

Ученые записки

2022
3(42)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель
Российская академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИН № 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 15.09.2022 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, 2022

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

Малинковская А. В.

Доктор педагогических наук,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии, эстетики
и музыковедения, профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Торопова А. В.

Доктор педагогических наук,
доктор психологических наук,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат искусствоведения,
доцент

Щербакова А. И.

Доктор педагогических наук,
доктор культурологии, профессор

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-rf.ru
или по телефону +7 (495) 680-99-71, 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	3	<i>Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Евгения Артемова</i> Оперная постановка в Москве на современном этапе (Обзор новых спектаклей сезона 2021/2022)		«Американские этюды» — «Путевой дневник» Николая Сидельникова: специфика стиля и исполнительской интерпретации	63
ИНТЕРВЬЮ <i>Ирина Алексеева</i> «Я всегда была птицей вольной». Интервью с композитором Маргаритой Зелёной		6 <i>Константин Курленя</i> «Новая простота» — «новая сложность»: К уточнению смыслов и генеалогии	83
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Лариса Белогурова</i> Гнесинское этномузыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская	27	ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Екатерина Свирская</i> «Eton Choirbook»: Особенности английского многоголосия во второй половине XV века	98
МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Маргарита Букринская, Елена Бурдинова</i> Вокальный цикл Н. Я. Мясковского «Размышления»: Поэтическое слово и музыка	37	<i>Сведения об авторах</i> Аннотации и ключевые слова <i>Abstracts</i> <i>Требования к статьям</i>	112 115 119 123

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск, как и все предыдущие, знаменателен разнообразием своей тематики. Читатель найдет в нем философские размышления о современной музыке, обзор оперных постановок и театральных тенденций, представление ренессансного манускрипта — памятника английского полифонического искусства, музыкально-поэтический анализ вокального цикла, фортепианного цикла, интервью с известным композитором, наконец, редкий пример этноинструментального собирательства.

Современный оперный театр — сложный феномен, анализируемый в открывающей выпуск статье **Евгении Артемовой** «*Оперная постановка в Москве на современном этапе (обзор новых спектаклей сезона 2021/2022)*». Версии известных опер, получивших новое дыхание в столичных театрах, изобилуют режиссерской фантазией: здесь представлена стилистика итальянского неореализма в моцартовском «Дон Жуане», черты современного яркого шоу в «Риголетто», красочное великолепие Древнего Египта в «Аиде», современный техномир в «Лоэнгрине». Не менее значимы постановки новых спектаклей. Это «Робинзон Крузо» и «Остров Тюлипатан» Ж. Оффенбаха, «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти, «Мертвый город» Э. В. Корнгольда, наконец, AR-опера «Любовь к трем цукербринам» К. Комольцева. Яркий эффект новизны объединяет все спектакли описываемого сезона.

Интервью **Ирины Алексеевой** с композитором **Маргаритой Зеленой** озаглавлено ее цитатой: «*Я всегда была птицей вольной*». Несмотря на «индустриальное» детство в семье инженеров челябинского металлургического завода, события творческой жизни сложились удачно, раскрыв талант юного дарования и определив дальнейший путь к славе. Маргарита Зеленая делится воспоминаниями о прекрасных педагогах, у которых посчастливилось учиться в Московской консерватории и институте им. Гнесиных. В дальнейшем тесное сотрудничество с известными композиторами и деятелями культуры, такими как Н. Сац, Б. Заходер, К. Баташов и многие другие помогло осознать себя «птицей вольной», всегда представляющей идею будущего сочинения и ее реализацию.

С фольклористом неординарной творческой судьбы знакомит читателя **Лариса Белогурова** в статье «*Гнесинское этномузыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская*». Талантливый исследователь изучала народную инструментальную культуру на примере смоленской скрипичной традиции, оставив значимый след в отечественной науке. Ее вклад тем более ценен, что гнесинская школа этномузыкологии главным образом изу-

чала вокальный фольклор. Скрипачка по образованию, Т. Н. Казанская занималась изучением русского народного музыкального творчества в гнесинском институте. Характеризуя методы собирательской работы, автор статьи подчеркивает особую интуицию, интерес к деталям, умение работать с разнообразным контингентом народных музыкантов. И уж совсем необычным для профессионального музыканта было освоение новых приемов игры у народных исполнителей.

Маргарита Букринская и **Елена Бурдинова** в статье «Вокальный цикл Н. Я. Мясковского “Размышления”: Поэтическое слово и музыка» в свою очередь размышляют о раннем опусе (ор. 1) как сочинении, в котором содержится ключ к пониманию специфики музыкального языка и личности композитора. Авторы анализируют не только музыку, но, прежде всего, стихотворения Баратынского, вдохновившие Мясковского. Это приемы аллитераций, анжамбеманов, разнообразно используемые поэтом. Избираемый Мясковским позднеромантический музыкальный язык сочетается с русской плагальностью, обширно представленной тональной сферой субдоминанты. Интонационная утонченность вокальной партии, подчеркиваемая гармоническими изысками определяют облик философской лирики романсов.

Выдающемуся композитору-классику XX века посвящена статья **Ольги Комарницкой** и **Минчжэ Яна** «Американские этюды — “Путевой дневник” Николая Сидельникова: Специфика стиля и исполнительской интерпретации». Авторы затрагивают целый ряд сочинений композитора. Цикл фортепианных этюдов, посвященный близкому другу композитора — пианисту Г. С. Хаймовскому, по чьей инициативе в 1980-х — 1990-х годах в Америке с большим успехом прозвучал ряд произведений Сидельникова. В поле зрения авторов тщательный анализ всех двенадцати этюдов, продолжающих традиции Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова, сочетающиеся с самобытным музыкальным языком Н. Сидельникова, не чуждым блюзового стиля и разных жанровых аллюзий.

Философская проблема «новизны» анализируется в статье **Константина Курлени** «“Новая простота” — “новая сложность”: К уточнению смыслов и генеалогии». Движение музыкального искусства от «ars antiqua» к «ars nova» знаменовало смену художественных эпох. Сегодняшняя новизна — личностное самоутверждение художника, приоритет интересов индивида над интересами общества. Эстетика «новой простоты», послужившая закономерной реакцией на характерные тенденции XX века, проявившиеся в стремлении композиторов к усложнению музыкального языка. Автор относит к «новой простоте» музыку Хиндемита, в чьем творчестве ощущается тяготение к григорианскому хоралу, жанрам барокко, к немецкой народной песне и фокстроту. Является ли адресация к старым стилям, с одной стороны, и к «легким» жанрам, с другой, признаком «новой про-

стоты» — вопрос дискуссионный. Однако в конечном итоге автор видит простоту как особую разновидность сложности и осознает их как — понятия относительные. С этим трудно спорить.

Сохранившийся на сегодняшний день манускрипт, зафиксировавший наиболее важные черты английской хоровой полифонии эпохи Ренессанса, представлен в статье **Екатерины Свирской** «*Eton Choirbook*»: Особенности английского многоголосия во второй половине XV века». Итонский манускрипт оценивается автором как сборник, отражающий специфическую работу английских композиторов с хоральным напевом, особенностями многоголосия, характеризующимися яркими приемами колорирования, особым стилем мелодического письма, орнаментом голосов. Отдельно рассматривается влияние хоровой фактуры на принципы формообразования в полифоническом многоголосии этого периода. Автор отмечает, что увлечение английских музыкантов изобилием голосов связано именно с *итонским стилем*.

Ирина Стогний

Музыкальный театр

Евгения Артемова

ОПЕРНАЯ ПОСТАНОВКА В МОСКВЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (ОБЗОР НОВЫХ СПЕКТАКЛЕЙ СЕЗОНА 2021/2022)

Современная оперная постановка — это феномен, в котором сфокусированы требования времени к оперному театру наших дней, новые социокультурные влияния, определяющие характер взаимодействия аудитории с театром, его репертуарные особенности, постановочные решения и акценты в выборе тех или иных сценических разновидностей жанра.

Все эти факторы находят отражение в новых спектаклях оперных театров столицы сезона 2021/2022, представленных вниманию читателя в настоящей статье — они открывают своеобразный срез бытования современного оперного театра. В аналитическом обзоре отобраны наиболее знаковые постановки прошедшего сезона.

Устойчивым остается стремление пополнить репертуарные списки театров оригинальными постановочными концепциями известных шедевров. К этому ряду постановок можно отнести следующие спектакли: «Дон Жуан» и «Лоэнгрин» в Большом театре, «Риголетто» в МАМТ имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, «Аида» в театре «Геликон-опера».

«Дон Жуан» В. А. Моцарта в Большом театре имел богатую историю, начиная с 1825 года. Новая постановка юбилейная — десятая. Создатели спектакля — главный дирижер Туган Сохийев, петербургский драматический режиссер Семён Сливак, супружеский тандем художников Семён Пастух (сценография) и Галина Соловьева (костюмы). Новая сценическая версия известной оперы получилась внешне яркой, музыкально выверенной и полной иронических ремарок, так характерных для Моцарта. Однако стилистика итальянского кино эпохи неореализма, выбранная постановщиками для художественного облика спектакля, воспринимается двояко. С одной стороны, свойственное ему сочетание наивности и трагизма — казалось бы,

удачная основа для соединения комедии и трагедии в этой «*dramma giocoso*». С другой, попытка режиссера показать чувственную наполненность образов, вынести на первый план пружину драматического взаимодействия героев входит в противоречие с «художественной рамкой», в которую помещен известный сюжет о наказанном распутнике, ведомом жаждой жизни и обреченном на наказание. Эстетика черно-белой графики с яркими красными и зелеными акцентами, велосипеды, зонтики, кадки с искусственными деревьями на пустой сцене, лунный диск на заднике сцены со светодиодными звездами и, наконец, многообразный, разноцветный и эротичный миманс, хореографически комментирующий содержание арий, — все это растворяет главную пружину трагикомедии во внешней эффектности, услаждая глаз, но уводя от философского замысла оперы.

Постановщики хотели сделать смешной спектакль, и он получился отчасти смешным, хотя некоторые приемы, предполагающие вызвать смех, наподобие «укола зонтиком» Командора в первой сцене или укрытия Мазетто под юбкой Церлины, весьма сомнительны. В целом же смешное и во все в нем вытеснило трагическое. Неясным остается смысл состаренных режиссером в последней сцене Дон Жуана и Лепорелло. Вероятно, так он хотел сгладить трагедию обрушившегося на главного героя возмездия в расцвете лет. Но заодно сгладил и драматическую кульминацию сюжета. И даже яркий финал с рассыпанным по сцене красным пламенем вызывает не потрясение от свершившегося наказания, а восхищение красивым художественным эффектом. Новый «Дон Жуан» не ставит никаких вопросов и не дает никаких ответов, он не поражает, а развлекает. И все бы ничего, но в музыке оперы содержится гораздо больше смыслов, которые так и остались за рамками этой постановки.

Музыкальная часть спектакля реализована наиболее удачно. Т. Сохиеву, за плечами которого не одна постановка этой оперы, удалось добиться выверенности и классицистской стройности звучания, собрать архитектуру целого, в которую органично встроены многочисленные ансамбли. И хотя



В. А. Моцарт. «Дон Жуан».
Дон Жуан — Ильдар Абдразаков,
Церлина — Екатерина Воронцова.
Фото Дамиры Юсуповой

не все голоса обладали моцартовской прозрачностью и легкостью, исполнители с технической и музыкальной точки зрения были на высоте. Безусловный центр этой постановки — харизматичный Ильдар Абдразаков в роли Дон Жуана, под которого изначально ставился спектакль. Драматическая индивидуальность артиста и его вокальные возможности позволяют раскрыть любую роль.

Новый «Дон Жуан» в Большом вполне способен развлечь невзыскательную публику, хотя требовательного меломана он вряд удовлетворит. Ну, а сколь длинна будет его сценическая жизнь — время покажет.

Еще одно сочинение вернулось на главную оперную сцену страны после почти столетнего перерыва — «**Лоэнгрин**» **Рихарда Вагнера**. Этот спектакль — результат копродукции Большого театра с Метрополитен-опера. Создала его международная команда: канадский режиссер Франсуа Жирар, американский дирижер Эван Роджистер, дизайнер, художник из Гонконга Тим Йип, художник по свету Дэвид Финн, видеохудожник Питер Флаерти. В двух составах спектакля были задействованы российские и зарубежные артисты, востребованные на ведущих сценах мира.

Премьера оперы «Лоэнгрин» состоялась в Большом в 1889 году. Спектакль выдержал почти сто представлений. В той постановке блистали Леонид Собинов и Антонина Нежданова, в исполнении которых образы Эльзы и Лоэнгрин стали эталоном советского времени.

Сегодняшний «Лоэнгрин» — продукт XXI века, в котором задействованы сценические технологии, позволяющие создать масштабное и красивое зрелище. И тем ценнее, что зрелище не стало самоцелью или выражением некоей новомодной концепции. Это тот случай, когда постановка, органичная музыке, транслирует именно композиторские, а не режиссерские идеи.

Сюжет о любви и ненависти, радости и страдании, искушении и спасении, собранный Вагнером из древненемецких мифологических источников, представлен сценографически аскетично: единственный декорационный элемент — это стена, словно из давно застывшей лавы, впитавшей признаки времени; ее материал так же вечен, как идеи добра и зла, раскрывающиеся здесь на основе древнего эпоса. Графичная фактура поверхности стены от действия к действию меняется, резонируя настроениям сюжета. В самом ее центре — овальное окно, выполняющее функции своеобразного портала, связывающего два мира, земной и небесный. Именно из этого окна, в котором непрерывно меняются видеокартинки живого космоса, прибывает посланник небесного Грааля Лоэнгрин для чудесного спасения главной героини Эльзы.

В целом же художественный облик спектакля складывается из черно-белой и красно-зеленой цветовой палитры, которая дана в космическом видеоряде и костюмах брабантцев — грандиозной хоровой массы. И хотя художник Тим Йип уверяет, что никаких символических смыслов цвета он не имел в виду, противостояние двух пар главных героев — Эльзы с Лоэнгри-



Р. Вагнер. «Лоэнгрин».
Сцена из спектакля.
Фото Дамиры Юсуповой

ном и Ортруды с Тельрамундом — обозначено недвусмысленным цветовым контрастом белого и красного. Расположение хора, занимающего всю сцену по ширине, имеет свою графику — он включается в строгие и симметричные композиции неторопливых и выверенных мизансцен, которые отвечают ритму музыки. Хор — и комментатор, и участник сюжета, и часть единого художественного ряда. Интересно световое визуальное преобразование хора с помощью оригинальных световых решений: участники его, распахивая черные плащи, словно крылья, все время создают меняющуюся цветовую гамму, а иногда и просто исчезают из поля зрения аудитории, находясь на сцене.

Музыкальная часть под руководством Антона Гришанина — это стилистически и технически выверенная конструкция, в которой вокальные партии, голоса оркестра, тембрально и динамически точно вплетены в общую архитектуру. Музыкальный массив распределен акустически по всему залу: любимые Вагнером медные духовые звучат из-за сцены и из зрительного зала, пронзая звуком все его пространство.

Грандиозность постановки, в которой задействовано 200 человек на сцене и 100 в оркестре, не может не захватывать внимания — это зрелище, оставляющее яркое впечатление.

Одна из видных оперных премьер сезона в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — «**Риголетто**» **Джужеппе Верди**. Поставить его художественный руководитель театра Александр Титель пригласил Владимира Панкова, основателя театра «SounDrama», известного своими опытами синтеза драматического и музыкального искусства, в которых звук заявлен как действующее лицо. В соавторстве выступили главный дирижер театра Феликс Коробов, художник Максим Обрезков, хореограф Екатерина Кислова, видеохудожник Кирил Плешкевич.

В истории Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко новый «Риголетто» — это вторая постановка, которую с первой, начатой К. Станиславским и законченной Вс. Мейерхольдом и П. Румянцевым, разделяет без малого 90 лет. А для Владимира Панкова — это первый опыт постановки в оперной режиссуре, результатом которого стал спектакль массовый и зрелищный.

Увидев жанр оперы Верди как страшную сказку и выделив для себя главные атрибуты этого сказочного действия — зеркало и маску, — режиссер решил оперировать сказочными приемами. Он разделил сценический мир на масочный, где обитают персонажи комедии dell'arte, и реальный, наполненный современными гангстерами с пистолетами. Поместив действующих лиц в красивый дворец со сверкающими люстрами, заменивший и дом Риголетто, и притон, он заставил их удваиваться, а в случае с Джильдой даже утраиваться — она предстает сразу в трех образах: маленькой девочки, балерины и певицы.

Балетные двойники дополняют или контрастируют основным образом. В этой многоликости, показывающей разные ипостаси героев, видимо, подразумевалось раскрыть их психологический мир, но красивая идея утонула в обилии внешней атрибутики и нагромождении сценических персонажей и планов. На сцене почти все время присутствует хор, артисты балета и миманса, создавая шумное и яркое представление в духе современного светского шоу. Слушателю скучать не приходится, декодируя режиссерские смыслы и пытаясь разобраться, кто есть кто, причем не только на сцене, но и на видеозаднике, транслирующем крупные планы, а также контексты и подтексты, в которых лица и фигуры сливаются порой в калейдоскопические коллажи.

Режиссерская фантазия оказалась не чужда и юмора, причем в самых драматургически напряженных местах, где, казалось бы, ничего смешного быть не может. Например, Герцог исполняет свою знаменитую арию «*La donna è mobile*» в караоке, ходя по краю оркестровой ямы, как по канату, а в паузах его задорно подхватывает фольклорный ансамбль барышень в красном с караваем в духе *a la russe*.

Между тем по сюжету ситуация достигает большого драматического накала: страдающий Риголетто из укрытия смотрит на Герцога, посетившего притон, доказывая дочери Джильде, отдавшей ему женскую честь, что она напрасно полюбила распутника. Джильду же режиссерская фантазия в момент рокового убийства заставила исчезнуть в мешке с помощью циркового трюка, а затем так же появиться из него, чтобы попрощаться с отцом, который, в свою очередь, разгадал ребус, определив по голосу, в каком же из шести мешков, выехавших на круглых столах, раздается голос дочери. Подобными «занимательными» приемами, вызывающими смех неискушенной публики, переполнен спектакль. Не обошлось и без политических коннотаций — на заднике дважды мелькнул триколор с гербом, в очертаниях двуглавого орла которого показался оскал медведя. Ну, а хористы в военных формах, вышедшие в момент, сопро-



Д. Верди. «Риголетто».
Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова

вождающий сцену похищения Джильды, совсем с трудом вписались в вердиевский сюжет. Однако эффект изумления у публики был достигнут.

Несмотря на заявленное желание Владимира Панкова идти от музыки к действию, постановка оказалась весьма далека от сути музыкальной драмы Верди, полной реалистичных, а не сказочно-бутафорских чувств — драмы, в которой композитор показал глубокую личную трагедию отца, оскорбленного надругательством над дочерью, а затем раздавленного страшным горем. Именно Риголетто — главный в партитуре Верди, именно он переживает глубокую психологическую трансформацию, выраженную в музыке. Но в феерично-эффектной фактуре спектакля, сложенного из пестрых и ярких визуальных эпизодов, ему не нашлось центрального места. Дело не спасло ни проникновенное исполнение артистов, ни экспрессивное исполнение всей партитуры под руководством Феликса Коробова, расставившего в музыкальной части драматургически верные акценты. Никто не вызвал сочувствия в этом спектакле, в котором смещение акцентов с внутренней драмы на внешний блеск и зрелищность не дало проникнуться сильнейшей личной трагедией героев.

Свой 32-й сезон Московский музыкальный театр «Геликон-опера» завершил премьерой «Аиды» Джузеппе Верди. Это второй опыт обращения театра к шедевру великого итальянца. Первый, осуществленный 26 лет назад, имел большой резонанс в Москве. Новую постановку, как и тогда, возглавил бессменный основатель и художественный руководитель Геликона, режиссер-постановщик Дмитрий Бертман, известный своим оригинальным видением классических сочинений. В его творческую команду вошли художники-сценографы Тауно Кангро и Ростислав Протасов, художник по костюмам Ника Велегжанинова и главный дирижер театра Валерий Кириянов. Световую партитуру создал художник по свету Денис Солнцев.



Д. Верди. «Аида».
Аида — Ксения Вязникова.
Сцена из спектакля.
Фото Ирины Шымчак

Опера «Аида» была написана Дж. Верди по торжественному случаю — строительству оперного театра в Каире, приуроченного 150 лет назад к открытию Суэцкого канала. Тогда уже всемирно известному композитору за баснословную сумму, выплаченную авансом, предложили создать монументальную оперу, прославляющую красоту и величие Египта.

Опираясь вместе со своим либреттистом Антонио Гисланцони на сценарий египтолога Ф. О.Ф. Мариетта о борьбе египтян и эфиопов в фараонских Мемфисе и Фивах, Верди не мог ограничиться лишь показом пышных сцен египтян-победителей, а вывел на первый план то, что его интересовало более всего — отдельных людей и их чувства.

Несмотря на то что традиционно «Аида», согласно ее монументальному складу и представлениям о Древнем Египте, ставится пышно и богато, движущей силой оперы и основой ее музыкальной драматургии является история взаимоотношений в любовном треугольнике Аида — Радамес — Амнерис. Она в конечном счете определяет исторический поворот. Этот любовный треугольник в спектакле Дмитрия Бертмана выходит на первое место — в нем режиссер видит символ пирамиды и противостояние жизни военно-исторической машине.

Для Бертмана, всегда проявляющего интерес к истории создания сочинений, выбранных для постановок, важны любые нюансы, и каждый его спектакль несет открытие новых смыслов в известных шедеврах. В этот раз режиссер восстановил симфонию-увертюру, написанную Верди к первому исполнению в Милане, но так и не прозвучавшую там из-за недостатка репетиций, а потому не прижившуюся в дальнейшей исполнительской практике. В постановке Геликона она звучит впервые. В этой увертюре, как и в альтернативном названии оперы именем другой героини — дочери фараона Амнерис, которое рассматривал Верди на стадии создания, режиссер находит новые смысловые акценты. Амнерис столь глубоко страдает от неразделенной

любви к Радамесу, что готова на алтарь этой любви положить всю себя. В ее уста композитор вкладывает последние слова: «Мира прошу у тебя... Мира!» И эта мольба звучит не только как мольба об избавлении от страданий измученной души, она звучит как воззвание об освобождении от страданий всем народам во все времена.

Амнерис в этом спектакле вызывает больше сострадания, чем Аида, выведавшая у любимого Радамеса роковую тайну, а затем оставившая его перед лицом смертного приговора. Дмитрий Бертман доводит страдания Амнерис до высшего накала, лишая ее рассудка. Ее терзания он показывает на сцене крупным планом в момент, когда пение жрецов, выносящих приговор, доносится из-за сцены. Ее, а не Аиду, он приводит в подземелье к погребенному там заживо Радамесу, чтобы умереть вместе с ним, тогда как голос Аиды звучит из-за сцены, проникая в подземелье лишь лучом света и оставляя зрителя в догадках: это галлюцинация умирающего Радамеса или мистический голос вознесенной Аиды, ожидающей любимого на небесах?

Отдельного внимания заслуживает рафинированное оркестровое исполнение под управлением Валерия Кириянова, расставившего драматургически точные акценты в музыкальной партитуре и собравшего выверенное музыкальное полотно с грандиозными хорами, ариями и ансамблями.

Визуальная часть спектакля — одна из самых сильных сторон постановки. Перед зрителем открывается мощь и величие Древнего Египта в красивой фантазийной стилизации современных художников, где преобладает золотой цвет и отсылки к атрибутике, ассоциирующейся у современника с древней цивилизацией: здесь и массивные черные колонны, увенчанные золотыми ликами в капителях, и перспектива из пирамидальных треугольников, и исполинские скульптуры, словно сошедшие с наскальных рисунков Древнего Египта. На заднем плане меняются видеокартинки пустыни, древних дворцов и храмов. Технологии современной сценической машинерии позволяют творить на сцене чудеса.

Оригинальна сценография третьего действия, происходящего по либретто на берегу Нила: создатели спектакля помещают героев в символические воды, наполненные плавающими цветами и древними скелетами на дне — там Аида вспоминает об утраченном родимом крае, там же оказываются схоронены мечты Аиды и Радамеса о совместном побеге. А когда этот образ исчезает, в IV действии на сцене остается лишь мрак подземелья, и лишь проникающий в него луч прожектора напоминает зрителю о том, что даже в самые темные времена источник света не покидает нас...

Еще одно доминирующее направление в репертуарной политике оперных театров Москвы — это открытие малоизвестных на отечественной сцене сочинений: оперетт Ж. Оффенбаха («Остров Тюлипатан» в Геликоне и «Робинзон Крузо» в МАМТе), оперы «Линда ди Шамуни» Гаэтано Доницетти на Камерной сцене им. Б. А. Покровского в Большом и «Мертвого города» Эриха Корнгольда в Новой опере.



Ж. Оффенбах.
«Остров Тюлипатан».
Сцена из спектакля.
Фото Ирины Шымчак

Постановка сочинения **Жака Оффенбаха** «Остров Тюлипатан», созданная по инициативе театроведа и импресарио Александра Гусева, пополнила репертуарный список зала Княгини Шаховской в Геликон-опере. Этот спектакль, по мысли режиссера-постановщика Ильи Ильина, — попытка увести зрителя от проблем нашего напряженного времени в мир райского острова свободной любви, на котором можно смеяться, улыбаться, шутить, разыгрывать друг друга.

«Остров Тюлипатан» — одна из двух опер Жака Оффенбаха, мастера комедийного жанра, прославившегося в жанре оперетты. «Моцартом Елисейских полей», «Королем Второй империи» именовали композитора в Париже, где он построил свой театр Буфф-Паризьен, уже при жизни успев завоевать всемирное признание и любовь — его легкие, естественные мелодии распевали от Парижа до Америки. Не случайно и сегодня музыка Оффенбаха продолжает украшать лучшие сцены мира.

«Остров Тюлипатан» по сюжетно-музыкальной сути — оперетта длительностью чуть более часа, хотя сам композитор дал своей партитуре определение «опера-буфф». Появившаяся в потоке французских буффонадных опусов 60-х годов XIX века, она оказалась символичной для своего времени, которое режиссер Робер Пурвуаё охарактеризовал как время мэтров жанра буффонады. Веселая опера, очаровавшая публику, заняла прочное место не только на парижских, но и на мировых сценах. В России, где в 1872 году, через четыре года после ее премьеры в Париже, был сделан русский перевод сочинения, постановки были представлены обширной географией — от театральной антрепризы в Ростове-на-Дону до императорских театров Санкт-Петербурга.

Московский театр «Геликон-опера» можно с уверенностью назвать столичным лидером в освоении театральных партитур Оффенбаха: «Остров Тюлипатан» — третья постановка сочинений этого композитора на его сцене. Вслед за оперой «Сказки Гофмана» и опереттой «Прекрасная Елена»

театр вновь предложил зрителю окунуться в искрометный и очаровательный мир музыки Оффенбаха, в котором царят непринужденная радость и веселье. Король фантазийного острова Тюлипатан по имени Какатуа (а если уж совсем точно, по версии либреттистов Альфре Дюрю и Анри Шиво, — Какатуа XXII) издает даже специальный указ, запрещающий на острове грустить. Причина тому — слишком мечтательно-грустный сын Алексис, который, как уведомляет программка, «в действительности дочь». Вместе с разворачиванием буффонадных хитросплетений сюжета проясняется, что давно почившая жена короля, мечтавшего о сыне, записала свою третью дочь как сына, чтобы не расстраивать супруга. Но дело тем не ограничивается: в авторской фабуле присутствует еще и дочь, в действительности сын, — это Гермоза, рожденная супругой королевского маршала Ромбойдаля Теодориной во время войны, которая во имя сохранения сына от военных действий записала его как дочь. Эта гендерная путаница, ставшая основной комической пружиной действия, распутывается к финалу спектакля: ничего не подозревающие молодые люди, знакомые с детства, влюбляются друг в друга, и только через цепь комических недоразумений проясняют тайны своего рождения. Идентифицировав же себя со своим истинным полом, они с удовольствием соединяются в брачном союзе.

В интерпретации постановщиков авторский сюжет немного преобразился, поскольку король Какатуа, раздающий в новом спектакле всем апероль и вино, по версии Дюрю и Шиво, ведет страшную кровавую войну, а русский текст, усовершенствованный Мариной Скалкиной и Шурой Никитиным, не только устраняет архаизмы столетней давности, но и добавляет актуальные ремарки, например, про радость легкой жизни без QR-кодов.

Наивный на первый взгляд сюжет вызывает у современного зрителя свои коннотации и вполне способен его развлечь, как показала реакция зала. Очарования спектаклю добавляет стильное внешнее оформление центрального диска сцены и костюмов в тонах морского бриза, а также введение масочных персонажей в очках и голубых париках, одетых по моде 70-х прошлого столетия — «золотой молодежи», приблизившей сюжет к нашему современнику (художник-постановщик Вячеслав Протасов, художник по костюмам — Ника Вылегжанинова).

Надо отметить и слаженное воодушевленное музыкальное исполнение под руководством дирижера-постановщика Филиппа Селиванова, и оригинальную хореографию Эдвальда Смирнова, украсившую спектакль.

Предлагая зрителю «вакцину», вырабатывающую антитела от грусти, уныния и депрессии, по словам автора проекта и худрука театра Дмитрия Бермана, постановщики так увлеклись, что даже сделали подводную съемку в павильоне театра, позволившую дирижеру и артистам театра вместе с инструментами прочувствовать парящее состояние, а вместе с ним легкость и свободу, с которой они теперь транслируют слушателю музыку Оффенбаха. Из этого получился оригинальный рекламный трейлер к спектаклю, который не может оставить зрителя без улыбок и хорошего настроения.

Еще одно сочинение **Жака Оффенбаха** было поставлено впервые в России на сцене Музыкального театра им К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — это «**Робинзон Крузо**». Написанное в 60-х годах XIX века по мотивам всем известной книги Даниэля Дефо, это произведение было поставлено в течение года в Париже, Вене, Брюсселе, где вызвало большой интерес публики. В XX веке оно не раз ставилось в Европе и Америке и даже было записано на лейбле Opera Rara в 1981-м. Сегодня «Робинзон Крузо» доступен и российскому зрителю благодаря создателю этой постановки, руководителю оперной труппы и главному режиссеру театра Александру Тителю. Соавторы спектакля — дирижер-постановщик Ариф Дадашев, художник-постановщик и художник по костюмам Владимир Арефьев.

Для Музыкального театра им К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко ставить оперетту — привычная практика. Собственно история театра началась с постановок оперетт «Дочь Арго» Шарля Лекока и «Периккола» Жака Оффенбаха. Позднее в репертуаре были «Цыганский барон» Иоганна Штрауса, «Боккаччо» и «Донья Жуанита» Франца фон Зуппе, «Летучая мышь» Иоганна Штрауса и «Веселая вдова» Франца Легара. «Робинзон Крузо» продолжает эти традиции.

По сути «Робинзон Крузо» — это комическая опера, а точнее лирико-комическая. Главный герой Робинзон Крузо предстает в неожиданной ипостаси в вольной трактовке авторов либретто, драматургов Эжена Кормона и Гектора-Джонатана Кремье. Из обширной географии перемещений Робинзона у Дефо либреттисты оставили только его приключения на необитаемом острове с Пятницей, изрядно приукрасив их, зато привнесли в сюжет лирические детали, благодаря которым музыка изобилует прекрасными мелодиями и изяществом интонаций. В этой оперной истории Робинзон, жаждущий приключений, окрылен трепетными чувствами к своей кузине Ядвиге, признания которой прямо накануне отъезда делают из него пылкого мечтательного героя, питая надеждой на встречу с любимой во время шестилетнего пребывания на необитаемом острове.

Комедия положений, в которых оказываются по либретто герои, не только изобретательно обыграна в режиссерских деталях, но и прекрасно исполнена актерски и вокально. Она развивается в ряде блистательных ансамблевых номеров — прозрачных и жемчужных, абсолютно в моцартовско-россиниевском духе. Важным для слушательского восприятия стало четкое артикулирование текста на русском языке в переводе Алексея Иващенко.

Более всего роскошных ансамблей содержит первый акт этой оперы — в нем создатели спектакля попытались воспроизвести чопорный стиль Англии: зеленый газон, аккуратная ограда, за которой разместился оркестр, тогда как действие происходит на авансцене, скамейки и стулья, традиционное чаепитие, чтение Библии отцом семейства сэром Вильямом Крузо. Именно сэр Вильям с самого начала оперы читает притчу о блудном сыне, которым становится затем его собственный сын. И режиссер делает недвусмысленный

намек в одной из первых мизансцен, ставя на колени Робинзона перед отцом, как на картине Рембранта «Возвращение блудного сына».

Поскольку опера, написанная в трех действиях, идет в двух отделениях с одним антрактом, режиссер вместе с художником изобретают оригинальное решение смены декораций на глазах у зрителя при переходе ко второму действию, в котором Робинзона заносит на необитаемый остров, поросший дикой растительностью. С помощью машинерии, раскачивающей сцену, словно корабль в море, видеокартинки которого охватывают все сценическое пространство, постановщики создают ощущение почти осязаемого шторма, заставляя зрителя почувствовать качку, завершающуюся крушением — переворотом декораций авансцены и попаданием на необитаемый остров. А на нем происходят удивительные события, в которых замешаны колоритные дикари и пираты. Финал оперы оптимистичен: Робинзону вместе с нашедшими его Тоби, Сюзанной и Ядвигой удается вернуться в родной Бристоль.

Важнейшая часть этого фееричного спектакля — музыкальное исполнение под управлением Арифа Дадашева, выбравшего по-классицистски умеренные темпы и динамику, создавшего прозрачную и ясную фактуру, наполнившего музыку чудесными романтическими настроениями.

Первые исполнения этого сочинения в парижской Опера-Комик имели оглушительный успех, а газета «Le Figaro» писала, что ни один спектакль не производил таких сборов, как первые десять показов «Робинзона Крузо». И хотя сегодня премьера его пришлось на трудное время, этот спектакль еще привлечет свою аудиторию, потому что живые чувства и искренняя радость, пронизывающие его, — это то, чего так не хватает уставшему от потрясений слушателю.

На Камерной сцене имени Б. А. Покровского Большой театр представил премьеру шедевра бельканто, оперу **Гаэтано Доницетти «Линда ди Шамуни»**, давно позабытую в российских театрах. В качестве режиссера был приглашен многократный обладатель «Золотой маски» Роман Феодори, зарекомендовавший себя в драматическом театре и в мюзикле. Новая постанов-



Ж. Оффенбах. «Робинзон Крузо».
Робинзон Крузо — Дмитрий Никаноров.
Фото Сергея Родионова

ка — дебют режиссера в Большом, который был осуществлен в соавторстве с дирижером Антоном Гришаниным и художником Даниилом Ахмедовым. В создании спектакля также приняли участие режиссер по пластике Татьяна Баганова и художник по свету Андрей Абрамов.

