расположенных в одном регистре.

Пример 3. А. Пярт. Solfeggio, такты 1–15

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 1-7) shows the Soprano part starting with 'do so re la' and the Bass part starting with 're la mi si'. The second system (measures 8-15) continues the vocal lines with lyrics like 'mi re la re' for Soprano and 'so do fa do' for Bass. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf), with crescendos and decrescendos. The tempo is marked 'Largo'.

Столь же компактное и свободное от регистровых перепадов, иногда достигающих нескольких октав, изложение гаммы имеется только еще в одном эпизоде, что примечательно. Правда, композитор, избегая точного повторения данного приема, меняет порядок вступления голосов с прямого (BTAS), как в тактах 7–9 (звуки *h c d e*), на смешанный (BATAST), как в тактах 31–33 (звуки *a h c d e*).

Самостоятельную область конструктивных закономерностей в «Solfeggio» образуют полифонические приемы. Искусное пространственное распределение звуков гаммы не исключает логики многообразных линейных связей. Так, обладающий выразительным рельефом мелодический рисунок в партии сопрано (такты 1–10) может быть воспринят как своего рода тема, которая затем канонически проводится в других голосах — сначала у альтов (такты 4–15) и далее у басов (такты 15–26). В целом это можно трактовать как принцип структурной метаморфозы, когда из одних и тех же элементов (звуки гаммы) возникают и другие способы логических отношений (пример 4).

Обратим внимание еще на один конструктивный принцип, который действует локально в партии басового голоса. Здесь дважды повторяется коллекция из семи неповторяющихся звуков (см. такты 1–28), и эта возможность иной — последовательной — презентации звуков до-мажорной гаммы, делает басовую партию уникальной. Все элементы исходного ряда расположены в смешанном порядке, который в основном подчиняется принципу циркулярной пермутации⁶ — *d a e h g c f; c g d a e h f* («каждый 5-й»).

Пример 4. А. Пярт. Solfeggio. такты 1–23

S. *Largo* *p* do. *cresc.* *mf* so. re. *dim.* la. *mf*
 A. *p* mi. do. so. *cresc.* *mf*
 T. *p* fa. si. fa. *cresc.* *mf*
 B. *p* re. la. mi. si. *cresc.* *mf*

S. *p* re. *cresc.* la. re. *mf*
 A. *dim.* re. *p* la. *cresc.* mi. *mf* si.
 T. *dim.* do. *p* fa. si. so. *cresc.*
 B. *dim.* so. *p* do. fa. do. *cresc.* *mf* do.

S. *mf* si. *p cresc. poco a poco* mi. do. *f cresc.* fa.
 A. *p* fa. do. fa. si. *cresc. poco a poco*
 T. *mf* mi. *dim.* la. *p* so. re. *cresc. poco a poco*
 B. *p* sol. re. la. mi. *cresc. poco a poco* *f*

Музыкальная ткань сочинения примечательна еще и тем, что звуки, пуантилистически рассредоточенные в пространстве, образуют не только созвучия различной структуры и плотности, но и некие горизонтальные последовательности. Линейные связи и полифоничность текстуры «Solfeggio» — весьма существенный аспект структурной логики.

Важную роль в «Solfeggio» играют и числовые закономерности. Пропорции разделов соотносятся, например, с числом семь: каждые два проведения семизвукового ряда занимают ровно семь тактов, что находит продолжение во всей дальнейшей структуре (1–7, 8–14, 15–21, 22–28, 29–35 такты). Форма пьесы складывается из пяти семитактовых разделов. Последний, 36-й такт, отмеченный появлением звука *c*, олицетворяет собой как идею завершения, так и идею потенциальной возможности бесконечного продолжения.

То, что начало седьмого проведения гаммы совпадает с вершиной центральной симметричной фигуры, тоже, по-видимому, не случайно, и лишний раз подтверждает наличие в пьесе числовых закономерностей. Они проявляются не только на уровне формы, но и на уровне гармонии: все вертикальные комплексы,

предшествующие кульминации, включают в себя не более трех звуков, в кульминационной зоне (такты 23–30) состав вертикали увеличивается до четырех звуков.

Интервальная структура вертикальных формаций в пьесе весьма подвижна, но главной приметой звукового облика пьесы все же являются «диатонические диссонансы» — комплексы из секунд, септим, нон и аналогичных составных интервалов. Важно учитывать и такой аспект в устройстве звуковой материи, как терцовая аккордика, представленная, однако, не гармонически, а только в горизонтальной проекции (будь то партия одного голоса либо двух соседних). Это напоминает прием анаморфоза — неявных изображений, которые становятся видимыми на картине или фреске лишь под определенным углом зрения. Так же и в гармонии «*Solfeggio*», в целом производной от секундовых шагов по гамме⁷, весьма отчетливо проступают очертания мажорных и минорных трезвучий с обращениями (есть даже доминантсептаккорд). Сконцентрированы эти «распетые» аккорды преимущественно в кульминационном и посткульминационном участках формы, о чем наглядно свидетельствуют все хоровые партии (тенор — такты 24–29, бас — такты 27–32, сопрано — такты 31–36, альт — такты 32–36) (пример 5).

Пример 5. А. Пярт. *Solfeggio*. такты 24–36

The musical score for Example 5 shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems, measures 24-29 and 30-36. Dynamics include *ff*, *mf*, *dim.*, *f cresc.*, and *mp*. The lyrics are in Russian:
 S: mi, la, re, la, do, so, so, re, si, si, fa, do, so, mi, si, fa, re, so, mi, do, fa, do, la.
 A: la, do, so, so, re, si, si, fa, do, so, mi, si, fa, re, so, mi, do, fa, do, la.
 T: so, re, si, si, fa, do, so, mi, si, fa, re, so, mi, do, fa, do, la.
 B: si, fa, do, so, mi, si, fa, re, so, mi, do, fa, do, la.

Данный прием создает арку к началу произведения, где в партиях двух верхних и двух нижних голосов (S/A и B/T) тоже были ясно различимы контуры трезвучий — до-мажорного и ре-минорного. Не являются ли такие очертания консонирующих гармоний своеобразными предвестниками индивидуального *tintinnabuli*-стиля?⁸

Говоря о скрытой архитектонике пьесы, нельзя пройти и мимо *симметрии*, возникающей, например, относительно звука *c* в басовой партии (см. такт 29). Имеется в виду зеркальное соответствие, образуемое из точек вступления голосов и ограниченное пределами от 8-го до 10-го звука *c*. (Добавим, что из точек, маркирующих моменты вступления голосов, можно составить полную карту этой оригинальной квазипуантилистической композиции.)

Итак, «*Solfeggio*» А. Пярта включает в себе целый комплекс структурных приемов, общих и локальных, но наиболее важную роль среди них играет, с нашей точки зрения, именно *порядок вступления голосов*. Мы постарались доказать, что за внешней произвольностью в их чередовании стоит строгая и выверенная во всех деталях система. Многообразие выявленных связей между ее элементами — звуками «простой гаммы» — свидетельствует о том, насколько сложной и богатой в итоге оказывается общая структура, художественно организованная «единораздельная цельность», сопрягающая внутри себя и предельный минимум, и предельный максимум.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дюрренматт Ф.* Судья и его палач. Подозрение. Обещание. Правосудие. Москва: АСТ, Олимп, Астрель. 2000. 592 с.
2. *Кузанский Н.* Сочинения в 2-х томах. Т. 1: Перевод / Общ. ред. и вступит. статья З. А. Тажуризиной. Москва: Мысль. 1979. 488 с.
3. *Мамардашвили М. К.* Опыт физической метафизики. Москва: Прогресс-Традиция, 2009. 304 с.
4. *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери // Сочинения в 3-х томах. Т. 2. С. 442–450.
5. *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух и Літера, 2014. С. 17–123.
6. *Савенко С. И.* Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. / Ред. и сост. В. Ценова. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996. С. 208–228.
7. *Ходасевич В. Ф.* Юнкера. URL: <http://kuprin-lit.ru/kuprin/kritika-o-kuprine/hodasevich-yunkera.htm> (дата обращения: 1. 04. 2021).
8. *Engelhardt J.* Music Reviews // Notes. 2001. Vol. 57 (June). № 4, P. 987–993.
9. *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. 232 p.
10. *Siitan T.* Sounding Structure, Structured Sound // Arvo Pärt: Sounding the Sacred. Ed. by Peter C. Bouteneff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler. Fordham University Press, 2021. P. 22–35. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1199106>.
11. *Shenton A.* Arvo Pärt: in His Own Words // The Cambridge Companion to Arvo Pärt. Ed. By A. Shenton. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 111–127.
12. *Vuorinen M. E.J.* Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process. A thesis for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Toronto, 2014.

REFERENCES

1. *Djurrenmatt F.* Sud'ja i ego palach. Podozrenie. Obeshhanie. Pravosudie [The Judge and his executioner. Suspicion. Promise. Justice]. Moscow: AST, Olimp, Astrel'. 2000. 592 p.
2. *Kuzanskij N.* Sochinenija v 2-h tomah [Works in 2 vol.]. Vol. 1. Perevod/ Obshch. red. i vstupid. stat'ya Z. A. Tazhurizinoj. Moscow: Mysl'. 1979. 488 p.
3. *Mamardashvili M. K.* Opyt fizicheskoy metafiziki [The Experience of physical metaphysics]. Moscow: Progress-Tradicija, 2009. 304 p.
4. *Pushkin A. S.* Mocart i Sal'eri [Mozart and Salieri] // Sochinenija v 3-h tomah [Works in 3 vol.]. Vol. 2. P. 442–450.

Наталья Говар

«Я И РОЯЛЬ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Валерий Гаврилин — один из композиторов XX века, творчество которых вызывает живой отклик как у профессионалов, так и у любителей музыки. Интерес к его наследию с течением времени лишь возрастает: выходят книги [12], публикуются исследования [13], статьи [14], посвященные жизни и творчеству автора¹, но самое главное — продолжает звучать его музыка, не оставляя равнодушными исполнителей и слушателей.

Но Гаврилин — не только композитор. В своих дневниковых записях, радиопередачах, интервью он предстает блестящим эссеистом, культурологом, философом. Его заметки и комментарии — глубокие, остроумные, нередко полемические — становятся *документами*, отражающими взгляд художника на сущностные проблемы времени. Одновременно они дают ключ к углубленной интерпретации сочинений композитора, обнаруживая неочевидные смыслы, заложенные в нотном тексте.

НА ПУТИ КАМЕРНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В наследии Гаврилина сохранилось около семидесяти фортепианных пьес (не считая четырехручных сочинений) [10], относящихся к сфере камерной миниатюры. Размышляя о специфических особенностях этой разновидности жанра, обратимся к труду почти столетней давности.

Еще в 1927 году, в предисловии к книге М. Друскина «Новая фортепианная музыка», Б. Асафьев, комментируя одну из главных ее идей, писал: «В наше время, благодаря ораторскому пафосу листовского пианизма, привыкли слушать не музыку фортепиано, а музыку, блестяще воспроизводимую при помощи фортепиано» [7, 4]. Акцентируя внимание на разнице подходов, М. Друскин конкретизи-

рует данную мысль: наряду с музыкой виртуозной в пианистическом отношении (наиболее ярко ее представляет фортепианное творчество Листа с характерными для него концертно-ораторскими приемами), существует камерная ветвь, отражающая истинную природу инструмента (в качестве примера ученый приводит пьесы Грига — те «ароматные» двухстрочные миниатюры, «которые и посейчас еще пахнут на нас свежим дыханием “неразрешенных” квинт и напряженной монодии голоса» [там же, 38]). С точки зрения исследователя, именно в области камерного творчества содержатся черты нового пианистического стиля, определяющие пути развития фортепианной музыки будущего.

Художественная практика XX — XXI вв. демонстрирует целый пласт сочинений, созданных в той камерной манере, о которой пишет М. Друскин. Среди них и пьесы Гаврилина, обладающие скромной инструментальной фактурой, самобытным музыкальным языком и специфической интонационной выразительностью, отражающей особенности его вокальной манеры. Оригинальные и узнаваемые, они в полной мере заключают в себе черты дарования мастера, для которого рояль, по меткому выражению Г. Белова, — «символ прекрасной мечты, как бы погружение в чудесный сон, забытие» [1, 8].

Чтобы лучше понять истоки фортепианного стиля Гаврилина, вспомним, что сущность рояля во многом обуславливает его дуалистическая природа. Об этом пишет, в частности, А. Малинковская, подчеркивая единство фортепиано в «двух лицах»: «в разных ситуациях — в исполнении музыки, обучении, композиторском творческом процессе, любительском музицировании и т.п. — оно используется то преимущественно в своей универсальной функции, как инструмент музыки, то в уникальной, как музыкальный инструмент» [11, 42].

Известно, что композитор не был виртуозом. По воспоминаниям его жены, Н. Е. Гаврилиной, в музыкальном обучении Валерия Гаврилина, приступившего к освоению инструмента лишь в подростковом возрасте, «самые большие трудности были с фортепьяно» [6]. Его педагог Т. Д. Томашевская, понимая уровень музыкального дарования ученика, приняла единственно верное решение: она знакомила его с обширным музыкальным наследием и «сразу стала заниматься с ним и Бетховеном, и Гайдном, и советскими композиторами — Шостаковичем, Прокофьевым» [там же].

Фортепиано всегда присутствовало в работе композитора: в процессе игры он озвучивал ту или иную интонацию, музыкальную идею, характерный образ.

В искусстве игры на фортепиано Гаврилин совершенствовался всю жизнь. Близко знавший композитора Я. Бутовский писал о том, что в его ежедневные фортепианные занятия входило как «исполнение чужих сочинений, причем <...> скорее не исполнение, а изучение в процессе исполнения» [2], так и «обычный тренаж пианиста» [там же].

В заметках Гаврилина находим подтверждение этим словам: «Сегодня праздник — проиграл все Шумана. Играл 5 лет. Какое диво, чудо <...> улыбаюсь, чувствую себя рыцарем» [4, 169].

А вот как он комментирует работу над развитием фортепианной техники, превращающуюся в его творческой фантазии в настоящее художественно-те-

атральное действо: «Сказочный Черни. Блестают загадочной, цирковой силой гаммы, кипят арпеджио. Я плачу от радости» [4, 193].

Любил Гаврилин и публичные выступления, но в особенной обстановке — домашней, камерной. Как вспоминает Я. Бутовский, на таких импровизированных встречах «он много играл, упрашивать его не приходилось <... > Играл в полную силу, очень эмоционально, захватывая слушателей» [2].

В дневниковых записях композитор делится мыслями по этому поводу: «Хорошо играют другие, но больше всего люблю играть сам» [4, 126].

Примечательно, что само понятие игры интерпретируется им в широком культурологическом смысле, как некий специфический феномен, объединяющий различные сферы человеческой деятельности: цирк, спорт, театр и музыку, — «самое игровое из искусств» [там же, 147]. Представляя собой «показ как через увеличительное стекло возможностей силы, возможностей чувств» [6, 89], игра продлевает их, делая ощутимыми «элементарные частицы искусства» [там же], благодаря чему духовный мир человека становится богаче.

Предметом размышлений Гаврилина становятся и особенности фортепианной игры как таковой. Так, он акцентирует внимание на ощущениях, порождаемых «той или иной физиологической структурой рук (прыжки у Прокофьева, большие и маленькие руки, тонкие и толстые пальцы, прыгучесть, полетность)» [4, 68–69]. Композитор пишет о том, что «иногда музыку трудно понять, не **выгравившись** [жирный шрифт — В. Гаврилина] в нее, не поиграв самостоятельно. Только тогда можно понять ее эмоциональный эффект, характер чувственного возбуждения» [там же]².

«СОВЕРШЕНСТВО И КРАТКОСТЬ, СОВЕРШЕНСТВО И СКУПОСТЬ СРЕДСТВ — РОДСТВЕННИКИ»³

Сам Гаврилин вспоминал, что уже в отрочестве сочинял музыку «как бы вне жара — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, азарт» [3]. Композитор рассматривал их как записи лирического дневника, постепенно превращавшиеся в пьесы, которые он долго шлифовал.

И здесь мы подходим к одной из важных идей, отразивших его эстетическое кредо: стремление к емкому художественному высказыванию.

Проблема соотношения крупной и малой формы неоднократно становится темой размышлений композитора. На страницах своего дневника он полемизирует с утверждением Д. Шостаковича о том, что симфония — «царица музыки», и «только в крупной форме композитор выявляется наиболее полно» [4, 146].

С точки зрения Гаврилина, утверждение, что «большая форма помогает полнее высказаться, не вполне справедливо. Для многих она велика. <... > Важно полное соответствие» [там же, 188].

Рассуждая о путях развития музыки будущего, он пишет: «Когда-нибудь люди будут смеяться над громадностью наших симфоний и опер, как мы теперь

смеется над громадностью первых граммофонов, неуклюжестью первых автомобилей. Время научит людей выражать свои чувства глубоко и коротко, и они не будут знать, куда деть расплывшиеся опусы, как мы сейчас не знаем толком, как употребить множество пышных дворцов — в них неуютно ни отдельным семьям, ни учреждениям» [там же, 253].