Более полутора веков назад, когда «Линда ди Шамуни» была впервые поставлена в венском театре (1842), она имела большой успех у публики. Затем эта опера завоевала многие мировые сцены. В России, будучи представленной сначала итальянской труппой, а позже освоенная и русскими артистами, она появлялась на сценах от Одессы до Петербурга. Только в Большом театре в XIX столетии было сделано три ее постановки. Сегодня «Линду ди Шамуни» гораздо реже можно увидеть на оперных площадках. И новый спектакль в Большом — событие уже потому, что московский слушатель может познакомиться с незаслуженно забытым шедевром Гаэтано Доницетти.

Антон Гришанин, считающий это сочинение образцовым для своей эпохи, возродил его стилистически верно и эмоционально проникновенно. Поставив цель удержать внимание публики и рассказать историю так, чтобы переживания героев нашли отклик у современного зрителя, он создал музыкальное полотно изысканное и рафинированное, в котором слышны тончайшие оттенки, свойственные искусству итальянского *bel canto*. Оркестр и солисты с точностью передают поэтичные настроения мелодраматической пасторали, в которой главная героиня Линда из альпийской деревни Шамуни нежно и трепетно раскрывает любовные чувства крестьянки, полюбившей Шарля, скрывающего свое аристократическое происхождение.

Деликатная и хрупкая Екатерина Ферзба в роли Линды — безусловный центр этой постановки, вокруг которого выстраивается драматургическая канва музыкальной истории. Артисты театра, превосходно освоившие труднейшую партитуру, составили достойный ансамбль, показав высокий вокальный уровень, несмотря на то, что по режиссерскому замыслу петь приходилось и лежа, и едва ли не в акробатически позах.

У Романа Феодори возникло свое видение сюжета из далекой эпохи — столь далекой, что она представилась ему неким пыльным музеем оперы, который он и воспроизвел на сцене, заполнив ее вместе с художником Даниилом Ахмедовым упавшей старинной люстрой, сбившейся бархатной портьерой и связанным манекеном в красном мешке. Последний, как и сцены насилия, периодически возникающие в режиссерском действе, видимо должен доносить зрителю мысль о жутком, безапелляционном мире, внутри которого находится девушка, чье мнение никого не интересует. Именно так видится Роману Феодори канва этой социальной мелодрамы, заканчивающейся вполне положительно по замыслу композитора. И несмотря на то, что режиссеру представляется невозможным даже приблизиться к далекой доницеттиевской Линде, ассоциирующейся у него с самой оперой бельканто, он предпринимает не вполне удачную попытку сделать из нее «выразительную, многослойную героиню с хорошим воображением, которое позволяет ей сбежать от

действительности в мир грез» [3]. Символом такого «сбегания» становится картина с пасторальным пейзажем, перемещающаяся с задника сцены в первом акте в раму во втором, где режиссерская фантазия помещает Линду в современный интерьер с разноцветными галогеновыми лампами и зеркалами, олицетворяющий чуждый для нее Париж. Здесь только старинные кресло и стол, замурованные в пластик, напоминают о «пыльном музее оперы». А сама Линда превращается в куклу-марионетку в юбке-абажуре, парике-колпаке и ботфортах. Вернее, в марионеток, потому что Линды, как и Шарли, в этом акте размножаются — прием, становящийся уже привычным в концептуальной режиссуре и используемый всякий раз, когда надо заполнить сценическое пространство каким-то движением, пока длятся долгие арии, с которыми драматическим режиссерам, пришедшим в оперу, не всегда понятно, что делать. Такова режиссерская «реальность» во втором акте, в финале которого сошедшая с ума Линда оказывается погребена под диваном. Этой реальности противостоит сценическое пространство третьего акта, вновь возвращающее в пасторальную идиллию, где можно наблюдать уже две картины — сценографическую и обычную, в раме; и две Линды — кукольную и реальную, убегающих вместе в мир грез...

Так, концептуальная попытка сделать из живой и трогательной девушки-крестьянки марионетку со сложным внутренним миром вошла в противоречие с режиссерским представлением о ее музейном образе, который, похоже, так и остался для него неразгаданным. Ясности в эту концепцию не внесли и многочисленные эротические па в современной угловатой пластике, эклектично смешавшей движения от брейкданса до польки — они исполняются артистами миманса, которые почти все время заполняют сцену, внося разнообразные смысловые контрапункты в основной сюжет.

В общем, в изобретательности создателям сценической части спектакля не откажешь: движения много, и оно затейливо, но, к сожалению, часто перпендикулярно музыке, а потому отвлекает от нее. И несмотря на то, что «пыльный музей оперы» представляется авторам спектакля искусственным миром, куда можно сбегать от жестокой реальности, блестящая и абсолютно живая музыка Доницетти под управлением Антона Гришанина одухотворяет эту постановку.



Г. Доницетти. «Линда ди Шамуни». Линда ди Шамуни — Екатерина Ферзба, артисты мимического ансамбля Большого театра.
Фото Павла Рычкова



Э. В. Корнгольд.
«Мертвый город».
Пауль — Рольф Ромей,
Франк — Артём Гарнов.
Фото Ирины Полярной

Ключевой премьерой сезона в театре «Новая опера» при обновленном руководящем составе стало малоизвестное в России сочинение — **«Мертвый город» Эриха Вольфганга Корнгольда**, австро-американского композитора еврейского происхождения, прославившегося в первой половине XX века киномузыкой к голливудским фильмам. Постановка наиболее известной из пяти его опер у нас приглашает слушателя в мир символического сюжета и постромантической, кинематографичной музыки Корнгольда.

Премьера «Мертвого города» — событие для Москвы знаменательное по ряду причин. Кроме того, что это первая в России постановка малоизвестного автора, это и первая премьера сезона в Новой опере, и первый спектакль театра под руководством нового главного дирижера Валентина Урюпина, продемонстрировавшего масштабность музыкального мышления в драматургически выверенной архитектонике.

Знаменателен спектакль и тем, что к созданию его привлечен наш молодой и весьма успешный на Западе режиссер-постановщик Василий Бархатов, который не сотрудничал с московскими театрами более десяти лет, а ныне выступил в тандеме со своим постоянным соавтором, четырехкратным лауреатом «Золотой маски», художником-постановщиком Зиновием Марголиным.

В постановке также приняли участие главный художник по свету Московского театра оперетты, лауреат премии «Золотая Маска» Александр Сиваев и художник по костюмам Ольга Шайшмелашвили.

Опера на либретто композитора и его отца, влиятельного музыкально-критика Юлиуса Корнгольда, была написана по пьесе «Мираж», которая, в свою очередь, создана по роману бельгийского символиста Жоржа

Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892). Кстати, по этому роману в 1915 году в России Евгением Бауэром был снят фильм «Грёзы». Авторство либретто оперы, опубликованного под псевдонимом Пауль Шотт (имя главного героя оперы и фамилия издателя), стало известно только в 1975 году в Нью-Йорке.

«Мертвый город» обрел успех еще при жизни Корнгольда, которому в свое время Густав Малер пророчил великое будущее. В 1920-м первые спектакли по этой опере были показаны в один день в Гамбурге и Кёльне. Уже тогда его называли знаковым сочинением эпохи постромантизма и ставили во многих театрах мира, включая Метрополитен-опера. Однако затем судьба оперы оказалась не столь радужной: будучи запрещенной, она после Второй мировой войны оказалась в неизвестности и вновь нашла дорогу к аудитории только на рубеже XX–XIX веков.

Несмотря на то, что «Мертвый город» был написан задолго до переезда композитора в США, его музыка, в которой отчетливо слышны влияния поздних романтиков — Р. Штрауса, Дж. Пуччини, Р. Вагнера, — пронизана атмосферой голливудского кинематографа. Не случайно Корнгольда, в послужном списке которого немало и симфонических, и камерных произведений, считали основателем голливудской киномузыки, а его киноработы были отмечены двумя «Оскарами» за лучшую музыку к фильмам. Именно кинематографичность музыки Конгольда подчеркивается в разных постановках «Мертвого города» последних лет: режиссер спектакля в Финской опере Каспер Хольтен обращается к образам из «Соляриса» А. Тарковского (2010), концепция постановки Саймона Стоуна в Баварской опере близка «Головокружению» А. Хичкока (2019).

Дух кино присутствует и в спектакле Василия Бархатова, использовавшего недвусмысленные отсылки к фильмам «Шоколад» Лассе Халльстрёма и «Жилец» Романа Полански. Его авторская концепция «Мертвого города» психологична, она воплощает своеобразное понимание романа Роденбаха: «В личной трагедии мы всегда хотим, чтобы окружающий мир скорбел вместе с нами. Когда ты ощутил потерю, часы и трамваи непременно должны перестать ходить... “Мертвый Брюгге” или любой другой город — в подобной ситуации не имеет значения. Опера “Мертвый город” всегда была и остается для меня историей мучительного освобождения от ушедшего человека — избавление от самой крепкой зависимости из известных мне» [5].

Историю вдовца Пауля, оплакивающего умершую жену Мари и превращающего дом в посвященную ей святыню, режиссер трактует метафорически. Он заменяет смерть супруги Мари по сюжету ее уходом после безуспешных попыток разобраться в отношениях у психолога, но смерть в его спектакле наполняет душу Пауля, который не может жить привычной жизнью без возлюбленной, будучи не в состоянии справиться с травмой потери. Он заперт в пространстве своего дома, похожего внешне на коробку гроба, из которого как будто нет для него выхода. В окнах непрерывно идет видеоливень, ибо

душа Пауля страдает и мечется между порывами полюбить новую девушку Мариетту и сохранить Мари в душе. Это история именно о душевных муках главного героя, которые от действия к действию становятся все масштабнее и приводят к галлюцинациям — на их пике героя захватывает шабаш в адском пламени, тогда как музыка повествует о церковном «благочестивом шествии» с участием епископа и детей. Утопление в ванной Мариэтты, похожей на супругу и покусившейся на святыню — локон Мари, приводит к неожиданному просветлению, и Пауль отказывается принять вернувшуюся жену, обретая при этом себя, освобожденного от зависимости. Однако в спектакле настолько размыта граница между реальностью и иллюзией, что так и остается загадкой, случилось ли все на самом деле, или это игра воображения главного героя.

Если в трактовке этого мрачного романа композитор переосмысливает изначальную идею Роденбаха, оставляя победу за жизнью, то Бархатов оставляет зрителя со своими размышлениями по поводу реалистичности происходящего — и в этом тоже неоднозначность символической трактовки сюжета: каждый сделает вывод, резонирующий именно ему.

Для воплощения режиссерского замысла в театре Новая Опера разработали оригинальное техническое решение: действие происходит не просто на авансцене, а фактически в павильоне — доме Пауля — над оркестровой ямой, тогда как оркестр располагается за ним в глубине сцены, при этом контакт с дирижером осуществляется с помощью камер и мониторов. Но, пересадив оркестр, постановщики позаботились и о качестве звука: отражающие панели над оркестром уравнивают звучание. Зато солисты находятся максимально близко к зрителю, что ставит перед ними дополнительные актерские вызовы, но многократно усиливает эмоциональный контакт с публикой. И это важно, потому что залог успеха постановки «Мертвого города» — в главном дуэте тенора и сопрано, который оказывается на первом плане сценического пространства.

Судя по абсолютному аншлагу и бурному приветствию «Мертвого города» публикой, он займет достойное место в афише обновленного театра, ведь в наше время непрерывных перемен психологический взгляд на судьбу другого человека, показанную с помощью музыкально-театральной экспрессии, помогает иначе взглянуть на собственную жизнь.

Еще одно направление в современном оперном театре связано с новыми оперными опусами в оригинальных форматах. И в этой области, пожалуй, в авангарде стоит Детский музыкальный театр им. Наталии Сац благодаря ее художественному руководителю, не устающему генерировать новые идеи, — Георгию Исаакяну. В то время как в течение последнего сезона реконструировался Большой зал Детского музыкального театра, режиссер создал проект «RE-конструкция», в котором представил ряд новых спектаклей в иммерсивной форме, освоив пространства фойе и ротонды. Остановим внимание на новом оперном опусе, созданном по инициативе и идее Георгия Исаакяна — это мировая премьера первой части



К. Комсомольцев. «Любовь к трем цукербринам». Сцена из спектакля. Фото Елены Лапиной

футуристической трилогии «Я, робот», AR-опера по роману Виктора Пелевина на музыку **Константина Комольцева «Любовь к трем цукербринам»**. Соавторами постановки стали музыкальный руководитель и дирижер Сергей Михеев, сценограф Денис Сезонов и художник по костюмам Анна Кострикова.

Новая постановка, представленная на Малой сцене на волнующую сегодня многих тему о взаимодействии человека и искусственного интеллекта, — это опыт освоения сплавленной театрально-виртуальной реальности, где впервые на музыкальной сцене используются новейшие научные разработки и технологии современности. Привычные средства живого театра соединены с новыми компьютерными и визуальными системами: это технологии добавленной (AR) и виртуальной (VR) реальности, динамические голограммы, «умный» и компьютерно-синтезированный звук и многое другое.

Для того, чтобы в полной мере погрузиться в этот оперный техномир, зрителям на входе раздают планшеты, с помощью которых по компьютерным командам можно погрузиться в «добавленную реальность», где реальные герои взаимодействуют с виртуальными.

AR-опера «Любовь к трем цукербринам» — это полная иронии и метафор полуторачасовая история в 11 картинах на тексты Виктора Пелевина, «сшитая» из фрагментов привычного и компьютерного мира, между которыми практически невозможно провести границу. Иронично уже само название оперы, соединившее имена создателей Фейсбука Марка Цукерберга и Google Сергея Брина с аллюзией на тему известной оперы С. Прокофьева, в названии которой фигурируют не цукербрины, а апельсины, но в центре внимания — та же идея зависимости от них основного героя. Сами цукербрины обнаруживаются в виде блестящих фиолетовых шаров в анимированном пространстве.

История требует декодирования и осмысления. Собственно, даже имя автора либретто закодировано под аббревиатурой М. Д. В трансформированной многоплановой реальности, картинки которой переключаются в привычном современнику клиповом режиме, участвуют и жрецы, и мифологические существа, и герои известных компьютерных игр, и реальные люди, живущие с виду привычной жизнью — радиоведущий, три феминистки из радиопрограммы и системный администратор Кеша.

Кеша начинает свой путь с иллюзии управления миром через компьютер, без которого он не мыслит существования, затем погружается в виртуальную реальность, в которой сознание уже сливается с героями из его компьютерного бытия, и анимационный помощник Ян Гузка вменяет ему в обязанности общение с такой же анимированной женой Мэрилин Монро и посещение общественной фазы сна LUCID, которая отвечает за новости, встречи и социальную жизнь. Но когда загрузка жены «сбоит», а в LUCID ему становится скучно, управление виртуальной реальностью выходит из-под контроля — возникший вирус переключает из желанного комфорта в ужас гибридной отравленной реальности. Мелькнувшее на короткий миг блаженство вновь оказывается обманом. Над всем этим авторы спектакля помещают высшую реальность, которая проявляется во вступлении и финале закольцованного сюжета. Именно в ней слышны надмировые голоса с трубным гласом «Омм», ассоциирующиеся со сценическими образами монахов и восточной пагоды. Именно из этих безграничных космических просторов появляется основная реальность оперы, и именно в них она растворяется в финале. Здесь же возникает главный рассказчик этой истории — некто Киклоп, который видит и слышит все. Из его уст звучит умозаключение, основанное на буддистских истинах: чтобы не погибнуть, достаточно не отдавать игре иллюзий душу, быть здесь и сейчас, не отвлекаться от великой цели.

Идея оперы продиктовала эклектичную музыкальную текстуру и оригинальный сценический формат. В ее ярком и неординарном музыкальном повествовании есть традиционные для оперного жанра сольные, ансамблевые и хоровые номера, оркестровые интерлюдии, при этом в музыкально-стилистическом миксе преобладает медитативная, сонорная и конкретная музыка, в которую проникает хорал, экспрессивные мелодические интонации, даже хип-хоп и рекламные джинглы. Но главное, что этот первый и весьма удачный опыт молодого композитора Константина Комольцева в жанре оперы наилучшим образом раскрывает задуманные идеи, оказывая на слушателя мощное воздействие, а местами почти психоделический эффект.

Отдадим должное коллективу исполнителей театра — оркестру, хору, солистам, которые под точным и высокопрофессиональным руководством дирижера Сергея Михеева блестяще донесли аудитории все музыкальные смыслы.

Визуальная часть оперы тоже весьма интересно раскрывает идеи постановщиков: светящееся в полумраке большое экранное панно — центральный элемент сценографии, притягивающий к себе галогенные световые нити, — состоит из множества компьютерных экранов, на которых посто-

янно транслируется возникающая новая реальность, символично разбитая на массу мелких фрагментов.

AR-опера «Любовь к трем цукербринам» — это несомненно вежа в музыкально-театральном мире не только столицы, но и всей страны.

Эксперимент, предъявивший трансформацию привычной широкому зрителю оперной реальности, состоялся. Спектакль производит яркий эффект новизной музыкально-театрального языка и сценического формата. Эффект со знаком «плюс» или со знаком «минус» — решать зрителю, но такой спектакль непременно заставит задуматься о гуманистической и философской составляющих взаимодействия человека и компьютера, которое становится все плотнее и грозит все более непредсказуемыми последствиями. И несмотря на то, что возрастной ценз спектакля 18+, он обращен, прежде всего, к молодому поколению, — тому, которому в ближайшем будущем будет принимать самые важные для общества решения.

А зрителю остается ждать продолжения трилогии: голографического балета «Двухсотлетний человек» и компьютерной драмы «О-Н-А».

Резюмируя обзор московских оперных постановок сезона 2021/2022, необходимо отметить, что сегодня на сцене традиционно доминирует классическая опера в концептуальных режиссерских постановках, доверенных большей частью режиссерам из неоперных областей — многие из таких спектаклей вызывают острую полемику со стороны критики и неоднозначное принятие со стороны публики. Значимым оказывается также открытие на отечественной сцене малоизвестных сочинений, что, несомненно, расширяет содержательный радиус современного оперного театра, пополняя его репертуарные списки. В значительно меньшей степени отражены новые оперные опусы наших дней, представляющие собой композиторско-режиссерские проекты, но такие опусы есть, и они раскрывают новые смысловые горизонты как в жанре оперы, так и в его режиссерской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемova Е. Г.* Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сб. науч. статей МГПУ. — Москва: МГПУ, 2015. — С. 125–132.
2. *Бояринцева А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории. Текст: электронный [сайт]. — URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (дата обращения: 06.06.2019).
3. «Линда ди Шамуни», программа к спектаклю Большого театра, 2022.
4. *Матусевич А.* Европейский оперный сезон: поляризация музыкальных стилей и режиссерских идей // Ученые записки РАМ. — 2021, №2 (37). — С. 25–49.
5. «Мертвый город». Программа к спектаклю театра «Новая опера», 2022.
6. *Цодоков Е.* Визуализация оперы или типология оперной режиссуры. Текст: электронный [сайт]. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 05.06.2019).
7. *Чепиного А. В.* Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС», 2018. — 365 с.

REFERENCES

1. *Artemova Ye. G.* Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoy interpretatsii klassicheskikh sochineniy [Modern opera production: to the problem of director's interpretation of classical compositions] // *Muzykal'naya kul'tura i obrazovaniye: teoriya, istoriya, praktika*. Cb. nauch. statey MGPU. — Moscow: MGPU, 2015. P. 125–132.
2. *Boyarintseva A.* Opernyye postanovki XXI veka: igry na spornoy territorii [Opera productions of the 21st century: games in the disputed territory]. Tekst: elektronnyy [Sayt]. — URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (data obrashcheniya: 06.06.2019).
3. «Linda di Shamuni», programma k spektaklyu bol'shogo teatra [«Linda di Chamouni», program for the performance of the Bolshoi Theater], 2022.
4. *Matusevich A.* Yevropeyskiy opernyy sezon: polarizatsiya muzykal'nykh stiley i rezhisserskikh idey [European opera season: polarization of musical styles and directorial ideas] // *Uchenyye zapiski RAM*. — 2021, № 2 (37). — P. 25–49.
5. «Mertvyi gorod». Programma k spektaklyu teatra «Novaya opera» [«Dead City». Program for the performance of the New Opera Theater], 2022.
6. *Tsodokov Ye.* Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury [Opera Visualization or Opera Directing Typology]. Tekst: elektronnyy [Sayt]. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
7. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii a rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii [Problems of Interpretation in Directing an Opera Performance at the Turn of the 20th — 21st Centuries in Russia]: special'nost' 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS», 2018. — 365 p.

Интервью

Ирина Алексеева

«Я ВСЕГДА БЫЛА ПТИЦЕЙ ВОЛЬНОЙ» ИНТЕРВЬЮ С КОМПОЗИТОРОМ МАРГАРИТОЙ ЗЕЛЁНОЙ

Маргарита Зелёная — талантливый композитор российского происхождения, в настоящее время проживает в Нью-Йорке. Ее творчество, широко известное за рубежом, не может не удивлять своим размахом и свободой в выборе тем и сюжетов. Произведения разных жанров и направлений — оперы и мюзиклы, камерно-вокальные и инструментальные сочинения, а также музыка к драматическим спектаклям — поражают смелыми находками, парадоксальностью музыкального мышления. Благодаря уникальному союзу высокого профессионализма и мастерства как самого композитора, так и музыкантов-исполнителей, премьеры сочинений Маргариты Зелёной неизменно пользуются успехом во всем мире: они звучат в нью-йоркских Карнеги-холл, Линкольн-центре и престижном Метрополитен музее, в концертных залах Германии, Великобритании, Израиля, на многочисленных зарубежных фестивалях в России, Америке, Канаде, Италии, Голландии, Австралии, Бразилии.

Как известно, фигура любого музыканта предстает в совокупности биографических фактов, событий творческой жизни. Однако не менее, а, возможно, и более важными являются загадки и тайны внутреннего притяжения личности к тем или иным



Маргарита Зелёная

темам, событиям, диалоги с современниками и предшественниками, мысли и впечатления, раскрывающие секреты психологии художественного творчества. Сквозь их призму просматривается система ценностей, становится очевидным объем творческой личности. Постараемся не пропустить главное, запечатленное в высказываниях, а также зашифрованное между строк.

И. А.: Маргарита, расскажите, пожалуйста, о своем детстве, как появился интерес к музыке?

М. З.: Интерес появился, когда тетя подарила нашей семье пианино — мне было четыре года. Старшая сестра начала заниматься, а на мою просьбу — тоже начать играть — мне ответили, что я слишком мала. Тогда я нашла выход: на маленьком стульчике усаживалась у батареи и считала, что колени батареи — это клавиши, а я — пианистка. Таким образом «переиграла» практически все пьесы, которыми занималась сестра; в это время я часами могла слушать музыку, просиживая рядом с радиоприемником. Продолжая настаивать, я все-таки добилась своего: меня начали учить в четыре года!

И. А.: В детстве Вы посещали спектакли, музыкальные и драматические? Какими были Ваши впечатления?

М. З.: Первые 15 лет прошли в индустриальном Челябинске. Родители работали инженерами на Челябинском металлургическом заводе, а жили мы неподалеку от завода, т.е. были довольно удалены от таких очагов городской культуры, как филармония и театры: оперный, драматический, ТЮЗ. Соответственно, посещения спектаклей или концертов были редкостью, однако до сих пор помню две постановки Челябинского оперного театра: «Князя Игоря» Бородина и «Трубадура» Верди. Были потрясающие впечатления от музыки, от того, как музыкальная драматургия становится центростремительным фактором для сюжетного развития.

И. А.: Кто был Вашими первыми музыкальными учителями?

М. З.: Первым учителем по фортепиано в музыкальной школе была Галина Николаевна Кравцова, по композиции — композитор Евгений Георгиевич Гудков.

И. А.: На Вашем сайте дана информация о телепередаче, в которой Вы принимали непосредственное участие в детстве, расскажите, пожалуйста, об этом подробнее.

М. З.: Мне было 12 лет. В Челябинск приехали работники телевидения из Москвы, чтобы снимать выпуск передачи «Ищем таланты», которая помимо Советского Союза транслировалась в двенадцати европейских странах. В передаче была и музыкальная «страничка», на которую в качестве юного дарования пригласили меня и моего учителя Гудкова. Позвали также и филармонического певца Владимира Михальченко, исполнившего написанную мной песню (я была за роялем). Евгений Георгиевич, к сожалению, опоздал на съемки, поэтому мне пришлось взять удар на себя и отвечать на все вопросы интервьюера. После съемок я почувствовала себя «абсолютной звездой Челябинска»!

И. А.: Какими были Ваши первые композиторские опыты?

М. З.: В шесть лет, не подозревая о том, что гениальный Римский-Корсаков уже создал «Золотого петушка», я написала либретто, а потом и двухактную оперу в сопровождении фортепиано. Поскольку с раннего детства я сочиняла музыку безостановочно, не отвлекаясь ни на что другое, к 12 годам были написаны «тонны» музыки: в основном для фортепиано и детского хора (на стихи русских поэтов), родители поняли — со всем этим надо что-то делать. Так я попала к Евгению Георгиевичу.

И. А.: Какими были Ваши первые композиторские опыты?

М. З.: Первым моим заданием стало сочинение фортепианной сюиты по сказке «Золотой ключик». Она представляла собой серию характеристичных портретных миниатюр. Например, ее части назывались в соответствии с именами героев: «Папа Карло», «Буратино», «Кот Базилио и Лиса Алиса»... Мне надо было подметить главную черту персонажа и передать ее через музыку. Прозанимавшись частным образом у Гудкова три года, к 15 годам я написала трехчастный струнный квартет, много вокальной музыки (как песен, так и вокальных циклов), сольные фортепианные пьесы.

И. А.: Что дали Вам занятия с композиторами Д. Кабалевским и А. Хачатуряном?

М. З.: В 1969 году, перед моим поступлением в мерзляковское училище, Гудков, поехав на очередной композиторский съезд в Москву, договорился с Кабалевским и Хачатуряном о прослушивании. Две встречи стали незабываемыми. Каждый из композиторов принял меня у себя дома и уделил порядка 40 минут. Я играла свои сочинения, объясняла, почему написала именно так, что имела в виду, отвечала на вопросы и в заключение услышала вердикт: идти в композиторы!

И. А.: Каковы были Ваши увлечения, круг интересов в юношеском возрасте?

М. З.: Думаю, настоящей страстью, а не просто увлечением, была и есть музыка. Ей, и только ей, посвящались многочисленные часы, все мысли были заняты только тем, чтобы как можно больше услышать, сыграть и самой разобраться в том, что написал тот или иной гениальный композитор: я часами читала с листа, это был «голод», который надо было срочно утолить, раскрыв для себя (или, по крайней мере, попытаться раскрыть-раскодировать) законы музыкального творчества. Под впечатлением от «раскрытого» рождалась собственная идея, которую я стремилась довести до логического конца.

Во время самостоятельных фортепианных занятий мне всегда хотелось понять, почему так написано, что именно заложено в замысле сочинения, осознать, сколько может быть вариантов интерпретации, попробовать разные и отобрать тот, который в данный момент ощущала как единственно правильный.

И. А.: Расскажите, пожалуйста, о Ваших исполнительских пристрастиях. Вы поете, на каких инструментах играете?

М. З.: Я пробовала играть на скрипке исключительно для себя, чтобы понять, какие существуют позиции, как пользоваться смычком. Это был некий



Маргарита Зелёная с Михаилом Светловым, выдающимся оперным басом нашего времени, после исполнения сочинения «Музыкальные рассказы по Чехову» на международном Нью-Йоркском фестивале САММИТ (2014)

самообразовательный курс. В 1980-х, будучи преподавателем теоретических дисциплин на эстрадном отделении гнесинского музыкального училища, я несколько месяцев занималась вокалом у моих коллег, замечательных педагогов-вокалистов, Татьяны Николаевны Маркович и Владимира Христофоровича Хачатурова. Запела — не от хорошей жизни, меня не устраивало исполнение моих вокальных сочинений. То, что, как мне кажется, я умею делать профессионально, — это писать музыку и играть на рояле.

И. А.: Присутствовали ли в Вашей жизни личности, сильно повлиявшие на Вас как на композитора и педагога?

М. З.: Выдающийся пианист, профессор Московской консерватории, один из самых уважаемых исследователей творчества Листа Яков Исаакович Мильштейн, у которого мне посчастливилось проучиться на третьем и четвертом курсах мерзляковского училища, перевернул мое представление о музыкальной интерпретации. Генрих Ильич Литинский — профессор по композиции из гнесинского института, который всегда доверял интуиции студента, научил меня искусству педагога: как ненавязчиво направлять студента, давая ему возможность самостоятельно прийти к верному решению.

И. А.: Какой была атмосфера во время учебы в училище? Какие педагоги внесли вклад в Ваше развитие как композитора?

М. З.: Атмосфера была без преувеличения тяжелая, особенно поначалу, особенно для провинциальной девочки-подростка; у нас преподавали замечательные музыканты, скидок никому не давали. Установка была такая: тебя приняли в лучшее училище страны, изволь соответствовать. Благодаря этому я получила по-настоящему серьезное музыкальное образование: как пианистка (у Я. И. Мильштейна), теоретик (у Е. М. Царевой, Д. А. Блюма), органистка (у Б. А. Романова), кроме того, посещала факультатив симфонического дирижирования под руководством композитора Николая Корндорфа.

Об уроках композиции стоит сказать отдельно. Моим педагогом был Константин Баташов. Почти каждый урок начинался с его проповеди, суть которой сводилась к тому, что девочки писать музыку не умеют, да и не должны. В знак протеста я упорно продолжала писать, но отношения с Баташовым так и не сложились.

И. А.: Если говорить о годах обучения в институте имени Гнесиных, то какие композиторы Вам были близки?

М. З.: По стилю и идеям — Борис Чайковский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин.

И. А.: Вы печатались в журнале «Метро». Расскажите об этом. Это ваш первый журналистский опыт?

М. З.: Я всегда любила записывать свои мысли, впечатления, некие «необязательные заметки на полях». После окончания гнесинского института (это был конец 70-х) в качестве подработки я сотрудничала с информационным бюллетенем Союза композиторов СССР, который в краткой, действительно информативной форме давал основные сведения о музыкальных событиях в Союзе.

Когда в 1997 году я приехала в Америку, то обратилась в газету «В Новом Свете» с предложением писать рецензии на концерты. Однако это предложение их не заинтересовало, но мне предложили брать интервью у известных музыкантов. Таким образом, я проинтервьюировала многих замечательных исполнителей, среди них выдающийся аккомпаниатор Левон Оганезов, гениальный Гидон Кремер, замечательный скрипач (первая скрипка в квартете Бородина, затем в Токуо string quartet) Михаил Копельман, неповторимая певица, меццо-сопрано, Ирина Мишура и другие.

Через какое-то время меня пригласили вести постоянную колонку музыкальных новостей в журнале «Метро»: я не только давала информацию о предстоящих событиях, но и «направляла» читателя: почему стоит пойти на такой-то концерт или спектакль, на что обратить внимание. После полугода сотрудничества я решила оставить эту работу.

И. А.: Какие уникальные качества педагога Г. И. Литинского были Вам близки? Как проходили Ваши занятия по композиции?

М. З.: Генрих Ильич был не только уникальным музыкантом, но и редким психологом. Я была свидетелем того, как отличались его занятия с разными студентами: одного он вел за собой чуть ли не за руку, давая конкретные указания, что и как следует писать; другому что-то ненавязчиво советовал; третьему, пытаясь понять внутренние устремления студента, всего лишь намекал на то, чего он от него ожидает. Я была всегда «птицей вольной», точно знала, что хочу писать в данный момент и, исходя из этого, сама искала идею и придумывала ее реализацию. Г. И. был открыт всему новому и соглашался со мной в том, что в наше время не может и не должно быть «низких» и «высоких» жанров, что (на примерах опусов Шнитке, композиторов так называемой Третьей волны авангарда) это чуть ли не норма, когда в одном сочинении присутствует и то, и другое. Я экспериментировала с джазом, и Г. И., надев



Мargarита Зелёная с пианисткой, лауреатом международных конкурсов Сюзан Мёрдингер после премьеры Фортепианного дуэта на международном Нью-Йоркском фестивале САММИТ (2015)

самостоятельно засевавшего за написание либретто «Петушка», в этом смысле достаточно показателен. Возможно, что и упоминавшиеся «Князь Игорь» и «Трубадур», услышанные подростком, — из той же «копилки».

В сочинении любого жанра для меня важно важно как наличие интриги, так и ее развитие.

И. А.: Расскажите о Вашем знакомстве и сотрудничестве с Борисом Заходером.

М. З.: Вскоре после окончания гнесинского института ко мне обратилась студентка факультета музыкальной режиссуры ГИТИСа Наташа К. В качестве дипломной работы ей нужно было осуществить постановку оперы, желательно детской, только что написанной — в этом случае шансы осуществить постановку резко возростали.

Через Союз писателей Наташа раздобыла для меня телефон Бориса Владимировича, я ему позвонила и предложила подумать над созданием либретто по его пересказу милновского «Винни-Пуха». Заходер пригласил меня в гости в Болшево; с этого замечательного момента началось не только наше плодотворное сотрудничество, но и теплая дружба.

две пары очков, внимательно вглядывался, вслушивался и всегда критически, но доброжелательно оценивал услышанное. А уж если ему что-то сильно нравилось, не скупился на похвалы!

И. А.: Как изменилась Ваша профессиональная жизнь после вступления в Союз композиторов?

М. З.: Союз композиторов действительно менял жизнь композиторов к лучшему; появлялась возможность услышать исполнение собственных сочинений, и исполнение достойное. Благодаря этому мои произведения прозвучали в разные годы на «Московской осени», кроме того, в 1985 году, сразу после приема в союз, мне посчастливилось в составе композиторской делегации гостей побывать на фестивале «Пражская весна».

И. А.: Как появилось желание сочинять музыку для театра?

М. З.: У меня ощущение, что это желание не появилось вдруг, в том или ином виде оно было всегда. Наверное, опыт шестилетнего ребенка,

На первой встрече Б. В. озвучил свой критерий, какой, с его точки зрения, должна быть музыка: «Она должна быть внятной». Поскольку к нашей встрече я подготовилась — написала комическую арию Пуха, начинавшуюся словами: «Я стоял на носу и держал на весу задние лапки и все остальное», которая Б. В. очень понравилась, — наше взаимопонимание возникло буквально с первой минуты, мы были всегда на «одной волне». Я предлагала Б. В. жанровый ракурс арий, ариозо, ансамблей; для него это была увлекательная игра, иногда что-то вроде кроссворда, который надо разгадать, и разгадать непременно! Так что работали мы над «Винни-Пухом» дружно и весело! Когда я просила Б. В. что-то дописать или изменить, он относился к этому доброжелательно, а если изменение особенно удавалось, даже нахваливал мою интуицию. Б. В., как большой любитель и мастер играть словами, временами называл меня ласково «мой конь-позитор». В итоге премьерную постановку «Пуха» в 1985 году осуществил актер и режиссер московского Детского музыкального театра Николай Петренко.

И. А.: Как вы познакомились с Н. Сац?

М. З.: Не знаю, как сейчас, а раньше существовала такая практика: если театр (в том числе и оперный) хочет поставить новый спектакль, он должен заключить договор с Министерством культуры, а Министерство, в свою очередь, — с авторами произведения на получение ими гонорара за создание своего опуса и последующую постановку в уже известном театре. Борис Владимирович и Наталья Ильинична были знакомы, но не сильно симпатизировали друг другу. Тем не менее Сац понимала «калибр личности» Заходера, огромную популярность заходеровского «Винни-Пуха» и, безусловно, хотела, чтобы премьера оперы прошла именно в ее театре, и ни в каком другом.

Однако прежде чем принять решение, Н. И. устроила музыкальное прослушивание, на котором я, сидя за роялем, пела и изображала, как могла, всех персонажей. Худсовет отнесся к услышанному более, чем положительно, и работа закипела. Впоследствии Сац принимала активное участие в режиссуре Николая Петренко, для которого постановка моей оперы стала дипломной работой в мастерской известного гитисовского профессора Г. П. Ансимова.

И. А.: Какие музыкально-театральные сочинения, кроме оперы «Снова Винни-Пух», были поставлены на сцене?

М. З.: Помимо «Винни-Пуха» вместе с Заходером мы написали мюзикл «Алиска в Вообразии» (по «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла), музыка которого была использована в телевизионной постановке, а также поставлена в концертном исполнении, под фортепиано, в Челябинской филармонии.

Многие годы я сотрудничала с Игорем Цунским, равноценно талантливым актером, режиссером, драматургом, либреттистом, театральным критиком. Для его драматических постановок я часто писала музыку. Но был у нас с ним и детский мюзикл под названием «Вместе все по одному» (на его либретто), поставленный в детской музыкальной студии в Москве.

И. А.: Как приняло Вас американское сообщество музыкантов?



Маргарита Зелёная с музыкантами Нью-Йоркского Филармонического оркестра после премьеры Струнного квартета М. Зелёной в Линкольн центре (2008)

связались с композиторами, объявляя так называемый «call for score». Кому-то нужно для программы произведение тематическое, кому-то — что-то свеженарисованное для определенного состава... Это дает возможность (при всех необходимых сопутствующих совпадениях) композитору услышать свой опус. Кроме того, огромное значение имеет личный фактор, а также то, что выглядит как счастливая случайность, а на самом деле оказывается закономерностью. Поясню несколькими примерами.

Пример первый. В конце 90-х, как только я приехала в Америку, со мной связалась Анна Рабинова, замечательная скрипачка, в свое время блестяще закончившая Московскую консерваторию. В то время она уже была скрипачкой знаменитого Нью-Йоркского филармонического оркестра, однако сольную карьеру не оставила. Для своего концерта в Линкольн-центре она искала аккомпаниатора, а также хотела исполнить что-то новое. Мы, что называется, нашли друг друга: я получила огромное удовольствие от музицирования с Анной, кроме того, она сыграла премьеру моей 24-х-минутной «Сюиты стилизованных танцев» для скрипки и фортепиано. Впоследствии для камерного концерта музыкантов NY Philharmonic в Ликольн-центре Анна заказала мне написать струнный квартет, который стал единственной премьерой сезона 2009 года в рамках выступлений музыкантов Нью-Йоркского филармонического оркестра.

Пример второй. В 2001 году пианистка аргентинского происхождения Анна Мария Ботацци заказала мне написать пьесу для ее сольного концерта в Большом зале Карнеги-холл. Там состоялась премьера «Мечтаний Пьеро», первой части фортепианной сюиты «Пантомимы». Сюита целиком исполнялась впоследствии в разных странах, в том числе и в России.

Пример третий. В 2008 году, когда для исполнения композиции по лермонтовскому «Демону» я искала виолончелиста (состав: тчец, сопрано, виолончель и фортепиано), то нашла его в лице своего соседа. Андрей Чекма-

М. З. Приняли меня весьма радушно. Первый союз, в который я вступила в Америке, был Союз женщин-композиторов Нью-Йорка. Очень заинтересованно и с явной симпатией американки расспрашивали меня о жизни композиторов в России, о том, какие у меня ближайшие творческие планы, где они могли бы услышать мои опусы...

И. А.: Как Вы решали проблему исполнения Вашей музыки в Америке? Как проходят премьеры ваших сочинений?

М. З.: Здесь принято, чтобы различные солисты и ансамбли связы-

зов, потрясающий виолончелист, как раз только что снял квартиру этажом ниже. Одно из моих монументальных сочинений — «Византийские песнопения», духовный концерт для виолончели соло, написанное в 2009 году по его заказу, — вошло в репертуар музыканта. Я получила два гранта на написание «Песнопений».

Пример четвертый. Несколько лет назад ко мне обратился американский пианист, которому требовалось сочинение для программы под названием «Восток пересекается с Западом» в престижном концертном зале не менее престижного музея Метрополитен. По его просьбе одну из частей «Византийских песнопений» я аранжировала для виолончели и фортепиано. Исполнителем на том концерте был виолончелист из Tokyo string quartet Clive Greensmith.

Список можно продолжать и продолжать, но на этом, пожалуй, останавливаюсь.

И. А.: Часто ли вы печтаетесь как музыкальный критик?

М. З.: Больше не печатаюсь. Надо выбирать главное, а главное — это композиторское творчество.

И. А.: Расскажите, чем Вы занимаетесь в США? Где работаете?

М. З.: В основном пишу музыку, даю частные уроки студентам; дополнительно выступаю экспертом при покупке дорогостоящих роялей, занимаюсь с вокалистами интерпретацией, готовя их прослушиваниям, участвую в качестве аккомпаниатора в записях.

И. А.: Продолжаете ли Вы творческое взаимодействие с Россией? Исполняются ли Ваши сочинения на родине?

М. З.: Есть коллеги-музыканты, с которыми я поддерживаю контакты, в том числе друзья-композиторы. Несколько раз в России исполнялись мои сочинения «Причитание», «Верую», «Пантомимы» и пьеса для ударных и фортепиано.

И. А.: С какими творческими личностями Вы познакомились за рубежом? Возможно, завязались какие-то успешные совместные творческие контакты?

М. З.: Анна Мария Ботаци, выдающаяся пианистка и педагог; Анна Рабинова, скрипачка из Нью-Йоркского филармонического оркестра; Андрей Чекмазов и Христофор Мирошников, ученики легендарной Натальи Шаховской, у обоих в репертуаре мои сочинения; Нина Бейлина, скрипачка, основатель и художественный руководитель камерного оркестра «Баханалия»; Давид Хонг, дирижер нью-йоркского оркестра «One World Symphony»; Клаудио Шимоне, легендарный дирижер камерного оркестра «Солисты Венеции». В CV¹ есть полный список исполнителей, а также информация о том, что, где и когда было исполнено.

И. А.: В 2007 году Ваша биография вышла в 61-м издании серии книг «Кто есть кто в Америке, и кто есть кто среди американских женщин», расскажите, пожалуйста, об этом.

М. З.: Заслуги моей в этом нет. Ко мне обратилось это издание, я откликнулась, коротко написав о себе.



Мargarита Зелёная со скрипачкой Клаудией Шайер после американской премьеры «Причитаний» (для скрипки соло и струнного оркестра), посвященного памяти Чингиза Айтматова

И. А.: Многие Ваши сочинения разных жанров так или иначе имеют программу, с чем это связано? Можно ли говорить о театральности как свойстве Вашего творчества?

М. З.: В одном из ответов эта тема затрагивалась. Наверное, по природе я либо сочинитель историй, либо любитель по-своему адаптировать известные из них.

И. А.: Самые памятные моменты вашей музыкальной жизни?

М. З.: Приведу всего несколько примеров (из многих, к счастью!), когда исполнение собственной музыки меня глубоко трогало и становилось памятным:

2011 — премьера в Италии «Причитаний», молитвы для скрипки соло и струнного оркестра. Потрясающее по глубине проникновения в замысел сочинения (оркестр «Солисты Венеции»).

2012 — премьера в Великобритании поэмы «Моление о чаше» по одноименной картине Эль Греко для альта и фортепиано. Альтистка Энико Магьяр и пианист Тимоти Энд создали удивительную, прямо таки мистическую, звуковую атмосферу.

2018 — концерт в Карнеги-холл двух гениев: Гидона Кремера и Даниила Трифонова. Незабываемое впечатление от их сотворчества, энергии прочувствования друг друга.

И. А.: Как часто вы пишете музыку по заказу?

М. З.: В большинстве случаев — по заказу. Мне в жизни очень повезло встретить великолепных музыкантов, которые хотят играть мою музыку!

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ CV — сокращено от «Curriculum Vitae», «Биография/Резюме».

Из истории русской музыкальной культуры

Лариса Белогурова

ГНЕСИНСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ В ПЕРСОНАЛИЯХ: ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА КАЗАНСКАЯ

Гнесинская этномузыкологическая традиция сформировалась как научная школа, занимающаяся изучением главным образом вокального фольклора. Специалисты в области этноинструментоведения в ней всегда исчислялись единицами. Среди них — Татьяна Николаевна Казанская (11.12.1937–15.06.2021), талантливый собиратель и исследователь смоленской скрипичной традиции, оставившая яркий след в отечественной науке о народной инструментальной культуре.

Фольклорист с неординарной научной судьбой, она, как это ни парадоксально, никогда не считала себя специалистом в области этномузыкознания. Музыкальное образование Т. Н. Казанская получила в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (ГМПИ), где с 1957 по 1964 год училась по классу скрипки у известного профессора М. И. Фихтенгольца. Лишь очень недолго, в 1963–1967 гг., и по совместительству Казанская была сотрудником Лаборатории по изучению русской песни и народного музыкального творчества в гнесинском институте. С момента окончания вуза и до 1993 года преподавала на кафедре скрипки и альта в должности ассистента своего педагога, а после этого перешла на работу в музыкальную школу-десятилетку имени Гнесиных.

Татьяна Николаевна принадлежит к числу гнесинских фольклористов, если можно так выразиться, первого призыва. Осенью 1958 года Владимир Иосифович Харьков, незадолго до этого организовавший и возглавивший в ГМПИ Кабинет народной музыки, запланировал фольклорную экспедицию во Владимирскую область. Среди выразивших желание принять участие в проекте оказалась студентка второго курса оркестрового факультета Казанская. Поездка произвела неизгладимое впечатление на юную скрипачку, обладавшую редкой природной музыкальностью и эмоциональной отзывчивостью: по воз-



Т. Н. Казанская с ученицей (начало 2000-х годов). Фото из личного архива Т. Н. Казанской

вращении из экспедиции она играла на скрипке песни, услышанные в деревнях. В 1960 году В. И. Харьков, очевидно, учитывая специализацию Казанской, направил ее вместе со студенткой оркестрового факультета М. Тушиной уже в самостоятельную экспедицию в Смоленскую область по конкретным адресам с целью записи народных скрипачей.

Отправляясь в поездку, Татьяна Николаевна, по собственному признанию, не испытывала особого энтузиазма и была настроена, скорее, скептически: *«Я же профессиональная скрипачка и представляла себе деревенских скрипачей как неумёх. Ну что они там могут сыграть?»*¹

Впоследствии она неоднократно подчеркивала, что равнодушие профессиональных музыкантов к фольклору и традиционному исполнительству нередко вызвано высокомерием, мешающим по достоинству оценить красоту народного искусства и подлинное мастерство его носителей. А для самой Татьяны Николаевны поворотной стала первая же встреча — с Петром Архиповичем Большчевым из деревни Ананьино Починковского района. Односельчане называли его «скоморох», причем очень уважительно, без оттенка шутки. Уже тяжело больной, после инсульта, он был плох и почти не вставал. Но для гостей поднялся, взял инструмент, настроил, заиграл. *«Играл долго. Говорить после инсульта совсем не мог, а играл бесподобно!»* — вспоминала Татьяна Николаевна и признавалась: *«А я вдруг такую игру услышала, что у меня сердце зашло! Захолонуло, затрепетало! Как прозрение»*. Эти первые впечатления от встреч со смоленскими музыкантами отразились в дебютной статье исследовательницы «О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины», где она восторженно писала: *«Народные скрипачи музицируют с упоением. Огонь вдохновения преобразует исполнителя. Проникновенность, бодрость, жизнерадостность, буйное веселье, задор их игры увлекает слушателей. Изобретательность вариаций восхищает, а виртуозная техника поражает»* [3, 108].

В сборительской работе Казанской самыми результативными стали экспедиционные сезоны 1960, 1961 и 1975, 1976 годов. В этих поездках было выявлено 50 скрипачей, зафиксировано порядка 700 инструментальных наигрышей и в конечном итоге — установлены границы смоленского скрипичного ареала. Большая часть записей сохранилась в фондах Музыкально-этнографического центра им. Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных. К счастью, уцелели замечательные экспедиционные фотографии, снятые

самой Татьяной Николаевной. Необычная черта характеризует полевую работу Казанской — она, по-видимому, не вела полевых дневников, полагаясь на свою поистине феноменальную память. Любая информация запечатлевалась в сознании собирательницы и при необходимости без труда извлекалась в нужный момент — один раз сыгранное или услышанное произведение, беседа с народным музыкантом, визуальная картинка (например, постановка рук скрипача, техника игры). Именно таким образом до нас дошли многочисленные факты о бытовании смоленской народной скрипки в середине прошлого столетия.

Не получившая музыковедческого или фольклористического образования, не имевшая опыта и какой-либо специальной подготовки, Татьяна Николаевна Казанская оказалась прирожденным, незаурядным этноинструментоведом-полевиком. Уже в первых своих поездках, будучи совсем молодой девушкой двадцати с небольшим лет, она выказала удивительную грамотность в подходе к фольклорному материалу, его оценке и сбору, редкую интуицию и инициативность, необходимый любому фольклористу интерес к деталям, умение работать с народными музыкантами (причем с таким специфическим контингентом, как мужчины старшего и пожилого возраста), вызывать в них доверие и уважение к себе и своей работе.

Характеризуя методы собирательской работы Казанской, нужно сказать, что по своей сути, в самом главном они согласуются с идеями К. В. Квитки, которые, используя современную терминологию, можно связать с социально-антропологическим подходом (сама исследовательница говорила о социально-историческом, функциональном аспектах изучения народной скрипичной культуры).

Однако программные труды корифея восточнославянского этноинструментоведения — «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта)» [8], «Об изучении быта лирников» [7] — в то время не были известны научной общественности (они вышли в свет лишь в начале 1970-х). Думается, что методы полевых музыкально-фольклористических исследований Квитки, так же как и круг интересовавших его проблем в области народной инструментальной культуры, были усвоены Казанской через В. И. Харькова — ученика и младшего коллеги К. В. Квитки, под руководством которого он приобрел практические навыки собирательской работы, в том числе по изучению музыки украинских лирников и кобзарей [1]. Вместе с тем сама Татьяна Николаевна в наших беседах никогда не упоминала о наставлениях подобного рода со стороны Харькова (впрочем, прямые вопросы на эту тему не задавались), указывала только, что он отказался быть научным руководителем ее диссертации, ссылаясь на то, что она уже *«все знает и со всем справляется самостоятельно»*. Даже если с большой долей вероятности предположить, что В. И. Харьковым было задано общее направление собирательской деятельности начинающей исследовательницы, приходится удивляться ее наблюдательности и научной проницательности. Чего стоят такие, например, наблюдения: *«Маркин Фи-*



Лекция и мастер-класс Т. Н. Казанской
в Государственном республиканском центре
русского фольклора (01.02.2016)

липн Никонович, прежде чем скрипку взять, шел мыть руки. Отвлечется, положит инструмент, что-то там сделает — опять надо мыть руки. На скрипке играл только чистыми руками! Очень щепетильный был».

Общаясь с народными скрипачами, многие из которых были большими мастерами, Татьяна Николаевна отмечала отсутствие в них кичливости, открытость и искреннюю, подкупающую увлеченность музыкой. Сравнивая их с профессиональными музыкантами, неизменно отдавала предпочтение традиционным исполнителям. «Ни один профессиональный скрипач не согласится играть неподготовленным. Меня всегда поражало, что они [смоленские скрипачи] никогда не отказывались играть!» Об этом же есть фрагмент в первой статье: «Основной повседневный труд, которым занят народный музыкант, в большинстве случаев никак не способствует сохранению эластичности мышц и подвижности суставов.

Федор Алексеевич Щербина по профессии печник. Вот при каких обстоятельствах произошло наше знакомство с ним. Федор Алексеевич пришел с работы поздно вечером, с натруженными руками, побитыми молотком пальцами. Выяснилось, что за полгода до нашей встречи у него разбилась скрипка, и он никак не мог подобрать себе другую. У нас, к счастью, была с собой плохонькая скрипка. Хотя она и не удовлетворила Федора Алексеевича, он согласился сыграть на ней для нас. Записывали мы в местном клубе при стечении любопытных слушателей. Внимание и интерес собравшихся воодушевили скрипача. Предварительно немного потренировавшись, он объявил, что можно записывать. И играл с большим блеском и артистичностью» [3, 109]. Другой случай: «В экспедиционных условиях мы обычно заставляли музыкантов врасплох, они не имели возможности заранее подготовиться к нашей встрече. Так, когда мы пришли к Осипу Егоровичу Филиппову, оказалось, что он на сенокосе <...>. Наш провожатый сходил за ним и привел его. Осип Егорович устал. Кисти рук, пальцы отекали. “Чтобы хорошо играть, надо каждый день тренироваться, — сказал он, — а сейчас лето и не до игры. Пальцы после ковы не гнутся”. Но постепенно разыгрываясь, скрипач все больше увлекался, стал энергично притопывать в такт. В стремительном темпе он исполнил плясовые “Голубец” и “Камаринскую»» [там же]. И, как профессионал, Т. Н. подмечает:

«Я удивлялась, что у них руки не устают. Вот у профессиональных скрипачей руки устают. А у них нет, хотя играют подолгу».

Необычная для музыкально-фольклорных экспедиций начала 1960-х годов практика Казанской — брать с собой инструмент, чтобы поучиться у народных исполнителей, попытаться освоить новые приемы игры и получить рекомендации из первых рук. Вряд ли будет ошибочным утверждение, что Татьяна Николаевна была если не первой, то в числе пионеров практического освоения традиционного инструментализма. Занималась этим, надо полагать, из чистого интереса, из желания удостовериться, насколько правильно она понимает природу народной скрипичной техники, испробовать ее на себе. Разумеется, в первую очередь привлекали внимание штрихи, не встречающиеся в академической музыке. *«У смоленских скрипачей есть такой штрих — несовпадение правой и левой руки, особенно когда гаммообразный кусочек из нескольких нот. И я всегда думала, что это недостаток, и не делала так [когда играла им]. Они мне говорят: “Ну, ты не кручинься! Научишься играть по-нашему! Получится у тебя!” И я думаю: Дай-ка попробую перенять эту манеру! Не помню уже, какой наигрыши показала — “О! О! О! То самое!”»* Или: *«Вот, например, скрипач играет партию вторы — это в основном повторяющиеся ноты. Профессиональный скрипач [в таком случае], если поставил палец, не будет его снимать. А народный — сколько раз смычком водит, столько раз поднимает и ставит пальцы. И получается еле заметное несовпадение [правой и левой руки]. Каждый раз он ставит пальцы заново. Я как-то у Маркина спрашиваю: “А зачем Вы каждый раз снимаете палец?” — “Да чтоб красивше было!” — “А если просто поставить?” — “Не знаю. Можно. Но так же красивше!”»* Некоторые из таких «уроков», как называла их Казанская, были записаны участниками экспедиции на магнитную ленту, и сегодня представляют собой уникальные свидетельства саморефлексии народной инструментальной культуры.

Казанскую с полным правом можно назвать вторичным носителем смоленской скрипичной традиции. В этом качестве она одно время принимала участие в знаменитом ансамбле Дмитрия Покровского. Полученные навыки традиционного скрипичного исполнительства Татьяна Николаевна сохранила на протяжении всей жизни. Много позже, в 2000–2010-е годы, выступая с публичными лекциями о смоленской народной скрипке, она неизменно сопровождала их собственной игрой, показывая постановку рук, отдельные штрихи, манеру игры разных музыкантов, и практически всегда исполняла наигрыши наизусть.

В свою очередь, для народных скрипачей, которые с подлинным пиететом относились к искусству профессиональных музыкантов², общение с Т. Н. Казанской также предоставляло возможность узнать что-то новое в скрипичном исполнительстве. *«Скрипачи любят перенимать все передовое, — рассказывала Татьяна Николаевна. — Когда они увидели, как я играю, стали спрашивать: “А почему ты так?” Например, я мостик использовала: “А это зачем?” — “Удобнее держать”. Кто-то один попробовал — по-*

нравилось: *“Ты мне пришли!”*» Были также просьбы снабдить их хорошими струнами, канифолью, машинками для настройки — и Татьяна Николаевна исполняла эти пожелания.

Интересны наблюдения Т. Н. Казанской за реакцией народных музыкантов на произведения академической музыки: *«Меня, конечно, всегда просили: Сыграй ты сама! Что ж мы-то всё время играем! — Думаю: что сыграть? Ну, танцы Брамса. Ну да, хорошо. Чайковский — хорошо. Играю Баха — Прелюдию Grave, это музыка импровизационного склада. И вот, мало-помалу разговоры прекращаются, замирают — тишина. И один скрипач: “Да-а! Скрипка у тебя говорит!”*» Татьяна Николаевна неоднократно отмечала подобный эффект восприятия баховской музыки и объясняла это ее интонационной содержательностью, в чем усматривала общность между творчеством великого немца и искусством смоленских народных скрипачей. Но исследовательница находила и буквальные аналогии в штриховой технике и фактурном складе: *«Маркин играл великолепно, и у него очень интересная манера игры. Если б не музыкальный материал, то можно было бы сравнить с некоторыми баховскими произведениями для скрипки-соло. Например, в до-мажорной сонате есть третья часть с самоаккомпанементом: мелодия идет легато, а на другой струне постоянно цепляется аккомпанирующий голос. Маркин всё играет в такой манере! Это трудно».*

Целью предпринятого Казанской исследования было выявление основных признаков смоленского народного скрипичного искусства в целом, его общих региональных черт. Но сама смоленская скрипичная традиция в глазах Татьяны Николаевны представляла не только в своих типологических чертах, но и как галерея разнообразных индивидуальных стилей, носителями которых являлись талантливые народные музыканты. Среди них были те, которых она в особенности выделяла.

Петр Архипович Болычев — первый смоленский скрипач, услышанный Казанской. Его исполнительский стиль стал для нее самым искусным воплощением старинной традиционной манеры игры на скрипке — бурдонно-полифонической. *«Его импровизация <...> затейлива, благодаря ритмическому и орнаментальному разнообразию и перемещению бурдона то на нижнюю, то на верхнюю струну» [3, 91].*

Еще один музыкант — Осип Егорович Филиппов из д. Мавринское Починковского района. *«Чудесный скрипач! Подлинный виртуоз, очень артистичный. Если бы были другие условия жизни, он мог бы продвинуться благодаря своему таланту. Очень артистичная подача материала! Понимаете, есть виртуозы, которые замечательно играют, но как-то неинтересно. А здесь всё нуτρο играло!»*

О Филиппе Никоновиче Маркине, жителе поселка Монастырщина, и его баховской манере игры уже говорилось выше. Один из любимых инструменталистов, воплощавший, по мнению Татьяны Николаевны, истинно смоленский стиль народной скрипичной музыки — Григорий Николаевич Бабынин, которого она записывала многократно. Необычна судьба

этого человека: с детства тянулся к скрипке, тайком бегал к учителю и освоил инструмент, несмотря на то, что родители не приветствовали увлечение. Перед войной поступил в военное училище, куда он приехал, конечно же, вместе со скрипкой. Поступил на заочное обучение в консерваторию Харькова, где проходил службу, но проучился всего год. Прошел войну, стал кадровым военным. И все это время не бросал скрипку. Казанская записывала его, когда Бабынин, офицер в отставке, жил под Смоленском. В своей первой статье она посвятила этому скрипачу такие строки: *«У Григория Николаевича несомненный исполнительский талант. Его звук отличается округлостью, сочностью. Ему удастся придать наигрышу яркую эмоциональную окраску. Проникновенно, с большим чувством и настроением исполняет он печальную мелодию свадебной песни “Косица моя русая”. Здесь выявляется его владение выразительной агогикой и филировкой звука. Эффектна резкая смена динамических оттенков <...> в “Барыне” и “Цыганочке”»* [2, 108–109].

В ряду замечательных смоленских музыкантов особняком стоит искусство Федора Алексеевича Щербины, который жил в д. Издешково Сафоновского района. Блестящий виртуоз, он был представителем украинской этнокультурной традиции, поселился на Смоленщине лишь после войны и, хотя вполне овладел местным скрипичным репертуаром, продолжал играть в совершенно иной манере — *«с экспрессией и чеканно, вроде румынских или венгерских скрипачей. Темперамент же у него потрясающий!»*

Были и другие яркие впечатления. Шумилин Федор Петрович из деревни Мосолова Гора неподалеку от Смоленска — пример удивительной преданности музыке и любимому инструменту! *«По профессии он учитель. Играет на скрипке с детства, но попал под поезд и потерял часть предплечья левой руки. Ему сделали протез — деревяшку с крючком, чтоб можно было держать им смычок. И он переучился играть правой рукой. Струны переставил соответственно, а левой рукой водил смычком. Сами понимаете, левая рука не приспособлена к размаховым движениям, невозможно различные штрихи выполнять, все очень однообразно. Тем не менее играл. Говорил: “Хоть как-то могу!” Страшно любил скрипку!»*



Григорий Николаевич Бабынин
(пос. Колодня Смоленской области).
1960-е гг. Фото Т. Н. Казанской

Отдельно следует сказать об интересе Т. Н. Казанской к традиционной скрипичной педагогике, который был вызван, конечно же, тем, что это одна из главных сфер ее профессиональной деятельности. Татьяна Николаевна выясняла образовательную «родословную» каждого смоленского скрипача, благодаря чему ей удалось выявить существование местных «школ», стихийно формировавшихся вокруг талантливых народных музыкантов, склонных к педагогической работе. Сравнивая методы обучения детей в профессиональной и фольклорной среде, Татьяна Николаевна находила в последней большое число приемов, с помощью которых у начинающих скрипачей поддерживался интерес к игре на инструменте. Один из них — совместное музицирование учителя и ученика, что исследовательница применяла в собственной практике и горячо пропагандировала. В экспедициях ей посчастливилось найти деревенских детей — десятилетнюю Олю Елисееву и Алешу Шевелева, семи с половиной лет, учившихся игре на скрипке традиционным способом, и зафиксировать их игру, в том числе в ансамбле со своим наставником — опытным скрипачом Петром Ионовичем Михалкиным из д. Синявино Смоленского района.

Заслуживает особого внимания «оркестр» смоленских народных скрипачей, созданный Т. Н. Казанской и В. И. Харьковым в 1963 году. Инициатором этого проекта (сегодня его с полным на то основанием назвали бы полевым экспериментом) был Владимир Иосифович Харьков, которым, вероятно, руководила идея организовать коллектив, подобный украинским традиционным инструментальным капеллам. Вместе с тем во время смоленских экспедиций были получены сведения, что такие скрипичные ансамбли в прошлом бытовали и на данной территории. В основе коллектива лежит принцип традиционных скрипичных дуэтов с функциональной специализацией их участников на «верхи» (мелодическую партию) и «втору» (гармонический аккомпанемент). Это объясняет четное число скрипачей в оркестре и их рассадку парами. Обычно в оркестре участвовали шесть скрипачей, то есть три дуэта. По свидетельству Казанской, опыт дуэтной игры имели абсолютно все смоленские скрипачи, с которыми ей пришлось работать.

Лучшие музыканты из разных районов собирались в Смоленске дважды в год на три-четыре дня, в течение которых они репетировали — сыгрывались, а затем устраивался концерт или запись на смоленском радио. В архиве МЭЦ сохранился внушительный корпус записей этого прекрасного ансамбля, где, помимо скрипачей, принимали участие также исполнители на других инструментах — цимбалах, балалайках, мандолине, гитаре, реже — гармони или баяна.

Оркестр просуществовал до 1976 года. За это время он неоднократно выезжал в Москву и Ленинград, где выступал на творческих встречах в консерваториях и ГМПИ, а также принимал участие в первых этнографических концертах. Таким образом Т. Н. Казанская внесла свой вклад и в развитие музыкально-этнографического исполнительства в нашей стране. Концерты аутентичных певцов и инструменталистов, так же как и деятельность



Оркестр смоленских скрипачей. В первом ряду слева направо: Григорий Николаевич Бабынин (пос. Колодня Смоленского р-на), Федор Алексеевич Щербина (с. Издешково Сафоновского р-на), Федор Мартынович Минин (пос. Шумячи), Осип Егорович Филиппов (д. Мавринская Починковского р-на), Николай Александрович Голенкин (г. Ельня). Во втором ряду: Серков (мандолина), Калугин (балалайка), фамилия третьего музыканта (балалайка) не установлена. Смоленск, начало 1960-х гг.
Фото Т. Н. Казанской

вторичных фольклорных ансамблей, исследовательница считала важными формами пропаганды и сохранения народной музыкальной культуры в современных условиях³.

Говоря об экспедиционной работе Татьяны Николаевны, необходимо охарактеризовать ее подход к отбору и фиксации фольклорных инструментальных текстов. В этом вопросе она также во многом предвосхитила принципы полевой практики гораздо более позднего времени. Несмотря на то, что основной массив произведенных ею записей составляют традиционные жанры (музыка свадебного обряда, плясовые и танцевальные наигрыши), фиксация которых входила в приоритетные задачи экспедиции, на пленке оказались запечатлены образцы различных стилей — поздний городской фольклор, частушечные формы, авторская музыка дореволюционного и советского времени. Показателен в этом отношении репертуарный список почти из 100 произведений, составленный замечательным скрипачом Ф. Н. Маркиным. Сегодня это дает возможность судить об объеме и многообразии репертуара смоленских скрипачей, а через него — о музыкальном кругозоре и эстетическом вкусе жителей смоленской деревни третьей четверти XX века.

Как новаторский элемент в методике полевой этномузыкологической работы того времени следует расценивать практиковавшиеся Казанской многократные записи одних и тех же наигрышей от исполнителя-солиста или коллектива музыкантов, осуществлявшиеся как в течение одного полевого сезона, так и с временной дистанцией. Осознавая огромное значение ансамблевого музицирования в западнорусской традиционной культуре, собирательница всегда варьировала состав участников ансамблей, фиксируя фольклорный музыкальный текст, к примеру, свадебную песню, в нескольких версиях — вокальной, инструментальной, инструментально-вокальной. Наличие большого числа разнообразных версий народных музыкальных произведений — отличительное и чрезвычайно ценное качество собранной Т. Н. Казанской музыкально-фольклорной коллекции.

Основной постэкспедиционной формой работы с полевыми материалами стало нотирование скрипичных образцов. Уже в 1960-е годы Казанской были выполнены расшифровки более 70 скрипичных наигрышей (сольных и в ансамбле с певцами) из записанных ею в экспедициях, в это число входят и нотировки пьес в исполнении «оркестра» скрипачей. Надо полагать, это самое крупное на тот момент, а возможно, и по сей день, нотированное собрание западнорусской скрипичной музыки. О высоком профессиональном уровне работы свидетельствует факт закупки нотаций Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР для включения в свой архив⁴. В отличие от уже опубликованных к тому времени расшифровок Б. Ф. Смирнова⁵, привязанных к абсолютной высоте звучания, транскрипции Казанской выполнены в скрипичном строе, они содержат многочисленные штриховые и артикуляционные обозначения. Позднее (в конце 1970-х и в 1980-е годы), во время работы над диссертацией, коллекция Казанской пополнилась еще несколькими десятками нотировок. Их новая черта — аналитическая графика наигрышей и вертикальный ранжир, которые не соблюдались в расшифровках более раннего периода. Уникальными до настоящего времени остаются партитурные нотации скрипичных ансамблей, насчитывающих от двух до шести музыкантов. Причем нужно иметь в виду, что сделаны они со звукозаписей на один общий микрофон, без использования многомикрофонного метода.

Столь же смела и самостоятельна Т. Н. Казанская в своей исследовательской работе с материалом народной инструментальной музыки. Перу Татьяны Николаевны принадлежат пять статей, посвященные различным аспектам изучения смоленской скрипичной культуры. Помимо двух уже упоминавшихся, «О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины» [3] и «Сохранение фольклорного наследия: русская народная скрипка» [5], это работа «К вопросу о научной классификации смычковых инструментов» [2], инструментоведческая по своей тематике, а также еще две, вышедшие в свет на рубеже 1980–1990-х: «Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области» [6] и «Скрипка на Смоленщине» [4]. Разумеется, все эти статьи в той или иной степени содержат информацию, которая позднее вошла в кандидатскую диссертацию «Традиционное

искусство русских народных скрипачей»⁶, но именно последняя является самым значительным научным трудом Т. Н. Казанской и в полной мере раскрывает ее как своеобразного, ни на кого не похожего ученого, демонстрируя особый взгляд автора на изучаемую культуру.

Что, помимо культурно-социологического аспекта, стало предметом исследовательского интереса Казанской? Разумеется, исполнительская техника народных скрипачей — постановка, техника рук, настройка инструмента, специфические штрихи, игровые приемы и прочее. При этом, фокусируясь на выявлении особенностей локально-региональной инструментальной традиции, исследовательница одновременно рассматривала ее в широком этнокультурном контексте — восточнославянском, общеславянском, и даже выходя за пределы славянского мира. Благодаря этому были обнаружены разнообразные межэтнические связи и широкий спектр этнокультурных параллелей, что давало повод рассуждать как о вероятном взаимодействии различных национальных традиций скрипичной игры, так и об их типологическом сходстве.

В непосредственной связи с техническими приемами народного инструментального исполнительства, по мнению Т. Н. Казанской, находится фактурная организация скрипичных наигрышей. Результатом ее изучения стало выделение в смоленских скрипичных образцах двух типов фактуры, по определению исследовательницы, — бурдонно-полифонического и виртуозно-мелодического. Она рассматривала их как «стилевые манеры» скрипичной игры, представляющие различные исторические пласты традиционной музыки: бурдонно-полифонический Казанская считала наследием старой эпохи и отмечала у сравнительно небольшого числа смоленских скрипачей, виртуозно-мелодический — относительно новым, но уже преобладавшим в смоленской скрипичной традиции в период ее фиксации.