Интересны его высказывания о современной русской литературе, где он ссылается на практику В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Быкова, Б. Васильева, сумевших перенять «огромнейший художественный опыт <...> от Пушкина до Бунина» [3] и трансформировать его в емком и концентрированном высказывании, облекая слово в «физически малые размеры» [там же]. При этом за возможностью «говорить сильно и коротко <...> стоит опыт работы <...> предшественников» [там же], в своих масштабных сочинениях подготовивших почву для будущих поколений.

Проецируя данную идею на сферу музыкального искусства, Гаврилин акцентирует момент преемственности в диалоге поколений: «то, о чем говорили классики, то великое и значительное для сегодняшнего дня, о чем они писали, не нужно стесняться повторять, но повторять по-другому — короче, емче» [там же], ориентируясь на восприятие современного слушателя. В своих рассуждениях Гаврилин опирается на яркую метафору, сравнивая малую форму с «ударом кинжала» [4, 174].

Примечательны также его мысли о сущности миниатюры, весьма далекой от ее отождествления с легкой музыкой: «Миниатюра и легкая музыка — не одно и то же. Миниатюра по своему духовному, душевному багажу, по смелости открытия иной раз значительно больше симфонии» [4, 227–228].

Следует заметить, что и в словесном высказывании Гаврилин тяготеет к кратким и острым полемическим суждениям. Так, книга «О музыке и не только», основанная на дневниковых записях композитора, представляет собой серию изречений, более всего сравнимых с афоризмами.

«СУДЬБА МУЗЫКИ — СЛУШАТЕЛИ»⁴

Известно, что автор ратовал за демократизм академического искусства, за доверие простого слушателя, в художественную интуицию которого он глубоко верил. Главной своей целью Гаврилин считал приобщение широких кругов любителей музыки к стихии музицирования, вовлечение их в мир искусства XX века, способного стать каждому понятным и близким. В соответствии с этим композитор стремится к яркой театрализации образов, к созданию в каждом сочинении сценки или зарисовки характера.

Эти идеи реализуются уже в фортепианных пьесах 1960-х годов, адресованных детской аудитории⁵. Развивая свою концепцию, автор акцентирует внимание на проблемах, актуальных для этой возрастной категории: «У самых маленьких больше натренирован глаз, ухо же, в основном, натренировано на восприятие слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной, связанной с тем, что ребенок видел, о чем ему можно рассказать словами»⁶.

Отмечая некоторые продуктивные итоги своей работы, Гаврилин делится приобретенными достижениями: «У меня есть “Три музыкальные истории” для фортепиано, к которым я написал прозаические тексты, и могу похвастать, что ребята с одинаковым интересом слушали и тексты, и музыку. С этих же историй я начал и другой опыт — омузыкаливание речи, передачи ее интонаций в музыкальном образе»⁷.

Что конкретно имеет в виду композитор? Под «омузыкаливанием речи» автор подразумевает использование речевых подтекстов как приема, подчеркивающего семантическую общность музыкального языка со словесным текстом. Подобный прием автор применяет, например, в своих «Сказках» (так, название миниатюры «Поехал Тит по дрова» укладывается в первую же музыкальную фразу; в другой пьесе — «Заиграй, моя гармошка» — нижний и верхний голос «проговаривают» заголовок в контрапунктическом соединении).

Композитор пишет также о том, что в детском восприятии приоритет сохраняется за движением и ритмом, составляющих «материю музыки», в то время как отношение к мелодическому началу — ее «сознанию» — отстает. Свои высказывания автор основывает на фольклорном опыте, где «движущей силой является ритм, а мелодическое начало задается лишь элементарно» [4, 96]. Именно поэтому все новшества в этой сфере должны быть тщательно выверенными.

Свежие по музыкальному языку детские пьесы Гаврилина, насыщенные терпкими диссонансами и кластерными аккордами, примечательны, прежде всего, претворением фольклорных традиций в фортепианной сфере. Так, в уже упоминавшихся «Сказках» — своего рода миниатюрных театральных спектаклях — угадывается отдаленная связь с народными представлениями, где песня «играется» (в трех пьесах из шести композитор использует литературную программу). Яркое своеобразие пьесам придает юмористическая окраска, истоки которой берут начало в представлениях скоморохов с их острыми шутками и гротескными комментариями.

Наиболее примечательна в данном отношении пьеса «Генерал идет» (картинка из старой книги), сопровождаемая литературным текстом⁸. Живое слово рождает зримую музыкальную интонацию: все подробности маленького театрального сюжета передаются композитором при помощи целого ряда эффективных звукоизобразительных деталей — маршевых интонаций, остинатных формул (выражение непреклонного характера главного героя, его военной выправки), скрипа сапогов (игра интервалов, расположенных на белых и черных клавишах), использования тяжеловесных *sforzando* в левой руке (прихрамывание на левую ногу), имитации отголосков фанфар и труб (свидетельство героического прошлого персонажа), комических форшлагов с кластерами (глазеющая публика спешит уступить дорогу). Несмотря на то, что интерпретация музыкального сюжета в его текстовом «переводе» всегда вариативна, метод, применяемый Гаврилиным, — создание художественного пространства в опоре на внешние и внутренние визуальные ассоциации — и порождает, в сущности, тот феномен «фортепианного театра», о котором пишет исследователь его творчества А. Тевосян [13, 183]. Следует подчеркнуть, что этот плодотворный

опыт «по омузыкаливанию речи» и ее театрализации автор с успехом применяет в своих масштабных опусах — сценических кантатах и театральных сочинениях.

В СФЕРЕ УНИВЕРСАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ

При знакомстве с фортепианными сочинениями Гаврилина можно предположить, что они предназначены в основном детям, однако только ли им композитор адресовал свою музыку?

В поиске ответа на вопрос следует вспомнить, что некоторые из пьес становились впоследствии частями масштабных произведений: так, «Частушка» из «Детской сюиты» зазвучала в симфонической поэме «Военные письма», «Эпитафия герою» была переработана в оркестровую картину «Шествие на Петровскую площадь» (V часть оратории «Скоморохи»), а такие миниатюры, как «Генерал идет», «Каприччио», «Маленькая поэма», «Воспоминание о Листе» получили новое звуковое воплощение в балете «Анюта». Иногда «миграция» художественных образов охватывает сразу несколько опусов: пьесы «Нежная» из цикла «Портреты» и «В старом доме» из цикла «Деревенские эскизы» содержат один и тот же музыкальный материал, также использованный композитором в четвертом номере вокального цикла «Вечерок». В пятом номере этого же опуса звучит дуэт «Ах, мой милый Августин», представляющий собой колыбельную из «Деревенских эскизов» («Баю-баюшки-баю»). В аккомпанементе шестого, вокального номера, без каких-либо купюр в фактуре повторяется фортепианная миниатюра «Воспоминание о вальсе», в девятом номере музыкальный материал совпадает с пьесой «Последний танец».

О чем свидетельствуют эти факты?

Вероятно, следует принять во внимание индивидуальный метод работы Гаврилина. Долго вынашивая план того или иного сочинения, он записывал его лишь в том случае, если был найден конкретный исполнитель. Именно поэтому часть музыки композитора не сохранилась: замыслы не получили практического воплощения из-за отсутствия исполнительских перспектив.

В этом смысле его фортепианные миниатюры играют роль своего рода записной книжки, фиксирующей зарождение и развитие замысла. Обращаясь к своим эскизам и зарисовкам, композитор черпает в них идеи для сочинений различных жанров и форм.

Размышляя о замысле миниатюр, обратимся, в частности, к пьесе «Тройка», не раз исполнявшейся Гаврилиным в детской аудитории. Вместе с тем эту пьесу — тончайший эскиз-настроение и одновременно музыкальную картину на страничку нотного текста с присущим ей углубленным психологизмом и приглушенной красочностью, своего рода концентратом его стиля, — вполне возможно отнести к сочинениям, предназначенным для зрелой публики. Здесь мы сталкиваемся с феноменом фортепианной музыки Гаврилина, обусловленным его философско-эстетическими воззрениями: ее адресат во многих случаях не зависит от возрастных ограничений.

ПРЕТВОРЯЯ НАРОДНУЮ РЕЧЬ

Рассматривая вклад композитора в развитие жанра фортепианной миниатюры, следует отметить и появление в его пьесах новой образности — «деревенской темы», созвучной поискам советской литературы 1960–1980-х годов. Неофольклорные изыскания Гаврилина, наполнившие фортепианную музыку крестьянским мелосом с его архаичными песенно-речевыми интонациями, мотивами плача и причета, частушечными напевами, стали подлинным открытием второй половины XX века. Отмечая особенность работы композитора с фольклорным материалом, И. Земцовский пишет о том, что Гаврилин глубоко погружается в стихию народного музыкального языка, *«не копируя, а претворяя эту речь»* [9, 114].

Продолжатель линии Бородина и Мусоргского в своих фортепианных миниатюрах рассказывает о главном — о времени, о природе, о человеческой жизни: его пьесы, простые и сложные одновременно, сочетают традиционные средства выразительности с образной многоплановостью, возникающей как за счет содержательных подтекстов, так и за счет множественности составляющих их интонационных истоков, включающих в себя разнообразные элементы городской песенной культуры. Они привлекают внимание не технической изощренностью и виртуозным блеском, а ясным выразительным мелодизмом, ладогармоническим и ритмическим богатством, в основе которых — взаимодействие диатоники и хроматики, изысканная ладовая и метроритмическая игра, терпкие политональные сочетания и использование кластеров. Разнообразные в жанровом отношении фортепианные пьесы Гаврилина (портреты, танцы, лирические зарисовки и эскизы) интересны также проявлением своего интонационного богатства, обнаруживающего глубинное родство с деревенской прозой В. И. Белова, чья главная сила — *«в смысле слова, в темпах фраз, предложений, в их комбинации, в чередовании слов по окраске»* [5, 174].

Все эти качества, имеющие давние традиции в русской музыке, ярко иллюстрирует цикл «Деревенские эскизы» (1970-е гг.) («В старом доме», «Баю-баюшки-баю», «Частушка», «Загрустили парни»), в афористичной форме аккумулирующий особенности творческого почерка Гаврилина.

Уже первая пьеса, «В старом доме», вводит в самобытный мир его музыки: плавное течение времени, архаические интонации, диатонический колорит, остринатность, ажурная полиритмия мелодии и сопровождения (мотивная и штриховая) — все это создает неповторимую ауру фортепианного стиля композитора (*пример 1*).

«Баю-баюшки-баю» тончайшим образом отражает тему сна как многозначного символа человеческой жизни. Вспомним, что композитор создает ее вокальный вариант, используя слова старинной австрийской хороводной песни «Ах, мой милый Августин», появившейся в период чумной эпидемии XVII века. Мотив скоротечности жизни, воплощенный в сложной мелодической и полифонической вязи секундовых интонаций⁹, уступает место более

Пример 1. «В старом доме»

Semplice ♩ = 84

Пример 2. «Баю-баю-баюшки»

Пример 3. «Загрустили парни»

Appassionato, rubato

просветленной коде с последовательностью аккордов симметричного строения. Обратим внимание на такой часто встречающийся в музыке Гаврилина прием, как секундовое расщепление верхнего голоса аккордовых последовательностей, нередко перерастающих в кластерные звучности (*пример 2*).

Многообразное претворение получают неофольклорные черты в «Частушке», отражаясь в строении формы, подражающей народным образцам с характерными для них повторами заключительных фраз, в абрисе мелодии, в имитации балалаечного сопровождения.

Ярким своеобразием отличается заключительная пьеса «Загрустили парни». В ее лапидарном вступлении ощущается дух старинных напевов, построенных на декламационных интонациях, острых и резких в своем звучании (*пример 3*). Композиция миниатюры интересна постепенным разворачиванием «сюжета»: интенсивным тональным развитием секвенционного плана и эмоциональной насыщенностью, в целом, типичными для авторского стиля.

Резюмируя сказанное, обобщим: интерпретация фортепианных сочинений Гаврилина представляется более продуктивной в контексте представлений о вокальной сущности его инструментального стиля. Обращение к «вокальным аналогам»¹⁰ с их специфическим речевым интонированием (особенно в случае использования идентичного музыкального материала) позволяет существенно расширить семантическое поле интерпретации.

* * *

В творчестве Валерия Гаврилина — создателя вокальных шедевров и яркой театральной музыки — фортепианную миниатюру нельзя назвать основным жанром. Как писал композитор, *«у каждого художника есть главный путь, про который людям известно больше и по которому его узнают. Но у каждого художника есть и другие, может быть, не главные, не основные пути, но столь же неотделимые от главного, как найденная от большой дороги тропинка, бегущая рядом с ней»* [5, 143].

Фортепианные миниатюры мастера — и есть та самая тропинка, отразившая направление его магистрального пути. Стремление к лаконизму высказывания, внимание к игре как к таковой, театрализация музыкальных образов, интерес к фиксации речевой интонации — в этих чертах, эскизно описывающих жанр миниатюры, отражаются глубинные особенности творчества одного из самых интересных представителей советского музыкального искусства второй половины — конца XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Г. Я и рояль: любовь только для двоих / Предисловие к 15-ому тому сочинений В. Гаврилина. СПб: Композитор, 2011. С. 8–10.
2. Бутковский Я. Запомнившееся // Этот удивительный Гаврилин... URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm> (Дата обращения 22.07.2021).
3. Гаврилин В. Музыка — это бесконечное постижение мира и меньше всего спорт. Беседа на Ленинградском радио 3 марта 1986 года. Ведущая — А. Деревенская.

4. *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет / Сост. Н. Гаврилина и В. Максимов. СПб: Композитор, 2003. 344 с.
5. *Гаврилин В.* Речь о М. И. Глинке // Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 89–91.
6. *Гаврилина Н.* Воспоминания // Воспоминания современников: беседы, выступления. Вологда: Б.и., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar>.
7. *Друскин М.* Новая фортепианная музыка. С систематическим обзором современной фортепианной литературы / Предисловие И. Глебова. Л.: Тритон, 1927. 112 с.
8. *Дубинец Е.* «По-прежнему называю себя композитором». Иван Соколов // Моцарт Отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. Москва: Музиздат, 2016. С. 209–221.
9. *Земцовский И.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л., М.: Советский композитор, 1978. 174 с.
10. Каталог сочинений Валерия Гаврилина / сост. Н. Е. Гаврилина. СПб: Композитор, 2007. 96 с.
11. *Малинковская А.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва: Владос, 2005. 381 с.
12. *Супоницкая К.* Валерий Гаврилин. М.: Молодая гвардия, 2018. 528 с.
13. *Тевосян А.* Перезвоны. СПб: Композитор, 2009. 616 с.
14. *Шутко О.* Стилистические и жанровые особенности фортепианных произведений Валерия Гаврилина. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. №1. С.106–111.

REFERENCES

1. *Belov G.* Ya i royal: lyubov' tol'ko dlya dvoih / Predislovie k 15-omu tomu sochinenij V. Gavrilina [Belov G. Me and the piano: love only for two / Preface to the 15th volume of works by V. Gavrilin]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. P. 8–10.
2. *Butovskij Ya.* Zapomnivsheesya // Etot udivitel'nyj Gavrilin... URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm>. [Butovsky J. Memorable // This amazing Gavrilin...] URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book3/11.htm>.
3. *Gavrilin V.* Muzyka — eto beskonechnoe postizhenie mira i men'she vsego sport. Beseda na Leningradskom radio 3 marta 1986 goda. Vedushchaya A. Derevenskaya. Gavrilin V. [Music is an endless comprehension of the world and, least of all, sport. Conversation on the Leningrad radio on March 3, 1986. Leading A. Derevenskaya].
4. *Gavrilin V.* O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznyh let / Sost. N. Gavrilina i V. Maksimov [Gavrilin V. About music and not only ... Records of different years / Comp. N. Gavrilina and V. Maksimov]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. 344 p.
5. *Gavrilin V.* Rech' o M. I. Glinke // Gavrilin V. Slushaya serdcm... Stat'i. Vystupleniya. Interv'yu [Gavrilin V. Speech about M. I. Glinke // Gavrilin V. Listening with my heart ... Articles. Speeches. Interview]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. P. 89–91.
6. *Gavrilina N.* Vospominaniya // Vospominaniya sovremennikov: besedy, vystupleniya. Vologda: B.i., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar> (data obrashcheniya 25.03.2021). Gavrilina N. Memories // Memories of contemporaries: conversations, speeches. Vologda: B. I., 2000. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar> (date of treatment 03/25/2021).
7. *Druskin M.* Novaya fortepiannaya muzyka. S sistematicheskim obzorom sovremennoj fortepiannojo literatury / Predislovie I. Glebova [Druskin M. New piano music. With a systematic review of modern piano literature / Preface by I. Glebov]. L.: Triton, 1927.112 p.
8. *Dubinec E.* «Po-prezhnemu nazyvayu sebya kompozitorom». Ivan Sokolov // Mocart Otechestva ne vybiraet. O muzyke sovremennogo russkogo zarubezh'ya [Dubinets E. «I still call myself a composer». Ivan Sokolov // Mozart does not choose the Fatherland. About the music of the contemporary Russian diaspora]. Moscow: Muzizdat, 2016. P. 209–221.