Одна из генеральных идей, последовательно разрабатываемых Т. Н. Казанской в ее исследовании, — взаимообусловленность технологических элементов инструментального исполнительства и эстетических норм традиционной музыкальной культуры. Так, специфическая, отличная от академических стандартов постановка пальцев левой руки у смоленских скрипачей объясняет необычные звуковысотные характеристики их наигрышей. Прибегнув, с помощью специалистов акустической лаборатории ГМПИ, к точным измерениям звукового строя исследуемых инструментальных пьес, Казанской удалось установить ориентацию смоленских скрипачей не на темперированный, а на чистый, то есть натуральный, строй. Именно им обусловлено особое инструментальное интонирование, непривычное звучание музыкальных интервалов — то, что автор назвала «феноменом интонации» в народном скрипичном исполнительстве. Осуществленный Казанской акустический анализ звуковысоты в смоленских скрипичных наигрышах — новаторский не только для этноинструментоведческих, но и в целом для этномузыкологических работ второй половины XX века. И по сей день этот опыт остается в отечественном этномузыкознании уникальным, не получившем, к сожалению, дальнейшего продолжения и развития.

Еще один новационный аспект исследования Т. Н. Казанской — предпринятое ею аналитическое описание традиционных скрипичных наигрышей с использованием методики структурного анализа народных инструментальных пьес, что до сих пор крайне редко отмечается в отечественной этноорганизологии.

Характеризуя исследовательскую позицию Т. Н. Казанской, следует отметить еще несколько важных моментов. Народную скрипичную культуру Татьяна Николаевна рассматривала как часть единого исторического процесса развития скрипичного искусства. Свидетельством тесной связи и генетического родства фольклорного исполнительства и академической профессиональной традиции игры на скрипке, подтверждением гипотезы о народных истоках европейского скрипичного искусства для исследовательницы служили многочисленные аналогии, которые она усматривала между ними. Речь идет об особенностях постановки, способах игры, штриховой технике, которые характеризуют профессиональное скрипичное исполнительство на ранних этапах развития (барокко и период формирования классицизма). Несомненно, в таком подходе сказалось влияние и исследовательские интересы супруга Татьяны Николаевны — скрипача, профессора Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных, доктора искусствоведения, специалиста в области старинной скрипичной музыки Владимира Осиповича Рабей (1922–2009). Другим ракурсом единой исторической перспективы для Т. Н. Казанской стала развиваемая ею идея о связи народной скрипичной культуры со скоморошьей музыкальной традицией. Сегодня эта тема несколько утратила свою актуальность, однако она характеризует не только научные взгляды автора, но и время, когда создавалась работа⁷.

В настоящий момент сотрудники МЭЦ им. Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных готовят к выходу в свет специальный том «Смоленского музыкально-этнографического сборника», где будут опубликованы диссертационное исследование Т. Н. Казанской, все выполненные ею нотации смоленских скрипичных наигрышей и соответствующие им аудиозаписи. Это издание станет данью памяти недавно ушедшей исследовательнице и одновременно — подарком многочисленным любителям народного скрипичного искусства в нашей стране и за рубежом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битерякова Е. В. Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // *Opera musicologica*. — 2022. — Т. 14. — № 1. — С. 184–218.
2. Казанская Т. Н. К вопросу о научной классификации смычковых инструментов // *Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика* / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, Вып. 112. Отв. ред. и сост. В. О. Рабей. — Москва: ГМПИ, 1990. — С. 9–27.
3. Казанская Т. Н. О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины // *Музыкальный фольклор* / Труды ГМПИ им. Гнесиных. — Москва, 1974. — С. 79–111.
4. Казанская Т. Н. Скрипка на Смоленщине // *Музыка России* / Ред.-сост. А. Григорьева. — Москва: Сов. композитор, 1989. — Вып. 8. — С. 332–356.

5. *Казанская Т. Н.* Сохранение фольклорного наследия: русская народная скрипка // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. — Вып. 1. — Москва, 1990. — С. 196–208.
6. *Казанская Т. Н.* Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мациевский. — Москва: Сов. композитор, 1988. — Ч. 2. — С. 78–106.
7. *Квитка К. В.* Об изучении быта лирников // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — Т. 1. — Москва: Сов. композитор, 1971. — С. 77–99.
8. *Квитка К. В.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта) // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — Т. 1. — Москва: Сов. композитор, 1971. — С. 77–99.
9. *Рейли М. В.* Образ скомороха в научном и литературном творчестве А. А. Горелова // Русский фольклор. Т. XXXVII: Фольклоризм в литературе и культуре: Границы понятия и сущность явления / Сборник статей и материалов памяти А. А. Горелова. — СПб.: Нестор-История, 2018. — С. 24–36.
10. *Смирнов Б. Ф.* Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки. — Москва: Сов. композитор, 1961. — 80 с.

REFERENCES

1. *Biterjakova E. V.* Vladimir Har'kov: stranicy perezpiski s Klimentom Kvitkoj [Vladimir Har'kov: Correspondence with Klyment Kvitka] // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. P. 184–218.
2. *Kazanskaja T. N.* K voprosu o nauchnoj klassifikacii smychkovyh instrumentov [On the question of the scientific classification of stringed instruments] // Skripka, al't: istorija, muzykal'noe nasledie, pedagogika [Violin, viola: history, musical heritage, pedagogy] / Sb. trudov GMPI im. Gnesinyh, Vyp. 112. Otv. red. i sost. V. O. Rabej. Moscow: GMPI, 1990. P. 9–27.
3. *Kazanskaja T. N.* O tradicionnom iskusstve narodnyh skripachej Smolenshhiny [About the traditional art of folk violinists of Smolensk region] // Muzykal'nyj fol'klor [Musical folklore]. Trudy GMPI im. Gnesinyh. Moscow, 1974. P. 79–111.
4. *Kazanskaja T. N.* Skripka na Smolenshhine [Violin in the Smolensk region] // Muzyka Rossii [Music of Russia] / Red.-sost. A. Grigor'eva. Moscow: Sov. kompozitor, 1989. Vyp. 8. P. 332–356.
5. *Kazanskaja T. N.* Sohranenie fol'klornogo nasledija: russkaja narodnaja skripka [Preservation of folklore heritage: Russian folk violin] // Sohranenie i vozrozhdenie fol'klornyh tradicij [Preservation and revival of folklore traditions]. Vyp. 1. Moscow, 1990. P. 196–208.
6. *Kazanskaja T. N.* Tradicii narodnogo skripichnogo iskusstva Smolenskoj oblasti [Traditions of folk violin art of the Smolensk region] // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naja muzyka [Folk musical instruments and instrumental music]: Sb. statej i materialov: V 2 ch. / Red.-sost. I. V. Macievskij. Moscow: Sov. kompozitor, 1988. Ch. 2. P. 78–106.
7. *Kvitka K. V.* Ob izuchenii byta lirnikov [About the study of the life of performers on a wheel lyre] // *Kvitka K. V.* Izbrannye trudy: V 2 t. Т. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. P. 77–99.
8. *Kvitka K. V.* Professional'nye narodnye pevцы i muzykanty na Ukraine (Programma dlja issledovanija ih dejatel'nosti i byta) [Professional folk singers and musicians in Ukraine (A program for the study of their activities and everyday life)] // *Kvitka K. V.* Izbrannye trudy: V 2 t. Т. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. P. 77–99.
9. *Rejli M. V.* Obraz skomoroha v nauchnom i literaturnom tvorcestve A. A. Gorelova [The image of a buffoon in the scientific and literary work of A. A. Gorelov] // Russkij fol'klor. Т. XXXVII: Fol'klorizm v literature i kul'ture: Granicy ponjatija i sushhnost' javlenija (Sbornik statej i materialov pamjati A. A. Gorelova) [Folklore in Literature and culture: The Boundaries of the Concept and the essence of the Phenomenon (Collection of articles and materials in memory of A. A. Gorelova)]. SPb.: Nестор-История, 2018. P. 24–36.
10. *Смирнов Б. Ф.* Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки [Folk violin tunes recorded in the homeland of M. I. Glinka]. Moscow: Sov. kompozitor, 1961. 80 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее цитатами без отсылок к литературе приводятся фрагменты из бесед автора с Т. Н. Казанской, состоявшихся в ноябре 2020 и феврале 2021 г.
- ² «Скрипачи Исаченков и Щербина не пропускают ни одной радиопередачи скрипичной музыки, хорошо знают исполнительский “почерк” целого ряда советских музыкантов. Не остаются без внимания и радиопередачи из музыки для народных инструментов, а также и симфонической, в особенности русской» [3, 103].
- ³ См. об этом специальную статью Т. Н. Казанской [5].
- ⁴ В настоящее время эти нотные транскрипции, объединенные в девять «тетрадей», хранятся в архиве МЭЦ им. Е. В. Гиппиуса.
- ⁵ Первый сборник нотированных скрипичных образцов, записанных на Смоленщине, см.: [10].
- ⁶ Защита состоялась в 1990 г. в Ленинградской государственной консерватории.
- ⁷ Представление о значении данной темы в отечественном искусствознании и литературоведении XIX–XX вв. можно составить по библиографическому списку к статье М. В. Рейли, см.: [9, 33–35].

Музыка XIX века

Маргарита Букринская,
Елена Бурдинова

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Н. Я. МЯСКОВСКОГО «РАЗМЫШЛЕНИЯ»: ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО И МУЗЫКА

*На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло*

О. Мандельштам

Цикл «Размышления» на стихи Е. Баратынского — знаковое сочинение Н. Мясковского, в котором отражены философские размышления композитора. «За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатленного человеческого бытия», — писал А. Демченко [11, 7].

Вокальный цикл создан Николаем Яковлевичем еще в консерваторские годы. Обозначение цикла «opus 1» свидетельствует о значимости этого произведения для автора. Сочинение содержит ключ к пониманию как личности Николая Яковлевича, так и специфики его музыкального языка. Рассуждая об этом произведении, В. Васина-Гроссман отмечала: «в этом раннем опусе уже видны лучшие качества музыки Мясковского: искренность чувства, глубина мысли и тот отпечаток “необщего выражения”, который заставляет узнавать музыку композитора по немногим тактам. <... > в цикле на слова Баратынского уже совершился строгий и продуманный отбор выразительных средств» [7, 38].

Мясковский обратился к стихотворениям Баратынского не случайно. Многие роднит двух этих художников, разделенных столетним временным интервалом: оба воспринимались как авторы «второго ряда» и не были до конца поняты современниками. Баратынского затмили Пушкин и Лермонтов, Мясковского — Прокофьев и Шостакович. Немногие осознавали подлинный масштаб их творческих дарований. И. Тойбин приводит слова Пушкина о Баратынском: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов.

Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» [4, 10]. Почти в таких же выражениях о Мясковском отзывался Г. Нейгауз: «вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она [музыка Мясковского — М. Б.] полна мысли и будит мысль»¹.

Цикл «Размышления» состоит из семи романсов: «Мой дар убог», «Чудный град», «Муза», «Болящий дух врачует песнопенье», «Бывало, отрок, звонким кликом», «Наяда», «Очарованье красоты в тебе». Стихотворения Баратынского, которые вдохновили композитора на создание «Размышлений», были написаны в разные годы, и Мясковский сам избрал принцип, по которому структурировал вокальный цикл. Рассуждая о законах внутренней организации поэтических циклов, Е. Лобанова высказывала мысль том, что в XX веке ведущим принципом циклизации в поэтическом искусстве стала ассоциативность [16, 54]. На примере сочинений Мясковского, Свиридова и Шостаковича исследователь отмечала, что указанный принцип из области поэзии был перенесен в музыку. Однако идея ассоциативности не является единственным принципом организации цикла «Размышления». Выстраивая стихотворения в определенном порядке, Мясковский словно воссоздает творческий путь художника: от первой попытки осознания себя, через испытания и искушения — к миру идеального, эйдического, торжеству гармонии, света и вдохновения.

Особое значение приобретает первый номер цикла. Стихотворение «**Мой дар убог**» было создано Баратынским в 1828 году. Оно написано одним из самых популярных размеров того времени — пятистопным ямбом², образную область которого, как правило, составляли послания и элегии.

По смысловому содержанию это стихотворение является продолжением линии «стихов-памятников», которая берет свое начало от стихотворения Горация «Elegi monumentum». Впоследствии она получила свое развитие в творчестве многих поэтов: М. Ломоносова, Г. Державина, К. Батюшкова, А. Пушкина, А. Фета, В. Брюсова, И. Бродского, В. Высоцкого.

Баратынский в своей версии воплощения этой темы размышлял о смысле жизни, бессмертии искусства:

*Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я [4, 144].*

Лирический герой словно предвидит судьбу своего творчества. Открытый финал стихотворения дает ощущение связи времен, мысль поэта обращена к потомкам сквозь века. Местоимение «мой», повторяющееся почти в ка-

ждой строчке, подчеркивает сосредоточенность на внутреннем мире поэта, смысловом центре сочинения («мой дар», «голос мой», «мое бытие», «моих стихах», «душа моя»).

Важной чертой стихотворения является наличие анжамбеманов, которые осовременивают стиль поэта. Этот прием, редко встречавшийся в эпоху классицизма, стал популярен у романтиков и поэтов последующих эпох, таким образом Баратынский в какой-то степени опережал свое время. Сконцентрированность на внутреннем мире, ощущение остановки движения, философская тематика обуславливают близость стихотворения поэзии символистов³. Эту особенность отмечал и Д. Благой: «Внешний мир, природа для этой лирики — только “пейзажи души”, способ символизации внутренних состояний. Все эти черты выводят Б.[аратынского] за круг поэтов пушкинской плеяды, делают его творчество близким и родственным поэзии символистов» [5, 337].

Для претворения поэтических образов Мясковский избирает сложный музыкальный язык позднего романтизма. С первых тактов ощущается мерцание гармонии, растворенной в полифонизированной музыкальной ткани; патетически-взволнованная сфера находит воплощение в многочисленных и разнообразных альтерациях.

Одновременно с этим композитор использует плагальность как «наследие» русской композиторской школы: вместо экспонирования основной тональности *b*-*mol* большее внимание уделено сфере субдоминанты (тональностям IV, II, VI ступеней). Подобное ощущение «размывания» тональности, неопределенности тонального центра можно расшифровать при помощи поэтического текста: «*читателя найду в потомстве я*», слышится лишь зов этой тоники, но она неосязаема и далека.

Интонационность романса многозначна: такие мелодические обороты, как нисходящие секундовые интонации-ламенты, опевания, поступенные восходящие ходы достаточно традиционны для камерно-вокальной музыки, они сообщают вокальной партии некоторую утонченность, которую однако разрушают ходы на нисходящую септиму, речитация в самом неудобном вокальном регистре и настойчиво повторяющаяся (в общей сложности пять раз) интонация нисходящей квинты, которая становится символом непоколебимой уверенности лирического героя в том, что его творчество будет по достоинству оценено потомками.

Тема романтического двоемирия, конфликта мира воображаемого и реального, намеченная в первом романсе, развивается далее во втором номере цикла «*Чудный град*». Поэт противопоставляет мир земной суеты миру грез.

В музыке романса прозрачная, дышащая фактура имеет сходство с вокальным творчеством Р. Шумана («В сияньи теплых майских дней», «Я утром в саду встречаю»), однако в отличие от Шумана Мясковский избирает сквозную форму.

Общность с немецким романтизмом состоит еще и в особом взгляде на природу. Подобно персонажам Э. Т. А. Гофмана лирический герой Баратынского созерцает и восхищается красотой — в первой строфе, а во второй

Пример 1. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 2. «Чудный град»

сравнивает чудо, созданное природой, с творческим порывом поэта, неуловимым мигмом вдохновения.

Также в фактуре фортепианной партии романса «Чудный град» можно найти отсылки к «Сказанию о невидимом граде Китеже» учителя Мясковского, Н. А. Римского-Корсакова. Но если у последнего сопровождение, фигурации арфы, использовано более традиционно (опирается на структуру трезвучия), то у Мясковского решено сложнее с точки зрения гармонии. Уже в первом такте выделяется опорное трезвучие A-dur с примыкающей секстой fis: оно звучит с квинтой и секстой одновременно (такой прием присутствует и в пьесе Чайковского «Июль» из цикла «Времена года», и в романсе Рахманинова «Сирень»); можно сказать, что это мажорная пентатоника. А. Карклинш писал: «Тоника с квинтой и секстой встречается в гармонии многих русских композиторов. <...> В творчестве Мясковского указанное созвучие стало очень характерным для гармонии лирико-пасторальных эпизодов. Данный аккорд встречается в произведениях композитора почти на всем протяжении его творческого пути»⁴ [13, 28]. Это сопровождение имеет по большей части изобразительный характер в противовес отображению созерцания и состояния сосредоточенности в романсе «Мой дар убог».

Поэт использует аллитерацию (шипящие и глухие согласные), чтобы рассказать о хрупких фантазиях творца, которые исчезают так же внезапно, как и появляются. Мир грез сопровождается приятным для слуха избытком букв «л». Мир земной шуршит, свистит, вторгаясь в поэтические мечты. Звуки «с», «з», «ш» появляются в третьем стихе, создавая ощущение внезапного разрушения льющегося звука «л» первых двух строк. Подобная звукопись влияет на музыкальное исполнение: певцу приходится четко артикулировать глухие согласные, приближая пение к речитации.

Образ небесного града имеет давнюю литературную историю, начиная от библейского «Небесного Иерусалима». Из наиболее близких по времени к Баратынскому произведений можно вспомнить стихотворение А. Фета.

*И весь этот город воздушный
Тихонько на север плывет...
Там кто-то манит за собою —
Да крыльев лететь не дает!.. [19, 167].*

Следует отметить, что русские поэты-символисты высоко ценили поэзию Фета. Размер стихотворения «Чудный град» — четырехстопный хорей, и легкий, и энергичный одновременно: «*в четырехстопном хорее сохраняется и серьезная тематика; ее поддерживает слабое, но постоянное влияние немецкой хорейческой лирики. Однако сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли*», — отмечал М. Гаспаров [10, 121].

Разрыв синтагмы, отсутствие знаков препинания в конце строк создает ощущение непрерывного высказывания, что, видимо, и обуславливает выбор Мясковским сквозной формы для этого романса.

Баратынский употребляет старославянские слова с неполногласием⁵: «ветр», «град», такие формы слов не встречались в разговорной речи XIX века, но часто использовались в произведениях поэтов пушкинской поры для создания торжественного тона повествования, «высокого штиля».

Так как град — это что-то волшебное, призрачное, нереальное, Мясковский все время обманывает слух. Мелодический оборот в начале романса — *fis-a-gis-eis* — обуславливает восприятие в качестве тоники *fis-moll*, между тем основная тональность романса — *A-dur* — устанавливается только в третьем такте, и то ненадолго. На протяжении почти всего произведения нет ощущения устойчивости.

Третий номер цикла, романс «Муза», по причине популярности часто исполняется отдельно. В этом стихотворении поэт продолжает тему своего особого места в творческом мире, как говорил о нем Пушкин: «*Баратынский шел своей дорогой один и независим*»⁶.

Многие поэты описывали своих Муз, и у всех они разные и неповторимые. Если для Пушкина она прекрасная таинственная дева: «*С утра до вечера в немой тени дубов // Прилежно я внимал урокам девы тайной*» [17, 36], а для Фета «*заветная святыня*» [19, 242], то для А. Блока — коварная мучительница: «*Для иных ты — и Муза, и чудо. // Для меня ты — мученье и ад*» [6, 161], а для Ахматовой — «*милая гостья с дудочкой в руке*» [1, 98]. Муза Баратынского неожиданно наделена земными чертами, она некрасива и непривлекательна, при этом ей присуще «*лица необщее выраженье*» и «*речей спокойная простота*». Образую смысловую арку с первым романсом, в поэтическом тексте поднимается тема признания публикой творческого дарования художника. Убежденность его в том, что он будет оценен по достоинству — «*[свет — М. Б.] <...> ее почитит небрежной похвалой*» — подчеркивается гармоническими средствами. На этот раз композитор не избегает тоники, напротив, после избытка неаккордовых звуков полифонизированной фактуры в такте 29 (в фортепианной постлюдии) на сильную долю звучит полное тоническое трезвучие в широком расположении, настолько «правильное», что даже напоминает штудии по гармонии.

Четвертый номер — романс «*Болящий дух врачует песнопенье*» был исключен из цикла самим композитором в 1829 году. Исследователи находили

в стихотворении Баратынского «*обилие религиозной, церковной лексики, устаревших слов и оборотов речи*» [14, 475].

*Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастице своей [4, 167].*

Строки Баратынского вызывают ассоциацию с древним библейским сюжетом, исцелением безумия царя Саула песнями и игрой Давида: «*Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него*» (1 Кн. Царств 16:23).

Баратынский предлагает свою трактовку этого сюжета: пучина страстей и заблуждений, увлекшая лирического героя, разрешится в творчестве, которое имеет божественную природу.

Это произведение стоит особняком в ряду других в цикле, в нем впервые появляется тема искушения, до этого лирический герой сталкивался с внешними препятствиями, теперь «*бунтующая страсть*» изнутри разъедает его душу.

Если рассуждать о музыкальном языке, то, несомненно, стилистически этот романс не соответствует общей картине. В нем присутствуют резкие смены фактуры, по накалу страстей он сравним с романсом Рахманинова «*Все отнял у меня*». Возможно, сам композитор осознал, что бурный характер этой музыки не совместим с гармонией и состоянием парения духа, которые в его понимании были тождественны творческому акту. Эта особенность, вероятно, и объясняет исключение этого сочинения из второй редакции. Романс «*Болящий дух врачует песнопенье*» интересен использованием внедряющихся тонов⁷ во вступительном пассаже, напоминающем вступление к песням Баяна в «*Руслане и Людмиле*» Глинки. Основная тональность появляется не сразу, первые такты звучат в тональности VI ступени (h-moll). Звучащий позже доминантовый нонаккорд к D-dur расположен таким образом, что можно говорить о полифункциональности: наложении трезвучий VI (в правой руке) и V (в левой) ступеней.

Стихотворение, которое легло в основу пятого номера — «*Бывало, отрок, звонким кликом...*», — было создано в 1831 году и впервые напечатано в 1835 в сборнике стихов Баратынского. Оно написано четырехстопным ямбом, одним из самых популярных размеров эпохи. «*Это нейтральный размер, который позволил поэту говорить обо всем от своего, а не от жанрового лица*» [10, 113]. Благодаря ему стала возможна астрофическая форма стиха и вольная рифмовка. Стихотворение «*Бывало, отрок, звонким кликом...*», носящее автобиографический характер, имеет следующую схему рифмовки: АВАВ СС DEED EFEF.

В раскрытии драматургии романса особую роль играет гармония. Лирический герой описывает тяжелый, полный горечи период охлаждения к творчеству. Состояния безмятежного счастья и душевной опустошенности претворяются в музыке двумя тональностями: H-dur и h-moll. Форма романса трехчастна. Первая часть иллюстрирует счастливый мир детских воспоминаний героя, он расцвечен сказочными гармониями дорийского лада (15, 16 тт.). В середине, повествующей о творческих исканиях — «игре стихов», — гармонический язык сильно усложняется, этот раздел изобилует альтерированными гармониями. По сути весь средний раздел — это переход в h-moll, который осуществляется путем эллипсисов, не дающих ни на мгновение ощутить тональный центр. Учащение гармонической пульсации сопровождается авторской ремаркой «немного медленнее». Гармонии меняются по полтакта. Замедление гармонического пульса происходит только в момент кульминации, на самых важных словах «нежили меня» (38–39 тт.).

Насыщенный модуляционный процесс создает дополнительное смысловое поле. В поэтическом тексте нет свидетельств мучительных творческих поисков, их иллюстрирует музыка посредством усложнения гармонического языка. В последних стихах «Так не ищю созвучных слов» музыка снова выдает скрытое содержание поэтического текста. Ощущение томления, неуспокоенности лирического героя усиливается за счет завершения вокальной партии романса на квинтовом тоне скачком *cis-fis*, от квинтового тона доминанты к квинтовому тону тоники. В фортепианной постлюдии жалобный зов квинтового тона (55–56 тт.) повторяется еще два раза, иллюстрируя «стон», похожий на крик одинокой чайки над пустынным морем, мотив одиночества.

С. Венчакова отмечала, что противопоставления нарочитой простоты и явной усложненности гармонического языка, которые обнаруживаются и в этом романсе, станут впоследствии яркой стилистической чертой творчества Мясковского [8]. Также «к характерным моментам голосоведения Мясковского относится <...> хроматическое сползание басовой линии» [13, 96]. Такой прием встречается во всех романсах цикла, кроме № 6 «Наяда». Однако если в других номерах опуса он скрывается в фигурациях, в данном романсе становится одним из средств выражения томления, «пленения» рифмой.

Шестой номер цикла — «*Наяда*». Как уже было сказано, образной сферой цикла «Размышления» является творческий мир и творческий процесс, который олицетворяет Муза лирического героя. Впервые появившаяся в третьем номере в обличье невзрачной земной девушки, в романсе «Наяда» она предстает в новой ипостаси, превратившись в прекрасную морскую деву, совершенство красоты и гармонии.

Стихотворение Баратынского имеет подзаголовок «подражание Шенье». Среди исследователей бытует мнение, что произведение Баратынского представляет собой перевод стихотворения французского классика. Баратынский

сохранил оригинальный размер, «Наяда» написана Александрийским стихом: шестистопным ямбом с цезурой после третьей стопы и параллельной схемой рифмовки.

*Je sais, quand le midi leur fait
désirer l'ombre,
Enter à pas muets sous le roc frais
et sombre [3].*

*Есть грот: наяда там в полдневные часы
Дремоте предает усталые красы [4, 135].*

Стоит отметить, что Мясковский для этого номера избирает тональность E-dur, отмеченную «морским» ореолом. E-dur, тональность блестящего лазурного цвета [20, 843], в ней написана первая часть симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада» («Море»). Сам образ волшебной морской девы архетипичен, он вдохновлял многих композиторов⁸. «Наяда» Мясковского близка по фактурным и гармоническим приемам изображению водной стихии в «Свитезянке» Римского-Корсакова. Эффект переливающейся гармонии возникает благодаря добавлению к трезвучиям неаккордовых звуков, например, сексты (1–3 тт.) или септимы (5–7 тт.) к тонике. В гармонии романса № 6 «Наяда» ощущается ладовая переменность и довольно быстрая смена устоев в терцовом соотношении (cis-E-gis), а также ангемитонность. Ломанные арпеджио и тремоло фортепианной фактуры создают иллюзию мерцающей воды.

Пример 2. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 6. «Наяда»

Музыкальный пример 2. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 6. «Наяда». Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианное сопровождение. В начале вокальной партии указаны темп «Не скоро, безмятежно.» и характер «Tranquillo.». В фортепианной партии преобладают арпеджио и тремоло, создающие эффект мерцающей воды.

Идеальный мир, приоткрывшийся в романсах «Чудный град» и «Наяда», обретает торжество в финальном номере цикла «**Очарованье красоты в тебе**». Искусство переносит героя в другое измерение, вселяет в душу «священную тишину» и стирает след земной суеты:

*Очарованье красоты
В тебе не страшно нам:*

*Не будишь нас, как солнце, ты
К мятежным суетам;
От дольней жизни, как луна,
Манишь за край земной,
И при тебе душа полна
Священной тишиной [4, 126].*

Бегство от реальности «за край земной» напоминает о мотиве романтического двоемирия. Проводником в желанный мир становится луна, столь любимая поэтами-символистами:

*Когда луна сверкнет во мгле ночной
Своим серпом, блистательным и нежным,
Моя душа стремится в мир иной,
Пленясь всем далеким, всем безбрежным [2, 23].*

Для этих образов Мясковский избирает пасторальную тональность F-dur. Фактура разрежена и прозрачна. Остинатные фигурации, смена гармоний по полтакта, использование смягченных септаккордов вместо трезвучий и медленное нисходящее движение баса создают ощущение долгожданного покоя и умиротворения. «Здесь декламационная мелодия еще более обобщена и кантиленизирована. Это достигнуто выравниванием ритма, придающей <...> особую значительность, весомость каждому звуку, и решительным преобладанием диатоники и мягкостью перехода от конца предыдущей фразы к началу последующей», — писала Васина-Гроссман [7, 41].

В этом романсе Мясковский использует приемы ладового колорирования, которые встречаются во многих произведениях русских классиков, например, М. Мусоргского («Борис Годунов»), С. Прокофьева (Третья фортепианная соната). В цикле «Размышления» прием ладового колорирования используется в № 2 (пентатоника) и № 5 (дорийский лад). Следует отметить, что темы с дорийской секстой можно обнаружить во многих симфониях Мясковского (№№ 8, 15, 24).

Лирический герой переносится в мир эйдосов, царство красоты и гармонии, мир одухотворенный, священный. Особое ощущение восторга и блаженства, которое при этом он испытывает, описывали и Гете в «Фаусте» («Остановись мгновенье»), и А. С. Пушкин — в стихотворении «Из Пиндемонти».

Таким образом, романс «Очарованье красоты в тебе» — лирико-философская кульминация цикла, означающая конечную цель творческих исканий, миг единения с божественным, слияние с абсолютным. Стремление «осознать себя в родстве с великой стихией всеобщей материц, подняться к вневременным и надпространственным категориям» [11, 10] доказывает, что Мясковский находился в русле самых актуальных философско-эстетических исканий эпохи модерна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахматова А. А.* Избранное. — Москва: АСТ, 2007. — 638 с.
2. *Бальмонт К. Д.* Солнечная пряжа: стихотворения, очерки / сост., предисл., примеч. Н. В. Банникова. — Москва: Детская литература, 1989. — 238 с.
3. *Баратынский Е. А.*: Наяда («Есть грот: наяда там в полдневные часы») URL: <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/stihi/nayada.htm> (дата обращения: 23.03.2022).
4. *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений / ред. Ю. А. Андреев., вступ. ст. И. М. Тойбина. — Ленинград: Советский писатель, 1989. — 462 с.
5. *Благой Д. Д.* *Баратынский Е. А.* // Литературная энциклопедия: В 11 т. — Москва: Ком. Акад., 1930. — Т. 1. — С. 335–339.
6. *Блок А. А.* Избранное. — Москва: Люмош, 1996. — 463 с.
7. *Васина-Гроссман В. А.* Мастера советского романа. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Музыка, 1980. — 317 с.
8. *Венчакова С. В.* Творчество Н. Я. Мясковского и русская музыкальная культура первой половины XX века / С. В. Венчакова, ред. П. В. Венчаков // II том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX — первой четверти XXI века», 2022. — URL: https://fictionbook.ru/author/s_v_venchakova/tvorchestvo_n_ya_myaskovskogo_i_russkaya/read_online.html?page=2 (дата обращения: 12.05.2022).
9. *Верба Н. И.* Архетипические образы оперы «Ундина» Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжетов о морской дева // Временник Зубовского института. — 2022. — Вып. 1 (36). — С. 54–83.
10. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — Москва: Наука, 1984. — 319 с.
11. *Демченко А. И.* Художественная картина мира и музыкальное искусство // Временник Зубовского института. — 2019. — Вып. 1 (24). — С. 7–23.
12. *Долинская Е. Б.* Стиль инструментального творчества Н. Я. Мясковского и современность: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 1983. — 408 с.
13. *Карклиньш Л. А.* Гармония Н. Я. Мясковского — Москва: Музыка, 1971. — 151 с.
14. *Коровин В. И.* История русской литературы XIX века — Казань: ПИК Идел-Пресс, 2005. — Ч. 1: 1795–1830 годы. — 478 с.
15. *Котельников В. А.* «Болящий дух»: о лирике Е. А. Баратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2009. — Т. 184. — С. 134–146.
16. *Лобанова Е. В.* Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. — 257 с.
17. *Пушкин А. С.* Стихотворения. Поэмы. Драммы. Сказки. — Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. — 608 с.
18. *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Учебник гармонии. — Москва: Музыка, 1986. — 478 с.
19. *Фет А. А.* Стихотворения. — Москва: Советская Россия, 1979. — 368 с.
20. *Ястребцев В. В.* О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. № 39–40. — 1908. — С. 842–845.

REFERENCES

1. *Akhmatova A. A.* Izbrannoe [Favorites]. Moscow: AST, 2007. 638 p.
2. *Balmont K. D.* Solnechnaya pryazha: stikhotvoreniya, ocherki [Solar yarn: poems, essays]. Moscow: Detskaya literature, 1989. 238 p.
3. *Baratynskiy Ye. A.* Nayada [Naiad]. Sayt baratynskiy.lit-info.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/stihi/nayada.htm> (data obrashcheniya: 23 marta 2022 goda).

4. *Baratynskiy Ye. A.* Polnoe sobranie stikhotvoreniy [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1989. 462 p.
5. *Blagoy D. D.* Baratynskiy Ye. A. [Baratynsky E. A.] Literaturnaya entsiklopediya v 11 t. [Literary Encyclopedia in 11 vol.]. vol. 1. Moscow: Kom. Akad., 1930. P. 335–339.
6. *Blok A. A.* Izbrannoe [Favorites]. Moscow: Lyumosh, 1996. 463 p.
7. *Vasina-Grossman V. A.* Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet romance]. Moscow: Muzyka, 1980. 317 p.
8. *Venchakova S. V.* Tvorchestvo N. Ya. Myaskovskogo i russkaya muzykalnaya kultura pervoy poloviny XX veka [Creativity of N. Ya. Myaskovsky and Russian musical culture of the first half of the 20th century]. Venchakova S. V. II tom uchebnogo kursa «Otechestvennaya muzykalnaya kultura XX — pervoy chetverti XXI veka» [II volume of the training course «Patriotic musical culture of the XX — the first quarter of the XXI century»]. Sayt fictionbook.ru [Elektronnyy resurs]. URL: https://fictionbook.ru/author/s_v_venchakova/tvorchestvo_n_ya_myaskovsko_go_i_russkaya/read_online.html?page=2 (data obrashcheniya: 12 maya 2022 goda).
9. *Verba N. I.* Arkhetipicheskie obrazy opery «Undina» Prokofeva v kontekste muzykalnykh realizatsiy syuzhetov o morskoy deve [Archetypal Images of Prokofiev's Opera «Ondine» in the Context of Musical Realizations of Plots about the Sea Maiden]. Vremennik Zubovskogo instituta [Timepiece of the Zubov Institute]. 2022. № 1. P. 54–83.
10. *Gasparov M. L.* Oчерk istorii russkogo stikha: Metrika, ritmika, rifma, strofika [Essay on the history of Russian verse: Metrics, rhythm, rhyme, strophic]. Moscow: Nauka, 1984. 319 p.
11. *Demchenko A. I.* Khudozhestvennaya kartina mira i muzykalnoe iskusstvo [Artistic picture of the world and musical art] Vremennik Zubovskogo instituta [Timepiece of the Zubov Institute]. 2019. № 1 (24). P. 7–23.
12. *Dolinskaya Ye. B.* Stil instrumentalnogo tvorchestva N.Ya. Myaskovskogo i sovremennost [Style of instrumental creativity of N.Ya. Myaskovsky and modernity]. Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Thesis. Doctor of Arts]. Moscow. 1983.
13. *Karklin'sh L. A.* Garmoniiia N. Ia. Miaskovskogo [Harmony of N. Ya. Myaskovsky]. Moscow: Muzyka, 1971. 151 p.
14. *Korovin V. I.* Istoriya russkoy literatury XIX veka [History of Russian literature of the 19th century]. Kazan: PIK Idel-Press, 2005. 478 p.
15. *Kotelnikov V. A.* «Bolyashchiy dukh»: o lirike Ye. A. Baratynskogo [«Sick Spirit»: about the lyrics of E. A. Baratynsky]. Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturey [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2009. P. 134–146.
16. *Lobanova Ye. V.* Rannee kamerno-vokalnoe tvorchestvo N. Myaskovskogo i russkiy poeticheskiy simbolizm [Early chamber vocal works of N. Myaskovsky and Russian poetic symbolism] Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Doctor of Art]. Moscow. 2016.
17. *Pushkin A. S.* Stikhotvoreniia. Poemy. Dramy. Skazki [Poems. Poems. Drama. Tales]. Moscow: EKSMO-Press. 1999. 608 p.
18. *Tiulin Iu. N., Privano N. G.* Uchebnik garmonii [Textbook of harmony]. Moscow: Muzyka. 1986. 478 p.
19. *Fet A. A.* Stikhotvoreniya [Poems]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. 1979. 368 p.
20. *Yastrebtsev V. V.* O tsvetnom zvukosozertsanii N. A. Rimskogo-Korsakova [About color sound contemplation by N. A. Rimsky-Korsakov]. Russkaya muzykalnaya gazeta [Russian musical newspaper]. 1908. № 39–40. P. 842–845.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: [12, 14].