9. *Zemcovskij I. Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkoj sovetskoj muzyke* [Zemtsovsky I. Folklore and composer: Theoretical studies on Russian Soviet music. Leningrad]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. 174 p.
10. *Katalog sochinenij Valerija Gavrulina / sost. N. E. Gavrulina* [Catalog of works by Valery Gavrilin / comp. N. E. Gavrulina]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2007. 96 p.
11. *Malinkovskaya A. Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya* [Malinkovskaya A. Class of the main musical instrument. The art of piano intonation]. Moscow: Vlado, 2005. 381 p.
12. *Suponickaya K. Valerij Gavrilin* [Suponitskaya K. Valery Gavrilin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 528 p.
13. *Tevosyan A. Perezvony* [Tevosyan A. Chimes]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2009. 616 p.
14. *Shutko O. Stilisticheskie i zhanrovye osobennosti fortepiannyh proizvedenij Valerija Gavrulina. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Shutko O. Stylistic and genre features of the piano works of Valery Gavrilin. Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2020. No. 1. P.106–111.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Назовем и ряд других работ, среди которых: Баяхунова Л. Валерий Гаврилин «Как бы ни менялся мир, есть в нем красота, совесть, надежда». *Обсерватория культуры*. 2010. № 1. С. 72–77; Бухтояров А. Фольклорные мотивы в «Зарисовках» Валерия Гаврилина. *Новая наука: Теоретический и практический взгляд*. 2015. № 6–2. С. 57–63; Валерий Гаврилин и его современники. Сборник научных трудов по материалам Российской научно-практической конференции / под ред. М. Долгушиной. Вологда. 04–06 октября 2019 г. 106 с.
- ² В своих идеях Гаврилин не одинок: сходные мысли о возможностях глубинного постижения музыкального смысла посредством фортепианной игры высказывает и другой выдающийся русский композитор — Николай Сидельников: «*Пальцами прикасайтесь к музыке, и вы будете ее лучше чувствовать и понимать*». Цит. по: [9, 213].
- ³ *Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет* [4, 267].
- ⁴ *Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет* [4, 175].
- ⁵ С большим юмором Гаврилин вспоминает один эпизод в своей творческой деятельности: «*В Малом зале метресса программ пригласила меня сыграть в концерте для детей. "Вы единственный, кто пишет у нас доступную музыку для бытового музицирования", — сказала она при этом. В лице же у нее появилось такое отвращение и гадливость, которые не могли скрыть даже двусмысленная улыбка, что я решил, что сочинение для бытового музицирования — то же самое, что бытовое разложение*» [5, 206].
- ⁶ Цит. по: [13, 185].
- ⁷ Цит. по: [13, 183].
- ⁸ «*Идет по улице генерал. Грудь вся в орденах, сапоги со скрипом, в глазах молнии, и от него прямо-таки пахнет пальбой и командами, и чувствуется, что это ужасно отважный генерал и что даже просто герой. И все, кто был в это время на улице, относятся к нему с большим уважением. Все остановились, чтобы показать ему свое почтение, а многие совсем сошли на мостовую, чтобы как можно лучше уступить ему дорогу и тем самым уважить его еще больше. Тем более, что генерал до невозможности старый. Такой старый, что просто даже дряхлый. И он вот-вот рассыплется. Тем более, что он хромает на левую ногу. И все очень уважают его за это. А может, просто боятся его задеть, чтобы как-нибудь нечаянно не разрушить*».
- ⁹ Обращение к «вокальному аналогу» способно указать верные ориентиры инструментального интонирования.
- ¹⁰ Под «вокальными аналогами» имеются в виду вокальные пьесы, тематический материал которых используется композитором в инструментальных сочинениях. Например, один из номеров вокального цикла «Вечерок» и пьеса «Воспоминание о вальсе» основаны на одном и том же материале. Обращение к словесному тексту помогает исполнителю раскрыть новые семантические нюансы при работе над интонацией.

Музыкальный театр

Анастасия Хлюпина

«ЛОЛИТА» РОДИОНА ЩЕДРИНА В МЕНЯЮЩЕМСЯ ВРЕМЕНИ: ОПЫТ РЕЖИССЕРСКИХ ПРОЧТЕНИЙ ОПЕРЫ

В феврале прошлого года на сцене Мариинского театра состоялась петербургская премьера «Лолиты» Р. К. Щедрина, которая дополнила коллекцию исполняемых в театре сценических произведений композитора. Опера, написанная в 1992 году по самому известному роману В. Набокова, до сих пор остается репертуарной редкостью: за 28 лет своего существования она получила только четыре сценических воплощения. Скандальная популярность первоисточника и распространенная общественная предвзятость по отношению к его сюжету и героям вызывают опасения у дирекций оперных залов. Кроме того, постановка требует незаурядных исполнительских ресурсов, а спектакль — публику, настроенную идти в театр за глубокими переживаниями.

Проблема художественной интерпретации прозы Набокова, особенно такого многозначного произведения как «Лолита», ставит перед исследователем ряд вопросов. Какие идеи романа выходят на первый план при его толковании? Какое влияние оказывает время на раскрытие сюжета? Наконец, как соотносится с источником концепция интерпретатора?

В этом смысле «Лолита» Щедрина дает богатую пищу для размышлений. Каждая постановка оперы неизменно становится культурным событием, а для оперного режиссера — серьезнейшей проверкой таланта и мастерства.

* * *

Существующая на сегодняшний день в исследовательской литературе объемная хроника создания и скандальных публикаций «Лолиты» Набокова избавляет нас от необходимости детально воссоздавать события 50–60-х годов прошлого века. Однако для более полного раскрытия «внутренних токов»,

составляющих энергетику оперы Щедрина, заострим внимание на некоторых наиболее примечательных фактах бытования романа.

С момента издания «Лолиты» на английском языке в 1955 году (в русском переводе роман появился в 1967¹) и вплоть до конца XX века зарубежные и отечественные критики с упорством отказывали роману в философской и этической ценности, признавая лишь его *эстетическую* привлекательность или усматривая в нем едкую сатиру на западное общество. Вместе с тем за бытовым сюжетом произведения скрывается не только глубинная идея распада и преображения человеческой личности, но и многоуровневые напластования смыслов, символов, аллюзий на шедевры мировой литературы. На страницах романа возникают и фаустовские мотивы тоски по вечной женственности и красоте, и сокровенная для Набокова тема двойничества, амбивалентности главных героев, и мотивы «исповеди сына века», погружения в темные глубины человеческой души (здесь напрашиваются прямые аналогии с Достоевским), и «карменовские» мотивы страсти и мести, наконец, набоковская ирония над пошлостью общества потребления, обернувшаяся в «Лолите» одним из движущих моментов сочинения. Канва повествования в романе полна всевозможных хронологических «несостыковок», недоговорок, которые превращают его в увлекательный детектив. А живой язык, которым написана «Лолита», доставляет подлинное наслаждение ценителям слога писателя.

«Лолита» — это тот редкий литературный сюжет, который остается актуальным в самые разные времена. Это качество делает роман идеальным источником различных интерпретаций, при этом каждое кинематографическое, театральное или музыкальное воплощение неожиданно открывает новые грани смыслов.

После своего появления на книжных прилавках, «Лолита» инициировала в обществе парадоксальную ситуацию: роман единодушно критиковали, называли шокирующим и вульгарным, но это не помешало появиться моде на так называемых «нимфеток» — маленьких роковых соблазнительниц с пухлыми аляповато накрашенными губами и томным взглядом под сдвинутыми солнцезащитными очками причудливой формы. Этот образ сформировался, прежде всего, благодаря экранизациям романа режиссерами С. Кубриком (1962)² и Э. Лайном (1997)³. В эстетически прекрасных, но по смыслу далеких от первоисточника фильмах, Лолита предстает не беззащитным одиноким ребенком, а вульгарной красоткой, отчетливо осознающей свою власть над взрослыми поклонниками. Она ассоциируется с маленьким демоном, который искушает свою жертву — Гумберта — и издевается над ней.

Вплоть до середины 90-х годов прошлого столетия мода стремительно нарастала, принимая все более отталкивающие формы. Вспомним, например, смягченный вариант сюжета в бродвейском мюзикле А. Дж. Лернера и Дж. Барри «Лолита, моя любовь» (1971). Или трагифарс «Лолита» американского драматурга Э. Олби (1981), сюжет которого предстает перед нами «перевертышем» набоковского сочинения, отточенной пародией:

все и каждый из героев (имена которых полностью отличаются от романа) спешат обнажиться не только в душевном, но и физическом смысле, и над всем этим царит убийственный сарказм, далекий от утонченной иронии Набокова⁴.

Однако на рубеже веков появляется иное прочтение сюжета. Лолита воспринимается как *жертва* пропаганды общества потребления и массовой культуры, равнодушия собственной матери и эгоцентричного «мира взрослых».

Постановки романа постепенно перемещаются в плоскость музыкально-хореографического театра. В 1998 году на сцене Российского академического молодежного театра было представлено «Пластическое действие “Лолита”» (композиторов В. Шадрин и Н. Петрова) — вольное истолкование фрагментов романа, сфокусированных на внутренних терзаниях совести Гумберта. В 2003 году итальянский хореограф Д. Бомбана создает одноименный балет, музыкальная часть которого представляет собой компиляцию из музыки Д. Шостаковича, Д. Лигети, А. Шнитке и С. Скиаррино. Следом за ним в 2009 году появляется «воображаемая опера “Лолита”» композитора Д. Файнберга и хореографа И. Сонье. В этой мультимедийной монодраме Гумберт предстает подлинным воплощением зла, негодяем и сумасшедшим, в темное сознание которого слушателя погружает гипнотический музыкальный ряд.

Среди интерпретаций произведения опера Щедрина «Лолита» занимает особое место. Во-первых, это единственное ныне существующее оперное воплощение романа Набокова⁵. Во-вторых, несмотря на некоторые сокращения и изменения сюжетных линий (которые диктует специфика жанра), опера несколько не проиграла роману по глубине раскрытия замысла. Создавая произведение, Щедрин был независим от мнения блюстителей нравов, чего не избежали, например, кинорежиссеры «Лолиты», в экранизациях которых вся «вожделенная часть» между героями оказалась выхолощена. Внимательно вчитываясь в прозу Набокова, композитор переосмыслил и целно интерпретировал сюжет. Он перенес фокус внимания с Лолиты на экзистенциальные переживания Гумберта, но не для того, чтобы представить его как одинокого романтического отщепенца (как в тех же киноэкранизациях), а для того, чтобы публично осудить его, а заодно и все то общество, которое порождает подобных лолит и гумбертов. Этой идее подчиняется вся *композиторская режиссура*⁶ оперы, элементы которой являют собой часть общего, тщательно продуманного и осуществленного замысла.

Виртуозно «склеивая» фрагменты набоковского текста в единую слитную композицию, отсекая второстепенные сюжетные линии, сокращая наполнение (но не содержание) сцен или добавляя в текст собственные, неоригинальные слова, Щедрин стремился рельефно представить главных героев и при этом сохранить малейшие смысловые оттенки первоисточника. В либретто развитие драмы сосредоточено вокруг четырех персонажей: Гумберта, Лолиты, Шарлотты (матери главной героини) и Клэра Куильти (антагониста, которого убивает Гумберт). Внешние приметы времени и места — городок

Рамздель в Новой Англии или американские мотели, в которых останавливаются герои — в либретто максимально размыты и обобщены, что придает оперному повествованию оттенок вневременной притчи.

Сюжетно-смысловой лейттемой оперы выступает суд над главным героем: пролог начинается с предсмертной исповеди Гумберта, приговоренного к смертной казни на электрическом стуле. Его обстоятельный рассказ, который разворачивается на протяжении двух актов⁷, время от времени прерывает появление призрака Куильти, произносящего своим визгливым голосом совершенно бессмысленные на первый взгляд фразы; гневный хор судей, вопрошающих («Ваше последнее слово»), обвиняющих его («Виновен!»); светлый, внеземной хор мальчиков, поющих латинскую молитву «Sancta Maria, ora pro nobis» («Мать Божия, молись за нас, грешных»).

И призрак Куильти, и оба хора — оригинальная композиционная находка Щедрина, которая играет важнейшую смысловую роль.

Еще одной значимой линией сюжета является столкновение чопорного интеллигента-европейца Гумберта с вульгарностью американских обывателей. По сравнению с романом Щедрин заметно обостряет эту тему, вводя куплеты «двух чернокожих девиц с придорожных рекламных щитов» (английский текст куплетов был придуман композитором): нарочито упрощенные, даже примитивные, они буквально врезаются в медленное разворачивание драмы, мелодически оставаясь неизменными на протяжении всей оперы. Текст их, каждый раз новый, с одной стороны, вносит разрядку в напряженное действие, с другой — словно предупреждает героев (и слушателей) о грядущих событиях.

Вышеобозначенные элементы либретто, а также сольные оркестровые эпизоды (три оркестровые симфонии) и разветвленная сеть лейттем и лейтинтонаций составляют сложную, многоуровневую драматургию оперы. Все нити музыкального повествования тянутся к финальной «Колыбельной [Лолиты]» (№ 33), соединяясь в катарсическом эпилоге.

В музыкальном тексте оперы обращает на себя внимание верность композитора реализму «звучащего мира» Набокова: текст романа пронизан красочными описаниями звучащих радиоприемников, музыкальных автоматов, автомобильных гудков, рекламных пауз, детских стишков и популярных песенок — всего того, что составляет картину мира главных героев. Многие детали набоковского повествования нашли свое буквальное отражение в музыке Щедрина. Композитор вводит в партитуру всевозможные звукоподражания механическим предметам (звуки звонящего телефона, шумящего пылесоса, едущего автомобиля, выстрелов и др.), как если бы мы воспринимали историю глазами и ушами Гумберта.

Вокальное письмо оперы также обнаруживает значительную близость набоковскому тексту, пусть и опосредованную в некоторых отношениях оперными условностями. Впечатляющая своей сложной вокальной техникой партия Лолиты отдана лирическому колоратурному сопрано (намек на юную, игривую натуру героини; многочисленные трели, пассажи и скачки также

подчеркивают живость ее характера). Глубокий звучный голос Гумберта ожидаемо поручен баритону, при этом его партия требует исключительной выносливости со стороны певца, который не покидает сцену на протяжении всего трехчасового спектакля. Контральтовый голос госпожи Гейз передан в опере в меццо-сопрановой тесситуре. А вот Клэр Куильти с его высоким лирическим тенором, периодически срывающемся на истеричный фальцет, казалось бы, представлен весьма неестественно. Однако если мы вспомним его признания в собственном бессилии («Но, в сущности, я — импотент, как ни грустно, а?..»), противоестественных эротических желаниях («Я сам любил мальчишек и оргии») или примем во внимание тот факт, что большую часть действия он является герою в виде призрачного, ирреального видения, то поймем, что такой тембр — одна из самых удачных вокальных находок Щедрина.

Разнообразие интертекстуальных связей⁸ романа также находит отклик в опере, но в виде специфического музыкального ряда, который легко считывается внимательным слушателем⁹. Все это создает многомерный, «дышащий» ассоциативный мир музыкальной «Лолиты», бесконечно провоцирующий интеллект и фантазию на разгадывание ускользающей игры смыслов.

Наконец, обращает на себя внимание синтетическое жанровое решение «Лолиты» Щедрина, которое представляет собой индивидуальный и весьма оригинальный композиторский проект. Сам Щедрин назвал произведение «grand opera в трех актах». В действительности атрибуты данного жанра (массовые сцены, обилие персонажей и пышных декораций) отсутствуют, да и невозможно их представить в подобного рода сюжете. Действие оперы, как и романа, полностью решено в лирическом камерном плане: взаимоотношения героев, их душевное состояние обострены до предела, что почти натуралистически выражено в вокальной и оркестровой мелодике сочинения. А бытовая канва сюжета привносит в оперу социально-психологический жанровый оттенок.

Для усиления драматизма и образности в узловых моментах повествования композитор дополняет музыкальную ткань элементами разговорной речи, что придает опере черты мелодрамы. Другие элементы указывают также на жанр древнегреческой трагедии: это морализирующий гневный хор судей, катарсис в эпилоге («Колыбельная»), трагическая гибель главных героев.

Оперный текст содержит и явные приметы постмодернистского мышления. Так, вкрапления клиповых рекламных вставок приводят к смешению академического жанра и массовой культуры, а введение фоновых шумов (дополняющих картину современной героям цивилизации) воспринимается как дань конкретной музыке.

Щедрин — блестящий знаток драматургических условностей театральной сцены — создает многоплановое, насыщенное разнообразными идеями и смыслами оперное пространство, которое открывает безграничные возможности для сценических интерпретаций: от последовательного изложения сюжета до бисерной игры с подтекстами, от минималистичного внешнего дизайна до тщательно прорисованной картины американских реалий. Каждая кульмина-



Илл. 1. Лолита (Лиза Густафсон) и Гумберт (Пер-Арне Вальгрэн). «Эпизод соблазнения Лолиты». (Королевская опера в Стокгольме, 1994)

смогли прочесть, осмыслить и воплотить на сцене заданную композиторскую режиссуру, представляется интересной и актуальной проблемой. Число сценических воплощений оперы «Лолиты», на наш взгляд, достаточно для того, чтобы, сопоставляя различные постановочные версии, проследить корреляцию замысла композитора и режиссерского ощущения духа времени. Мы взяли за основу три наиболее показательные постановки: шведский спектакль 1994 года, пермский — 2003 года и последнюю постановку 2019–2020 годов (в версии Мариинского театра), лишь коснувшись висбаденского спектакля 2011 года (см. таблицу 3).

ЭПИЗОД I: СТОКГОЛЬМСКАЯ ПОСТАНОВКА «ЛОЛИТЫ»

Первая постановка на сцене Королевской оперы в Стокгольме бескомпромиссно транслирует основную идею сочинения, демонстрируя все острые углы сюжета. Режиссерская концепция Энн-Маргрет Петтерссон — создательницы известной шведской телеверсии «Кармен» Бизе (1997) — выполнена в духе бытовой психологической драмы: Гумберт, с первых минут своего появления во вступлении, стремительно теряет налет интеллигентности, превращаясь в отталкивающего маньяка, не чурающегося угроз и неприкрытого насилия (до убийства Куильти он не раз поднимает руку на Лолиту), заливающего голос своей совести алкоголем. Он источает внешнюю уверенность, но внутренне беззащитен перед взором сторонних наблюдателей (противоречивость психологического облика героя, его угрюмую изломанную сущность очень точно удалось отобразить шведскому баритону Пер-Арне Вальгрэну). Даже в катарсическом эпилоге произведения режиссер отказывает герою в прощении и отпущении грехов, отсекая его от мира тяжелой тюремной решеткой (илл. 1).

«Шведская» Ло в исполнении Лиз Густфсон внешне похожа на экранные типажы своей развязностью манер «маленькой взрослой». Однако сквозь

ционная зона (пролог и эпилог, конец первого акта, сцена ссоры), драматургическая деталь (будь то хоры судей, мальчиков, дуэты рекламисток, появления призрака Куильти) или намеченная в тексте либретто музыкальная аллюзия являются благодатной почвой для режиссерской фантазии. Жанровое своеобразие партитуры «Лолиты» и уникальный комплекс ее выразительных средств направляют интерпретационные поиски режиссеров. И то, насколько чутко создатели каждой из постановок

эти внешние приметы проступает тонкий лиризм подлинно щедринской Лолиты, зашифрованный в ее музыкальной партии. Густфсон, вдохновленной музыкальным образом Лолиты, удалось в совершенстве передать хрупкость своей героини, ее утонченную прелесть, которую не получилось извратить Гумберту. Ее Ло предстает прекрасной юркой бабочкой, которую, однако, так легко получается поймать сачком. Музыкальное содержание подсказало певице пути трансформации своей героини: подобно тому, как беззаботность, игривость постепенно исчезает из ее вокальных реплик, сменяясь горечью, трагической застылостью, отстраненностью, меняется и ее внешний облик, жесты, которые становятся все более сдержанными и скупыми к последней сцене с ее участием — «Встреча через три года» (№ 30).

Второстепенные драматургические линии в шведской постановке получили не менее рельефными, чем основные. Это и набросанный яркими мазками образ Шарлотты Гейз (в запоминающемся исполнении Лайлы Андерссон-Пальме), и нарочито гротескная партия Клэра Куильти, в которой найдены неожиданные краски. Бьёрн Хауган смог музыкально разделить образ призрачного Куильти (с его неестественным фальцетирующим голосом и эпатажным видом) и вполне живого героя из плоти и крови. Так, в предсмертных репликах персонажа (в эпизоде № 32) Бьёрн удлинняет и как бы вытягивает мелодические фразы (до этого в вокальной партии героя преобладали преимущественно рубленые мелодические отрезки), практически превращая угловатые реплики Куильти в лирические теноровые микроариозо.

Жанровые решения спектакля, найденные Петтерссон, отвечают духу постмодернистской театральной эстетики 1990-х годов и одновременно подчеркивают синтетический характер «grand opera» Щедрина. Во-первых, это элементы натуралистического театра, изрядно эпатировавшие на премьере слушателей и критиков. Неприкрытый натурализм кульминационных моментов («Любовь Шарлотты» № 6, «Эпизоды соблазнения Лолиты» № 8, финал первого акта и др.) не смогло смягчить даже затемнение сцены в «стратегических» местах.

Во-вторых, это минималистичное, несколько лапидарное сценическое оформление, созданное Джоном Конклином. Чтобы перенести фокус внимания слушателя на внутреннее состояние героев, он пожертвовал реалистичным фоном действия, оставив на сцене лишь те детали, которые несут важную символическую нагрузку:

- огромный, «покрашенный в желтый» (согласно либретто оперы) электрический стул, который занимает центральное место в прологе и эпилоге — символ неотвратимого суда над Гумбертом;
- полноразмерный «грезово-синий рыдван», на котором путешествуют по стране Лолита и Гумберт — символ дороги, жизненного пути героев;
- игрушечная модель «Красного Яка» Куильти, которая преследует главного героя — символ неотвратимого рока, довлеющего над Гумбертом;
- «клоны» диванов самых разных размеров с кричащей ядовито-зеленой растительной обивкой и стоящими рядом огромными телефонами

- (в этих «диванных» декорациях происходит большая часть первого действия) — символ обывательской натуры Шарлотты и ее окружения;
- гиперболические аппликаторы для губной помады, сигареты с изображением дромадера и заправочные станции с эмблемой Пегаса — эффектная пародия на американские реалии 1950-х годов;
 - крупные проекции на заднем плане: огромное, лишенное века око — символ неспящей совести; бабочки — фирменный знак Набокова-энтомолога.

В-третьих, это сценическое освещение: упомянутый тусклый желтый свет (цвет электрического стула)¹⁰, зловещий красно-розовый оттенок (связан с появлением на сцене Куильти), наконец, грязно-лиловый *лейтцвет* всего спектакля (как оттенок души главного героя — «лиловая и черная Гумбрия»). Таким образом, скромные конструктивные декорации, обогащенные светом и проекцией, становятся незаменимым динамическим аккомпанементом действующим героям. Но из-за того, что они переносят на себя весь смысловой центр тяжести, в опере нивелируются важные драматургические линии: хоры судей и мальчиков, которые на протяжении действия выступают на заднем плане, появляясь лишь в кульминационные моменты; дуэт рекламисток, который низводится до ничем не примечательного комического интермеццо.

Отличительная черта стокгольмской постановки — это безукоризненное музыкальное прочтение партитуры Щедрина. Заметим, что работа с музыкальным материалом «Лолиты» — сложнейшая творческая задача как для дирижера с оркестрантами, так и для исполнителей. Тягучее, медленно разворачивающееся звуковое полотно оперы требует особой художественной чуткости, филигранной проработки деталей музыкального текста. Эталонный образец такой работы был представлен шведскими музыкантами. Каждая музыкальная деталь — будь то динамический оттенок, темповое обозначение, акцент — находится на своем месте. Каждая мелодическая линия в полифонических напластованиях, каждый лейтмотив отчетливо выделяются в плотном массиве оркестровой ткани, «говоря» со слушателем¹¹. В первую очередь это дирижерская заслуга Мстислава Ростроповича, который перебрался на время репетиций в Стокгольм и там работал с оркестром, хором и солистами с «полной самоотдачей и самозабвенностью» [11, 199], а также блистательных исполнителей главных ролей.

ЭПИЗОД II: РУССКАЯ ПРЕМЬЕРА «ЛОЛИТЫ» В ПЕРМИ

Столь подробное описание особенностей первой постановки «Лолиты», на наш взгляд, необходимо для раскрытия дальнейшей сценической жизни оперы в России и за рубежом. В последующих режиссерских прочтениях можно заметить некую общую тенденцию, обусловленную духом времени. Так, многочисленные детали, которые в шведской версии служили лишь красочным

фоном для драмы главных героев (хоры, дуэт рекламисток, эпизодически появляющиеся персонажи, декорации американской глубинки), неожиданно получают драматургическую самостоятельность, начинают выступать из канвы основного повествования, декларируя собственные идеи.

Постепенно происходит переосмысление образа Лолиты. Создателей спектаклей больше не интересует приевшийся типаж маленькой роковой соблазнительницы: чутко всматриваясь в окружение героини, они стремятся не только передать малейшие движения ее детской души, но и понять причины свершившейся трагедии.

В этом смысле пермский спектакль 2003 года представляет собой переломный момент в сценической жизни оперы. Его создатель Георгий Исаакян — известный в оперном мире как самобытный режиссер-экспериментатор — обращает свой взгляд в глубь души главной героини, которую населяют навязчивые призраки и страшные двойники. Как

проницательно заметил С. Коробков, режиссер спектакля увидел *«художественную метафору целого века — историю одиночества Человека, которое подстерегает его ежесекундно, на любых поворотах и изломах — от рождения до ухода, от привязанности до отторжения, от любви до ненависти»* [3].

Для раздробленного на отдельные эпизоды либретто «Лолиты» Исаакян находит цельное сценическое истолкование. Завязкой сюжета является расстрел Гумберта на пустынном пляже: все последующее действие представляет собой череду обрывочных воспоминаний умирающего героя, хаотично пронсящихся в его сознании в последние мгновения жизни. В эту концепцию органично вписывается и изогнутое графическое оформление спектакля в черно-серых тонах с редкими вкраплениями желтых и красноватых бликов, и сюрреалистичность сценических пейзажей (пустынный пляж с расставленными в ряд шезлонгами и душевыми кабинками; мертвенно-серый палаточный лагерь, в котором ночуют главные герои и др.), наконец, различные образы-символы, кочующие из сцены в сцену (например, фигурки обнаженных резвящихся детей, появляющиеся в кульминационные моменты действия). Порождением предсмертной фантазмагии предстает и Клэр Куильти (партию которого в спектакле исполнил Сергей Власов) — порочный двойник главного героя, ведущий шутовской диалог со зрителем. Его убийство воспринимается не как акт жестокости, а как момент столь чаемого Гумбертом освобождения от внутренних демонов. А длительное оркестровое звучание постлюдии обретает смысл заключительного катарсиса, долгожданного успокоения, которое приносит главному герою смерть (илл. 2).



Илл. 2. Гумберт (Александр Агапов). Пролог (Пермский театр оперы и балета, 2003)



Илл. 3. Лолита (Татьяна Куинджи).
«Любовь Шарлотты» (Пермский театр
оперы и балета, 2003)

Гумберт (воплощенный баритон-ном Александром Агаповым, в репертуаре которого соседствуют столь масштабные трагические оперные партии, как Борис Годунов, Мазепа, Князь Игорь, Григорий Грязной, Риголетто и другие) неожиданно становится центром пермской «Лолиты», затмевая собой всех остальных персонажей. Мрачная застылость облика героя по ходу действия исчезает: в кульминационные моменты (особенно в сцене бегства Лолиты или в момент их последующей встречи через три года) мы явственно слышим его израненную угрызениями совести и сомнениями душу. Это впечатление исповедальности в постановке усиливают раз-

говорные реплики Гумберта, которые звучат за сценой в ключевые моменты действия, досказывая его самые сокровенные мысли.

На столь выпуклом драматическом фоне заметно теряется образ Лолиты (в исполнении Татьяны Куинджи). Невыразительное мальчишеское амплуа героини не укладывается в привычные рамки. С одной стороны, это оригинальный режиссерский ход, попытка переосмыслить приевшийся образ маленькой роковой искусительницы, сделать его более живым и многогранным. С другой стороны, в своем новом облике Лолита сохраняет прежние нимфеточные повадки, которые выглядят в этих обстоятельствах несколько неестественно. Куинджи старательно интонирует прописанный в партитуре музыкальный и словесный текст, но за интонационным разнообразием не чувствуется цельной личности (как, например, в шведской постановке). Режиссер оперы и исполнительница главной роли интуитивно почувствовали несовременность Лолиты-нимфетки в новых реалиях XXI века, но не смогли найти сценически убедительный «рецепт» (илл. 3).

Важное место в режиссерском прочтении пермской «Лолиты» занимает образ дороги — одна из лейттем партитуры Щедрина; ее сценическое воплощение представляет собой полноразмерный голубой кабриолет с матерчатым тентом и огромными глазами-фарами, смотрящими в зал. Около него и в нем происходят наиболее важные события: машина — безмолвный свидетель смерти Шарлоты и убийства Куильти, обретения главным героем Лолиты и окончательной потери ее, безнадежной борьбы Гумберта со своей совестью и последних минут его жизни. Художнику спектакля (при всей скромности сценического оформления) удалось создать не только статический образ, но и стоящий за ним *процессуальный*

символ вечного странничества, поиска себя, который олицетворяют декорации извивающихся серых асфальтовых дорог, пересекающих сцену под причудливыми углами. Все это не только прекрасно оттеняет музыкальный текст оперы, но и привносит в спектакль оттенок американского жанра *road movie*.

Исаакян — оригинальный мастер тонкого сценографического штриха, неуловимой, но важной детали. Так, ему замечательно удалось передать скрытые в музыкальном тексте «Лолиты» аллюзии (особенно удачно, на наш взгляд, обыграна сцена письма Шарлотты № 6, напоминающая аналогичный эпизод из «Евгения Онегина»). Однако при всей внешней насыщенности спектакля символами и аллюзиями в нем заметно потерялись некоторые важные драматургические линии, например, дуэт рекламисток, эклектично выделяющийся в общей композиции, хотя режиссер и пытался сломать с помощью рекламных пауз пресловутую «четвертую стену» между актерами и зрителями, получилось это достаточно неубедительно. Рекламные эпизоды, сопровождаемые на заднем плане крупными изображениями глаз, ушей и губ в стиле поп-арта, воспринимались как досадная помеха, отвлекающая слушателей от основного действия¹². Не вписывается в единый замысел и хор судей, время от времени появляющийся за спиной Гумберта в судейских париках и мантиях (это выглядит несколько странно: главного героя казнят еще в прологе, и все свои последующие оправдания и мольбы он вряд ли адресует *земному* суду). Хор мальчиков в исполнении высоких женских голосов звучит на протяжении всего действия за сценой. В таком фрагментарном виде эти линии доходят до эпилога, не производя в нем должного драматического эффекта.

Несмотря на отдельные нюансы, пермская постановка все же вызвала широкий общественный резонанс (в 2004 году спектакль в режиссуре Исаакяна был поставлен на сцене московской Новой оперы и номинирован на премию «Золотая маска») и новую волну интереса к творчеству Щедрина на его родине и за рубежом.

ЭПИЗОД III: «ЛОЛИТА» СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

В 2011 году в рамках висбаденского майского фестиваля («Maifestspielen in Wiesbaden») свое прочтение оперы представила Констанца Лаутербач — немецкий театральный режиссер, создатель смелых трактовок «Кармен» Бизе (Дрезден, 2004), «Лулу» Берга (Висбаден, 2009) и «Катерины Измайловой» Шостаковича (Браушвейг, 2010). В ее версии сильно переосмыслены как литературный образ главной героини (немецкий типаж Лолиты в исполнении Эммы Пирсон получился несколько тяжеловесным, но в целом производит интересное впечатление, особенно — линия двойников, которая связана с образом Лолиты, а не Гумберта), так и трактовка времени и места (действие разворачивается в сюрреалистичном, метафори-



Илл. 4. Гумберт (Себастьян Сулис) и Лолита (Эмма Пирсон). Финал первого акта (Гессенский государственный театр, Висбаден, 2011)

ческом сценическом пространстве, напоминающем причудливые полотна Сальвадора Дали).

На таком фоне драма главных героев максимально обнажается, высвечивая свои самые острые грани, доходя до натурализма: рецензентов спектакля особенно потрясли силой своего эмоционального воздействия финалы первого и второго актов оперы [13, 14] (илл. 4). Но прийти к какому-либо единодушному суждению по созданной Лаутербах и исполнителями концепции сложно: мировая премьера спектакля прошла практически неза-

метно; отчасти по вине руководства театра, опасавшегося скандала. В русскоязычных изданиях постановка также не фигурировала: возможно, ее заслонили московские торжества, связанные с открытием Большого театра после многолетней реконструкции.

В 2019 году в Пражской национальной опере разворачивается громкая репертуарная кампания: дирекция оперы решила взять курс на оперную классику XX века, выбрав для концертного сезона «Лолиту» Щедрина. В качестве режиссера постановки руководство пригласило Славу Даубнерову — личность во всех смыслах незаурядную: она успешно совмещает карьеру актрисы, драматурга, режиссера и перформера. Даубнерова осуществила ряд запоминающихся оперных постановок для Пражского, Словацкого и Баденского театров (среди них — «Путешествия пана Броучека» Яначека (2018), «Оранго» и «Антиформалистический раек» Шостаковича (2014)), зарекомендовав себя как постановщик с весьма нетривиальным мышлением и свежим взглядом на современный театр.