² «Интерес к пятисопному ямбу оживился, когда русская предромантическая и романтическая поэзия обратилась от французских образцов к немецким и английским», — отмечал М. Гаспаров [10, 122].

³ Можно вспомнить строки О. Мандельштама «Дано мне тело, что мне делать с ним».

- ⁴ В качестве примера можно привести ПП 1 части 24 симфонии Н.Я. Мясковского.
- ⁵ Неполногласие — сокращение слов, характерное для старославянского языка.
- ⁶ Цит. по: [15, 217].
- ⁷ Под «внедряющимися тонами», термин Тюлина, подразумевается «неаккордовый звук (т. е. не входящий в терцовую структуру аккорда), который приобретает в данном созвучии гармоническое значение в качестве его составного элемента» [18, 436].
- ⁸ В музыкальной литературе представлены различные обличья морских дев. Ундине посвящены оперы Э.Т.А. Гофмана, С.С. Прокофьева, П.И. Чайковского, инструментальные произведения К. Дебюсси, М. Равеля; Русалке — оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова, «Русалка» А. Дворжака, романсы, арии, кантаты А.С. Аренского, М.А. Балакирева, Р.М. Глиэра, А.С. Даргомыжского, Г. Рубинштейна; Лорелее — вокальные произведения Р. Шумана, Ф. Листа, К. Шуман; Свитезянке — романс и кантата Н. А. Римского-Корсакова; Волхова — героиня оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Подробному изучению воплощения образа русалки в музыкальном искусстве посвящена статья Верба Н. И. [9].

Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян

АМЕРИКАНСКИЕ ЭТЮДЫ — «ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК» НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА: СПЕЦИФИКА СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Николай Николаевич Сидельников принадлежит к классикам российской академической культуры второй половины XX века. Вместе с тем большая часть сочинений композитора при его жизни не исполнялась, не издавалась, также не столь активным был и процесс изучения его творчества. До 1986 года выходили небольшие статьи, которые были скорее откликами на исполнения сочинений композитора. Первая монография Г. В. Григорьевой появилась в 1986 году — «Николай Сидельников» (из серии «Портреты советских композиторов»), это исследование, к сожалению, тогда было фактически единственным. В 2014 году автор выпустила второе издание своего труда, переработанное и дополненное¹.

Основной корпус статей, обращенных к творчеству и личности Н. Н. Сидельникова, появился уже в начале XXI века, среди авторов — ученики композитора В. Г. Тарнопольский, В. И. Мартынов, И. Г. Соколов, К. А. Уманский, И. Р. Юсупова. Стоит отметить публикации Т. И. Эсауловой, издание писем Н. Н. Сидельникова и Г. С. Хаймовского в журнале «Музыкальная академия», новые статьи Г. В. Григорьевой, раздел в книге О. В. Комарницкой, посвященной русской опере второй половины XX — начала XXI веков, и др.²

На сегодняшний день музыку Н. Н. Сидельникова исполняет ансамбль «Студия новой музыки», созданный по инициативе В. Г. Тарнопольского. Одним из пропагандистов творчества Н. Н. Сидельникова является замечательный пианист и композитор И. Г. Соколов, осуществивший премьеру и ряд исполнений последнего монументального сочинения композитора «Лабиринты» (роман-симфония для фортепиано соло). Премьера оперы «Бег» в Камерном музыкальном театре состоялась в 2010 году. В том же году прозвучали фрагменты из оперы «Чертогон» в концертном исполнении в Перми. Вокально-хоровые сочинения Н. Н. Сидельникова входят в репертуар Государствен-

ной академической симфонической капеллы под руководством В. Полянского. Нередко к хоровым сочинениям обращаются студенты факультета симфонического и хорового дирижирования Московской консерватории.

Настоящая статья посвящена позднему фортепианному произведению композитора — циклу этюдов «Америка — любовь моя», во многом подытоживающему творческий путь художника. Ее цель — раскрыть концепцию сочинения, его драматургию и композицию во взаимосвязи с многочисленными стилистыми аллюзиями, программностью, новаторским, ярко оригинальным и самобытным типом фортепианной фактуры, что предопределяет, в свою очередь, и специфику исполнительской интерпретации.

Фортепианный цикл этюдов «Америка — любовь моя» был создан в 1990 году после посещения Н. Н. Сидельниковым США, где он имел огромный успех. Этюды были написаны для друга композитора — пианиста Г. С. Хаймовского, ему посвящены; предполагалось, что он станет и первым исполнителем сочинения.

По инициативе Г. С. Хаймовского в конце 1980-х — начале 1990-х годов в Америке прозвучали некоторые знаменитые произведения композитора. Став в 1985 году профессором Нью-Йоркского университета, Г. С. Хаймовский основал Камерное музыкальное общество, проводившее серии концертов современной музыки, премьеры сочинений — в престижном Меркин-холле.

В одной из первых русских программ Камерного общества 13 апреля 1989 года прозвучали «Русские сказки», концерт для 12 солистов-инструменталистов Сидельникова под руководством молодого дирижера Роджера Махадина. Этот музыкант провел с большим энтузиазмом и все последующие премьеры сочинений композитора. Произведение «Русские сказки» имело в Нью-Йорке большой резонанс. Г. С. Хаймовский намеривался пригласить Н. Н. Сидельникова и на следующую премьеру сезона 1990 года.

Концертная симфония «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных, созданная в 1973 году, стала второй премьерой сочинений Сидельникова — 11 марта 1990 года. Известная в настоящее время в США исполнительница современной музыки виолончелистка Майя Байзер, а тогда студентка университета, вместе с другими музыкантами (двое из которых были артистами оркестра Метрополитен-опера) создали, по словам, Г. С. Хаймовского, «*феерическое представление этого сочинения*»³. Присутствовавший в зале вместе со своим сыном Н. Н. Сидельников был невероятно доволен исполнением.

В 1991 году прозвучала вокально-инструментальная симфония «Мятежный мир поэта» на стихи М. Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов при участии Сергея Яковенко, который своим выразительным блестящим исполнением оставил незабываемое впечатление у публики.

В 1993 году 1 ноября, уже после кончины композитора, последовала мировая премьера «Двенадцати этюдов-впечатлений» для рояля, написанных в 1990 году. Исполнены они были не Г. С. Хаймовским, который, выучив сочинение, из-за болезни руки не смог выступить публично, а его аспиранткой Мао-Шу Лиен.

Сочинение было принято слушателями прекрасно, педагог считал ее выступление очень достойным и значительным. За год до премьеры сочинение было сыграно ею в Москве, в Малом зале Центрального дома работников искусств, в Нижнем Новгороде, в 1993 году — в Иерусалиме.

Яркое впечатление от исполнения «Американских этюдов» оставило выступление российского пианиста и композитора Вениамина Смотрова, приуроченное к 85-летию со дня рождения Н. Н. Сидельникова в Москве, 4 июня 2015 года в концертном зале Библиотеки искусств имени А. П. Боголюбова.

Все эти события были чрезвычайно значимыми для творческой биографии замечательного русского композитора. 1990-й год стал своего рода кульминационным в жизни Н. Н. Международная известность и признание, в частности, в Америке, вселило в него невероятную энергию и дало творческий импульс к новым свершениям.

Находясь в эйфории, как вспоминал Г. С. Хаймовский, от успеха «Дуэлей», теплого приема, оказанного американцами, от дружественной сердечной атмосферы общения с семьей своего друга в течение семнадцати дней, Н. Н. Сидельников решил создать новое сочинение и дать своему детищу заголовок «Америка — любовь моя».

Г. С. Хаймовский и Н. Н. Сидельников спорили относительно названия сочинения. Г. С. Хаймовский убеждал своего коллегу снять такой, как ему казалось, эпатажный заголовок. Но композитор приводил свои веские доводы, и название цикла этюдов было сохранено. В письме к американскому музыканту, с которым его связывала более чем сорокалетняя дружба, он высказал свои соображения и проявил непреклонность: *«мой расчет совсем простой: я вложил в это сочинение всю любовь к тебе, к тем благословенным дням, которые с сыном провел с тобой в благословенном Йорктауне, все на что я способен в плане таланта, выдумки, “непредсказуемости” и зрелого мастерства, которое может оставить равнодушным лишь глухого или заранее предвзятого слушателя <...>. А теперь помножь все это на твой талант, мастерство и артистическое вдохновение. Кто может против этого “динамитного” соединения устоять? И на фоне того минимализма... которым занимаются “американ-композеры”, это может иметь самый невероятный резонанс... Все у вас есть на этой благословенной и щедрой земле, а вы ее никак не замечаете <...> не видите прекрасного синего неба над головой. И нужно “нести пророка в своем отечестве!” чтобы пришел кто-то со стороны и показал вам красоту вашей жизни, которую вы воспринимаете как нечто само собой разумеющееся. И тут название “Америка — любовь моя!” приобретает совсем иной смысл, который ему с любовью придадут два человека, два Мастера — прошедшие многие круги ада... И тут в нашей с тобой искренности и силе выражения никто не усомнится, ибо обмануть можно в словах, но дела все равно выдадут. У нас с тобой дело ЧИСТОЕ. А с моей стороны это такая же “экзотика”, как испанское “Романсеро”, китайские “Сычуаньские элегии” <...> древнееврейская кантата — “Два обращения к Предвечному” или “Русские сказки”.*

И если Глинка писал *Испанские увертюры* и создал *“Русский Восток”* в садах Наины, то почему же мне, его прямому родственнику, нельзя с полной отдачей идее написать *“Американские зарисовки?”*»⁴.

Композитор называет «Американские этюды» звучащими «путевыми заметками», «интимным дневником впечатлений»⁵. Примерная длительность чистого звучания, по его комментариям, 45 минут. Пьесам не предпосланы программные заголовки, но, подобно *Прелюдиям* Дебюсси, в них обозначены постскриптумы, отражающие образно-смысловое содержание и эмоциональную экспрессию. Двенадцать этюдов имеют следующие названия⁶:

1. Ясная звездная ночь над Америкой... (29–30.04.1990)
2. Живая и трепещущая душа Орны... (30.04 — 2.05.1990)
3. Лихая езда на автострадах штата Нью-Йорк... (2 и 7.05.1990)
4. Величаво и плавно несет свои воды Гудзон... (7–10.05.1990)
5. И в дождь, и в грозу по дорогам... (20–22.05.1990)
6. Все блюзы ночного Манхэттена... (14–20.06.1990)
7. Нью-Йоркский калейдоскоп: Чайнатаун... (23–24.06.1990)
8. Большой рыжий йорктаунский кот Вася гуляет (в мечтах) по Бродвею... (26–28.06.1990)
9. Бешеные потоки машин сквозь пролеты мостов... (3, 6, 8 и 9.07.1990)
10. Таинственный и опасный Бронкс в сумерки... (16–20.07.1990)
11. Прощальный вечер в доме друзей и предстоящая ностальгия... (27.07 — 1.08.1990)
12. Тихая, ясная, мирная, звездная ночь над Йорктауном.

У композитора также зрел замысел двенадцати этюдов под названием «Россия — боль моя». Этот второй цикл должен был выразить «его подлинную любовь, любовь-боль, любовь, затопившую все его существо, любовь к Родине, России»⁷. Но ему не было суждено осуществиться по причине страшной неизлечимой болезни и смерти выдающегося мастера.

Чрезвычайно интересен план-набросок цикла этюдов о России. В одном из писем, уже на тринадцатый день после невероятно тяжелой операции, Н. Н. Сидельников к своему другу Г. С. Хаймовскому изложил некоторые идеи.

«Вот примерный перечень тем и состояний:

1. Волшебное озеро Неро — вода, вода, вода... Громадные города... Небеса... Храма Божьего палаты. (Возможно тем и завершится!) Хотя, думаю, что нет...
2. “Храмы рушатся по ту сторону добра и зла” — страшный отдаленный, непонятный “сонорный” гул, в котором непонятно что гибнет: Человек? Его душа? Колокол?
3. “От Ленинграда — к Санкт-Петербургу”. Из изломанных “совковых” мелодий — в стеклярус и тишину умирающих люстр старинных дворцов.
4. “Голоса” — в Душе и в гневе Божьем (Протяжные контрасты).
5. “Чернобыль” — смерть постоянно стекающая, в “левой руке” грязной и немолимой жижей, на фоне стонов птиц и зверей...

Вот то, пока немного, что услышал и ощутил в ночь на Пресвятую Троицу под “кислородом”. А думаю, что будет и еще!

И вот таких два цикла сыграть в одном концерте! С одной стороны “Америка”, а с другой — это!?! Показать контрасты той и другой жизни»⁸.

По поводу «Американских этюдов» у Н. Н. Сидельникова вызревает своя неповторимая оригинальная концепция. О ней он также делится с пианистом Г. С. Хаймовским:

«Итак, не тринадцать, а двенадцать этюдов, как предполагалось по первоначалу, причем, двенадцатый этюд — это повторение первого, но в ином эмоционально-смысловом ключе. Он должен исполняться <...> с учетом всех тех событий, которые пролегли между ним и первым. Первый исполняется ЭКСПОЗИЦИОННО! А ПОСЛЕДНИЙ — КАК ВЫВОД, ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЖИЗНЬ ВСЕГО ЦИКЛА, ЕГО КОДА. Смысл этого обращения — как бы замкнутая БЕСКОНЕЧНОСТЬ предлагаемых композитором впечатлений, ключ для понимания калейдоскопичности формы, как единого цикла»⁹.

Н. Н. Сидельников говорит о том, что когда пианист «выиграется» в эту музыку, то интуитивно к концу цикла будет уже не ТОТ в плане духовного содержания. Пианист должен почувствовать сам интерпретационное решение последней грани цикла. У исполнителя в связи с этим возникают новые нюансы в прочтении последнего этюда, образуется масса возможностей, несмотря на кажущуюся «статичность» замысла композитора.

Н. Н. Сидельников (в одном из писем) освещает важный для этого сочинения содержательно-смысловой аспект. «Уникальность этой формы еще в том, — пишет композитор, — что я не знаю в мировой музыкальной литературе прецедента как бы “путевых заметок”, своего рода интимного дневника впечатлений. Другими словами, это живая жизнь, окрашенная, с одной стороны, новизной восприятия нового, необычного мира, а с другой — взрыв ностальгических чувств при встрече с тобою, воскресившим пережитое и вселившим надежду на новые и лучшие жизненные перспективы. И отсюда мое максимальное проникновение и растворение в твоём сегодняшнем мире и бытии. Это как бы наш с тобою автобиографический цикл семнадцатидневного пребывания вместе в радости и любви плюс вся прошлая жизнь плюс все будущие встречи. Отсюда и мысли и мечты о бесконечности и такое вот решение этой бесконечности. Поэтому повторение первого этюда в ином ключе в конце цикла это не ТОЧКА, а МНОГОТОЧИЕ...»¹⁰.

Тип фортепианной фактуры в «Американских этюдах» самобытен, оригинален, выявляет яркий индивидуальный почерк композитора, его нередко возникающее в тексте «партитурное» мышление (фортепианное изложение выглядит как оркестровая партитура). Подчеркнутая виртуозность, блеск, фееричность техники, рассчитанная на большие исполнительские возможности пианиста, исходит, безусловно, из традиций трансцендентных этюдов Ф. Листа, этюдов Ф. Шопена. Вместе с тем здесь велико воздействие и этюдов-картин С. В. Рахманинова — не только в отношении технико-фактурных приемов, но и картинно-изобразительного, иллюзорного начала, которое присутствует, впрочем, и во многих произведениях Листа. Настроение, эмоциональный ракурс того или иного этюда непосредственно вытекает из его названия; программность, пейзажность здесь становятся определяющими

свойствами. Колористичность, импрессионистическая звукопись — таковы важнейшие качества фортепианного стиля Н. Н. Сидельникова.

Обратимся к каждому из двенадцати этюдов.

Этюд №1 «Ясная звездная ночь над Америкой» (*Andante enfaticamente*), воссоздающий атмосферу тишины и благодатного покоя, — пейзажная зарисовка прекрасной теплой весенней ночи с ее благоуханием, едва уловимыми тенями-бликами, еле слышимыми шорохами. Мелодические линии голосов на основе чистых квинт, нон и септим в верхнем и нижнем пласте фактуры звучат пространственно, несколько отстраненно.

Пример 1. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 1

Выразительные форшлаги рисуют картину тихо мерцающих звезд (30–33 тт.). Многозвучные диссонантные нисходящие аккорды (нонаккорды с добавленными тонами) не нарушают настроения неги и безмятежности. «Оркестрально-партитурное» письмо предопределяет расширение фактурного пространства до четырех линий-голосов (для Н. Н. Сидельникова свойственно записывать фортепианное сочинение на трех-четырех и более строчках). В заключительных тактах (41–44 тт.) tessitura достигает максимального объема, предельно высокий звенящий верхний регистр и приглушенный нижний — с многосоставными консонантно звучащими квинто-секстовыми многозвучными аккордами — создают объемность, иллюзорно-зрительные ассоциации. Композитор рисует картину высокого необозримого звездного неба, созерцание которого вызывает у человека восторг и удивление от непостижимости тайн Вселенной.

Композиция миниатюры очерчивает контуры трехчастности: А, В, А1 (1т., 15 т., 34 т.).

Этюд №2 — «Живая и трепещущая душа Орны» (*Velocissimo*) — резко контрастирует предыдущему¹¹.

Пример 2. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 2



Искрометный, предельно быстрый темп, легкая, невесомая, бесплотная фактура требует от пианиста виртуозного владения инструментом и прежде всего — разнообразными приемами мелкой техники. Исполнитель должен безусловно принять во внимание программное название — действительно возникает ускользящий образ «трепетной души», хотя, на наш взгляд, возможен и другой ассоциативный ряд. Непрерывное движение шестнадцатыми — как безостановочный бег, погоня. Зеркальное отражение пятизвучных коротких мотивов в верхнем и нижнем пластах фактуры зрительно-картинно. Обращает внимание в этой связи выразительное звучание последнего пассажа и аккорда, который внезапно «останавливает гонку» («собака остановилась или скрылась из виду, убежала» — ремарка композитора). Вместе с тем звенящая фактура этюда может ассоциироваться и с потоком водной стихии, столь любимой композитором — игра воды, солнечные блики-пятна на ней создают ощущение радости жизни, оптимистического восприятия мира.

В композиции этюда, несмотря на головокружительный темп и текучесть фактуры, можно обнаружить принципы простой трехчастной формы: А, В, А1 (1 т., 26 т., 58 т.).

Этюд № 3 «Лихая езда на автострадах штата Нью-Йорк» (*Vivace e leggiero*) продолжает идею предыдущего. Вихревой темп, полетная фактура — бесконечное *perpetuum mobile* — создают яркую образную картину гонки на автомобиле с ее крутыми виражами, зарисовку колоритной, типичной для американской жизни, сцены, оставшейся в памяти композитора. Впечатление от лихих виражей, зигзагов на дорогах возникает благодаря выразительным, остро характерным нисходящим и восходящим (в зеркальном отражении) пассажирам шестьдесят четвертых и тридцать вторых (13–16 тт.). Этот квартетный этюд, основанный на четырехзвучном мотиве из чистых кварт, вызывает ряд параллелей

с классическими образцами музыки XIX века. Вспоминаются известные этюды Ф. Шопена — «кружевной» терцовый этюд ор. 25 № 6 *gis-moll*, с тем же почти неосязаемым, как дуновение ветра, касанием рояля и, конечно же, секстовый этюд ор. 25 № 8 *Des-dur*, который также покоряет легкостью, утонченностью и изяществом. Воздействие этих произведений весьма ощутимо в музыке Н. Н. Сидельникова. Известно, что он был прекрасным пианистом, отдавая много времени занятиям на инструменте. Заключение этюда с его взлетающе-нисходящим пассажем и невесомым «арфовым» заключительным аккордом вызывает аллюзии с завершением трансцендентного этюда № 5 *B-dur* «Блуждающие огни» Ф. Листа.

Пример 3. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 3



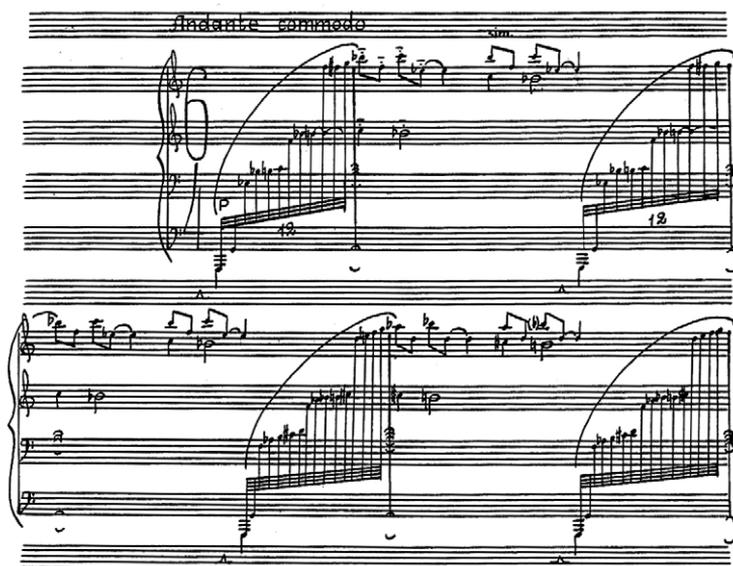
Стремительный темп, блестящая виртуозность этюда предопределяют эмоциональный ракурс, связанный с ощущением радости бытия.

В композиции этюда обнаруживаются черты рондальности, двойной трехчастной формы. Схему можно проиллюстрировать следующим образом: А, В, А1, В1, А2 (1 т., 17 т., 33 т., 49 т., 65 т.).

Этюд № 4 — «Величаво и плавно несет свои воды Гудзон...» (*Andante con moto*) — обладает характерной зрительно-живописной образностью. Красочный инструментализм фактуры, ее «звонкость», оркестральное письмо вызывают ассоциации с прелюдиями К. Дебюсси, прелюдиями и этюдами-картинами С. В. Рахманинова. Здесь воссоздана замечательная картина величественной водной стихии: всплески высоких волн, разбивающихся о берег, набегающий ветер, заставляющий волноваться водную гладь и создающий легкие покачивая воды, крики чаек. Пейзажные ассоциации предопределяют и специфику музыкальной эмоции — покоя, тишины, умиротворения.

В основе этюда лежит неуклонное остигатное повторение одного и того же мотива — взлетающего пассажа (фактурного мотива 32-х, 64-х из 12, 16 звуков), мгновенно охватывающего все регистры рояля. Рождается совершенно определенный образ: накатившаяся волна стремительно взлетает вверх. Чрезвычайно выразительны риторические «мотивы-провозглашения» в среднем пласте фактуры (например, 6 т.), олицетворяющие крики чаек.

Пример 4. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 4



Возникают аллюзии и со знаменитыми в фортепианной литературе классическими произведениями. Фактура этюда Н. Н. Сидельникова (порхающие взлетающие пассажи мелких длительностей) отсылают к любимому пианистами Этюду по Паганини № 2 *Es-dur* Ф. Листа. Вместе с тем статичность, созерцание как бы застывшего водного пространства заставляет вспомнить образ моря в Этюде-картине *a-moll* op. 39 № 2 С. В. Рахманинова, имеющем авторское название «Море и чайки», хотя содержательный смысл произведения русского классика совершенно иной. У С. В. Рахманинова воплощена картина сурового, серого, «стального» моря. Этюд имеет скрытое, глубоко символическое значение — состояние видимого спокойствия перед страшными бурями русской революции.

Композиция этюда трехчастна: А, В, А1 (1 т., 17 т., 30 т.).

Этюд № 5 — «И в дождь, и в грозу по дорогам» (*Allegretto e leggero*) — представляет собой яркую зрительно-живописную картину, реалистичную и осязаемую, своего рода зарисовку с натуры. В этой связи вспоминаются знаменитые полотна великих художников разных эпох и национальных школ — «Потоп» Иеронима Босха (1508–1516 г.), «Потоп» Фрэнсиса Дэмби (1840 г.), «Дождь, пар и скорость» Уильяма Тернера (1844 г.), «Дождь» (*Place du Theatre Francais, Paris: Rain*) Камиля Писсаро (1898 г.), «Парижская улица в дождливую погоду» Густава Кайботта (1877 г.), «Мост под дождем» Винсента ван Гога (1887 г.) и многие другие. Н. Н. Сидельников наследует традиции выдающихся мастеров живописи, быть может, художников импрессионистов, у которых графичность, выверенность линий уступила место настроению, общему колориту. Они стремились передать подвижность и изменчивость мира, воспроизвести свои мимолетные впечатления, как внезапно появляющиеся, так и мгновенно исчезающие.

Пример 5. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 5

Allegretto e leggiero

Активный быстрый темп этюда может вызвать и другой ассоциативный ряд — образ дороги, по которой на большой скорости мчится автомобиль. В данном отношении этюд № 5 продолжает линию предшествующих этюдов № 2 и № 3.

Очевидны и аллюзии с европейской классикой: «кружащаяся», несколько изломанная зигзагообразная линия верхнего пласта фактуры (в правой руке) напоминает известный Этюд *f-moll* op. 25 № 2 Ф. Шопена.

Композиция этюда — трехчастная с кратким вступлением и симметричной кодой, в которой отражен материал вступления, — связана во многом с содержательно-образной «ситуацией» (композитор запечатлевает «остановленное мгновение»): дождь постепенно начинается, падают лишь несколько капель воды (во вступлении), непрестанно стучащий ливень переходит в грозу (срединный раздел основной части), затем дождь прекращается (кодовый раздел). Схема композиции такова: вступление, А, В, А1, кода (1 т., 6 т., 46 т., 90 т., 104 т.).

Этюд № 6 — «Все блюзы ночного Манхэттена» (*Andante elevato e molto espressivo*) — переводит в совершенно иную жанровую и стилевую сферу. Н. Н. Сидельников погружает слушателя в завораживающий, столь любимый им мир джазовой музыки, который встречается эпизодически во многих его произведениях — в опере «Чертогон», вокальном цикле «В стране осок и незабудок», в последнем фортепианном сочинении «Лабиринты» и некоторых других. Это качество стиля Н. Н. Сидельникова совпадает с устремлениями композиторов его поколения, так называемых «шестидесятников» — Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрина. Перед слушателем разворачивается сценка из американской жизни — в кабаре, ресторане или, может быть, в мюзик-холле. Н. Н. Сидельников обращается к блюзу, светскому жанру афроамериканской музыки XX в., родственному джазу. В данном этюде композитор мастерски запечатлел типичные национальные тенденции американской культуры.

В блюзовой миниатюре, со свойственной данному жанру меланхолическостью и ностальгией, воплощены важнейшие характеристические признаки. К основным из них относятся: повторение гармонического последования объемом в восемь тактов (8 т. + 8 т. в первом разделе); опора на специфический «блюзовый комплекс» — особого рода мажоро-минор с усложнениями терцовой вертикали, с аккордовыми параллелизмами и другими «украшающими» созвучиями; использование одного из наиболее распространенных типов джазовой фактуры — «блокаккордов», аккордов на каждый звук мелодии (так называемая моноритмическая или пластовая гармония); терпкие задержания и пр. Главное, что роднит произведение композитора с национальными, традиционными явлениями американского искусства — это свобода, импровизационность, исключительно активная роль ритма. Возникают «пикантные» синкопированные «зависания», выразительная полиритмия.

Пример 6. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 6

В композиции миниатюры очевидны рондальные принципы: А, В (*piu mosso*), С (*listesso tempo*), В1, С1 (*listesso tempo*), А1 (*tempo primo*), (1 т., 19 т., 31 т., 46 т., 60 т., 68 т.). Неторопливое, поэтапно-поступательное развертывание приводит, наконец, в завершающем репризном разделе к экстатической кульминации-взрыву, вершине (90–91 тт., *ff*), что свойственно импровизациям в блюзовой манере. Кульминация покоряет накалом экспрессии, в ней утверждается радостное, оптимистическое начало, столь жизненно важное и необходимое для любого музыканта и слушателя. Возникает упоительно-завораживающая энергия, исходящая от блюзового жанра, которая магнетически воздействует, разрушая все национальные преграды. Здесь Н. Н. Сидельников становится подлинным американским композитором, впитавшем в себя «вкусы» и «запахи» этой удивительной культуры.

Этюд № 7 «Нью-Йоркский калейдоскоп: Чайнатаун...» (*Vivace leggissimo*) — замечательная короткая сценка из американской жизни, звукопи-

сующая разноголосицу толпы, шум улицы, бесконечное движение, словом, жизнь во всех ее проявлениях. Этот этюд во многом напоминает произведения русских классиков, например, «Петрушку» И. Ф. Стравинского. Полистилистический «флер» угадывается в создании специфического китайского колорита в первом и репризном разделах этюда, данная стилистика обусловлена самим названием, Чайнатаун¹². Возникает очаровательная трихордная пентатоника (звуки *b, des, es* — при основной тональности *Ges-dur*). Тематический материал основан на коротких нисходящих двузвучных мотивах, фактуре свойственна прозрачность, легкость, незримая бесплотность, невесомость. В этом изяществе и тонкости проявляются специфические черты национального искусства Китая, которые воплощаются и в живописи, и в музыке, и в декоративно-прикладном искусстве, в частности, в создании прекрасного китайского фарфора.

Пример 7. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 7



Средний раздел (17 т., *con energia*), иной по характеру, представляет картину подземного метро Нью-Йорка: нарастающий гул поездов, большое количество спешащих людей¹³. Изобразительное начало воплощается благодаря мощным энергетическим эмоциям, с градациями наибольшей или сравнительно меньшей интенсивности. Оно осуществляется посредством динамических волновых нагнетаний. И вдруг совершенно неожиданно, но вместе с тем и чрезвычайно органично в этот раздел «вплетаются» колоритные «пряные» джазовые интонации (46–52 тт.), вносящие иную полистилистическую лексику. И это не случайно: в толпе людей находятся немалое количество представителей афроамериканской расы, и именно они являются родоначальниками и основными носителями джазовой культуры. Многоликая соносфера — калейдоскоп разнообразных мелодий и ритмов, окружающий композитора, — предопределяет и многообразный лексический тезаурус.

В плане фактурного письма возникают некоторые параллели с произведениями композиторов-романтиков — с концертным этюдом по Паганини № 5 «Охота» Ф. Листа, с этюдом ор. 25 № 3 *F-dur* Ф. Шопена.

В основе архитектоники этюда — простая трехчастная репризная форма: А, В, А1 (1 т., 17 т., 53 т.).

Этюд № 8 «Большой, рыжий йорктаунский кот Вася гуляет (в мечтах) по Бродвею...»¹⁴ (*Moderato con gravità*) — характерная юмористическая сцена-картина, написанная в фортепианном стиле *буги-вуги* (обращает внимание примечательная авторская ремарка: *alla boogie*). Слушатель вновь погружается в атмосферу неакадемической культуры, обращенной к широким слоям публики, массовому слушателю. В этом отношении данный этюд сопоставим с этюдом № 6, написанным в блюзовой манере. Тем не менее в этюде № 8 воссозданы типичные черты стиля *буги-вуги*. Как известно, данное художественное направление возникло в самом начале XX в. в связи с необходимостью заменить оркестр на фортепиано в недорогих кафе или барах, наподобие «хонки-тонк» или «*barrelhouse*». Фактура, тип фортепианного изложения, способы звукоизвлечения стали весьма привлекательной формой для музыкантов, не получивших профессионального образования, не знакомых с традиционной классической техникой письма.

Пример 8. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 8

The image shows a musical score for Etude No. 8. The title is "Moderato con gravità". The score is written on two systems of staves. The top system shows a vocal line with lyrics "mia - a - a - ou!" and a piano accompaniment. The bottom system shows a piano accompaniment with the word "cresc." above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "sf".

К показательным особенностям буги-вуги, столь органично и мастерски воспроизведенным Н. Н. Сидельниковым, относится характерное «чувство» 8-ми ударов в такте (у Н. Н. Сидельникова — в одной фразе), что служит визитной карточкой данного стиля; последовательность аккордов с непрерывным остигнутым повторением; специфическое положение левой руки пианиста, которая должна постоянно находиться на одном месте клавиатуры (правой руке исполнителя в данный момент предоставляется полная свобода в создании мелодических линий). Правая рука фактически не зависима от левой, с ней связана идея импровизации. Важным становится наличие прихотливого синкопированного ритма.

Относительно названия — почему именно «большой, рыжий кот гуляет (в мечтах) по Бродвею»? Яркая изобразительность присутствует в кратком вступлении и заключении этюда: даны недвусмысленные *sf* в завершении ко-

ротких мотивов — вероятно, «кот осторожно крадется и внезапно стремительно прыгает, достигая цели». Обращает на себя внимание и шутовское «*mia-a-a-oi*». Возникает вопрос: может быть, пианист должен это произносить? Думается, что композиторская ремарка рассчитана на фантазию исполнителя и его индивидуальную интерпретацию.

Композиция этюда органична, отражает идею симметрии. Схема такова: вступление, А, В, А1, заключение-кода (на материале вступления): 1 т., 7 т., 23 т., 39 т., 63 т.

Этюд № 9 — «*Бешенные потоки машин сквозь пролеты мостов...*» (*Presto misterioso*) — возвращает в образную атмосферу этюда № 3. В цикле американских этюдов возникает своеобразная реприза. Невероятный, на пределе возможностей, энергетический накал, феерический темп, динамические волны-нарастания — все это требуют от пианиста большой выносливости и виртуознейшего владения инструментом. Создается характерная, ярко изобразительная картина движения-потока автотранспорта на максимальной скорости. Зрительное ощущение разгона машины возникает уже с первых тактов этюда — в теме нарастается все большее количество звуков (4, 12, 15, по методу *additio*). Волновой принцип строения мотивов со взлетами *crescendo*, спадами *diminuendo* и выразительным акцентом на *mf* ассоциируются с резкими крутыми «зигзагами-виражами» (нижний пласт фактуры, партия левой руки, начиная с 9 т.). Токкатная моторика, шквальное ритмическое *ostinato* этюда вызывает неизменные аллюзии с известными фортепианными сочинениями С. С. Прокофьева, например, с токкатой *d-moll*, финалом сонаты № 7 и многими другими. Возможны ассоциации и с сочинениями романтического периода, в частности, с октавным этюдом ор. 25 № 10 *h-moll* Ф. Шопена, трансцендентным этюдом № 2 Ф. Листа.

В основе архитектоники этюда — простая трехчастная репризная форма: А, В, А1 (1 т., 49 т., 109 т.).

Пример 9. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 9

Этюд № 10 «*Таинственный и опасный Бронкс в сумерки...*»¹⁵ (*Allegro misterioso*) — характерная, почти театральная сцена с явно ощутимыми, ося-

заемными «теньями-персонажами». Музыка полна загадочной таинственности, отчасти даже и inferнальной фантастики. В начале вступления, как и в кодовом разделе, изображаются шаги крадущегося человека (на *staccato*) — вспоминается «Гном» из «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского. Грозное звучание октавных возгласов (9, 10 тт.), возникающее после длительного нарастания, вызывает чисто пространственные ассоциации — безлюдной улицы, обманчивой тишины, которую могут нарушить весьма драматические события. Первый и репризный разделы этюда — со сквозным остинатно стучащим ритмом на одном звуке (*f, ges, a, c*), в дальнейшем и в октавном изложении, вихревыми восходящими тиратами 32-х, выразительными, ярко характеристичными акцентами *f, mf* — отсылают к зловещему колориту известной баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта. Образ шубертовской музыки с ее взволнованно-демоническим началом, несомненно, становится определяющим. Полистилистическая манера письма Н. Н. Сидельникова наводит на мысль и о другом известном сочинении — концерте № 1 для виолончели с оркестром Д. Д. Шостаковича, прежде всего, его первой части. Экстатичность музыки Д. Д. Шостаковича, ее предельная эмоциональная «взвинченность» слышны также и в этюде Н. Н. Сидельникова.

Пример 10. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 10

Средний раздел (12/8, *tranquillo, ma sempre espressivo*, 75 т.) переводит в иную сферу, снова возникает блюзовый стиль, окутывающий аурой ленивой, расслабляющей меланхолии. Тонкая изысканная синкопированная ритмика, блюзовые гармонии очаровывают слушателя, заставляя забыть о зловещих перипетиях предыдущей сцены.

Сокращенная реприза (4/4, *tempo primo subito*, 91 т.) уравнивает симметрию формы.

Композиция этюда исходит из «сценического действия», здесь возникает простая трехчастная форма с вступлением и заключением-кодой, резюмирующей тематический материал вступления и крайних частей. Схема такова: вступление, А, В, А1, кода (1 т., 14 т., 75 т., 91 т., 111 т.).

Предфинальная часть, Этюд № 11 «Прощальный вечер в доме друзей и предстоящая ностальгия...» (*In tempo di valse-boston, sempre rubato*), является лирической кульминацией цикла.

Пример 11. Н. Н. Сидельников. «Американские этюды». Этюд № 11



Звучит замечательный, чарующий вальс-бостон, отмеченный богатством фантазии, удивительными остроумными находками в мелодике, фактуре, ритме, неожиданными стилевыми аллюзиями. Музыка оказывает магнетическое воздействие, гипнотизирует, завораживая тонкостью, изяществом и вместе с тем полифонической многослойностью мелодизированной фактуры. С ее «скользящей» пластикой, характерными эпатазирующими эмоциями, она словно «обволакивает» слушателя. Живое ощущение радости жизни, счастья — от встречи с близкими друзьями, огромного творческого успеха, признания, оптимистических надежд на будущие встречи и свершения — смешивается с легкой ностальгической грустью.

Н. Н. Сидельников не случайно останавливает свое внимание на этом жанре. Как известно, история зарождения и бытования вальса-бостона связана с венским вальсом (для вальса-бостона, в отличие от «предшественника», показателен медленный темп, скользящие, но не вращательные движения). Название танца имеет прямое отношение к городу *Бостон* (столице штата Массачусетс в США), где он и начал культивироваться в конце XIX в. Танец содержит примечательную деталь: вместо аккомпанемента «бас — аккорд — бас» используется формула «бас — аккорд — пауза». Благодаря возникающим паузам можно было проявлять большую фантазию в мелодике, насыщая ее прихотливым ритмом. Эта формула воплощена в миниатюре Н. Н. Сидельникова: в нижнем пласте фактуры (в левой руке) возникает выразительная синкопа — четверть, половинная (с легким ее продлением). Пианистам следует обращать внимание на данную ритмическую особенность, соответствующую традиции жанра.

Круговые движения танца как нельзя лучше соответствуют и круговой композиции. Здесь образуется зеркально-симметричная концентрическая форма: А, В, С, В1, А1, кода, резюмирующая тематический материал разделов А и В (1 т., 34 т., 66 т., 107 т., 148 т., 179 т.).

Разделы А и А1 (1 т., 148 т.) — изложение основной темы танца. В них, словно загадочная маска, вдруг неожиданно возникает фрагмент из музыки «Вальса» М. Равеля. В разделах В и В1 (*veloce e leggiero*, 34 т., 107 т.) явно ощущается стилистика «воздушных» вальсов Ф. Шопена, покоряющих тонкостью и изяществом. Центральный раздел (С, *appassionato*, 66 т.) — картина грандиозного бала, где сквозь интонации вальса угадываются также и интонации торжественного помпезного полонеза. Шопеновская аура дает о себе знать и в репризном проведении последнего раздела (А1) благодаря россыпи «паутиных» пассажей-фиоритур из мелких длительностей (151 т., 155 т.). В коде органично соединяются темы первых двух разделов. «Вальс-прощание» завершается почти бесплотно звучащим арпеджированным аккордом, который истает в предельно высоком регистре.

В заключении американского цикла вновь звучит Этюд № 1. Но здесь он уже значится как Этюд № 12. Чрезвычайно важно для исполнительской трактовки авторское указание: «Играть первый этюд в просветленном и ностальгическом ключе». Пианист должен воплотить свежую палитру красок, новые ощущения благодаря «опыту» предыдущих, ранее прозвучавших миниатюр, в которых был представлен целый kaleidoscope столь многоликих явлений американской жизни.

Н. Н. Сидельников — истинно русский художник по своей эстетике, мироощущению, религиозно-этическим идеям, продолжающий и активно развивающий великие традиции отечественной литературы, философии, музыкального искусства. Русская тема оказалась доминирующей, представленной во многих сочинениях композитора: грандиозной оперной дилогии «Чертогон» (по мотивам рассказа Н. Лескова), опере «Бег» (по пьесе М. Булгакова), балете «Степан Разин» (по одноименному роману В. Злобина и киносценарию М. Горького), оратории «Поднявший меч» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (по мотивам древних русских летописей XII–XVI веков), оратории-реквиема «Смерть поэта» на стихи М. Ю. Лермонтова для хора, чтеца, солистов оркестра, вокально-инструментальной симфонии «Мятежный мир поэта» на стихи М. Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов, концерте «Русские сказки» для 12 солистов-инструменталистов, кантате «Сокровенны разговоры» для смешанного хора без сопровождения (с эпизодическим участием ударных инструментов), Литургии святого Иоанна Златоуста для смешанного пятиголосного хора и других.

Вместе с тем важнейшим качеством его стиля является интернациональность, *открытость к восприятию других национальных культур*, постижение которых стало творчески плодотворным, весьма оригинальным и органичным. В знаменитом цикле лирических поэм «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки произошло соприкосновение с *испанским* искусством. Это произведе-

ние, прозвучавшее на фестивале «Московская осень» в 1981 году и оставившее огромный след в музыкальной культуре, является подлинным шедевром.

В масштабном сочинении «Сычуанские элегии» («Мысли о самом себе») на стихи китайского поэта VIII века Ду Фу для смешанного хора и различных инструментов из двух самостоятельных циклов, названных тетрадами (1980, 1984), Н. Н. Сидельников обращается к языку *китайской* культуры, к самобытным традициям поэзии, философии, живописи, заставляя слушателя погрузиться порой в медитативное размышление, созерцание. Использование в некоторых частях пентатонной мелодики и тонкого колорита народных национальных инструментов (композитор применяет традиционные инструменты — флейту, флейту-пикколо, арфу, вибрафон, группу ударных, но мастерски стилизует их в национальной манере) воссоздает неповторимую атмосферу китайского искусства.

Цикл фортепианных этюдов «Америка — любовь моя» поражает творческими метаморфозами; реально осязаемыми становятся «портреты-зарисовки» (сценки) из современной *американской* жизни с ее стремительным темпом, брутальностью, энергией, вихревым круговоротом событий, колоритны картины природы, ярко воплощена исконно национальная стилистика афроамериканской музыки, проявившаяся в чувственно-пряных гармониях и ритмах джаза, блюза, композиций буги-вуги.

Несмотря на «растворение» в различных национальных традициях, Н. Н. Сидельникову всегда удается сохранить свой индивидуальный и ярко узнаваемый творческий облик подлинно русского человека, музыканта, мыслителя. Русское начало проявляется в ладоинтонационных оборотах, гармонии, вариационно-вариантном методе развития, в многочисленных ассоциативных связях с музыкой Глинки, Чайковского, Лядова, Бородина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева и других отечественных композиторов. Этот лексический тезаурус становится необходимым для композитора культурным пространством, которое, по его словам, заставляет «не жить лишь своей имманентной жизнью, но все время оглядываться по сторонам»¹⁶. Творчество Н. Н. Сидельникова самобытно, оно завораживает силой, мощью, оригинальностью художественных идей, крупномасштабностью; его композиторское письмо невозможно спутать со стилем какого-либо другого композитора. В этом проявляется сопричастность Н. Н. Сидельникова великому наследию русских классиков XIX–XX веков.

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. — 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.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257.
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 / ПАМ 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. 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 [Nikolay Sidelnikov: Monograph]. Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 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. Mifologicheskiy slovar / Gl. red. E. M. Meletinskiy [Mythological Dictionary / Chief Editor E. M. Meletinskiy]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1991. 736 p.

11. Poslednee interviyu 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. *Khaimovsky G.* Sidelnikov — kakim ya ego slyshu i chitayu [Sidelnikov — The one I hear and read]. URL: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257, rezhim dostupa svobodniy [Access is free].
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 Григорьева Г. В. Николай Сидельников: монография. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 176 с.
- ² Перечень источников см. в списке литературы.
- ³ Цит. по: [2, 92]
- ⁴ Цит. по: [2, 95].
- ⁵ См.: [2, 94].
- ⁶ Названия частей «Американских этюдов» приведены по: [2, 92–93].
- ⁷ Цит. по: [2, 93].
- ⁸ Цит. по: [2, 100].
- ⁹ Цит. по: [2, 93].
- ¹⁰ Цит. по: [2, 94].
- ¹¹ Примечателен комментарий композитора, расшифровывающий название этюда: «Орна — собака пианиста Григория Хаймовского — удивительное по уму и сердцу существо».
- ¹² Chinatown — китайский район Нью-Йорка.
- ¹³ Subway — метро Нью-Йорка.
- ¹⁴ Кот Вася, как и собака Орна, — домочадцы Г. С. Хаймовского. Йорктаун — место, где находится дом Г. С. Хаймовского.
- ¹⁵ Бронкс — район Нью-Йорка.
- ¹⁶ Цит. по: [5, 13].

Константин Курленя

«НОВАЯ ПРОСТОТА» — «НОВАЯ СЛОЖНОСТЬ»: К УТОЧНЕНИЮ СМЫСЛОВ И ГЕНЕАЛОГИИ

НОВОЕ В ИСКУССТВЕ: МАСШТАБЫ И ТОЧКИ ОТСЧЕТА

Вести о возникновении очередной «новой простоты» в музыкальном искусстве сами по себе не являются чем-то новым. Скорее, наоборот, они — знамение времени и циркулируют с большей или меньшей интенсивностью постоянно. Акцент следовало бы поставить не на «новизне», а на интенсивности циркуляции заявлений о приходе в музыкальное искусство очередного «нового». К такой расстановке акцентов подталкивают по меньшей мере два известных обстоятельства. Первое: мы живем в эпоху прогресса, влияние которого так или иначе прослеживается в искусстве, хотя сама возможность прогресса в нем — довольно сложная и дискуссионная тема. Касаться ее мы не будем, а упоминаем о ней только в связи с тем, что идея прогресса неразрывно связана с принципом обновления, внедрения нового¹.

Вторым фактором следует считать индивидуализм. Признание приоритета интересов индивида над институциональными интересами культуры формирует убежденность, что индивид онтологически предшествует культуре, а развитие индивида в таком случае рассматривается как необходимое условие этой самой культуры. Чем больше индивидуализма, тем чаще обновляются декларации о появлении в искусстве чего-то нового, небывалого. И если в прошлом движение музыкального искусства от «ars antiqua» к «ars nova» знаменовало постепенную смену художественных школ и эпох, то сегодня очередное «новое» — не более чем личный шаг художника к самоутверждению. Стоит ли говорить о том, что время жизни таких инициатив редко бывает сколь ни будь сравнимым с эпохальными масштабами.

Жажда новой простоты возрождается время от времени как эстетический протест, как стремление избавиться от оков разнообразных сложностей, нагроможденных прежним художественным опытом. Но не только лозунги,

в разных вариантах призывающие к новой первозданности, непосредственности, утилитарности, вещественности и т.п., возвещают приход в искусство очередного ветра перемен. Важно, что провозглашение всякого «нового» каждый раз явно или завуалированно претендует и на утверждение нового исторического отсчета, на особое историческое значение момента, с которого начинается это «новое». Поэтому установить, с какого же времени начинается «новая простота», крайне затруднительно, если вообще возможно. На хронологическую неопределенность, вызванную постоянным переносом даты возникновения «новой простоты», указывает Н. П. Ручкина: «Возникновение эстетики “новой простоты” в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века — времени “переоценки достижений авангарда”, “усталости” от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки”. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX века стремления композиторов к усложнению музыкального языка» [6, 322]. Но в дальнейшем дата и персональная принадлежность «новой простоты» постоянно смещается: «Достаточно распространено мнение о том, что термин “новая простота” в музыкальный обиход ввел в 1930-е годы С. С. Прокофьев» [6, 323]. «В музыке А. Г. Шнитке 1970-х годов проявление “новой простоты” усматривает В. Н. Холопова, называя ее “тихой линией” и относя к “тихому периоду” в творчестве композитора» [6, 323]. «Поиск “простоты” приводит Хиндемита не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня. В 1923 году в Германии немецкий композитор принимает активное участие в новом художественном движении “Neue Sachlichkeit” (“новая вещественность”), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму» [6, 323]. Не вызывает сомнений, что перечисление разнообразных «новых...» в музыкальном искусстве можно без труда продолжить. И чем их больше, тем безнадежнее попытки установить какие-либо конкретные датировки появления самого первого, самого общего, самого фундаментального «нового».

Все сказанное подтверждает относительность новизны и ее преходящий характер. Не случайно при встрече с очередным «новым» порой оценивают не столько «коэффициент обновления», сколько констатируют извечное: «новое — это хорошо забытое старое». И это вполне закономерно, ведь любое обновление все равно опирается на те или иные традиции недавнего или, напротив, очень давнего прошлого.

ОТ ПРОСТОГО К СЛОЖНОМУ: КАК ПРОСТОТА СТАНОВИТСЯ «НОВОЙ»

Что такое «простота»? Что такое «сложность»? Сначала — без прилагательного «новая». Почему эти, казалось бы, интуитивно понятные дефиниции так противятся окончательной смысловой формализации? Попробуем

разобраться. Простота из чего-то складывается? Или, может быть, она атомарна, то есть, не складывается ни из чего, но являет собой нечто аксиоматически цельное, неделимое, изначальное? Ведь сложение — уже признак сложности-сложности, стало быть, пусть и не вполне определенный, но уже антипод простоты? Впрочем, некое множество чего-либо (пустое или не пустое) — также еще не простота, но и не сложность. Множество — только манифестация наличия чего-то или, напротив, его отсутствия (пустое множество). И то, и другое — всего лишь осмысленная констатация данности, то есть сформированное представление о совокупности вещей, абстракций, знаков реальности.

Элементарность — тоже не простота. Это — показатель делимости чего-либо на элементы или, напротив, составленности чего-либо (не обязательно целого) из элементов. В определенном смысле элементарность имеет отношение к множеству (множественность или единичность элементов, или их отсутствие, как в пустом множестве). Но элементарность безучастна целостности. Это — всего лишь разрозненность, отсутствие взаимосвязей. В идеале — это чистая или абсолютная разрозненность. Но разрозненность сама по себе не образует простоты.

Простота начинается там, где появляется некая связь, стабильное отношение между чем-либо прежде разрозненным, элементарным. Так, элементы таблицы Менделеева сами по себе автономны, но будучи частями таблицы, они обнаруживают нечто весьма сложное — разветвленные связи между отдельными элементами и их группами, металлами, неметаллами, амфотерными элементами и т.п. Если у нас есть множество, куда входят некое «А» и некое «В», то это говорит только о наличии двух разрозненных элементов. Но когда перед нами высказывание «если “А” истинно и “В” истинно, то сумма (род взаимосвязи) $A + B = C$ тоже истинно, и ничего третьего не дано» — это уже некоторое утверждение. И его смыслом является именно отношение между элементами. Если отношение, как в приведенном примере, однозначно, оно имеет основания считаться простым. Если многозначно — тогда мы имеем дело с проявлением сложности. Именно так и появляется сложность.

Взять хотя бы деление струны на две части в простейших пропорциональных отношениях, как это предлагал Пифагор. Действительно, все начинается с очевидных акустических свойств интервалов, полученных благодаря простейшим числовым пропорциям: две звучащие струны дают консонанс, если отношения их длин образованы простыми числами 1:2, 2:3, 3:4. Все дальнейшие операции по установлению количества тонов в октаве и вычислению числовых отношений (интервальных коэффициентов) семиступенной диатоники ионийского лада уже представляют собой последовательность математических операций, выражающих разветвленную систему пропорциональностей и их числовых выражений. То есть имеют определенную сложность и выводимые из нее следствия, иногда не имеющие прямого отношения к музыке².

Таким образом, исходная проста чаще является нам как некий *принцип простоты*, который может выражаться в рационалистическом требова-

нии необходимого и достаточного, в требовании верифицируемости гипотезы или эксперимента, в так называемом априоризме (Кант) или сведении сложного к простым исходным посылкам, основанным на очевидности. Во всех подобных случаях «простота» есть логически необходимая абстракция, опирающаяся на аксиоматические допущения, на некую очевидную истинность, не требующую предварительных обоснований. Но затем она последовательно обретает свою конкретику и одновременно сложность, которая выражается в обнаружении закономерных, то есть причинно обусловленных выводов-следствий, которые невозможно получить, не опираясь на исходные простые посылки, не помещая их в область соответствующих экспериментальных или логических процедур.

В отличие от аксиоматического понятия «простота», «простота новая» — понятие, прежде всего, оценочное, а потому и субъективное, и относительное. Определение «новая» само по себе отсылает к субъективной оценке того, что уже оценено как «простое»: новое относительно чего? Но и «простое» в таком контексте само по себе — тоже субъективно: кому простое, кому сложное... Двойная субъективность «новой простоты» сообщает ей эффект новой эстетической и/или интеллектуальной оптики, у которой довольно быстро появляются свои сторонники. В самом деле, разве не заманчиво сменить оптику взгляда на строение музыки и ее смыслов? То есть императивно установить, что отныне и навсегда сложность, ранее по незыблемым основаниям считавшаяся неотъемлемым свойством музыки, оказывается всего лишь отвергнутой видимостью, мороком, исчезнувшим под пристальным, испытующим, критическим, «новым» взглядом на вещи. Тогда отвергнутая таким волюнтаристским образом сложность прежней музыки становится всего лишь совокупностью умозрительных параметров, приписываемых ее звучанию, всего лишь фантомом нашего сознания. Это радикальное отрицание прежнего опыта осмысления музыки подразумевает, что бегство к наивному слуховому восприятию музыки, не отягощенному никакими аналитическими рефлексиями, каким-то образом предоставляет нам истинное ее понимание. То есть не лжет даже в тех случаях, когда разуму почему-то отказано в праве доказывать истинность ранее обоснованных связей и значений, образующих в музыке какие-либо многозначности, прежде осознаваемые как нечто сложное.

Причины тому могут быть разные. Например, эти связи, еще вчера составлявшие предмет нашего художественного интереса и переживания, начинают в силу каких-то обстоятельств восприниматься либо как нечто совсем устаревшее и тривиальное, либо как абсурдно-схоластическое. Тогда появляется подозрение, что логика вечно блефует, подсовывая интеллектуальные химеры сложности. А между тем звук остается всегда тем, чем он и является — акустическим колебанием, то есть чередованием уплотнений и разрежений воздушной среды, что бы ему ни приписывали наши разум и воображение. Так давайте и воспринимать его таковым! Однако, если последовательно соглашаться с такими доводами, недалеко и до полного отождествления музыки с любыми акустическими

феноменами как природного, так и техногенного происхождения. В контексте некоторых авангардных техник композиции именно это и предлагается!

Раз уж в музыкальной эстетике случился такой «откат» к натуральности «простого» физического воздействия звука на человеческое восприятие, то он, конечно, действует вопреки всяким трактовкам многозначности искусства. Это — оппозиция и модернизму, и постмодерну в самом бескомпромиссном варианте. То есть оппозиция, снимающая саму ситуацию смысловой оппозиционности. Специфической чувственной наивности восприятия звукового потока в данном случае уже ничего не сопутствует и не противостоит. Простота, нивелировавшая сложные отношения «осознание связей = смысл», в перспективе полностью замыкается на элементарной способности неосознанно реагировать на некий акустический раздражитель. Путь к связям и смыслам через чувственное познание звучаний оказывается закрытым, и они неудержимо мигрируют в область сугубо интеллектуальных рефлексий, уже не нуждающихся в подпитке чувственной эмпирикой восприятия звука. Так появляется «музыка незвучащего».

Однако и зачарованность лавинообразно нарастающим объемом непосредственных звуковых ощущений также не порождает смысловых откровений. Переизбыток слуховых раздражителей делает все более неразличимыми специфические свойства музыкального сообщения, размывает смысловую суть коммуникации. Качество информационного потенциала музыки деградирует, хотя количество информации от регистрируемых памятью единичных актов слухового восприятия не уменьшается. Но это всего лишь безликая совокупность актов восприятия (слышу — умолкло, громко — тихо, консонантно — диссонантно и т. п.), которые фиксируют и дифференцируют в сознании субъекта только элементарные ощущения от акустических воздействий. Чувственная простота здесь замечает лишь саму себя, но в смысловом плане ничего не различает. Музыка превращается в акустический раздражитель без шансов обрести коммуникативные и эстетические свойства, а значит, свою специфическую сложность. Бегство в омут непосредственности восприятия звука, таким образом, ведет к опасной черте: столь специфическая простота угрожает самой природе искусства, поскольку в таком случае музыка как смысл неудержимо дематериализуется, остается «просто звук»³. Хотя такая ситуация даже в своем крайнем проявлении, не лишает звуковые феномены способности воплощать некие закономерности и алгоритмы.

Взять хотя бы отправные посылки стохастической композиции Я. Ксенакиса. Если использовать минимальный акустический феномен (паттерн), например, звук падающей капли или фиксированную последовательность нескольких тонов для последующего мультиплицирования, то, как утверждает композитор, в итоге мы получим акустическую демонстрацию неких законов природы, способную во временных и акустических масштабах, подчас превышающих возможности человеческого восприятия, создавать порядок из хаоса. На этом принципе можно спроектировать музыкальную композицию, что сам

Ксенакис успешно демонстрирует в капитальном труде «Формализованная музыка» на примере анализа своих пьес «Analogique A» и «Analogique B». Однако беда в том, что для демонстрации действия таких законов абсолютно несущественно, какой первичный акустический материал был использован и был ли он использован вообще.

Конечно, речь идет именно о начальных, демонстрационных посылах. Композитор использует в своем творчестве более сложные вычислительные алгоритмы: не один, а несколько исходных элементов, управление которыми иногда осуществляется через сложные преобразования и построение так называемых дистрибутивных матриц. Мы же выбираем именно «начальный уровень», который вполне можно отнести к авторской «новой простоте». И тогда можно вслушиваться, как капли, падая с неба, создают шум дождя, журчание ручья или рев горного потока в обыкновенных (естественных) условиях. Однако Ксенакис, по сути, утверждает, что композитор, создавая искусственные акустические наложения звуков падающих капель, получает возможность подменить ими реальный шум дождя. То есть осуществить виртуальный синтез акустического образа естественного процесса, выполненный на основе мультиплицирования единственного звукового паттерна — звука падающей капли. И этот синтез создаст некую симуляцию реальности. Но тогда искусству придется противопоставлять свои творения в качестве симулякров явлениям природы. Получается, что акустические процессы, сопровождающие эти природные явления, могут быть ничуть не хуже выражены не только в искусственных имитациях, но и сформулированы языком математических описаний, например, (в случае с Ксенакисом) в так называемом распределении Пуассона⁴, в марковских процессах⁵ и т. п., не нуждающихся ни в какой специальной акустической форме выражения.

Так можем ли мы избавиться от многозначности (сложности) раз и навсегда? Возможно ли просто погрузиться в однозначности — одномерности «наивного» взгляда на искусство? Как только мы обретаем простоту, сразу начинаем задумываться о ее сложности. Поэтому сложность — это не сумма простот, это фундаментальное свойство любой простоты, которое обнаруживается при каждой смене ракурса нашего взгляда на ранее увиденную, услышанную или принятую в качестве рационального допущения простоту. Поэтому простота — это всегда ранее утраченная или еще не обретенная сложность.

Иногда возникает мысль, что игра этих ракурсов дает нам возможность «сведения» всякой сложности к простоте. Смена оптики делает ранее видимую сложность невидимой, неразличимой в новом взгляде на предмет рассмотрения, который вдруг начинает казаться простым только потому, что выведен из прежде существовавшего отношения с чем-либо иным, потому что стал ни с чем не взаимосвязанным, непрозрачным относительно своего места в системе отношений, принятой в данный момент. Но в таком качестве мы имеем дело с предметом рассмотрения, несоотносимым ни с чем,

кроме самого себя. Предмет становится чем-то абсолютным. Поэтому обретенная через перемену оценивающего взгляда простота на какое-то время тоже начинает казаться абсолютной. В данном случае вполне допустима мысль, что перемена взгляда на предмет рассмотрения может приводить не только к абсолютизации простоты, но одновременно и к так называемому опрощению, к сознательной редукции сложности, вызванной ее игнорированием, к попытке «спрятаться» от сложности простым нежеланием ее замечать. *Однако сложность в таком случае никуда не исчезает.* Она пропадает только из нашего поля зрения, потому что утрачивается связь между восприятием и умозаключением, ранее не подвергавшаяся сомнению.

ВОЛЯ К ПРОСТОТЕ

Как уже было ранее упомянуто, множество элементов само по себе еще не простота, но и не сложность. Набор из двенадцати тонов равномерно темперированной звуковой шкалы — тоже еще не простота. Простота появляется в его оценке, когда между тонами признается или хотя бы допускается однозначное отношение упорядоченности — серия, гамма, лад, тональность и т.п. И лишь затем простота окончательно оформляется в свою особую разновидность сложности, когда возникает представление о звуковысотной системе между двенадцатью, теперь уже не разрозненными тонами; появляется их отношение к целой форме и способу ее становления — дления — окончания. Но эти отношения, раскрывающие внутреннюю логику композиционного процесса, образуют свою специфическую сложность (систему) и в известных обстоятельствах им может быть противопоставлена очередная «новая простота».

Однако как только композитор провозглашает свою «новую простоту», в ее определение неизбежно вносится субъективность, которая другими может восприниматься совсем иначе — не как простота, а как «новая сложность», причем, иногда — сложность совершенно непроницаемая, недоступная пониманию. Например, Пауль Витгенштейн так и не понял «новой простоты» Прокофьева и не стал исполнять его леворучный фортепианный концерт. В. И. Чернышов пишет: «Витгенштейн категорически отказался исполнять Четвертый концерт. Прокофьев вспоминает: “Когда я послал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: “Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду”» [7, 71]. Далее Чернышов уточняет: «Прокофьев описывает язык своих сочинений конца 20-х и начала 30-х годов: “Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в “старую простоту”, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за “новой простотой”, и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая”» [курсив автора статьи. — К. К.] [7, 72].

В таком контексте даже радикальное и всеобъемлющее отрицание-отбрасывание ранним авангардом сложностей тональной организации в любых ее разновидностях можно рассматривать как парадоксальную попытку существенного опрощения музыки. В этом предположении нет никакого эстетического негативизма, поскольку речь пойдет отнюдь не об отрицании ценности прежнего опыта или обоснования ценности опыта нового. *Мы лишь констатируем перемену оптики взгляда на проблемы композиции*, актуальные для той эпохи. В данном случае благодаря перемене оптики явилась очередная «новая простота», то, что Шенберг называл «эмансипацией диссонанса»: просто отбросим тональность, просто исключим из нашего слухового опыта консонанс, просто начнем избегать его, просто погрузимся в стихию диссонансов.

Конечно, этим призывам сопутствовали веские аргументации из области теории музыки и эстетики, призванные объяснить и убедить, почему необходимо принять это новое видение. Дело тут, безусловно, в силе убеждения, раз новая эстетика возымела действие. К тому же новый взгляд на искусство нужно было не просто популяризировать. Его надо было освободить от ежеминутной конфронтации с прежними представлениями, от развенчания бесконечных сомнений, от необходимости постоянно убеждать самого себя в правомерности и естественности этого нового взгляда, возникшего не из предыдущей смысловой оптики, а в оппозиции к ней. Иными словами, основать новую художественную веру.

И тогда — диссонанс есть диссонанс, и тем исчерпывается его бытие. Ничего сложного, никаких связей с чем бы то ни было. Напротив, все просто: факт существования диссонанса полностью исчерпывает суть и природу диссонанса его единственным характерным акустическим качеством диссонантности. Причем, в то же самое время это качество диссонантности способно полностью обезличить структуру диссонанса: не важно, как он внутренне организован, сколько тонов в него входит, каков звукоряд, породивший это сочетание тонов — существенна лишь общая его *дис-сонантность*, то есть, рассогласованность, неупорядоченность в гармоническом и одновременно акустическом единстве. Другое дело, что такая тотальная самотождественность диссонанса как единственного актуального средства музыкального высказывания не могла существовать как нечто самодостаточное продолжительное время. Для реализации полноценной художественной системы потребовалась сформировать «новую сложность», вылившуюся в метод композиции двенадцатью тонами, и далее — в серийную технику. При этом исходная простая аксиоматическая посылка — эмансипация диссонанса — была сохранена.

ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ ПРОСТОТА КАК НИЧТО

Освоение в творческой деятельности принципов очередной «новой простоты» может инициировать процесс ее прогрессирующего сжатия, когда

специфический «формат» простоты неуклонно уменьшается и в перспективе оборачивается в «ничто». Шенберговская двенадцатитоновая серия, став логическим обоснованием практики избегания консонансов и окончательного утверждения эмансипации диссонанса как эстетического явления, на какое-то время оказалась фактором, стабилизирувавшим композиционный процесс, став основой нового метода композиции. В контексте композиционного метода серия репрезентировала собой уже не столько простоту, сколько универсальный принцип упорядочивания звуковысотных отношений. Следовательно, встроенная в композиционную систему серия была несравненно сложнее первичного принципа избегания консонансов (императивный запрет на консонансы). Но впоследствии двенадцатитоновая серия и сама стала восприниматься в качестве автономного репрезентанта додекафонии, то есть простого конструктивного посыла, смысл которого сводился к нескольким аксиоматическим условиям: жестко закреплённому порядку следования неповторяющихся тонов и обязательному использованию всех двенадцати тонов равномерно темперированной хроматической шкалы (императивный запрет на все, что не является серией)⁶. Однако скоро выяснилось, что для формирования первичной серийной акустической конструкции хватит и меньшего числа тонов, и простота «спускается» на уровень субсерии. Потом приходит понимание, что можно обойтись любым иначе организованным набором звуков (сошлемся в качестве примера на суперформулу *Helicopter-Streichquartett* Штокхаузена или так называемые «модели» (формулы) из его композиции «*Stimmung*»). Можно обойтись даже одним звуком, причем и вовсе не музыкальным, со случайными акустическими параметрами.

Тем самым диверсификация первоначальной шенберговской идеи, «простой» в отношении декларируемой ею аксиоматики, последовательно приводила к распылению уникальных исходных условий ее практической композиционной разверстки. Теперь наиболее активные критики серийной музыки ставили ей в вину то недостаточно радикальное размежевание с «романтизмом» и вызванную этим непоследовательность, то отсутствие гибкости и тотальный детерминизм, сковывающий творческую инициативу. Вспомним о двух широко известных статьях представителей послевоенного авангарда — П. Булеза «Шенберг мертв» (1951) и Я. Ксенакиса «Кризис серийной музыки» (1955). И не потому ли австралийский музыковед Ричард Туп по поводу музыки «новой сложности», уже достаточно далекой от классических версий сериализма, с некоторым разочарованием констатировал, что «представляется проблематичным сформулировать “теорию”, которая объясняет эту музыку [музыку «новой сложности» — К. К.] в том же духе, что и предшествующая ей серийная музыка»?⁷ Возможно, было бы более правильным предположить, что исходная аксиоматика серийной музыки уже не столь релевантна музыке «новой сложности», раз уж ее генезис и способы интерпретации оказываются недостаточно совместимыми с постулатами прежней серийной техники композиции?