Специально для пражской постановки (спектакль ставился на сцене старинного Сословного театра Пражской оперы с его миниатюрной оркестровой ямой и камерной акустикой) Щедрин адаптировал партитуру для небольшого состава оркестра и хора. Он же рекомендовал исполнительницу главной партии: ей стала молодая певица из Мариинского театра Пелагея Куренная. Остальные русскоязычные исполнители¹³ — Петр Соколов (Гумберт), Дарья Росицкая (Шарлотта), Александр Кравец (Куильти), а также дирижер постановки Сергей Неллер — были приглашены руководством театра.

Премьера спектакля прошла с грандиозным международным успехом. Критики (для многих из них «Лолита» стала подлинным откровением) сразу предсказали, что постановка войдет в историю как выдающееся явление. Восторженную оценку дал постановке и сам композитор: «Я посмотрел спек-

такль два раза подряд — так мне понравилось. Я, наверное, человек не очень объективный, но думаю, что это лучшая постановка “Лолиты” из всех, что были сделаны» [4]. Позднее эта версия «Лолиты» со всеми декорациями и исполнителями пражского спектакля была перенесена на сцену Мариинского-2 и Большого театров.

По признанию Даубнеровой, на многие режиссерские находки ее вдохновила композиция либретто Щедрина, которую она находит подлинно театральной, даже *кинотеатральной*. Не случайно сценическое решение постановки отличается голливудской кинематографичностью. Сценограф Борис Кудличка в тандеме с художником по костюмам Натальей Китамикадо переносят действие в американские реалии 1950–1960-х годов. Сцены спектакля, словно смонтированные кадры из фильма, следуют за резкими поворотами оперного сюжета, символизируя обрывочные мысли Гумберта. Перед глазами слушателя проносится дом Гейз: ванная комната (где перед зеркалом непрерывно крутится Лолита), гостиная (оформленная безвкусными цветастыми обоями, с которыми символично сливается платье Шарлотты), кабинет (где за печатной машинкой Гумберт, ссутулившись, выстукивает свою историю) и садик (опутанный «змеями» поливочных шлангов). За домом следует потрепанный трейлер в придорожном мотеле (скрывающий за бортом оттапливающую сцену растления), автомобильная кабина с Лолитой и Гумбертом за рулем, наконец, полноразмерный «Бьюик» — невольный виновник смерти Шарлотты и свидетель убийства Куильти. Сверху за героями незримо наблюдает огромный светофор, непрерывно мигающий зловещим желтым цветом. Красочное, намеренно перенасыщенное деталями сценическое пространство, озвученное тягучей музыкой Щедрина, вызывает у слушателя мучительное ощущение безысходности, давящей тесноты замкнутого пространства. В атмосфере этой мертвенной «красоты» и разворачивается трагическая история главных героев.

В режиссерском прочтении Даубнеровой идейным центром становится изломанная судьба Лолиты, а не лицемерная «исповедь светлогожего вдовца»¹⁴. С первых минут своего появления и до самого конца действия Лолита, словно выставочный экспонат, находится под неустанным прицелом прожекторов: режиссер — вместе со зрителями — жадно вглядывается в ее черты, пытаясь отыскать в них причины свершившейся трагедии. Для Даубнеровой Лолита — невинная жертва взрослых, невнимательной неврастенички-матери и извращенца-Гумберта. Выросшая без отца, обделенная вниманием матери, она черпает весь свой жизненный опыт из средств массовой культуры (телевизионных передач и глянцевого журналов), внешне стараясь походить на ее шаблонных героев, но внутренне оставаясь маленькой одинокой девочкой.

Режиссер решительно противопоставляет образ реальной двенадцатилетней летней Долорес Гейз — трогательной смешливой девчонки в растянутой старой футболке и сползших чулках — и образ роковой красотки Лолиты, существующий только в большом воображении Гумберта. В постановке образное разделение создает замечательный прием в духе современного театра:



Илл. 5. Лолита (Пелагея Куренная) и детский хор. Финал оперы (Мариинский театр, 2020)

реальную героиню мы видим на сцене своими глазами (она танцует, передразнивает Гумберта и мать, швыряет камешки в жестянку и с удовольствием поедает мороженое); вторую же, нимфетку-Лолиту, зрителю показывают на большом экране как героиню любительского видеофильма, снятого Гумбертом на камеру. Эту идею режиссеру также подсказало вдумчивое прочтение первоисточника. В одном из интервью Даубнерова отметила: *«Нынешний образ Лолиты в общественном представлении сформирован массовой культурой, которую сегодня составляют девочки из видеоклипов, вроде Бритни Спирс или Майли Сайрус. Медиамир использует гиперсексуализацию девушек, и их сравнивают с Лолитой, что я считаю недопониманием произведения и неверным толкованием образа героини. Набоков описывал свою Лолиту не как гиперсексуальную девушку, а как угловатую девчонку, которая даже в чем-то выглядела как мальчишка»* [10].

Пелагея Куренная (не понаслышке знакомая с партитурами Щедрина — она уже выступала в его «Левше», «Рождественской сказке» и «Боярыне Морозовой») в точности воспроизвела замысел режиссера. Ее героиня естественна и многогранна, она предстает невероятно цельной и увлекательной личностью, вызывающей сильный эмоциональный отклик у зрителя. Особенно удачно Куренной удалось передать постепенную внутреннюю трансформацию героини, насильственное взросление, завершающееся в сцене последней встречи героини с Гумбертом, где в ее застывшем облике замужней женщины в белом подвенечном платье (напоминающем скорее погребальный саван) с трудом угадываются очертания прежней живой Лолиты (илл. 5).

Пражская постановка, как и партитура Щедрина, буквально пронизана набоковской иронией, переходящей порой в откровенный сарказм. И Шарлотта (в образе провинциальной, изрядно раздобревшей «Мэрилин Монро» в спектакле блестяще выступила Дарья Росицкая), и другие американские обыватели показаны в нарочито гротескном виде, как герои дешевого сериала. Но гротеск здесь страшен: это не уютная американская комедия нравов, а футуристическая фреска серого равнодушного мира.



Илл. 6. Гумберт (Петр Соколов). «Хорал» (Национальный театр, Прага, 2019)

Главным участником разворачивающегося на сцене *фарса* является Гумберт (воплощенный на оперной сцене Петром Соколовым) — робкий, неуклюжий псевдоинтеллектуал, в голове которого рождаются опасные фантазии. Помутненное сознание героя населяют призраки и двойники: Куильти (являющийся ему в облики американского злодея из комиксов), воображаемые судьи (которые выглядят как банда американских гангстеров) и застывшие трогательные фигурки девочек-подростков — «клонов» Лолиты¹⁵ (илл. 6). Мир, в котором он существует, напоминает тусклую нуарную картину, заснятую на видеопленку. Даже эпизод убийства главным героем Куильти (по задумке режиссера обрамляющий все действие оперы) воспринимается как пародия на избитое клише из игрового кино: герой раз за разом стреляет в наигранно корчащегося от боли Куильти, но последний все никак не может умереть, трижды комически оживая.

Для рекламных эпизодов, прописанных в партитуре Щедрина, Даубнерова находит совершенно оригинальное и, пожалуй, лучшее из возможных прочтение. Дуэт рекламисток представлен в виде транслируемых на огромном билбордном экране видеоклипов, в которых пышнотелые блондинки искусственными «микрофонными» голосами рекламируют «товары дня» — от презервативов до пылесосов и сигарет. Режиссер неоднократно заостряла внимание на том, что считает дуэт рекламисток одной из самых интересных и злободневных деталей либретто Щедрина. Рекламные клипы срежиссированы и сняты Даубнеровой специально для постановки; их аляповатый гротескный стиль пародирует современную рекламу. Вставки удивительным образом гармонируют с основным действием оперы, являя живое собирательное воплощение образа массовой культуры, в мелких заводях которой обитают «простые американцы» (илл. 7).

Катарсический эпилог оперы также решен с помощью средств мультимедиа: в сопровождении мистериальной «Колыбельной» на экране за спинами героев (Гумберта, главной героини в окровавленном платье, хора судей и мальчиков) транслируются видеопортреты современных девочек, чей жиз-



Илл. 7. Рекламный эпизод
(Мариинский театр, 2020)

ненный путь не должен повторить печальную судьбу Лолиты. Таким образом, весь пласт идей, который поднимают в опере композитор и режиссер, все драматургические линии произведения находят в спектакле свое последовательное и законченное воплощение.

Отличительной чертой пражской версии «Лолиты» стало полное соответствие сценического событийного ряда *музыкальной* драматургии партитуры Щедрина (в предшествующих постановках «Лолиты» сценическое действие не всегда шло рука об руку с музыкальным, что вызывало недоумение критиков). Здесь следует отметить великолепную дирижерскую работу Сергея Неллера¹⁶, в интерпретации которого оркестровая партитура оперы заиграла совершенно новыми красками. Он придал ей объемность, не упустив ни одного важного мотива или звукового нюанса.

Рассмотрев некоторые важные детали пражской постановки, мы можем предположить, что ключ к успеху режиссерской концепции Славы Даубнеровой кроется в ее тонком ощущении духа времени. Следуя этой концепции, создатели спектакля не просто старательно претворили в жизнь партитуру, но смогли перевести скандальность сюжета в иное русло, отыскав новые злободневные смыслы, которые сделали «Лолиту» близкой современному слушателю.

* * *

Среди сценических воплощений «Лолиты» сложно выделить лучшую: рассмотренные нами интерпретации оперы художественно равноценны, но они являются отражением духовных чаяний и исканий каждой отдельно взятой микроэпохи — 1990-х, первого и второго десятилетий 2000-х годов. Эти отличия ясно видны на примере жанровых оттенков, которые приобретал спектакль в руках разных режиссеров. Удивительно, что все это жанровое многообразие проявляется в пространстве одной и той же оперы (см. таблицу 1).

Таблица 1

| Постановки | Жанровые оттенки |
|---------------------------------------|--|
| Королевская опера в Стокгольме (1994) | <ul style="list-style-type: none"> • Трагедия (рельефно очерченные линии главных героев, кончающиеся их трагической смертью; морализирующий хор судей); • Натуралистический театр (шокирующе натуралистично показанные взаимоотношения главных героев); • Световой спектакль (огромная драматургическая роль сценического освещения); • Минимал-арт (минималистичное сценическое оформление; условность места, времени, действия); • Элементы театра абсурда (причудливое нагромождение символических образов); |
| Пермский театр оперы и балета (2003) | <ul style="list-style-type: none"> • Монодрама («сосредоточение» концепции на образе Гумберта); • Road-movie (акцент на процессуальности действия; подчеркнута «дорожная тематика» произведения); • Световой спектакль; • Элементы театра художника (участие в действии детских «живых картин») • Элементы иммерсивного театра (вовлечение зрителя в действие с помощью дуэта рекламисток); |
| Национальный театр, Прага (2019/2020) | <ul style="list-style-type: none"> • Трагифарс (подчеркнутая пародийность некоторых персонажей и эпизодов при общей трагической канве повествования); • Видеоарт (использование средств мультимедиа, в частности, видеоряда); • Элементы кинематографического нуара (реалистичная сценическая стилизация под американские 1950–1960 гг.; сюжет с криминальным уклоном; преобладание тусклых ночных сцен); |

С точки зрения убедительности и полноты раскрытия тех или иных драматургических линий композиторской режиссуры оперы мы можем провести следующие параллели (см. таблицу 2).

Таблица 2

| Драматургическая линия | Постановки | | |
|---|--|--|--|
| | Королевская опера в Стокгольме | Пермский театр оперы и балета | Национальный театр, Прага |
| Линия искупления греха (хор мальчиков) | Несколько теряется в эпилоге оперы | Является важнейшей смысловой составляющей постановки, хотя хор не принимает участие в <i>сценическом</i> действии | Получают оригинальное режиссерское прочтение; раскрывают основную идею сочинения |
| Линия осуждения Гумберта, возмездия (хор судей) | Раскрыта достаточно полно; хор — важный морализирующий участник трагедии | Раскрыта недостаточно полно; хор лишь эпизодически появляется позади сцены, но его драматургическая задача не ясна | |

| | | | |
|--|---|---|---|
| Линия мук совести главного героя (реплики Куильти-призрака) | Отталкивающий образ Гумберта резко противопоставляется самоироничному, чуть ли не симпатичному зрителю образу Куильти | Куильти — страшный внутренний двойник Гумберта; с его смертью герой получает внутреннее освобождение и искупление | Куильти — призрак и двойник, живущий в больном сознании Гумберта; его смерть не приближает героя к искуплению |
| События основного сюжетной линии | Действие точно следует сюжету либретто и авторским ремаркам | Образ Лолиты переосмыслен и отодвинут на второй план; действие сконцентрировано на развитии образа Гумберта | Концепция режиссера выдвигает на первый план образ Лолиты, противопоставляя героиню ее равнодушному окружению |
| Оркестровые эпизоды | Четко отделены от сценического действия; перемежают драму, погружают слушателя в определенное настроение | Непосредственно сопровождают и музыкально комментируют сценическое действие | |
| Рекламные паузы | Дробят драматическое действие оперы, не всегда уместны | | Замечательно вписываются в основное действие; олицетворяют картину общества потребления |

Таким образом, в процессе своего сценического бытования «Лолита» Щедрина претерпела примечательную трансформацию смыслов: после претенциозных прочтений в духе натуралистического театра опера постепенно приобрела нравственный обличительный пафос, эволюционировав в восприятии современных слушателей из «пикантного» (на поверхностный взгляд) продукта композиторской фантазии в пронзительный социальный памфлет.

И все же сценическая летопись «Лолиты» только перелистнула первые страницы, а мы рассмотрели лишь начальный рубеж, успешно пройденный оперой. Список интерпретаций будет продолжен, а производство, без сомнения, войдет в репертуар ведущих оперных театров Европы. Свидетельство тому — беспрецедентный успех последней постановки «Лолиты» в Национальном пражском и Мариинском театрах: концертный сезон еще не успел завершиться, а медиaprостранство уже наводнили многочисленные хвалебные рецензии и зрительские отзывы.

Продолжаются жаркие споры, но их предмет — не скандальная скабрёзность набоковского романа, как было, например, в 1994 и 2003 годах, а те созвучные современности смыслы и вопросы, которые открылись и еще будут открываться в этом сюжете благодаря опере Родиона Щедрина.

Таблица 3

| Сценические воплощения «Лолиты» ¹⁷ : | | | | |
|---|---------------------------------|----------|---|---|
| Дата | Место постановки | Язык | Режиссер | Исполнители |
| 14.12.1994 | Королевская опера в Стокгольме | шведский | Энн-Маргрет Петтерссон | Лиза Густафсон (<i>Лолита</i>), Пер-Арне Вальгрэн (<i>Гумберт</i>) Бьёрн Хауган (<i>Куильти</i>) Лайла Андерссон-Пальме (<i>Шарлотта</i>) Дирижер — Мстислав Ростропович |
| 12.05.2003 | Пермский театр оперы и балета | русский | Георгий Исаакян | Татьяна Куинджи (<i>Лолита</i>) Александр Агапов (<i>Гумберт</i>) Татьяна Каминская (<i>Шарлотта</i>) Сергей Власов (<i>Куильти</i>) Дирижер — Валерий Платонов |
| 30.10.2008 | Мариинский театр | русский | Концертное исполнение (только второй акт) | Анастасия Калагина (<i>Лолита</i>) Сергей Романов (<i>Гумберт</i>) Александр Тимченко (<i>Куильти</i>) Дирижер — Валерий Гергиев |
| 30.04.2011 | Государственный театр Висбадена | немецкий | Констанца Лаутербах | Эмма Пирсон (<i>Лолита</i>) Себастьян Сулис (<i>Гумберт</i>) Уте Дёринг (<i>Шарлотта</i>) Томас Пиффка (<i>Куильти</i>) Дирижер — Вольфганг Отт |
| 03.10.2019 | Национальный театр, Прага | русский | Слава Даубнерова | Пелагея Куренная (<i>Лолита</i>) Петр Соколов (<i>Гумберт</i>) Александр Кравц (<i>Куильти</i>) Дарья Росицкая (<i>Шарлотта</i>) Дирижер — Сергей Неллер |
| 13.02.2020 | Мариинский театр | | | Дирижер — Валерий Гергиев |
| 08.02.2021 | Большой театр | | | |

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Гергиев, Родион Щедрин и Слава Даубнерова о премьере оперы «Лолита» в Мариинском [Электронный ресурс] / URL <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (дата обращения: 10.12. 2021).
2. Власова Е. С. Либретто оперы «Лолита» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Редактор-составитель Е. С. Власова. Москва: Композитор, 2007. С. 224–241
3. Коробков С. Владимир Набоков на оперной сцене [Электронный ресурс] / URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (дата обращения: 11.12. 2021).
4. Монахова М. Композитор Родион Щедрин о жизни с Майей Плисецкой, дружбе с Лилей Брик, шестидесятиниках и об опере «Лолита» [Электронный ресурс] / URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhe-s-liley-brik> (дата обращения: 15.12. 2021).
5. Муравьева И. Участь Гумберта [Электронный ресурс] / URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (дата обращения: 10.12. 2021).
6. Парин А. Пражская Лолита. Опера Щедрина на сцене Национального театра [Электронный ресурс] / URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaaya-lolita/> (дата обращения: 29.11. 2021).
7. Сабина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва: Сов. композитор, 1963. 292 с.

8. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2013. 313 с.
9. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. 310 с.
10. Циона А. Медиамир использует гиперсексуализацию девушек. Как в Мариинском готовят премьеру «Лолиты» [Электронный ресурс] / URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (дата обращения: 11.12. 2021).
11. Щедрин Р. К. Родион Щедрин: автобиографические записи. Москва: АСТ, 2008. 286 с.
12. Karetnyk B. Staging Lolita (and «Saving» Humbert): Nabokov, Shchedrin and the Art of Adaptation// The Slavonic and East European Review Vol. 94, No. 4 (October 2016). P. 601–633.
13. Milch V. Oper «Lolita» — Deutschland premiere bei den 115. Maifestspielen in Wiesbaden [Электронный ресурс] / URL: <https://web.archive.org/web/20110809193527/http://www.wiesbadener-tagblatt.de/region/kultur/theater/10681957.htm#> (дата обращения: 11.12. 2021).
14. Pacht P. In ungewöhnlicher Dichte: Deutsche Erstaufführung von Shchedrins «Lolita» in Wiesbaden [Электронный ресурс] / URL: <https://www.nmz.de/online/in-ungewoehnlicher-dichte-deutsche-erstauffuehrung-von-shchedrins-lolita-in-wiesbaden> (дата обращения: 09.12. 2021).
15. Walsh M. Lulu's erotic little sister [Электронный ресурс] / URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,982502,00.html> (дата обращения: 11.12. 2021).

REFERENCES

1. Valeriy Gergiev, Rodion Shchedrin i Slava Daubnerova o premere opery «Lolita» v Mariinskom [Valery Gergiev, Rodion Shchedrin and Slava Daubnerova on the premiere of the opera «Lolita» at the Mariinsky]. Sayt YouTube [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (data obrashcheniya: 10 dekabrya 2021 goda). [Web-site YouTube [electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (accessed date: December 10, 2021)].
2. Vlasova E. S. Libretto opery «Lolita» [Libretto of the opera «Lolita»] Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoy biografii / Red.-sost. Vlasova E. [Rodion Shchedrin. Materials for a creative biography. / Ed-status. Vlasova E.]. Moscow: Kompozitor. 2007. p. 224–241.
3. Korobkov S. Vladimir Nabokov na opernoy stsene [Vladimir Nabokov on the opera stage]. Sayt Belcanto. ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (data obrashcheniya: 11 dekabrya 2021 goda). [Web-site Belcanto. ru [electronic resource]. URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (accessed date: December 11, 2021)].
4. Monakhova M. Kompozitor Rodion Shchedrin o zhizni s Mayey Plisetskoy, druzhbe s Liley Brik, shestidesyatnikakh i ob opere «Lolita» [Composer Rodion Shchedrin about life with Maya Plisetskaya, friendship with Lilya Brik, the Sixties and the opera «Lolita»]. Sayt Forbes [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhbe-s-liley-brik> (data obrashcheniya: 15 dekabrya 2021 goda). [Web-site Forbes [electronic resource]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhbe-s-liley-brik> (accessed date: December 15, 2021)].
5. Muraveva I. Uchast Gumberta [The fate of Humbert]. Sayt Classical Music News. Ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (data obrashcheniya: 10 dekabrya 2021 goda). [Web-site ClassicalMusicNews.Ru [electronic resource]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (accessed date: December 10, 2021)].
6. Parin A. Prazhskaya Lolita. Opera Shchedrina na stsene Natsionalnogo teatra [Prague Lolita. Shchedrin's opera on the stage of the National Theater]. Sayt muzlifemagazine.ru [Elektronnyi resurs]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaya-lolita/> (data obrashcheniya: 29 noyabrya 2021 goda). [Web-site Muzlifemagazine.ru [electronic resource]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaya-lolita/> (accessed date: November 29, 2021)].
7. Sabinina M. D. «Semen Kotko» i problemy opernoy dramaturgii Prokofeva [«Semyon Kotko» and the problems of Prokofiev's opera dramaturgy]. Moscow: Sov. kompozitor. 1963. 292 p.

8. *Sinelnikova O. V.* Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin: constants and metamorphoses of style]. Kemerovo: Kemerovskiy gos. un-t kul'tury i iskusstv. 2013. 313 p.
9. *Kholopova V. N.* Put po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Center path. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor. 2000. 310 p.
10. *Tsiopa A.* «Mediamir ispolzuet giperseksualizatsiyu devushek». Kak v Mariiinskom gotovyat premeru «Lolity» [«The media world uses the hypersexualization of girls». How the premiere of «Lolita» is being prepared at the Mariiinsky]. Sayt Fontanka.ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (data obrashcheniya: 11 dekabrya 2021 goda). [Web-site Fontanka.ru [electronic resource]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (accessed date: December 11, 2021)].
11. *Shchedrin R. K.* Rodion Shchedrin: avtobiograficheskie zapisi [Rodion Shchedrin: autobiographical notes]. Moscow: AST. 2008. 286 p.
12. *Karetnyk B.* Staging Lolita (and «Saving» Humbert): Nabokov, Shchedrin and the Art of Adaptation// The Slavonic and East European Review. Vol. 94, № 4 (October 2016). p. 601–633.
13. *Milch V.* Oper «Lolita» — Deutschland premiere bei den 115. Maifestspielen in Wiesbaden. Web-site Wiesbadener Tagblatt [Milch V. Opera «Lolita» — Germany premiere at the 115th May Festival in Wiesbaden. Web-site Wiesbadener Tagblatt] [electronic resource]. URL: <https://web.archive.org/web/20110809193527/http://www.wiesbadener-tagblatt.de/region/kultur/theater/10681957.htm#> (accessed date: December 11, 2021).
14. *Pachl P.* In ungewöhnlicher Dichte: Deutsche Erstaufführung von Shchedrins «Lolita» in Wiesbaden. Web-site NMZ.online [Pachl P. In unusual density: German premiere of Shchedrin's «Lolita» in Wiesbaden. Web-site NMZ.online] [electronic resource]. URL: <https://www.nmz.de/online/in-ungewoehnlicher-dichte-deutsche-erstauffuehrung-von-shchedrins-lolita-in-wiesbaden> (accessed date: December 09, 2021).
15. *Walsh M.* Lulu's erotic little sister. Web-site TIME [electronic resource]. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,982502,00.html> (accessed date: December 11, 2021).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В СССР книга не издавалась до перестройки. В русскоязычном переводе, выполненном Набоковым, «Лолиту» напечатали только в 1989 году в издательстве «Известия». Впрочем, на протяжении нескольких десятилетий роман активно распространялся в самиздате.
- ² «Лолита». Режиссер Стэнли Кубрик, США, Великобритания, 1962 год. В ролях: Джеймс Мейсон, Шелли Уинтерс, Сью Лайон и др.
- ³ «Лолита». Режиссер Эдриан Лайн. США, Франция, 1997 год. В ролях: Джереми Айронс, Мелани Гриффит, Фрэнк Ланджелла и др.
- ⁴ Из других менее известных театральных воплощений набоковского сюжета упомянем постановку Р. Виктюка в театре «Современник» (1993), английскую постановку В. Собчака (2003), дублинскую адаптацию романа М. Веста (2003), монодраму Р. Нельсона (2009).
- ⁵ Интеллектуальная насыщенность литературного повествования, а также сложности, связанные с исполнением роли нимфетки Лолиты, всегда останавливали композиторов. Так было с Л. Бернстайном, который не решился в свое время написать музыкальное произведение по роману Набокова. В 1999 году бостонский композитор Дж. Харбисон также начал оперу «Лолита», однако вскоре отказался от своего замысла. Написанные к тому времени фрагменты составили лишь небольшую пьесу «Темный цвет: увертюра для воображаемой оперы».
- ⁶ Термин «*композиторская режиссура*» в отечественном музыкознании был впервые введен М. Д. Сабининой в работе, посвященной особенностям оперной драматургии С. Прокофьева в опере «Семен Котко» (1963) [7]. Термин характеризует такие свойства оперного текста, в которых наиболее ярко проявляется *театральная природа* сочинения.
- ⁷ Согласно автографу авторской партитуры, опера состоит из трех актов, 33 номеров. Однако на практике сложилась традиция исполнять оперу с одним антрактом.

- ⁸ На страницах романа возникают отсылки к героям П. Мериме, И. В. фон Гете, Данте, М. Метерлинка, Ж.-Б. Мольера, Р. Шеридана, братьев Гримм, Э. А. По и др.
- ⁹ Сюжетные и музыкальные параллели в опере Щедрина подробно осветила в своем исследовании В. Н. Холопова [9, 212–213].
- ¹⁰ Различные оттенки желтого цвета, вплоть до раскаленного оранжевого, будут активно задействованы и в пермской сценографии Е. Соловьевой.
- ¹¹ Здесь мы вынуждены категорически не согласиться с мнением Майкла Уолша, назвавшим звучание оркестра в шведской постановке «ленивым и бессильным» [15]. Критик, проводя неуместные параллели с симфоническими партитурами Шостаковича (!), явно имел самое смутное представление об оркестровом письме Щедрина, в частности в опере «Лолита».
- ¹² Последнее появление дуэта после № 27 происходит прямо в зрительном зале: рекламистки шутливо предлагают всем желающим сигареты. Однако зрители, оглушенные предшествующим эпизодом (Гумберт в порыве гнева ударяет свою падчерицу, окончательно отталкивая ее от себя), явно не понимают, что происходит.
- ¹³ Русскоязычный состав участников объясняется тем, что пражскую «Лолиту» исполняли на русском языке, на чем решительно настаивал композитор.
- ¹⁴ «Лолита. Исповедь Светлокожего Вдовца» — таким было первоначальное название романа Набокова.
- ¹⁵ Так представлен в опере молитвенный хор мальчиков. В этом свете он заиграл совершенно новыми красками: женские голоса обращаются с проникновенной молитвой к Богородице, прося Ее о заступничестве.
- ¹⁶ В Санкт-Петербурге премьерное исполнение состоялось под управлением Валерия Гергиева.
- ¹⁷ В представленной таблице постановки Национального пражского (2019), Мариинского (2020) и Большого (2021) театров разделены. Вместе с тем это разные театральные версии одной и той же режиссерской интерпретации.

Исполнительское искусство

Марина Подгузова

МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ МЧЕДЕЛОВ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АРФОВОГО ИСКУССТВА

Михаил Павлович Мчеделов (1903–1974) принадлежит к поколению выдающихся музыкантов XX столетия. Блестящий арфист, талантливый композитор, уникальный педагог, воспитавший плеяду ведущих отечественных исполнительниц, он отдавал своему инструменту всю жизнь без остатка.

Творческая биография М. П. Мчеделова требует пристального исследовательского внимания, а наследие — подробного изучения. В настоящее время широко известные факты жизни и творчества музыканта пополняются в связи с изучением архивных материалов [4], [5]. Вместе с тем еще не полностью освоен обширный эпистолярный корпус, не найдены исследовательские работы арфиста, упоминания о которых сохранились в его переписке. Представления о творческой личности Михаила Павловича в наши дни все еще остаются достаточно неполными.

М. П. Мчеделов (Мчедишвили) родился 8 февраля 1903 года в Батуми. В двадцать лет поступил в класс арфы Тбилисской консерватории, а в 1925 году, при поддержке М. М. Ипполитова-Иванова, ко-



Михаил Павлович Мчеделов

торый тогда был ректором Тифлисского музыкального вуза, был направлен Наркомпросом Грузии в Московскую консерваторию на рабфак.

В архивном фонде Михаила Павловича, хранящемся в Российском национальном музее музыки¹, содержится письмо М. М. Ипполитова-Иванова к отечественной арфистке, профессору Московской консерватории М. А. Корчинской² с просьбой зачислить Мчеделова в ее класс. По-видимому, предполагалось, что студент вручит письмо лично в руки педагогу.

«Многоуважаемая, дорогая, милая и хорошая, Мария Александровна!»

Посмотрите ученика Тифлисской консерватории Михаила Мчедлишвили, который рвется к Вам в класс не только потому, что здесь профессора арфы, но и потому, что о Вас слух прошел по всей земле и докатился до центра Кавказа. Примите его под свое покровительство и сделайте из него первого грузинского арфиста.

Опоздает он, потому что Наркомпрос долго не мог собрать ему необходимую³ на дорогу сумму»⁴.

Письмо датировано 29 января 1925 года. Однако с сентября 1924 Мария Александровна находилась в Англии, как сначала предполагалось, в концертном турне. «Спустя год после своего отъезда профессор прислала по почте в Москву (на адрес консерватории) заявление о прекращении работы в России» [6, 149] и больше не возвращалась на родину. Встреча М. П. Мчеделова с М. А. Корчинской так и не состоялась, и Михаил Павлович начал свое обучение в Московской консерватории в классе арфы Н. Г. Парфенова⁵.

Годы студенчества Мчеделова пришлись на достаточно сложный и беспокойный период для нашей страны. Второе и третье десятилетия прошлого века были временем становления нового государства. Студенты ведущего музыкального вуза, как и миллионы людей по всей стране, испытывали голод. Не исключением был и Михаил Павлович.

В архивном фонде арфиста хранится отзыв М. М. Ипполитова-Иванова, который был составлен в качестве рекомендации для назначения М. П. Мчеделову стипендии.

«Михаил Мчедлишвили лично мне известен как чрезвычайно талантливый ученик Московской консерватории по классу арфы. Командированный Наркомпросом Грузии, он очень нуждается в материальной поддержке, ввиду чего очень поддерживаю его ходатайство о назначении стипендии.

Проф. М. Ипполитов-Иванов»⁶.

Однако финансовое положение арфиста по-прежнему оставалось достаточно сложным. Только в год окончания консерватории, 1934, Мчеделов писал: «Это — первая моя осень, когда я не голодаю» [4, 160].

Изменению ситуации способствовала исполнительская деятельность арфиста, начало которой было положено в том же 1934 году. Первым профессиональным опытом стало участие в летних симфонических концертах, которые проводились сборным оркестром под управлением блестящих музыкантов — А. В. Гаука и Н. С. Голованова. Михаил Павлович исполнял партии второй арфы. Концерты проходили в Баку и Кисловодске.

* Фрагменты писем приведены с соблюдением авторской пунктуации.

«Воспоминания о Баку у меня остаются самые хорошие за исключением одного-двух моментов. Помню, произошел один скандальный случай, из-за чего пришлось снять с программы вещь»⁷, — писал Михаил Павлович. Минуты своих первых профессиональных неудач арфист переживал очень глубоко и эмоционально.

«Мне надо было срочно просмотреть, вернее, выучить для чтения с листа, я подчеркиваю, для чтения с листа, аккомпанемент для скрипки в опере “Таус”. <... > При всем огромном моем желании, исполнить эту вещь я не смог из-за краткости времени для просмотра, и потому после неприятного для меня разговора и замечаний эту вещь сняли. <... > Это послужило материалом толков, после которых я чувствовал себя, как в бане» [4, 155].

Однако постепенно накапливался исполнительский опыт, и игра арфиста вскоре была удостоена высокой оценки выдающегося дирижера. «На последнем концерте с Гауком с моим участием, он вызвал меня в артистическую и похвалил, будучи удивленным, что его предупредили о моей малоопытности. Об этом узнал инспектор оркестра и целый ряд товарищей. Тут я совсем ожил» [4, 156], — вспоминал арфист.

Так началась активная исполнительская деятельность, которую на протяжении всей творческой жизни вел Михаил Павлович. Музыкант совмещал работу в Государственном симфоническом оркестре СССР, оркестрах Московской филармонии, Московской оперы, Театра оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радиокомитета.

Основной сферой интересов в области арфового искусства для М. П. Мчедлова стала педагогическая деятельность, которую он начал в 1937 году в Московской консерватории ассистентом К. А. Эрдели⁸.

«Михаил Павлович — прекрасный педагог» [7, 124], — считала Ксения Александровна.

В августе 1941 года арфист был уволен из вуза в связи с сокращением кадрового состава консерватории, как и многих учреждений в начале войны. Вот как отреагировала К. А. Эрдели на это известие: «Вопрос о Вашем отчислении меня поразил»⁹.

После увольнения арфист ушел в ополчение, через некоторое время был комиссован и отправлен на лечение. Мощная художественная личность Мчедлова требовала активной творческой работы. Даже в условиях войны, имея тяжелое заболевание, Михаил Павлович искал возможность профессиональной реализации. Этими мыслями делился он с Ксенией Александровной, которая всемерно поддерживала арфиста в желании вернуться к творческой деятельности.

Приведу фрагмент одного из писем К. А. Эрдели, которая в этот период времени находилась в эвакуации в Тбилиси: «Несколько человек передавали мне о Вашем желании приехать сюда работать¹⁰. Сейчас все и директор в отпуске, но после 7-го я уже кое-кого увижу. Конечно, здесь все будут страшно рады Вашему приезду. Особенно ученицы, которые благодаря этому не потеряли год, и рада их Вам вручить. Неофициально Вы можете считать это дело решенным»¹¹.