Продолжая анализировать позицию Р. Тупа, А. А. Гундорина справедливо настаивает на значимости вывода австралийского исследователя — «Стоит отметить, что это замечание Р. Тупа является весьма ценным, обозначившим более существенную проблему, чем определение “сложности” в музыке, и заслуживающим пристального исследовательского внимания» [1, 24] — именно потому, что усматривает в нем нераскрытый потенциал. Нам представляется, что весомую часть этого потенциала могут составлять поиски исходной, первоначальной аксиоматики «новой сложности» и вопросы ее трансляции в область конкретных художественных результатов.

Но продолжим наблюдения за тенденциями переосмысления простоты как конструктивного качества первичной, но все еще реальной акустической структуры. Наиболее радикальный шаг сделал Дж. Кейдж. От реальности и конкретики материальной структуры он переходит к структуре абстрактной, которую необходимо воспринимать как символическое проявление в нашем реальном мире некоего «Ничто». Вот несколько выдержек из его знаменитой «Лекции о Ничто»:

«Структура — это просто [курсив автора статьи. — К. К.]: ее можно вообразить, представить себе, просчитать. Если принимать ее правила; она со своей стороны, допускает все <...> Как мне проще дать понять, что такое структура? Только на словах, говоря о ней ...».

«Эта, вторая часть, о структуре: о ее простоте, ее природе и почему нам лучше принять ее ограничения <...> Любая структура без жизни мертва, но жизнь без структуры невидима. Собственно жизнь проявляется в структуре и через структуру».

«Думаю, что в самой структуре нет никакого смысла — так же, как мы уже видели, и в форме тоже нет смысла. И ясно, что это ни к чему не приведет».

«Ничто — на самом деле анонимно. Работа с любым материалом на уровне чувств — это как структура и дисциплина на рациональном уровне: средство познания Ничто»⁸.

Обратим внимание, во-первых, на мощную суггестивную энергетику этого текста. И, во-вторых, отметим, насколько эффективно эта суггестия способна заменять и даже вытеснять аргументацию, основанную на рациональных логических принципах, свободными ассоциациями, предоставляющими нам всего лишь интуитивную убежденность, что явление и подлинная суть вещей полностью совпадают. Что вещь именно такова, какой является нам в наших ощущениях. Или, точнее, вещь есть только то, что она нам показывает своим явлением. Что явление чего бы то ни было нашему сознанию и есть реальность, гарантия подлинного существования. Значит, никакие переживания мысленных представлений о структуре, материале и форме не могут быть рассмотрены в строго научном понимании, зато возможно наделение этих переживаний символическими качествами. И всеми этими доводами Кейдж обосновывает тезис: «Ничто — это ничто и ничего больше сказать нельзя». Его простота всеобъемлюща; это именно предельная простота, проще которой уже ничего нет. По сути, Кейдж утверждает идею последовательной редук-

ции простоты: простота — проще простого — еще проще — ничто. Но этот путь рассуждений не столько свидетельствует о перспективности его когнитивной стратегии, сколько убеждает в иллюзорности простоты. В результате, чувственно переживаемая простота или, как полагает Кейдж, жизнь, проявляющая себя в структуре и через структуру, превращает отношения между элементами музыкального высказывания (структурой и материалом) в философскую абстракцию — «ничто» — и в этом своем новом качестве уже вовсе не воспринимается простотой. Так «опрошение» некогда исходной простоты ставит совсем не простой вопрос об истинной сути ничто, небытия и его отношения с бытием...

ГЕНЕАЛОГИЯ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» И «НОВОЙ СЛОЖНОСТИ»

Как уже отмечалось, в каждом определении «новой простоты», как и «новой сложности», всегда содержатся оценочный и сравнительный аспекты. Однако они слишком нестабильны и слишком размыты в предпочтениях и критериях, сколь индивидуальных, столь и многообразных. Поэтому в сфере аксиологии, как и в сфере аксиоматики, и «новой простоте», и «новой сложности» очень трудно подобрать определения — устойчивые, «долгоживущие» и поэтому претендующие на известную стабильность. Зато критерий стабильности можно почерпнуть из анализа соотношения «новая простота — новая сложность». Он выражается в выводимости «новой сложности» из «новой простоты».

А. А. Гундорина, исследуя смысловое содержание термина «новая сложность» («New Complexities»), тонко подмечает стремление некоторых музыковедов, специализирующихся на данной теме, связать явление новой сложности с его эволюцией и генеалогией: «Осмысливая формулировку, невольно обращаешься к темпоральной логике и представлению о структуре временной оси, в которой существует прошлое, настоящее и будущее. Исходя из этой логики, “Новая Сложность” должна стать следующей ступенью своей предшественницы — “Старой Сложности”. Действительно, дихотомическое деление: “New Complexities” (Новые Комплексисты) — “Old Complexities” (Старые Комплексисты) оказалось удобным и нашло свое применение в работе британского исследователя Пола Гриффитса “Современная музыка и после”» [1, 21]. Но следуя той же логике, всякая «новая простота» должна наследовать «старой простоте». Однако так ли это на самом деле?

Размышляя над этим предположением о наследовании и генеалогии, укажем на некоторые противоречия в аргументации П. Гриффитса и его оппонентов. Как отмечает А. А. Гундорина, ссылаясь на мнение Р. Тупа, тот «открыто встает на защиту термина [“новая сложность” — К. К.] от посягательств со стороны ее противников и дает ряд существенных разъяснений по вопросам, ставшим хроническими “болевыми” точками “Новой Сложности”: “По-видимому, этот термин был задуман иронически, как контрапункт к уже

превалирующей уловке «новой простоты»» [1, 23]. Каковы же эти «болевы точки» и насколько их разъясняют аргументы Р. Ту́па? Если с «болевыми точками» все как будто ясно — по мнению исследователя они проистекают из так называемой «отрицательной связи» с понятием «новой простоты» — более ранним и более популярным, хотя ничуть не более строгим и верифицируемым, то аргументы в защиту «новой сложности» откровенно разочаровывают.

Усматривая генеалогическую неполноценность термина «новая сложность» в неких «иронических» обстоятельствах его появления, Р. Туп, с одной стороны, намекает на отсутствие в его смысловой разверстке подлинно научных оснований. Но, с другой стороны, он сохраняет полную серьезность в своих дальнейших суждениях, отмечая известную непродуктивность попыток каким-либо образом «схватить» суть «новой сложности»: «Музыковед отмечает, — пишет А. А. Гундори́на, — что “... Он [термин — А. Г.] не определил ничего конкретного [курсив автора статьи — К. К.], но, возможно, помог указать на своеобразный тип мышления, который воспринимается не только как творческая стратегия, но и как сопротивление [“новой простоте” — А. Г.]» [1, 24]. Р. Туп трактует сложность «как эстетическую, психологическую и даже философскую категорию: “<...> в той мере, в какой музыкальная “сложность”, новая или нет, является скорее вопросом концепции и восприятия, чем алгоритмов, которые потенциально могут быть вписаны в одну большую систему, любая значимая теория музыкальной сложности может иметь эстетическую или перцептивную ориентацию, а не техническую”» [1, 24]. То есть в конечном итоге Р. Туп одновременно настаивает и на возможности бесконечно широкой интерпретации «новой сложности», и на невозможности подлинной верификации ее реальной бытийной разверстки.

Подчеркивает бессмысленность споров вокруг «новой сложности» и композитор Б. Фернихоу: «Я, скорее, удивляюсь тому, что люди до сих пор пользуются этим термином, а ведь он придуман, страшно сказать, сорок лет назад. <...> Это все от ленности ума. Понятно, зачем это нужно, — так проще слушателям, критикам, а особенно радиостанциям и журналам. Но в результате люди слушают не музыку, а слово «сложность». Причем этот термин используют для описания очень разных сочинений и очень разных авторов, с которыми у меня различий больше, чем сходства»⁹.

Процитированные суждения со всей определенностью указывают, что авторы, обладающие несомненным авторитетом и глубоко вовлеченные в процессы, называемые «новой сложностью», в конечном итоге отказывают и «новой сложности», и «новой простоте» в подлинно позитивном эстетическом, перцептивном или технологическом содержании. Однако в таком радикализме все-таки кроется опасность выплеснуть с водой и ребенка. Ведь прижились в культуре отнюдь не обесмысленные словосочетания «новая простота» и «новая сложность», а нечто большее; а это и волевой посыл к обновлению, и полемическая оппозиционность существующим трендам, и индивидуальные поиски альтернативных путей в искусстве. То есть речь все же о чем-то гораздо

более фундаментальном, чем простая дань моде или желание выделиться на короткое время популярным маркетинговым ходом. Попытаемся наметить хотя бы контуры этих несформулированных фундаментальных посылок:

1. «Новая простота» претендует на размежевание с какой-либо традицией, стремится «отойти» от нее если не радикально, то в каких-то существенных аспектах. Однако дальнейшее преобразование провозглашенной и явленной новой простоты рано или поздно приводит к новой сложности. И тогда новая простота через собственную новую сложность может претендовать (хотя бы потенциально) на формирование начальных основ новой традиции.

2. Всякая простота, претендующая на новизну, всегда оказывается способом заявить о неких исходных условиях (точках отсчета). Это — проявление волевого импульса, выраженного в декларировании альтернативной аксиоматики, необходимой для утверждения начальных посылок нового художественного процесса.

3. «Новая простота» и «новая сложность» — понятия относительные, как и все, что в искусстве начинается со слова «новая». Однако базовому понятию «простота» требуется не относительный, а абсолютный и объективный статус. Это, во-первых, означает признание объективности новых аксиом, выражающих ее суть. А во-вторых, подчеркивает императивный посыл автора, однажды решившего заявить, что отныне исходная посылка истинно простого и однозначного будет отличаться от всего, что принималось за таковые прежде, то есть, будет «новой».

4. Все «*posth...*», все «*новые...*» набирают силу и завоевывают популярность, когда близки к исчерпанию прежние великие художественные и философские традиции, потенциала которых хватало на века. А если возможность развивать прежние традиции иссякает, идея основать что-то небывалое, футуристическое, экстравагантное сразу приобретает актуальность. Дело лишь в масштабах и смысловой значимости предлагаемых обновлений. От них зависит «время жизни» очередной «новой инициативы» в искусстве.

Следовательно, «простота» как исходный посыл, как принцип, вполне возможна и конструктивна. Тогда и «сложность» — всегда релевантна не любой «простоте», а только той, что соответствует генезису этой сложности. Их совокупный онтологический статус — именно в диалектическом единстве: простота не противостоит сложности, простота ее инициирует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гундорина А. А. «New complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». — Москва, 2020. — № 2 (33). — С. 19–27.
2. Джон Кейдж Лекция о ничто. URL: <http://stravinsky.online> (дата обращения: 09.01.22).
3. Закон распределения Пуассона. Формула Пуассона. URL: <http://exceltut.ru> (дата обращения: 06.01.22).
4. Освобождение от диссонанса — Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (дата обращения: 08.01.22).
5. Пифагорейское математическое обоснование музыкальной гаммы / Хабр. URL: <http://habr.com> (дата обращения: 07.03.22).

6. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 3. — С. 322–329.
7. Чернышов В. И. Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 4. — С. 67–91.

REFERENCES

1. Gundorina A. A. «New complexity»: k istorii termina // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Gundorina A. A. «New complexity»: to the history of the term // Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. — Moscow, 2020. — № 2 (33). — P. 19–27.
2. Dzhon Kejdzh Lekciya o nichto. URL: <http://stravinsky.online> (data obrashcheniya: 09.01.22) [John Cage Lecture on Nothing. URL: <http://stravinsky.online> (accessed: 01.09.22)].
3. Zakon raspredeleniya Puassona. Formula Puassona. URL: <http://exceltut.ru> (data obrashcheniya: 06.01.22) [Poisson distribution law. Poisson's formula. URL: <http://exceltut.ru> (accessed: 06.01.22)].
4. Osvobozhdenie ot dissonansa — Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (data obrashcheniya: 08.01.22) [Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (accessed: 01.08.22)].
5. Pifagorejskoe matematicheskoe obosnovanie muzykal'noj gammy / Habr. URL: <http://habr.com> (data obrashcheniya: 07.03.22) [Pythagorean mathematical justification of the musical scale / Habr. URL: <http://habr.com> (accessed: 03.07.22)].
6. Ruchkina N. P. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve XX — nachala XXI veka // Observatoriya kul'tury [Ruchkina N. P. «New Simplicity» in the Musical Art of the 20th — Early 21st Century // Observatory of Culture]. — 2017. — Vol. 14. — No. 3. — P. 322–329.
7. Chernyshov V. I. Konkerty dlya levoj ruki Ravelya i Prokof'eva: dva otveta na odin zakaz // Opera musicological [Chernyshov V. I. Concertos for the left hand of Ravel and Prokofiev: two responses to one order // Opera musicological]. — 2020. — Vol. 12. — No. 4. — P. 67–91.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Говорят, что Генри Форд, когда его спросили, какая машина лучшая, ответил: «Новая!». Забудьте, не машина, произведенная концерном Форда в противовес машине любого другого производителя, а именно новая, кто бы ее ни создал. Очень показательный ответ, поскольку он провозглашает «новое» главным индикатором прогресса.
- 2 Считается, что Архиту — выдающемуся последователю Пифагора — решение проблемы деления октавы подсказало сразу два доказательства иррациональности значения квадратного корня из двух. См. об этом: [5].
- 3 Показателен фрагмент из «Лекции о Ничто» Джона Кейджа: «когда слух и разум разделены [курсив здесь и далее автора статьи — К. К.], то это обедняет сами звуки, — и начинать все надо с чистого листа. В результате я стал даже не модернистом, а "авангардистом". Я прибежал к шумам, в то время совсем еще не интеллектуальным; и слух воспринимал их непосредственно, не абстрагируясь от их реального звучания. Я понял, что шумы мне нравятся гораздо больше, чем интервалы. И полюбил шумы, как по отдельности любил все звуки» [2].
- 4 «Распределение Пуассона — вероятностное распределение дискретного типа, моделирует случайную величину, представляющую собой число событий, произошедших за фиксированное время, при условии, что данные события происходят с некоторой фиксированной средней интенсивностью и независимо друг от друга. Другими словами, если событие происходит с некоторой периодичностью, то мы можем определить вероятность, что такое событие произойдет n раз за интересующий нас период. <...>
Распределение Пуассона зависит только от одного параметра — λ , данный параметр зависит от вероятности успешного события и общего количества событий. Успешное событие:

- распределение Пуассона применяется только тогда, когда есть разделение на результат “да” и “нет”, например, лампочка перегорела: да — успешное событие; шина прокололась: да — успешное событие и так далее. Успешное событие не то же самое, что желаемое». Цит. по: [3].
- ⁵ *Марковским* называется случайный процесс, развитие которого после любого выбранного значения времени “*t*” *не зависит* от эволюции, предшествовавшей этому времени “*t*”, при условии, что значение процесса в этот самый момент времени “*t*” фиксировано. Иногда его определяют как процесс, будущее которого не зависит от прошлого при известном настоящем.
- ⁶ Напомним, что «освобождение диссонанса» и утверждение его независимости от разрешения в консонанс, конечно, формировалось в ходе эволюции тональной системы. Однако осознанно декларируемой ценностью и одновременно сердцевиной композиционного метода «освобождение диссонанса» стало именно у Шенберга и его последователей. Мысль об освобождении диссонанса впервые формулируется Шенбергом в эссе 1926 года «Мнение или понимание» (Шенберг, Арнольд. 1975. *Стиль и идея: Избранные произведения Арнольда Шенберга*. Под редакцией Леонарда Штейна, с переводами Лео Блэка. Нью-Йорк: Сент-Мартинс Пресс; Лондон: Faber & Faber. с. 258–264). Это можно назвать «метанарративом, оправдывающим атональность». Цит. по: [4].
- ⁷ Цит. по: [1, 24].
- ⁸ Цит. по: [2].
- ⁹ Цит. по: [1, 24–25].

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Екатерина Свирская

«ETON CHOIRBOOK»: ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА

Вторая половина XV века в английской истории прошла под знаком длительного междоусобного конфликта — Войны Алой и Белой розы (1455–1487), что мало способствовало процветанию музыкального искусства, которого Англия достигла в предшествующую блестящую эпоху Джона Данстейбла. Из всех сохранившихся источников английской хоровой полифонии XV — начала XVI века¹ *Eton Choirbook*² считается наиболее значительным. В манускрипте зафиксированы самые важные музыкальные памятники Англии второй половины XV века. Сборник был окончательно оформлен, вероятно, между 1490 и 1510-ми годами³ и назван в честь колледжа Итонской Богоматери (основанного в 1440 г. королем Генрихом VI), в библиотеке которого он и находится. Рукопись дошла до нас в неполном виде, уцелело 126 листов из первоначального фолианта, содержавшего, как предполагается, не менее 244. В рукописи было собрано 93 партий, из них 43 имеются в полном виде, 21 повреждены и 29, судя по оглавлению, отсутствуют. Небольшую часть голосов удастся реконструировать благодаря другим сохранившимся источникам (*Lambeth Choirbook*, *Caius Choirbook*).

Впервые на существование *Eton Choirbook* обратил внимание музыковед Монтегю Родс Джеймс, опубликовавший в 1895 году каталог рукописей библиотеки Итонского колледжа. Несколько лет спустя были сделаны первые описания манускрипта, в которых, однако, сквозит неоправданно пренебрежительное отношение к нему со стороны исследователей. Б. Сквайр⁴, к примеру, писал: «То, что эта музыка будет звучать красиво для наших ушей, крайне маловероятно <...> англичане, возможно, уступали своим нидерландским современникам. Но для истории музыки коллекция представляет бесконечную ценность и интерес...» [15, 102].

Оценка Итонского хорового сборника стала совсем иной в середине XX столетия, когда появились работы Ф. Харрисона [10], [11], [12], предпринявшего шаги к реконструкции хоровой коллекции. Одним из первых, кто более основательно и подробно провел анализ композиционного письма в сочинениях из манускрипта, был Х. Бенхам [3]. Позже появились работы М. Уильямсона [16], В. Чунга [8], Ф. Фитча [9], П. Филиппса [14], которые дополняют и углубляют знания о манускрипте, об отдельных композиторах или произведениях и даже о манере их исполнения. В российском музыковедении некоторые отсылки к манускрипту, а также к Итонской певческой школе и музыкальной традиции в колледже есть в работах Н. И. Наумовой [2] и А. С. Евдокимова [1].

В хоровом сборнике представлено творчество 25 композиторов. Произведения, вероятно, были написаны между 1460 и 1502 годами, большая часть — в последние два десятилетия XV века. Исключение составляет пятиголосный антифон Данстейбла, созданный гораздо раньше, поскольку композитор умер в 1453 году. Появление его антифона в сборнике, вероятнее всего, — дань уважения великому мастеру. Итонская музыка охватывает период около сорока лет. Условно эти десятилетия можно разделить на три периода⁵, каждый из которых формируется определенной группой композиторов. Первый период представляют такие авторы, как Уильям Хорвуд [William Horwood, ок. 1430–1484], Гилберт Банестер [Gilbert Banester, ок. 1445–1487], Ричард Хигонс [Richard Huggons, ок. 1435 — ок. 1509], Хью Келлик [Hugh Kellyk, ум. ок. 1480]. Все они современники Джона Данстейбла, однако их композиционное письмо заметно отличается от работ старшего коллеги. Второй — Джон Браун [John Browne, 1453 — ок. 1500], Уолтер Ламб [Walter Lambe, 1450/51–1504], Ричард Дэви [Richard Davy, ок. 1465–1507], Фокнер [Fawkner], Роберт Уилкинсон [Robert Wilkinson, ок. 1450 — после 1515], именно их произведения составляют самую значительную часть коллекции. Главные же фигуры третьего — Роберт Фэрфакс [Robert Fayrfax, 1464–1521] и Уильям Корниш [William Cornysh, 1465–1523].

В среде исследователей *Eton Choirbook* знаменит в первую очередь благодаря *florid style* — специфической манере мелодического письма и, соответственно, вокального исполнения с его ярким орнаментом голосов и частыми приемами колорирования, заполнявшими временами всю хоровую вертикаль [11, 309]. Это свойство композиционного стиля, безусловно, заслуживает специального внимания, однако в статье мы хотим остановиться на другом важном, но менее изученном качестве ранней английской полифонии, нашедшем отражение в этой коллекции — на особенностях многоголосной организации фактуры и ее роли в композиции произведений. Увлечение английских музыкантов изобилием голосов, большим количеством партий⁶ оценивается иногда даже как «известная национальная одержимость <... > корни ее прочно лежат в итонском стиле» [14, 16]. Приоритетное использование пяти- или шестиголосного состава сильно отличает сочинения коллекции от

музыки предшествовавшего периода, где предпочтение отдавалось трехголосию. На важность этого аспекта указывает также и то, что содержание манускрипта, как заметил еще Ф. Харрисон, изначально распределялось не только по жанрам, но и по составам голосов. Оно делится на шесть частей в следующем порядке, известном благодаря сохранившейся первой странице манускрипта (пример 1):

I. 1–15: антифоны для шести, семи и девяти голосов (15 произведений);

II. 16–56: пятиголосные антифоны (40 произведений);

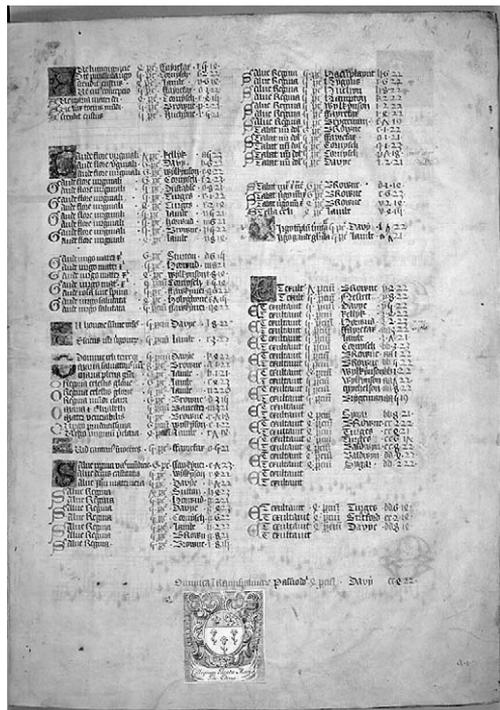
III. 57–67: четырехголосные антифоны (10 произведений);

IV. 86–82: магнификаты для пяти, шести, семи голосов (13 произведений);

V. 82–91: четырехголосные магнификаты (9 произведений);

VI. 92–93: *Passio Domini* (для четырех голосов) и тринадцатиголосный канон *Jesus autem transiens*.

Как видно, составы в отдельных сочинениях различаются в очень широких пределах — от четырех до тринадцати голосов. При этом в качестве определенной «средней нормы» можно условно выделить пятиголосные антифоны — самые многочисленные по количеству. Однако наряду с ними имеются и четырехголосные сочинения, и произведения, явно превышающие эту «норму». Дать исчерпывающее объяснение подобному разнообразию достаточно сложно, ведь другие упоминаемые хоровые сборники этого периода не демонстрируют похожую практику⁷. Поскольку в собрание включены сочинения композиторов нескольких поколений, было бы резонно предположить, что это связано с последовательным историческим развитием многоголосной вертикали, то есть с эволюционным усложнением композиционного письма на протяжении определенного периода. Но для подобных суждений нет оснований. Например, ряд четырехголосных антифонов и магнификатов написаны композиторами второго периода (работы Джона Брауна, Эдмунда Тёрджеса [Edmund Turges, ок.1450–1500], Уолтера Ламба), в то время как семиголосный антифон Хью Келика, пятиголосные работы Уильяма Хорвуда, Ричарда Хигонса, Гилберта Банестера — сочинения композиторов, заставших еще поздние годы Данстейбла. То есть



Пример 1. Оглавление манускрипта Eton Choirbook. Eton College, MS 178 (1v)

интерес к звучной многоголосной вертикали проявился, можно сказать, внезапно и словно в противовес преимущественно трехголосным работам их знаменитого старшего современника⁸.

Исследователь Р. Бауэрс связывает увеличение количества голосов с переориентацией композиционного письма с «сольной»⁹ на хоровую полифонию и с развитием образования в целом. Он убедительно доказывает взаимосвязь между изменением традиций многоголосного исполнения и увеличением количества хоров в разных учреждениях в XV веке [6, 5046–5095], что наверняка способствовало возрастанию роли хоровой полифонии, предполагающей несколько певцов в партии. Повсеместное же включение примерно с середины XV века мальчиков в хор, их участие в исполнении литургической музыки реорганизовало процесс обучения.

Действительно, само наличие такой коллекции, как *Eton Choirbook*, дает возможность предположить, что итонский хор должен был быть достаточно большим по количеству участников. Правда, ни в одном историческом документе или отчетном списке не содержится упоминаний о его точном составе во времена создания рукописи. Определить даже примерное количество голосов в партии тоже невозможно. Нет даже полной уверенности, что Итонский сборник предназначался именно для хора колледжа, но поскольку он — единственный нотный источник, упомянутый еще в 1529 году в описании принадлежавшего заведению инвентаря, Магнус Уильямсон считает, что манускрипт «содержал большую часть репертуара хора, по крайней мере, в первые десятилетия XVI века» [16, 70]. Что касается количества хористов, какие-то предположения возможны по аналогии с другими хоровыми коллективами. Известно, например, что хоры крупных соборов — Солсберийского или Линкольнского — включали от 50 до 60 человек [7, 12]. Уильямсон упоминает о 70-ти учащихся в Винчестерском колледже [16, 100]. Известно также, что в момент основания Итонского колледжа в 1440 году хор состоял из 10 клерков и 16 певчих¹⁰, но вполне вероятно, что к концу века он мог расшириться.

ГРУППИРОВКА ГОЛОСОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Итак, отличительная черта Итонского сборника — увлечение его авторов многоголосными составами: из 93 сочинений 69 написаны для хоров в пять и более голосов. Как видно, это увлечение соответствовало тенденциям времени. Однако как одновременно объяснить то, что четырехголосные сочинения составили все еще весомую часть, четверть всего собрания, если не считать их «пережитком»?

Самый распространенный в английской хоровой партитуре состав, твердо оформившийся к концу XV века, включал следующие голоса: *treble*¹¹, *mean*¹², *countertenor*, *tenor* и *bass*. Два верхних голоса (*treble* и *mean*), как правило, исполняли мальчики. Если считать нормой этот в известной мере типовой пя-

тиголосьный состав, все произведения коллекции можно распределить в две большие группы. Первая опирается на него как на некий образец британского многоголосия, временами даже расширяет его путем дублирования отдельных голосов (чаще всего *countertenor*, *mean* и *treble*). Вторая демонстрирует отказ итонских композиторов от этой образцовой модели и сокращение состава до четырех голосов. Ниже мы приводим таблицу — список сохранившихся четырехголосных произведений в соответствии с перечнем их партий и предполагаемым периодом создания¹³.

Таблица №1. Сохранившиеся четырехголосные произведения в Eton Choirbook

Состав	Композиторы	Произведение	Период
TrMTB	Уолер Ламб [Lambe]	<i>Stella caeli extirpavit que lactavit</i>	II
	Ричард Дэйви [Davy]	<i>Passio Domini</i>	II
M ₁ M ₂ TB	Джон Браун [Browne]	<i>Stabat virgo mater Christi</i>	II
MTct ¹⁴ B	Уолтер Ламб	<i>Gaude flore virginali</i>	II
	Уильям Корниш [Cornysh]	<i>Ave Maria mater Dei</i>	III
Ct ₁ Ct ₂ TB	Роберт Фэрфакс [Fayrfax]	<i>Ave lumen gratiae</i>	III
	Роберт Уилкинсон [Wilkinson]	<i>Gaude virgo mater Christi</i>	II
	Уолтер Ламб	<i>Ascendit Christus hodie</i>	II
	Эдмунд Тёрджес [Turges]	<i>Gaude flore virginali</i>	II
	Уильям Корниш	<i>Gaude virgo mater Christi</i>	III
	Холиборн [Hollyborne]	<i>Gaude virgo salutata</i>	I
	Уильям Стратфорд [Stratford]	<i>Magnificat</i>	I

Нетрудно заметить, что только в двух сочинениях фигурирует высокий голос *treble*, большинство же четырехголосных сочинений (их семь) предназначены только для низких голосов. Из таблицы можно сделать еще целый ряд заключений касательно отношения авторов Итонского сборника к этому составу. Во-первых, как уже упоминалось, большинство четырехголосных произведений (7 из 12) написаны композиторами именно второго периода, когда одновременно создавались девяти- и даже тринадцатиголосные композиции. Однако авторы других периодов тоже обращались к такому составу, поэтому какая-либо явная закономерность не просматривается. Во-вторых, только в двух из сохранившихся четырехголосных работ наряду с мужскими использованы оба детских голоса; воз-

никает впечатление «редуцированного» варианта традиционной пятиголосной модели английской вертикали (отсутствует только *countertenor*). Поскольку таких сочинений лишь два и оба предположительно относятся ко второму периоду, можно прийти к заключению, что впоследствии итонские композиторы крайне редко обращались к подобному сокращенному варианту смешанного типа хора.

И наоборот, наиболее часто встречающийся четырехголосный состав — чисто мужской, который исключает партии мальчиков-хористов. При этом все же имеется три работы, где в сочетании с мужским составом участвует партия нижнего мальчикового голоса (*mean*). Наличие в коллекции произведений, где отсутствует характерный для этого периода высокий мальчиковый голос *treble*, но имеется альтовый *mean*, может быть обусловлено какими-то дополнительными причинами. Например, что партия *mean* исполнялась как мальчиками, так и мужчинами, владеющими фальцетным регистром, и тогда подобный вариант состава считался мужским. Из этого следует, что итонский хор не всегда использовал все голосовые возможности «нормативного» состава.

В данном контексте интересно мнение исследователя М. Уильямсона, считавшего, что репертуар, предназначенный исключительно для мужских голосов, свидетельствует о том, что сочинения, собранные в рукописи, были ориентированы на «местные условия» [16, 192]. Основная аргументация сводится к тому, что мальчикам полагался постоянный отпуск в конце третьего семестра (*Trinity term*), который они проводили в родительском доме. С этой позиции появление сочинений только для мужских голосов можно объяснить отсутствием мальчиков в определенные периоды года, тогда как службы должны были вестись постоянно.

Исследователь П. Филиппс предполагает существование в Итоне двух стандартных составов [14, 9]: «нормативного» пятиголосного и, мы бы сказали, «окказионального» четырехголосного — *countertenor*, *countertenor*, *tenor* и *bass*, состоявшего исключительно из мужских голосов. Это суждение тоже кажется правдоподобным, поскольку мальчишки-хористы вряд ли могли присутствовать на всех службах церковного календаря, не прерывая учебный процесс.

ГОЛОСОВОЙ ДИАПАЗОН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХОРОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Естественным следствием увеличения фактуры сверх четырех голосов (характерной для более ранней эпохи) стало расширение общего звукового диапазона. Как пишет Ф. Харрисон, общехоровой диапазон типичного четырехголосного произведения из манускрипта *Old Hall* рубежа XIV–XV вв.¹⁵ — около 17 нот диатонического звукоряда ($C-e^2$) [11, 311], а в пятиголосных сочинениях Итонского манускрипта — до 23¹⁶. Континенталь-

ные же композиторы в это время, как правило, не использовали в своих сочинениях настолько широкий диапазон¹⁷.

Развитие хоровой вертикали в сочинениях Итонской рукописи сопровождается несколькими процессами. Во-первых, расширение общего диапазона стало следствием включения в партитуру высокого мальчишеского голоса — *treble*. Довольно ранним примером может служить пятиголосный антифон *Salve Regina* Уильяма Хорвуда (I период), где уже используется этот голос (его диапазон — g^1-a^2). Тогда же возникла и практика *divisi* в том числе и голоса *treble*, что иллюстрируют семиголосные сочинения композиторов I периода: *Salve Regina* Джона Саттона [J. Sutton, ум. в конце XV в.] или *Gaude Flore Virginali* Хью Келлика (пример 2). Голосовой состав этих работ включает партию *quatreble*¹⁸, хотя общий диапазон хора остается прежним — 23 ноты звукоряда, что характерно для большинства произведений коллекции.

Пример 2. Хью Келлик. *Gaude Flore Virginali*

The image shows a musical score for the piece "Gaude Flore Virginali" by Hugh Kellicott. It features seven vocal parts: Soprano (Q), Tenor (Tr), Mezzo (M), Contralto 1 (C1), Contralto 2 (C2), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin and are distributed across the parts. The score includes measure numbers 45 and 50. The lyrics are: "ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - tur lu - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - tur ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - sa ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da - ca - ra De - i, Nam ut cla - ra lux di - e - i So - lis da -".

Во-вторых, можно отметить, что с течением времени происходит расширение диапазонов мужских голосов — басового вниз и контртенора вверх. Например, в антифоне *Salve Regina* композитора I периода Уильяма Хорвуда нижние голоса (Т и В) еще не сильно дифференцированные, опираются на одинаковый звукоряд — $c-f^1$, что явно говорит о влиянии более ранней практики. Партия контртеноров, хотя и использует примерно тот же объем, од-

нако чуть шире (на две ноты вверх). Сочинения композиторов III периода (Николаса Хучина [Nicholas Huchyn, ок. 1465–1513/19], Роберта Фэрфакса) демонстрируют охват мужскими голосами еще более широкого диапазона. Если верхней границей остается нота «*f*», то нижняя — как правило, спускается до «*F*», т. е. суммарный диапазон мужских голосов (В — Ст) составляет две октавы (15 нот звукоряда).

Третий аспект связан с дифференциацией зон отдельных партий. В некоторых работах композиторов уже I и II периодов (*O Maria et Elizabeth* Банестера, *Gaude Rosa Sine Spina* Фокнера) просматривается расширение диапазона голоса контртенора в сопоставлении с тенором. Различие составляет всего два-три тона, однако исполнение мужским голосом нот *d-f* в первой октаве могло спровоцировать появление нового певческого навыка. В связи с этим П. Филлипс делает предположение, что расширение диапазона контртенора можно расценивать как «рождение [практики — Е. С.] использовать фальцет в качестве привычного хорового инструмента» [14, 9]. Скорее всего, певцы исполняли эти ноты с помощью головного резонатора.

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Наличие большего количества голосов в фактуре, равно как и расширение общего диапазона, дало английским авторам возможность применения в произведении ярких контрастов. В ранней английской полифонии этого периода складывается традиция, согласно которой композиционная структура опирается на постоянное чередование или сопоставление общих «туттийных» и «неполных», групповых (т. е. ограниченных лишь двумя или тремя партиями), музыкальных фрагментов. Различное сочетание высоких и низких голосов также становится важным элементом композиционного процесса. Естественно, что добавление в партитуру высоких мальчишеских голосов, сочинение девятиголосных произведений композиторами II периода создают предпосылки для более рельефного контрастирования таких фрагментов. И наоборот, отсутствие высоких голосов в четырехголосных партитурах минимизирует возможности контраста при тембровых сопоставлениях. Например, краткий четырехголосный антифон *Gaude Mater Christi quae te Matrem* Уильяма Корниша содержит пять комбинаций различных тембровых красок в групповых фрагментах, протяженное семиголосное сочинение *Salve Regina* Джона Саттона — 10 таких комбинаций, девятиголосная *Salve Regina* Роберта Уилкинса — 12.

Соблюдение композиторами принципа фактурного сопоставления фрагментов способствовало, к примеру, возникновению традиции написания по определенной форме антифона на текст *Salve Regina*, представленного в рукописи 15 сочинениями разных авторов. Исследователь П. Филлипс предполагает, что *Salve Regina* Уильяма Хорвуда (I период) — самая ранняя из их числа в Итонском манускрипте, и именно на нее как образец стали ориентировать-

ся другие композиторы коллекции¹⁹. Автор выделяет ряд ее специфических особенностей. Приведем самые важные из них:

- Некоторые строки текста или их начало во всех произведениях предназначены исключительно для туттийного звучания хора (например, «Ad te suspiramus, gementes et flentes», «O dulcis Virgo Maria. Salve» или возгласы — «O Clemens», «O pia» и др.). Ритмико-мелодическая организация таких фрагментов равномерная и плавная.
- Разделы, предназначенные для отдельных групп голосов, опираются на другие, но также совпадающие в подавляющем большинстве сочинений строки текста (например, «Virgo mater ecclesiae Aeterna porta gloriae» или «Virgo Clemens, virgo pia Virgo dulcis, o Maria» и др.), но ритмическая организация в них более разнообразная и сложная.
- Повтор слова «Salve» добавляется также в самом конце, после завершения канонического текста. Этот принцип характерен для всей английской традиции написания антифона *Salve Regina* до Реформации и отличает ее от континентальных работ [14, 13].

Из такого метода композиции на основе сопоставления разных по фактурной плотности фрагментов проистекает и другая традиция, характерная если не для всех, то для большинства итонских произведений — использование *cantus firmus*, как правило, только в туттийных разделах. Четырехголосный антифон Уолтера Ламба или пятиголосные произведения Джона Брауна и Ричарда Дэйви могут служить хорошей иллюстрацией этой практики. Ниже мы приводим таблицу, в которой обозначено движение хорального напева сквозь групповые и туттийные фрагменты.

Таблица №2. Использование хорального напева в антифонах Итонского манускрипта²⁰

Уолтер Ламб. *Gaude Flore Virginale*

Голоса	Распределение хорального напева							
Mean	Φ 3/4			Φ 4/4				
Tenor								
Ct								
Bass								
cf		—	+		—	—	—	+
Такты	1	13	50	64	69	74		

Джон Браун. *Salve Regina*

Голоса	Распределение хорального напева											
Treble	Φ						Φ					
Mean												
Ct												
Tenor												
Bass												
Cf	+	—	*21	—	+	—	+	—	—	+	—	+
Такты	1	7	21	23	34	76	105	115	123	145	156	183

Ричард Дэйви. *O Domine Caeli Terraeque Creator*

Голоса	Распределение хорального напева													
Treble	Φ							Φ						
Mean														
Ct														
Tenor														
Bass														
Cf	*22	—	—	—	—	—	+	—	+	—	—	—	—	+
Такты	1	10	26	41	56	66	83	102	118	129	174	187	217	233

Наряду с практикой соотнесения *cantus firmus* с техникой сопоставления многоголосных фактурных фрагментов, итонские произведения демонстрируют и использование математических закономерностей для организации музыкального материала. Исследователь Х. Бенхам в качестве примера подобной композиционной работы в Итонском манускрипте приводит четырехголосный антифон *Gaude flore virginali* Эдмунда Тёржеса, расшифровку которого он осуществил [4, 46]. Первая часть антифона исполняется пол-

ным составом хора и длится 56 бревисов (кратно умножению цифры «8» на «7»). Второй раздел антифона исчисляется 49 бревисами («7» умножено на «7»). Во второй части весь туттийный раздел кратен 42 лонга (т. е. «6» умножено на «7»), в то время как фрагмент с неполным составом длится 49 лонга (вновь «7» на «7»). В композиции прослеживаются и другие математические закономерности. По мнению Бенхама, связь пропорций сочинения с числом семь имеет символический смысл и представляет семь духовных радостей Девы Марии. Подобная музыкально-математическая практика не была исключительной только для Итонской коллекции²³. Сам факт возможной смысловой корреляции с музыкальным текстом порождает множественность интерпретаций. Отметим, однако, что на сегодняшний день ученые только приступили к такого рода исследованиям.

Многоголосие Итонской рукописи ярко представляет особенности развития английской музыки второй половины XV века. Конечно, было бы неправомерно рассматривать все произведения и всех композиторов из хоровой коллекции единой когортой, демонстрирующей ряд определенных и общих для всех приемов композиционного письма. Тем не менее Итонский манускрипт ярко и довольно полно преподносит английские традиции многоголосия своей эпохи. Резюмируя, хочется обратиться к словам Ф. Харрисона, которые и сегодня остаются актуальными: «Итонская музыка, как и часовня, для которой она была создана, представляет собой памятник искусства и мастерства многих умов, объединенных осуществлением единой цели: сохранением образа вечной преданности» [11, 328]. Исследователь подразумевает в первую очередь преданность Богородичному культу, с которым связано подавляющее большинство сочинений, как и сам Итонский колледж, благодаря которому они дошли до наших дней. Нам представляется, что стоит добавить еще и преданность музыкальному искусству, ставшую основой их выдающегося качества и неповторимого своеобразия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евдокимов А. С.* Английский антем XVI — первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 257 с.
2. *Наумова Н. И.* Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Казань, 2019. — 248 с.
3. *Benham H.* Latin Church Music in England, c. 1460–1575. — London: Barrie and Jenkins, 1977. — 247 p.
4. *Benham H.* Turges Reconsidered: All about Edmund // *The Musical Times*, 1999. Vol. 140, No. 1869, Winter. — P. 44–55.
5. *Bent M.* Old Hall Manuscript // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020296> (дата обращения: 20.12.21).
6. *Bowers R.* Choral Institutions within the English Church: Their Constitution and Development, 1340–1500. PhD. Diss. — University of East Anglia, 1975. — 1044 p.

7. *Bowers R.* To chorus from quartet: the performing resource for English church polyphony, c. 1390–1559 // *English choral practice, 1400–1650*. Ed. J. Morehen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — P. 1–47.
8. *Cheung V.* Tudor Dedications to the Blessed Virgin: History, Style, and Analysis of Music from the Eton Choirbook, 2008. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.580.7347> (дата обращения: 02.10.21).
9. *Fitch F.* Hearing John Browne's motets: registral space in the music of the Eton Choirbook // *Early Music History*. — Oxford University Press, 2008. — Volume 36 (1). — P. 19–40.
10. *Harrison F.* English Polyphony (c. 1470–1540) // *The New Oxford History of Music. Ars nova and the Renaissance, 1300–1540*. Volume III. Ed. by Hughes A., Abraham G. — London; New York: Oxford University Press, 1960. — P. 303–345.
11. *Harrison F.* Music in Medieval Britain. — London, 1958. — 491 p.
12. *Harrison F.* The Eton College Choirbook (Eton College MS 178) // *International Musicological Society: Report of the 4th Congress*. — Utrecht, 1952. — P. 224–32.
13. *Heminger A.* Music Theory at Work: The Eton Choirbook, Rhythmic Proportions and Musical Networks in Sixteenth-Century England // *Early Music History*. Volume 37. — Oxford University Press, 2018. — P. 141–182.
14. *Phillips P.* Eton encounters: Reflections on the Choirbook // *The Musical Times*. — Musical Times Publications Ltd., 2017. — Volume 158, Issue 1939. — P. 3–60.
15. *Squire B.* On an early Sixteenth Century MS. of English Music in the Library of Eton College // *Archaeologia*. — Cambridge University Press, 1898. — Volume 56, Issue 1. — P. 89–102
16. *Williamson M.* The Eton Choirbook its institutional and historical background. PhD. Diss. — University of Oxford, 1997. — 575 p.

REFERENCES

1. *Evdokimov A. S.* Anglijskij antem XVI — pervoj poloviny XVIII veka. Osobennosti voploshcheniya biblejskogo teksta [English Anthem of the 16th to the first half of the 18th century. Features of the embodiment of the biblical text]: special'nost` 17.00.02 «Muzy`kal'noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. — Moscow, 2019. — 257 p.
2. *Naumova N. I.* Anglijskaya duhovnaya muzyka epohi rannih Tyudorov (konec XV — pervaya polovina XVI veka) [English sacred music of the early Tudor era (late 15th — first half of the 16th century)]: special'nost` 17.00.02 «Muzy`kal'noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. — Kazan, 2019. — 248 p.
3. *Benham H.* Latin Church Music in England, c. 1460–1575. — London: Barrie and Jenkins, 1977. — 247 p.
4. *Benham H.* Turges Reconsidered: All about Edmund // *The Musical Times*. 1999. — Vol. 140, No. 1869, Winter. — P. 44–55.
5. *Bent M.* Old Hall Manuscript // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020296> (accessed date: 20.12.21).
6. *Bowers R.* Choral Institutions within the English Church: Their Constitution and Development, 1340–1500. PhD. Diss. — University of East Anglia, 1975. — 1044 p.
7. *Bowers R.* To chorus from quartet: the performing resource for English church polyphony, c. 1390–1559 // *English choral practice, 1400–1650*. Ed. J. Morehen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — P. 1–47.
8. *Cheung V.* Tudor Dedications to the Blessed Virgin: History, Style, and Analysis of Music from the Eton Choirbook, 2008. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.580.7347> (accessed date: 02.10.21).
9. *Fitch F.* Hearing John Browne's motets: registral space in the music of the Eton Choirbook // *Early Music History*. — Oxford University Press, 2008. — Volume 36 (1). — P. 19–40.

10. *Harrison F.* English Polyphony (c. 1470–1540) // *The New Oxford History of Music. Ars nova and the Renaissance, 1300–1540. Volume III.* Ed. by Hughes A., Abraham G. — London; New York: Oxford University Press, 1960. — P. 303–345.
11. *Harrison F.* Music in Medieval Britain. — London, 1958. — 491 p.
12. *Harrison F.* The Eton College Choirbook (Eton College MS 178) // *International Musicological Society: Report of the 4th Congress.* — Utrecht, 1952. — P. 224–32.
13. *Heminger A.* Music Theory at Work: The Eton Choirbook, Rhythmic Proportions and Musical Networks in Sixteenth-Century England // *Early Music History.* — Oxford University Press, 2018. — Volume 37. — P. 141–182.
14. *Phillips P.* Eton encounters: Reflections on the Choirbook // *The Musical Times.* — Musical Times Publications Ltd., 2017. — Volume 158, Issue 1939. — P. 3–60.
15. *Squire B.* On an early Sixteenth Century MS. of English Music in the Library of Eton College // *Archaeologia.* — Cambridge University Press, 1898. — Volume 56, Issue 1. — P. 89–102.
16. *Williamson M.* The Eton Choirbook its institutional and historical background. PhD. Diss. — University of Oxford, 1997. — 575 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Английскую хоровую полифонию рассматриваемого периода представляют три основных сборника: *Eton Choirbook* (ок. 1490–1502), *Lambeth Choirbook* (ок. 1490–1530) и *Caius Choirbook* (ок. 1520). Однако собрание Eton, несмотря на неполный вид, на сегодняшний день остается единственным крупным источником и по объему, и по количеству имен. Количество сочинений в других существенно меньше: *Lambeth* — 19, *Caius* — 15.
- ² *Eton Choirbook* — Итонский хоровой сборник; Eton College, MS 178.
- ³ Существуют разные мнения насчет даты окончания формирования рукописи. Некоторые исследователи (Д. Хьюз [D. Hughes] и Ф. Харрисон [F. Harrison]) связывают ее со смертью в 1502 году ректора Итонского колледжа — Генри Боста. М. Джеймс [M. James] и Н. Кер [N. Ker] предполагают, что сборник составлен в 1500–1510 гг., М. Уильямсон [M. Williamson] считает 1502 год самой ранней датой завершения манускрипта, а не самой поздней. Репертуар хорового сборника исполнялся до протестантских реформ Эдуарда VI (ок. 1547). С началом правления Елизаветы I (1558) он был забыт, что не способствовало его целостному сохранению.
- ⁴ Стоит отметить, что оценка Сквайра и его коллег-современников формировалась, скорее всего, только на визуальном анализе рукописи, они не слышали, как звучит музыка хорового собрания. Возможно, первое исполнение фрагментов манускрипта произошло 22 февраля 1927 года, когда были представлены сочинения *Ave Maria* У. Корниша [W. Cornysh] и первая часть *Magnificat* У. Стратфорда [W. Stratford]. Первое же полное издание хоровой коллекции произошло благодаря Ф. Харрисону в 1951–1961 годах.
- ⁵ Краткую периодизацию композиторов Итонской коллекции осуществил также исследователь Ф. Харрисон [10, 310].
- ⁶ Каждый голос хоровой музыки записывался в те времена отдельно, т.е. музыкальное произведение в рукописи представляло собой не многоголосную вертикаль, партитуру в нашем понимании, а комплект одноголосных партий. В статье понятия «голос» и «партии» используются как синонимы.
- ⁷ *Lambeth Choirbook* и *Caius Choirbook* содержат сочинения только для пяти (большинство) и шести голосов.
- ⁸ Упомянутый антифон Данстейбла *Gaude flore virginali*, входивший в хоровую коллекцию (к сожалению, не сохранился), также был написан для состава из пяти голосов, что редкость для композитора.
- ⁹ Традиция исполнительской практики первой половины XV века, как правило, предполагала звучание квартета или трио — по одному исполнителю на партию. Это дает повод исследователям называть такое многоголосие «сольным».

- ¹⁰ Информацию об общей иерархии английской церкви и формировании хора см.: [2, 27].
- ¹¹ Treble (англ. «высокий», «высокие частоты») — высокий мальчиковый голос в английской хоровой партитуре. Его использование в технике импровизационного дисканта говорит о раннем происхождении термина. Применение *treble* в XVI веке описывает трактат Т. Морли [T. Morley] «Простое и доступное введение в практическую музыку» [A Plaine and Easie Introduction, 1597], где термин используется также для обозначения верхнего голоса.
- ¹² Mean (или *meane*, англ. «середина», «говорить») — певческий детский голос, который использовался в английской практике для обозначения альтового детского тембра. В технике импровизационного дисканта данный голос находился в середине трехголосной партитуры. В трактате Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» термин использовался синонимично понятию «альт» (*altus*).
- ¹³ Надо напомнить, что по оглавлению в сборнике было 19 четырехголосных сочинений, но 8 из них (магнifikаты и антифон У. Ламба [W. Lambe] *O virgo virginum praeclara*) до нас не дошли.
- ¹⁴ Обозначение «Ст» — голос *countertenor*.
- ¹⁵ Рукопись *Old Hall* была составлена в начале XV века, вероятно, в течение примерно двадцати лет. Рукопись важна для подтверждения существования специфических английских композиционных приемов, степени развития английской музыки того периода, а также влияния континентальных практик. В частности, она иллюстрирует английскую тенденцию использовать сложные приемы письма и формы, например, такие как каноны. Подробнее см.: [5].
- ¹⁶ Например, пятиголосные работы *Salve Regina* Р. Дэйви (II период) и *Stabat Mater* У. Корниша (III период) охватывают диапазон в 23 ноты (примерно *F-g²*).
- ¹⁷ В. Чунг [V. Cheung], в частности, приводит в пример пятиголосное произведение Жоскена *Miserere mei Deus*, в котором общий диапазон голосов не больше 19 нот (*G-d²*) [8, 11].
- ¹⁸ Quatreble (от лат. *quadruplus* или *quadruplex*) — мальчиковый голос, звучащий немного выше, чем *treble*. Предполагается связь термина с латинским *quadruplum* — четвертым голосом сверх *triplum*.
- ¹⁹ Николас Хучин [N. Huchyn], Ричард Хигонс [R. Hugons], Джон Хэмpton [J. Hampton].
- ²⁰ В таблице для наглядности использовано несколько цветовых оттенков: светло-серый для обозначения определенного голоса, участвующего в группе голосов в указанном музыкальном фрагменте; белый, соответственно, показывает отсутствие голоса в группе. Темно-серым цветом выделены голоса во фрагментах, где звучит полный состав. Внизу обозначены такты: новый фрагмент, как правило, сопровождается сменой звукового состава. Перед крупными разделами указаны знаки мензуры. Наличие или отсутствие хорального напева (*c.f.*) во фрагментах обозначено знаками «+» и «-».
- ²¹ В данном фрагменте сложно сказать о наличии или отсутствии хорального напева, так как это двухтактовый синхронно-аккордовый возглас на слове «*salve*».
- ²² Хоровое вступление-восклицание «О», которое предвосхищает звучание хора: в партиях Tr и St звучит начальный интервал хора, в партии баса — его инверсия.
- ²³ О других возможных пропорциональных особенностях произведений коллекции см.: [13, 158–169].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



АРТЕМОВА Евгения Георгиевна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-го искусства Московского городского университета.

Evgenia G. ARTEMOVA (Moscow)

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

e_art@mail.ru



АЛЕКСЕЕВА Ирина Васильевна (Уфа)

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова.

Irina V. ALEXEYEVA (Ufa)

Doctor of Art, Professor, Head at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.

alexeevaiv@mail.ru



БЕЛОГУРОВА Лариса Михайловна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой этномузыкологии Российской академии музыки имени Гнесиных.

Larisa M. BELOGUROVA (Moscow)

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

belogurova_lm@mail.ru

**БУКРИНСКАЯ Маргарита Алексеевна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

Margarita A. BOUKRINSKAYA (Moscow)

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor Pedagogy and Methodology Department, Gnesins Russian Academy of Music.

m.bukrinskaya@gnesin-academy.ru

**БУРДИНОВА Елена Вячеславовна (Москва)**

Выпускница Российской академии музыки имени Гнесиных.

Elena V. BURDINOVA (Moscow)

Graduate Student, Gnesins Russian Academy of Music.

burdinini@gnesin-academy.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

**КУРЛЕНЯ Константин Михайлович (Новосибирск)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Konstantin M. KURLENYA (Novosibirsk)

Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department, Glinka Novosibirsk State Conservatory.

kurlenya78@mail.ru

**СВИРСКАЯ Екатерина Васильевна (Москва)**

Аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ekaterina V. SVIRSKAYA (Moscow)

Graduate Student, Gnesins Russian Academy of Music.

esvirskaia@gmail.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Евгения Артемова

ОПЕРНАЯ ПОСТАНОВКА В МОСКВЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (ОБЗОР НОВЫХ СПЕКТАКЛЕЙ СЕЗОНА 2021/2022)

Оперная постановка в Москве на примере знаковых спектаклей сезона 2021/2022 года рассматривается как феномен, отражающий тенденции времени и основные направления исканий современного театра.

Деляя аналитический обзор новых постановок, автор резюмирует, что сегодня на сцене традиционно доминирует классическая опера в концептуальных режиссерских трактовках — многие из таких спектаклей вызывают острую полемику со стороны критики и неоднозначное принятие со стороны публики. Отмечается значимость открытия на отечественной сцене малоизвестных сочинений, расширяющих содержание репертуарных списков современного оперного театра. Внимание автора привлекают также новые оперные проекты наших дней, раскрывающие смысловые горизонты как в жанре оперы, так и в его режиссерской интерпретации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Опера, спектакль, музыкальный, постановка, концептуальный, режиссер, театр

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-6-26

Ирина Алексеева

«Я ВСЕГДА БЫЛА ПТИЦЕЙ ВОЛЬНОЙ».

ИНТЕРВЬЮ С КОМПОЗИТОРОМ МАРГАРИТОЙ ЗЕЛЁНОЙ

Статья представляет собой интервью с Маргаритой Зелёной (род. 1954) — яркой представительницей современного музыкального искусства: композитором, музыкальным критиком, педагогом, пианисткой. Раскрывается линия жизни музыканта, этапы творческого пути, различные стороны творческого дарования; приводятся мысли и комментарии М. Зелёной по поводу различных актуальных событий культурной жизни России второй половины XX века, благодаря которым складывается впечатление о жанровых, стилевых, художественных предпочтениях композитора. В широкой панораме событий и фактов творческого пути Маргариты Зелёной формируются яркие образно зримые портреты выдающихся личностей культуры и искусства прошлого и современности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Маргарита Зелёная, композитор, пианистка, интервью, творческий портрет

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-27-36

Лариса Белогурова

ГНЕСИНСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ В ПЕРСОНАЛИЯХ: ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА КАЗАНСКАЯ

Статья посвящена Татьяне Николаевне Казанской (1937–2021) — профессиональной скрипачке, долгое время работавшей в гнесинских учебных заведениях, и одновременно этноинструментоведу, талантливому собирателю и исследователю смоленской скрипичной традиции.

Не получив специального образования в области музыкальной фольклористики, Казанская оказалась прирожденным, незаурядным этноинструментоведом-полевиком с редкой интуицией, она во многом предвосхитила принципы полевой практики более позднего времени. Основной период ее собирательской деятельности приходится на 1960–1970-е годы, когда исследователем были выявлены 50 скрипачей, зафиксированы порядка 700 инструментальных наигрышей и установлены границы смоленского скрипичного ареала. Изучение Казанской народной скрипичной культуры характеризуется социально-антропологической направленностью, стремлением к практическому освоению традиционных игровых приемов, интересом к процессу обучения деревенских скрипачей, объективной оценкой их музыкального репертуара. Казанской принадлежит большое число нотных расшифровок смоленских скрипичных наигрышей, среди которых особую ценность имеют партитурные нотации скрипичных и вокально-инструментальных ансамблей. Смелостью и независимостью суждений отличаются теоретические исследования Т.Н. Казанской. Ей принадлежат интересные наблюдения над фактурной организацией западнорусской скрипичной музыки, штриховой техникой и структурными особенностями народных инструментальных композиций. Осуществленный Казанской акустический анализ звуковысоты в смоленских скрипичных наигрышах по сей день остается уникальным опытом в отечественном этномузыкознании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Казанская Татьяна Николаевна, Смоленский регион, инструментальный фольклор, народная скрипка

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-37-50

Маргарита Букринская,

Елена Бурдинова

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Н.Я. МЯСКОВСКОГО «РАЗМЫШЛЕНИЯ»: ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО И МУЗЫКА

В статье рассматривается ранний вокальный цикл Н. Мясковского «Размышления», написанный в ранний период творчества, в ракурсе взаимоотношений поэтического текста и музыкального языка, подчеркивается особое значение этого сочинения в творчестве композитора. В исследовании особенностей организации поэтической речи и ее влияния на музыкальную стилистику авторы приходят к следующим выводам.

В строении стихотворений можно отметить использование ямбических размеров, анжамбманов, аллитераций, обращение к старославянской лексике, следование традициям немецкого романтизма в описании природы, а также отсылки к античным образцам. Выявлено родство художественного мира Баратынского с поэзией символистов.

Для музыкального языка Мясковского характерно наличие лейтмотивов, преобладание плагальных оборотов, противопоставление диатоники и хроматики для претворения романтического двоимирия. Композитор использует приемы ладового ко-

лорирования и избегает тоники в тех местах, где в поэтическом тексте идет речь об иллюзорных мирах или о будущем.

Авторы делают вывод, что многие обнаруженные элементы музыкального языка получают свое дальнейшее развитие в последующих сочинениях Мясковского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мясковский, Баратынский, вокальный цикл «Размышления», символизм, романтизм, гармония

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-51-62

Ольга Комарницкая,

Минчжэ Ян

«АМЕРИКАНСКИЕ ЭТЮДЫ» — «ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК»

НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА:

СПЕЦИФИКА СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается фортепианный цикл «Двенадцать этюдов-впечатлений», названный также «Америка — любовь моя», созданный Н.Н. Сидельниковым в 1990 году. Программные названия этюдов, изложенные, подобно Прелюдиям К. Дебюсси, постскрипtum (в конце каждой пьесы), по словам автора, отражают живую жизнь, окрашенную восприятием нового необычного мира, а также взрыв ностальгических чувств при встрече с близким другом.

Отмечается самобытность фортепианной техники сочинения, во многом предопределенная новаторскими композиторскими решениями: головокружительная виртуозность, оригинальность пианистических приемов рассчитаны на большие возможности исполнителя.

Сочинение осмысливается в контексте великих традиций фортепианного искусства: Ф. Листа — прежде всего, его трансцендентных этюдов, этюдов Ф. Шопена и С.В. Рахманинова. «Партитурная» оркестровая фактура, колористичность, игра красками рояля, импрессионистическая звукопись являются важнейшими приметами стиля выдающегося русского художника второй половины XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. Н. Сидельников, Ф. Лист, Ф. Шопен, С. В. Рахманинов, Г. С. Хаймовский, «Американские этюды», фортепианная техника, стиль, интерпретация

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-63-82

Константин Курленя

«НОВАЯ ПРОСТОТА» — «НОВАЯ СЛОЖНОСТЬ»:

К УТОЧНЕНИЮ СМЫСЛОВ И ГЕНЕАЛОГИИ

Предметом анализа в данной статье становится совокупный опыт теоретической рефлексии таких музыкально-художественных феноменов, как «новая простота» и «новая сложность». Исследуются аксиологические, психологические, аксиоматические аспекты, с помощью которых различные авторы пытались зафиксировать бытийный статус и смысловое содержание указанных дефиниций. Осуществляется проекция этих аспектов на музыкальные явления двадцатого века — додекафонную, серийную технику, стохастическую музыку Я. Ксенакиса, которые в момент их появления оценивались преимущественно как «новая сложность», однако со временем утратили этот статус.

Предлагаемые выводы обосновывают диалектическую связь между исходной «новой простотой», задающей необходимые аксиологические и аксиоматические параметры обновления музыкального языка и эстетики, и релевантной этой «новой простоте» соответствующими видами «новой сложности». Тем самым обосновывается закономерная логическая и семантическая общность между этими двумя феноменами, нередко воспринимаемыми как непримиримые антагонисты.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Простота, сложность, «новая простота», «новая сложность», смысл, «Ничто», аксиоматика, генеалогия

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-83-97

Екатерина Свирская

«ETON CHOIRBOOK»:

ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА

В центре внимания статьи — одна из важнейших сохранившихся рукописей предреформационной Англии Итонский хоровой сборник [Eton Choirbook], скомпилированный в период 1490-х — и 1500/1510-х годов. Дается его краткое описание, приводятся данные о истории манускрипта. В данной статье целенаправленно изучаются проблемы трактовки многоголосия в английской полифонической традиции раннего Возрождения. Рассмотрены голосовые составы в сочинениях, возможные причины их разнообразия (от 4-х до 13-ти голосов), обозначены вопросы общего хорового диапазона, использование группировок отдельных партий, их влияние на принципы формообразования в английском полифоническом многоголосии этого периода, отмечены особенности работы английских композиторов с хоральным напевом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Итонский хоровой сборник, Eton Choirbook, английское многоголосие, хоровая музыка конца XV века, музыкальный стиль эпохи ранних Тюдоров, формообразование в английском антифоне, хоровой диапазон, cantus firmus

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-98-111

ABSTRACTS

Evgenia Artemovna

**OPERA PRODUCTION IN MOSCOW AT THE PRESENT STAGE
(REVIEW OF NEW PERFORMANCES OF THE 2021/2022 SEASON)**

The opera production in Moscow on the example of the iconic performances of the 2021/2022 season is considered as a phenomenon that reflects the trends of the time and the main directions of the search for modern theater.

Making an analytical review of new productions, the author concludes that today the stage is traditionally dominated by classical opera in conceptual director's productions — many of these performances cause sharp controversy from critics and ambiguous acceptance from the public. The significance of the discovery on the domestic stage of little-known works that expand the content of the repertoire lists of the modern opera house is noted. The author's attention is also attracted by new opera projects of our time, which reveal the semantic horizons both in the genre of opera and in its director's interpretation.

KEY WORDS _____

Opera, performance, musical, staging, conceptual, directing, theater

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-6-26

Irina Alekseeva

«I'VE ALWAYS BEEN A FREE BIRD».

INTERVIEW WITH COMPOSER MARGARITA ZELENAYA

The article is an interview with Margarita Zelenaya (born 1954), a bright representative of modern musical art: composer, pianist, music critic, teacher. The life line of the musician, the stages of the creative path, various aspects of creative talent are revealed; M. Zelenaya's thoughts and comments on various current events in the cultural life of Russia in the second half of the XX century are given, thanks to which an impression is formed about the genre, style, artistic preferences of the composer. In a wide panorama of events and facts of Margarita Zelenaya's creative path, vivid figuratively visible portraits of outstanding personalities of culture and art of the past and present are formed.

KEY WORDS _____

Margarita Zelenaya, composer, pianist, interview, creative portrait

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-27-36

Larisa Belogurova

**GNESSIN ETHNOMUSICOLOGY IN PERSONALITIES:
TATIANA NIKOLAEVNA KAZANSKAYA**

The article is devoted to Tatiana Nikolaevna Kazanskaya (1937–2021), a professional violinist who worked for a long time in Gnessin educational institutions, and at the same time an ethnoinstrumentologist, a talented collector and researcher of the Smolensk violin tradition.

Having not received a special education in the field of musical folklore, Kazanskaya turned out to be a born, outstanding ethnoinstrumentologist-field worker with rare intuition and in many ways anticipated the principles of field practice much later. The main period of her collecting activity falls on the 1960s–1970s, when she identified 50 violinists, recorded about 700 instrumental tunes and established the boundaries of the Smolensk violin area. The study of Kazanskaya folk violin culture is characterized by a socio-anthropological orientation, a desire for the practical development of traditional playing techniques, an interest in the process of teaching village violinists, an objective assessment of their musical repertoire. Kazanskaya owns a large number of musical transcriptions of Smolensk violin tunes, among which the score notations of violin and vocal-instrumental ensembles are of particular value. The theoretical studies of T.N. Kazanskaya are distinguished by boldness and independence of judgments. She has interesting observations on the textural organization of Western Russian violin music, stroke technique and structural features of folk instrumental compositions. The acoustic analysis of the pitch in Smolensk violin tunes carried out by Kazan remains a unique experience in the national ethnomusicology to this day.

KEYWORDS

Kazanskaya Tatiana Nikolaevna, Smolensk region, instrumental folklore, folk violin

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-37-50

Margarita Bukrinskaya,

Elena Burdinova

**VOCAL CYCLE OF N. Y. MYASKOVSKY «REFLECTIONS»:
POETIC WORD AND MUSIC**

The article examines N. Myaskovsky's early vocal cycle «Reflections», written in the early period of creativity, from the perspective of the relationship between the poetic text and the musical language, emphasizes the special importance of this composition in the composer's work. In the study of the peculiarities of the organization of poetic speech and its influence on musical stylistics, the authors come to the following conclusions.

The use of iambics, enjambment, alliteration, adherence to the Old Slavonic and church vocabulary to embody «high style», following the traditions of German romanticism when describing nature and appeal to antique models can be pointed out in the structure of poems.

The affinity of Baratynsky's world of art and the Symbolists' poetry was also revealed. The language of music is characterized by leitmotiv, dominance of plagal progressions, the contrast of diatonicism and active chromaticism to create a romantic duality.

The composer uses the method of pentatonic scale and avoids tonic where the poetic text speaks of illusory worlds or of the future.

The authors conclude that many of the music language elements discovered will be further developed in Myaskovsky's later works.

KEYWORDS

Myaskovsky, Baratynsky, vocal cycle «Reflections», symbolism, romanticism, harmony

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-51-62

Olga Komarnitskaya,
Minjei Yang

**«AMERICAN ETUDES» — «TRAVEL DIARY» BY NIKOLAI SIDELNIKOV:
SPECIFICS OF STYLE AND PERFORMING INTERPRETATION**

The article discusses the piano cycle «Twelve etudes-impressions», also called «America is my love», created by N.N. Sidelnikov in 1990. The program names of the etudes, set out, like the Preludes of K. Debussy, a postscript (at the end of each play), according to the author, reflect a living life colored by the perception of a new unusual world, as well as an explosion of nostalgic feelings when meeting a close friend.

The originality of the piano technique of composition is noted, largely predetermined by innovative compositional decisions: dizzying virtuosity, originality of piano techniques are designed for great performing capabilities of the performer.

The composition is interpreted in the context of the great traditions of piano art: F. Liszt — first of all, his transcendental etudes, etudes by F. Chopin and S.V. Rachmaninov. The «score» orchestral texture, color, piano playing, impressionistic sound recording are the most important signs of the style of the outstanding Russian artist of the second half of the XX century.

KEYWORDS

*N.N. Sidelnikov, F. Liszt, F. Chopin, S.V. Rachmaninov, G.S. Khaimovsky,
«American Etudes», piano technique, style, interpretation*

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-63-82

Konstantin Kurlenya

**«NEW SIMPLICITY» — «NEW COMPLEXITY»:
TO CLARIFY THE MEANINGS AND GENEALOGY**

The subject of analysis in this article is the cumulative experience of theoretical reflection of such musical and artistic phenomena as «new simplicity» and «new complexity». Axiological, psychological, axiomatic aspects are investigated, with the help of which various authors tried to fix the existential status and semantic content of these definitions. These aspects are projected onto the musical phenomena of the twentieth century — dodecaphonic, serial technique, stochastic music of J. Xenakis, which at the time of their appearance were evaluated mainly as a «new complexity», but over time they lost this status.

The proposed conclusions substantiate the dialectical relationship between the original «new simplicity», which sets the necessary axiological and axiomatic parameters for updating the musical language and aesthetics, and relevant to this «new simplicity» of the corresponding types of «new complexity». This substantiates the natural logical and semantic commonality between these two phenomena, often perceived as irreconcilable antagonists.

KEYWORDS

*Simplicity, complexity, «new simplicity», «new complexity»,
meaning, «Nothing», axiomatics, genealogy*

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-83-97

Ekaterina Svirskaya

**«ETON CHOIRBOOK»: FEATURES OF ENGLISH POLYPHONY
IN THE SECOND HALF OF THE XV 15TH CENTURY**

The article focuses on one of the most important surviving manuscripts of pre-Reformation England, the Eton Choirbook, presumably compiled between the 1490s and 1500/10s. A brief

description of it is given, as well as data on the history of the manuscript. The present paper is a focused study of the aspects of the implementation of polyphony in the English musical tradition of the early Renaissance. The paper addresses the composition of vocal parts in the works from the collection, the possible reasons for their variety (from 4 to 13 voices), the issues of general choral range, the use of the various reduced groupings, and their influence on the features of formal structures in English polyphonic music of this period, as well as the *cantus firmus* treatment by English composers.

KEYWORDS

Eton Choirbook, English polyphony, choral music of the end of the 15th century, music style of early Tudor era, the formal structures in English antiphony, choral range, cantus firmus

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-98-111

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

1 абзац — предмет исследования;

2 абзац — метод или методология исследования;

3 абзац — научная новизна и выводы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

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

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