По возвращении в Тбилиси М. П. Мчеделов сразу же начал преподавать в консерватории, а также стал солистом симфонического оркестра Грузинской государственной филармонии и оркестра Грузинского драматического театра имени Шота Руставели.

Творческие возможности в Тбилиси, по-видимому, были недостаточны для мощного разностороннего таланта Михаила Павловича. Арфист стремился в Москву. И об этом, по-видимому, он также упоминал в письмах к К. А. Эрдели. Однако Ксения Александровна настойчиво рекомендовала арфисту задержаться на родине: *«Я удивляюсь тому, что Вы не хотите остаться в Тбилиси. Вы ведь можете сделать большую карьеру, получить все награды и звания и перещеголять всех нас, москвичей»*¹².

Тем не менее Михаил Павлович не изменил своего намерения и, вернувшись в Москву осенью 1943 года, возобновил широкую исполнительскую и педагогическую деятельность в столице.

В это же время возвратилась из эвакуации и Ксения Александровна. Арфистка сразу предприняла активные попытки восстановить М. П. Мчеделова в штате Московской консерватории.

Приведу фрагмент черновика официального письма А. В. Солодовникову, в то время заместителю председателя Комитета по делам искусств СНК СССР, в котором Ксения Александровна аргументировала необходимость в возобновлении деятельности Михаила Павловича в вузе. *«Изъятие у меня ассистента связывает мне руки и делает работу класса трафаретной и неинтересной, и вот почему. До войны мы устраивали в классе всевозможные ансамбли и разнообразные номера, с которыми выступали не только в открытых и показательных, но и на больших правительственных концертах в Большом театре. Подготовка к этим выступлениям требовала не только музыкальную помощь (корректирование и проведение репетиций), но и техническую, административную: хлопоты, связанные с переброской инструментов на репетиции, забота о ремонте арф, настройке и прочее. Выполнять все это теперь я, конечно, не могу, приглашенный же педагог¹³ будет работать со своим классом самостоятельно и этой помощи оказывать мне не будет»*¹⁴.

Позже черновик подвергся значительному редактированию. Письмо было заметно сокращено, приняло деловой тон, исключая эмоциональную окраску написанного. Приведенный выше фрагмент в окончательный вариант обращения к чиновнику не вошел. Восстановление М. П. Мчеделова в должности ассистента класса арфы под руководством К. А. Эрдели так и не состоялось.

Однако педагогическая деятельность арфиста на этом не прекратилась. Михаил Павлович отдал 30 лет Музыкальному училищу при Московской консерватории имени П. И. Чайковского, где работал не только преподавателем по классу арфы, но в разные годы — заместителем директора по учебной работе и заведующим струнным отделением. М. П. Мчеделов преподавал также в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. В Московскую консерваторию арфист вернулся лишь в 1957 году в должности доцента и преподавал там всего два года.

За период многолетней педагогической работы из класса арфы под руководством Михаила Павловича вышли более девяноста профессиональных исполнительниц, многие из которых в настоящее время являются ведущими отечественными арфистками.

О том, каким педагогом был Михаил Павлович, свидетельствуют его ученики. Вот что вспоминала Э. А. Москвитина¹⁵ о времени обучения у М. П. Мчделова: *«Михаил Павлович Мчделов — прекрасный талантливый педагог, большой музыкант, композитор. <... > С началом занятий у Мчделова начался мой взлет. Я играла на концертах, разных мероприятиях и делала огромные успехи»* [2, 9].

В работе со своими учениками Михаил Павлович большое внимание уделял культуре звука и исполнения. Добивался от молодых арфистов мягкого, певучего, свободного от форсирования звучания инструмента, а также настаивал на академичной манере исполнения, неотягощенной лишними надуманными эффектами и жестами. М. П. Мчделов, являясь и сам композитором, требовал от студентов уважения к нотному тексту, авторским штрихам и нюансам.

«Михаил Павлович был прекрасным психологом. Занимался с каждым по-особому, стремясь развить и показать все лучшее. Никогда не навязывал свои идеи, предоставляя свободу в проявлении творческой индивидуальности, не выносил безразличия и бесстрастности в музыке» [1, 6].

Ученики отмечали теплую, дружественную, творческую атмосферу, царящую в классе. *«Это был наш родной дом. Старшие заботились о младших <... > помогали друг другу, знали о всех бедах и радостях»* [1, 6], — вспоминала студентка Михаила Павловича М. Ф. Масленникова¹⁶.

Отмечу, что М. П. Мчделова, как музыканта высокого класса, чтили не только в нашей стране, но и за рубежом.

Особое место в архивном фонде Михаила Павловича занимают переводы писем выдающегося чешского арфиста, флейтиста, композитора Б. Добродинского¹⁷. Переписка, проникнутая профессиональным и человеческим уважением, теплотой и вниманием, длилась более пятнадцати лет.

В первый год творческой дружбы (1957) Б. Добродинский побывал на концерте класса Михаила Павловича, где высоко оценил педагогическое мастерство своего коллеги: *«Что же касается Вашей школы, то во всех отношениях чувствовалась рука заботливого опытного художника»* [5, 149].

Чешский арфист признавал не только педагогический, но и яркий композиторский талант Мчделова. В одном из писем он отмечал: *«Я получил твои “Вариации на тему Паганини”¹⁸ и благодарю тебя за эту посылку. Композиция очень хорошая и на арфе очень хорошо звучит. Вариации интересны и для арфиста, и для слушателя»¹⁹.*

Музыкант также высоко оценил и «Школу игры на арфе» Н. Г. Парфенова, вышедшую в свет в редакции М. П. Мчделова [3]. Издание сразу же приобрело заслуженную популярность среди педагогов-арфистов и в настоящее время широко применяется современными преподавателями для обучения игре на арфе.

Б. Добродинский писал об этой работе: *«Это — комpendium арфовой игры, какие бы не разрабатывались технические приемы, их препровождает дополнение этюдами.*

“Школа” содержит большое количество материала и становится незаменимой для арфистов. Я думаю, что это очень большой подарок молодым исполнителям»²⁰.

Многообразие направлений творческой деятельности Мчеделова было также представлено его работой в качестве руководителя советской секции Международной ассоциации арфистов и друзей арфы (Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe), организованную в Париже в 1962 году одним из ведущих французских исполнителей Пьером Жаме²¹.

М. П. Мчеделов информировал организацию об отечественных арфовых новостях и писал статьи для журнала ассоциации.

В архивном фонде Михаила Павловича хранятся переводы писем Пьера Жаме, которые свидетельствуют об искренней заинтересованности в знакомстве с советским арфовым искусством и лично с М. П. Мчеделовым, как с одним из ведущих его представителей:

«Мой дорогой коллега, профессор Мчеделов!

<... > Мое самое большое желание — познакомиться с Вами, так как я считаю, что мы должны держать постоянную связь в области арфового искусства и сочинений для этого инструмента.

Я бесконечно благодарен за Ваши произведения, которые Вы мне прислали, они очень заинтересовали меня и моих учеников. Со своей стороны я позволю себе послать Вам несколько современных произведений наших композиторов, в надежде, что они Вас заинтересуют. Таким образом, мы сможем постоянно переписываться, с тем, чтобы обмениваться взглядами по некоторым проблемам, касающимся создания современных произведений для нашего инструмента»²².

Как видим, Пьер Жаме активно знакомился с музыкальными новинками, созданными для арфы, в числе которых были и сочинения М. П. Мчеделова. Вклад в арфовое искусство советского музыканта был высоко оценен его французским коллегой. *«Я восхищен Вашей прекрасной педагогической и композиторской деятельностью и был бы счастлив получить статью о Вас и о работе Ваших коллег»* [5, 149], — писал он Михаилу Павловичу.

Композиторское наследие М. П. Мчеделова включает сочинения, обработки и переложения для арфы, которые значительно обогатили отечественный арфовый репертуар. Все эти произведения написаны с детальным знанием инструмента. Каждое из них отличается тонким художественным вкусом, неординарным замыслом, неповторимой гармонической особенностью. Отмечу, что сочинения по сей день широко исполняются современными арфистами в концертных и курсных программах, а также используются в педагогической практике.

Как видим, М. П. Мчеделов работал во всех направлениях, связанных с любимым инструментом (исполнительство, педагогика, композиция, редакторская, организационная деятельность). Творческая энергия арфиста поражает своей многогранностью и высокой активностью.

Михаил Павлович был образцом преданности своему делу. Высококлассный профессионал, эрудит, в воспоминаниях своих коллег он остается *«поэтичным, но строгим музыкантом, чутким к хорошему»* [1, 7]. При безжалостной требовательности и критичности к самому себе, он отличался де-

ликтностью, уважением к чужому мнению, умением сглаживать конфликты. Для большинства современников он был «необычайно скромным, отзывчивым и добрым человеком» [1, 8], подлинную ценность вклада которого в отечественное арфовое искусство еще предстоит установить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Масленникова М. Ф. М. П. Мчеделов (1903–1974) // Звуки арфы. Москва: б. и., № 4 1995. С. 5–8.
2. Москвитина Э. А. Арфа — моя жизнь. Москва: Москва. 2013. 115 с.
3. Парфенов. Н. Г. Школа игры на арфе. Москва: Музгиз. 1960. 298 с.
4. Подгузова М. М. «Консерватория осталась позади, впереди же — Филармония». Из воспоминаний М. П. Мчеделова // Научный вестник Московской консерватории. № 2, 2018. С. 150–60.
5. Подгузова М. М. Советско-чехословацкие арфовые связи (по письмам Б. Добродинского М. П. Мчеделову). Научный вестник Московской консерватории. № 2, 2020. С. 144–57.
6. Федорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам). Дис. <...> канд. искусствоведения. Москва, 2018. 241 с.
7. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. Москва: Музыка, 1967. 240 с.

REFERENCES

1. Maslennikova M. F. M. P. Mchedelov (1903–1974) [M. P. Mchedelov (1903–1974)]. Zvuki arfy [Harp sounds]. Moscow: s. n. № 4 1995. P. 5–8.
2. Moskvitina Je. A. Arfa — moja zhizn' [Harp is my life]. Moscow: Moskva. 2013. 115 p.
3. Parfonov. N. G. Shkola igry na arfe [School of playing the harp]. Moscow: Muzgiz. 1960. 298 p.
4. Podguzova M. M. «Konservatorija ostalas' pozadi, vpered i zhe — Filharmonija». Iz vospominanij M. P. Mchedelova [«The Conservatory is left behind, in front is the Philharmonic». From the memoirs of M. P. Mchedelov] // Nauchnyj vestnik Moscovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. № 2, 2018. P. 150–60.
5. Podguzova M. M. Sovetsko-chehoslovackie arfovyje svjazi (po pis'mam B. Dobrodinskogo M. P. Mchedelovu) [Soviet-Czechoslovakian harp connections (based on letters from B. Dobrodinsky to M. P. Mchedelov)] Nauchnyj vestnik Moscovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. № 2, 2020. P. 144–57.
6. Fedorova M. A. Istoriya klassa arfy Moskovskoi konservatorii (po arhivnym materialam). Dis. <...> kand. iskusstvovedenija [The Moscow conservatory harp class history (on archives materials). Cand. Sci. (Art Criticism) Dissertation]. Moscow, 2018, 241 p.
7. Jerdeli K. A. Arfa v moej zhizni [Harp in My Life]. Moscow: Muzyka. 1967. 240 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РНММ. Ф. 444.

² Корчинская Мария Александровна (1895–1979) — арфистка. В 1911 году закончила Московскую консерваторию с Малой золотой медалью. Работала в оркестре С. Кусевицкого, преподавала в частной школе братьев Д. и А. Шор, входила в первый состав Персимфанса. Солистка оркестра Большого театра, профессор Московской консерватории. В 1924 году эмигрировала в Великобританию, где продолжила исполнительскую деятельность. С 1950-х годов преподавала в Королевской академии музыки в Лондоне.

³ Ипполитов-Иванов М. М. Письмо М. П. Мчедлишвили. 29 января 1925 года. РНММ. Ф. 444, № 318, л. 1.

⁴ Там же, л. 2.

⁵ Парфенов Николай Гаврилович (1893–1938) — арфист. Окончил Московскую консерваторию в 1917 году с Большой серебряной медалью. Работал в оркестре театра Моссовета, театра Зимины, вошел в состав Персимфанса, являлся солистом оркестра Большого театра. Преподавал

в Музыкальном училище имени С. И. Танеева и Московской консерватории, с 1930 года — доцент. Автор сочинений и транскрипций для арфы и с участием арфы, в том числе Концерта для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета. В 1938 году был арестован и расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности.

- ⁶ Ипполитов-Иванов М. М. Отзыв о М. П. Мчеделове. Предположительно 1925–1934 годы. РНММ. Ф. 444, № 614, л. 1.
- ⁷ Мчеделов М. П. Тетрадь с воспоминаниями. РНММ. Ф. 444, № 138, л. 1.
- ⁸ Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) — арфистка. В 1895 году окончила Смольный институт благородных девиц в Санкт-Петербурге. В 1895–1899 годах работала в оркестре Итальянской оперы, а также в оркестрах Императорского Русского музыкального общества (1899–1907), Московского филармонического общества (1901–1907), в Персимфансе (1925–1932), в Государственном симфоническом оркестре СССР (1936–1938). В 1908 году участвовала в концертах под управлением Александра Зилоти. С 1899 года начала сольную деятельность. В 1899–1907 и 1918–1938 годах — солистка оркестра Большого театра. На протяжении более семидесяти лет вела активную педагогическую деятельность. Преподавала в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (ГИТИС), Екатеринбургском институте, Смольном институте, в Петроградской консерватории, в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Вела класс арфы в 1905–1907 и с 1918 года в Московской консерватории, с 1939 — профессор. Автор сочинений и транскрипций для арфы и с участием арфы. Народная артистка СССР.
- ⁹ Эрдели К. А. Письмо М. П. Мчеделову. 9 сентября 1943 года. РНММ. Ф. 444, № 579, л. 1.
- ¹⁰ Речь идет о работе в Тбилисской консерватории.
- ¹¹ Эрдели К. А. Письмо М. П. Мчеделову. 3 сентября 1942 года. РНММ. Ф. 444, № 580, л. 1.
- ¹² Эрдели К. А. Письмо М. П. Мчеделову. 25 июля 1943 года. РНММ. Ф. 444, № 595, л. 2.
- ¹³ В октябре 1943 года в педагогический состав Московской консерватории вошла В. Г. Дулова.
- ¹⁴ Эрдели К. А. Письмо А. В. Солодовникову. Предположительно ноябрь 1943. РНММ. Ф. 444, № 572, л. 1.
- ¹⁵ Москвитина Эмилия Андреевна (р. 1939) — арфистка. В 1962 году окончила Московскую консерваторию в классе В. Г. Дуловой. Народная артистка России, солистка Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского. Преподавала в Музыкальном училище имени Гнесиных, Академии изящных искусств. С 1990 года ведет класс арфы в Московском государственном училище музыкального исполнительства им. Ф. Шопена. С 2010 года — профессор класса арфы Московской государственной консерватории.
- Э. А. Москвитина училась у М. П. Мчеделова на III и IV курсах Музыкального училища при Московской консерватории, а затем — на I курсе Московской консерватории.
- ¹⁶ Масленникова Маргарита Федоровна (р. 1945) — арфистка, солистка Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н. И. Сац, педагог Академического музыкального училища при Московской консерватории. В 1990-е годы эмигрировала.
- ¹⁷ Бедржих Добродинский (1896–1979). Родился в селе Кунжак Южной Чехии. На протяжении сорока лет являлся солистом Чешского филармонического оркестра и концертирующим виртуозом-исполнителем, преподавал в Академии музыкальных искусств в Праге. Создал множество произведений обучающего характера для арфы, а также скрипки, фортепиано и других инструментов. Ко времени эпистолярного общения с М. П. Мчеделовым им были написаны оркестровые сочинения и произведения камерно-инструментального жанра, а также Концерт для арфы с оркестром В-dur (1946).
- ¹⁸ Мчеделов М. П. Вариации на тему Паганини. Москва: Музгиз, 1962. 21 с.
- ¹⁹ Добродинский Б. Письмо М. П. Мчеделову. Декабрь 1963 года. РНММ. Ф. 444, № 405, л. 1.
- ²⁰ Добродинский Б. Письмо М. П. Мчеделову. Дата письма не установлена. РНММ. Ф. 444, № 393, л. 1.
- ²¹ Жаме Пьер (1893–1991) — арфист. Окончил Парижскую консерваторию. Работал в оркестре Театра на Елисейских полях, оркестрах Ламурё и Колонн. Являлся концертирующим исполнителем, а также входил в состав Парижского инструментального квартета (струнное трио, флейта, и арфа). В 1948–1963 годах — профессор Парижской консерватории.
- ²² Жаме П. Письмо М. П. Мчеделову. 6 марта 1964 года. РНММ. Ф. 444, № 357, л. 1.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ПОТЕМКИНА Нора Александровна (Москва)

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

Nora A. POTECHKINA (Moscow)

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

noramaria@mail.ru



ИСХАКОВА Саида Зауровна (Уфа)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова.

Saida Z. ISKHAKOVA (Ufa)

Ph.D. in History of Arts, Associated Professor, the Department of Composition, Ismaguilov Ufa State Institute of Arts.

brigadir_narodny@mail.ru



МАКСИМОВА Александра Евгеньевна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Alexandra E. MAXIMOVA (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Associated Professor, the Department of Russian History of Music, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

alexmaximova@mail.ru



КОМАРНИЦКАЯ Ольга Виссарионовна (Москва)
Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Olga V. KOMARNITSKAYA (Moscow)
Doctor of Art, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

mkomarnickij@yandex.ru



МИНЧЖЭ Ян (Южная Корея)
Аспирант Сеульского национального университета.

Yang MINJEI (South Korea)
Postgraduate Student, Seoul National University.

minjeiyang@gmail.com



ПАНТЕЛЕЕВА Юлия Николаевна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Yulia N. PANTELEEVA (Moscow)
Ph. D. in History of Arts, Associate Professor, the Department of Music Theory, Gnessins Russian Academy of Music.

teatosordo@yandex.ru



ГОВАР Наталья Алексеевна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

Natalia A. GOVAR (Moscow)
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, the Department of Piano, Gnessins Russian Academy of Music.

nataliagovar@mail.ru

**ХЛЮПИНА Анастасия Александровна (Москва)**

Студентка научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Anastasia A. KHLIUPINA (Moscow)

Student, the Department of Scientific and Composition, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

stasi-96@mail.ru

**ПОДГУЗОВА Марина Михайловна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, редактор отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Marina M. PODGUZOVA (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Editor, the Department of Computer Technology and Information Security, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

marina.podguzova@gmail.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Нора Потемкина

К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ОЛЬГИ ФАБИАНОВНЫ АЛЕКСАНДРОВЫЙ-ГНЕСИНОЙ

Статья посвящена памяти младшей из сестер Гнесиных, Ольги Фабиановны Александровой-Гнесиной, со дня рождения которой в 2021 году исполнилось 140 лет. В статье рассказано о ее жизни и работе в Гнесинских учебных заведениях на основании материалов архива О.Ф. Гнесиной, который хранится в Мемориальном музее-квартире. Приведены фрагменты воспоминаний ученицы О.Ф. Александровой-Гнесиной О.А. Амусевой, известных педагогов-гнесинцев З.И. Финкельштейна, Е.В. Давыдовой, а также обзора архивных материалов О.Ф. Александровой-Гнесиной, составленного сотрудником Мемориального музея-квартиры Л.В. Голубевой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

О. Ф. Александрова-Гнесина, Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной, музейный архив, личные документы, фотографии, письма, награды, воспоминания учеников и коллег, живопись, любимые кошки

Саида Исакова

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЯХ,

СВЯЗАННЫХ С ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕМ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ,

В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ XV ВЕКА

Статья посвящена анализу исполнительских проблем, возникавших из-за введения в нотацию многоголосных ординариев феномена пропорционирования ритмических длительностей, которое осуществлялось как по вертикали (когда различные мензуры в разных голосах накладывались друг на друга), так и по горизонтали (когда все голоса одновременно меняли мензуру, используемую в качестве «темпового маркера»).

Сложность заключалась: а) в различной трактовке ритмических стоимостей и «скорости» осуществления тактуса в разных условиях пропорционирования; б) в многообразии принципов обозначения этого приема — мензурации, в том числе перечеркнутые, знаки *modus-cum-tempore* или дроби; в) в неоднозначности прочтения мензурационных знаков, выражающих ту или иную пропорцию; г) в отдельных противоречиях по этим вопросам между теорией и практикой.

В статье освещены различные трактовки пропорциональных соотношений в английской и континентальной исполнительских традициях.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Мензуральная ритмика, темпус, пролация, пропорционирование длительностей, тактус, modus-cum-tempore

Александра Максимова
СЕМАНТИКА ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ
В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ К. КАВОСА

Творчество итальянского композитора и капельмейстера К. А. Кавоса (1775/1777–1840), более сорока лет жизни отдавшего русскому придворному театру, проходило в период становления в России романтического балетного искусства начала XIX столетия.

В статье рассматриваются рукописные партитуры композитора, в том числе балетов «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Ацис и Галатя», «Молодая островитянка, или Леон и Тамаида», «Рауль да Креки», а также балетных сцен в его драматических спектаклях. Нотные тексты балетов Кавоса, содержащие исполнительские пометы, содержат ценную информацию для изучения инструментальной музыки данного периода. Предметом исследования становятся некоторые особенности мелодики и оркестрового стиля Кавоса, специфика применения тембров (солирующей флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, валторны, скрипки, виолончели, арфы, ансамбля «турецкой музыки»), их персонификация и закрепление за тематическим материалом. Рассматривается взаимосвязь фиксированных оркестровых звучностей с образами, действиями и движениями персонажей, психологическим состоянием героев в его многочисленных балетах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Россия, история, театр, балет, оркестровка, Кавос, Дидло

Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян
«ЛАБИРИНТЫ» — РОМАН-СИМФОНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО
Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА: ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ, КОМПОЗИЦИИ,
СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ

«Лабиринты» — последнее фортепианное сочинение выдающегося русского композитора Н. Н. Сидельникова, написанное им незадолго до кончины. Полное название цикла — роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках. Произведение-прощание, в котором по всей полноте отразились художественно-эстетические, религиозные и философские взгляды композитора. Сочинение ярко самобытно с точки зрения фортепианного звучания и исполнительских возможностей. «Рояль-оркестр» воспроизводит все тембральное разнообразие симфонического звучания. Композитором был создан принципиально новаторский тип фортепианной фактуры. Цикл насыщен многочисленными стилевыми аллюзиями на фрагменты русской и западно-европейской музыки, что создает глубокий смысловой символический подтекст.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Н. Н. Сидельников, «Лабиринты», роман-симфония, Тесей, миф, стилевые аллюзии

Юлия Пантелева
СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
МИНИМУМ ИЛИ МАКСИМУМ?

В настоящей работе освещаются различные структурные особенности хорового сочинения «Solfeggio» (1963) Арво Пярта.

«Принципы конструирования», выявленные в ходе анализа данного музыкального текста, существенно расширяют представления о приемах композиторской техники А. Пярта.

Простой, сведенный к минимуму звуковой материал (гамма до мажор), строгая и изысканная логика многообразных структурных метаморфоз, которые этот материал претерпевает, — вот на чем фокусируется главное внимание.

Ключ к архитектурному замыслу пьесы, его глубинной структуре, находится, по мнению автора статьи, в пространственно-временной дистрибуции звукового материала и особенно в строго упорядоченной диспозиции отдельных его элементов. Целый ряд важных конструктивных аспектов композиции описывается впервые. Минимум и максимум — эта пара взаимосвязанных философских понятий находит свое многогранное воплощение в структуре художественного текста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Арво Пярт, «Сольфеджио» (1963), гамма, современная музыкальная композиция, глубинная структура, минимализм

Наталья Говар

«Я И РОЯЛЬ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

В статье затрагиваются некоторые исполнительские аспекты фортепианных пьес Валерия Гаврилина, относящихся к области камерной миниатюры. Среди важных тем, освещаемых в работе, — отношение автора к инструменту, игровое начало как ключевая особенность музыкального искусства, сущность миниатюры как таковая. Представленный в статье материал рассматривается в опоре на жанрово-стилевой метод исследования.

Пьесы Гаврилина заключают в себе главные особенности авторской поэтики с характерными для нее неофольклорными чертами, театрализацией образов, стремлением к интонационно-речевой выразительности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Валерий Гаврилин, камерная фортепианная миниатюра, неофольклоризм, исполнительская интерпретация

Анастасия Хлюпина

«ЛОЛИТА» РОДИОНА ЩЕДРИНА В МЕНЯЮЩЕМСЯ ВРЕМЕНИ: ОПЫТ РЕЖИССЕРСКИХ ПРОЧТЕНИЙ ОПЕРЫ

В статье рассматривается проблема сценического воплощения оперы «Лолита» Р. Щедрина на примере трех постановок — Королевской оперы в Стокгольме (1994), Пермского театра оперы и балета (2003) и Мариинского театра (2020). Автор статьи приходит к выводу, что многоуровневая музыкальная драматургия сочинения и его жанровая универсальность позволили режиссерам разносторонне представить набоковский сюжет на оперной сцене и приблизить его к современности. Однако композиционное решение «Лолиты» во многом опередило свое время. Это стало причиной скромного успеха первых постановок, которые — с режиссерской точки зрения — не смогли убедительно раскрыть все драматургические линии композиторской режиссуры оперы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Родион Щедрин, опера «Лолита», композиторская режиссура, режиссерское прочтение

Марина Подгузова

МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ МЧЕДЕЛОВ

В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АРФОВОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена личности выдающегося отечественного арфиста Михаила Павловича Мчеделова (1903–1974), блестящего педагога, исполнителя, автора многочисленных сочинений и обработок для арфы. Творческое наследие музыканта остается как в нашей стране, так и за пределами России.

В настоящей статье впервые вводятся в научный обиход ряд уникальных, ранее неопубликованных архивных документов — фрагментов писем зарубежных и отечественных деятелей искусства. Изучение архивных материалов будет способствовать созданию по возможности полного и объективного творческого и личного портретов выдающегося отечественного арфиста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Михаил Павлович Мчеделов, арфа, педагогическая деятельность, арфист, композитор, Московская консерватория, арфовое исполнительство

ABSTRACTS

Nora Potemkina

ON THE 140TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF OLGA FABIANOVNA ALEXANDROVA-GNESINA

The article is dedicated to the memory of the youngest of the Gnessin sisters, Olga Fabianovna Alexandrova-Gnessina, whose 140th birthday has been celebrated in 2021. The article tells about her life and work in Gnessin's educational institutions based on the materials of the archive of O. F. Gnessin, which is stored in the Memorial Museum-apartment. Fragments from the memoirs of O. F. Alexandrova-Gnessina's student O. A. Amusieva, famous Gnessin teachers Z. I. Finkelstein, E. V. Davydova, as well as from a review of archival materials by O. F. Alexandrova-Gnessina compiled by an employee of the Memorial Museum-apartment L. V. are given. Golubeva.

KEYWORDS

O. F. Alexandrova-Gnessina, Memorial Museum-apartment of Elena F. Gnesina, museum archive, personal documents, photographs, letters, awards, memories of students and colleagues, painting, favorite cats

Saida Iskhakova

ON THE PERFORMING DIFFICULTIES ASSOCIATED WITH THE PROPORTIONATION OF DURATIONS IN THE MUSICAL PRACTICE OF THE CATHOLIC CHURCH OF THE XV CENTURY

The article is devoted to the analysis of performing problems arising from the introduction of the phenomenon of proportioning rhythmic durations into the notation of polyphonic ordinaries, which was carried out both vertically (when different mensural values in different voices were superimposed on each other) and horizontally (when all voices simultaneously changed mensural values, used as «tempo markers»).

The difficulty was: a) in different interpretation of rhythmic values and «speed» of performing of tactus in different conditions of proportioning; b) in the variety of principles for the designation of this technique — mensuration (including cut-out), *modus-cum-tempore* signs or fractions; c) in the ambiguity of the reading of mensuration signs expressing one or another proportion; d) in separate contradictions on these issues between theory and practice.

The article highlights various interpretations of proportional relations in performance in the English and continental traditions.

KEYWORDS

Mensural rhythm, tempus, prolatio, proportioning of durations, tactus, modus-cum-tempore

Alexandra Maksimova**SEMANTICS OF ORCHESTRAL TIMBRES IN K. KAVOS' BALLET SCORES**

The work of the Italian composer and conductor K. A. Kavos (1775/1777–1840), who gave more than forty years of his life to the Russian court theater, took place during the formation of romantic ballet art in Russia at the beginning of the XIX century.

The article examines the composer's handwritten scores, including the ballets «Zephyr and Flora», «Cupid and Psyche», «Acis and Galatea», «The Young Islander, or Leon and Tamaida», «Raul da Crechi», as well as ballet scenes in his dramatic performances. The musical texts of the Cavos ballets, which contain performance notes, provide valuable information for the study of instrumental music of this period. The subject of the study is some features of the melody and orchestral style of Cavos, the specifics of the use of timbres (solo flute, oboe, English horn, clarinet, French horn, violin, cello, harp, ensemble of «Turkish music»), their personification and attachment to the thematic material. The article considers the relationship of fixed orchestral sonorities with the images, actions and movements of the characters, and the psychological state of the characters in his numerous ballets.

KEYWORDS _____

*Russia, history, theater, ballet, orchestration, Cavos, Didlot***Olga Komarnitskaya, Minjei Yang****«LABYRINTHS» — A NOVEL-SYMPHONY FOR SOLO PIANO BY N. N. SIDELNIKOV: PRINCIPLES OF DRAMA, COMPOSITION, CONTENT AND SEMANTIC ASPECT**

«Labyrinths» is the last piano work by the outstanding Russian composer N. N. Sidelnikov which he wrote shortly before his death. The full title of the cycle is a novel-symphony for piano solo based on the ancient Greek myths of Theseus in five frescoes. The work is a «farewell» in which the composer's artistic, aesthetic, religious and philosophical views are reflected in their entirety.

The composition is vividly unique in terms of its piano sound and its performance possibilities. The grand piano «orchestra» reproduces all the timbral variety of the symphonic sound. The composer created a fundamentally innovative type of piano texture. The cycle is saturated with numerous stylistic allusions — «reminders» from Russian and Western European music — that create a profound semantic and symbolic implication.

KEYWORDS _____

*N. N. Sidelnikov, «Labyrinths», novel-symphony, Theseus, myth, stylistic allusions***Yulia Panteleeva****MODERN COMPOSITION: MINIMUM OR MAXIMUM?**

The study of the structure of musical composition is one of the actual tasks of art history. The «principles of construction», revealed in the course of the analysis of this musical text, significantly expand the understanding of the methods of A. Pärt's compositional technique. Simple, reduced to a minimum sound material (C major), strict and refined logic of the diverse structural metamorphoses that this material undergoes — this is what the main attention is focused on.

The key to the architectonic idea of the piece, its deep structure, is, according to the author of the article, in the spatio-temporal distribution of sound material and especially in the strictly ordered disposition of its individual elements. A number of important constructive aspects of the

composition are described for the first time. Minimum and maximum — this pair of interrelated philosophical concepts finds its multifaceted embodiment in the structure of a musical text.

KEYWORDS _____

Arvo Pärt, «Solfeggio» (1963), diatonic scale, contemporary musical composition, deep structure, minimalism

Natalia Govar

**«ME AND THE PIANO»: REFLECTIONS
ON VALERY GAVRILIN'S PIANO MINIATURES**

The article touches upon some of the stylistic and performing aspects of Valery Gavrilin's piano pieces, related to the type of chamber miniature. Among the topics important for our research are the author's attitude to the instrument, the play as a key feature of musical art, thoughts about the essence of miniatures as such, as well as the ways of forming music lover. The material presented in the work is considered based on the genre-style method of research.

Gavrilin's pieces contain the main features of the author's poetics with its characteristic neo-folklore features, theatricalization of images, and the desire for intonation and speech expressiveness.

KEYWORDS _____

Valery Gavrilin, chamber piano miniature, neo-folklorism, performing interpretation

Anastasia Khlyupina

**«LOLITA» BY RODION SHCHEDRIN IN A CHANGING TIME:
THE EXPERIENCE OF DIRECTOR'S INTERPRETATIONS OF THE OPERA**

The article deals with the problem of stage incarnation of the opera «Lolita» by R. Shchedrin on the example of three productions — the Royal Swedish Opera (1994), the Perm Theater (2003) and the Mariinsky Theater (2020). The author of the article comes to the conclusion that the multi-level musical dramaturgy of the composition and its genre universality allowed the directors to present the Nabokov plot in a versatile way on the opera stage and bring it closer to modernity. However, the compositional solution of Lolita was ahead of its time in many ways. This was the reason for the modest success of the first productions, which — from the point of view of directing — could not convincingly reveal all the dramatic lines of the «composer's direction» of the opera.

KEYWORDS _____

Rodion Shchedrin, opera «Lolita», composer's direction, director's reading

Marina Podguzova

**MIKHAIL PAVLOVICH MCHEDLOV
IN THE HISTORY OF RUSSIAN HARP ART**

The article is devoted to the figure of the outstanding Russian harpist Mikhail Pavlovich Mchedlov (1903–1974). A brilliant teacher, an outstanding performer, author of numerous compositions and arrangements for the harp, it seems that he was not appreciated by the

world professional community of the last century. And today, his artistic legacy remains virtually unknown outside of Russia. The reasons for this were largely due to the isolation of the Soviet art of harp from the European and, more broadly, the world. M. P. Mchedelov himself did his best to establish cultural ties within the international professional environment: he conducted extensive foreign correspondence, wrote essays for the journal of the International Association of Harpers.

This article introduces for the first time into scientific use a number of unique, previously unpublished archival documents — fragments of letters from foreign and domestic artists. The study of archival materials will contribute to the creation of as complete and objective as possible creative and personal portraits of the outstanding Russian harpist.

KEYWORDS

Mikhail Pavlovich Mchedelov, harp, pedagogical activity, harp art, harpist, composer, Moscow Conservatory, harp performance

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.