

Научное периодическое издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель

Российская академия музыки имени Гнесиных

Свидетельство о регистрации

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

Адрес редакции

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

Подписано в печать 01.06.2023 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 Γ несиных, 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

Страница главного редактора	3	Круглый стол в рамках Международной научно-практической конференции	
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ		«Научные и педагогические школы российских консерваторий»	
Вера Валькова К истории эмиграции		<i>Валентина Рубцова</i> Новые возможности	
С.В. Рахманинова (1917–1918 годы)	6	музыкального образования	83
Александра Максимова Балетные «двойники» в русском театре екатерининского —		Татьяна Красникова Стратегические функции вузовского музыкального образования	87
александровского времен	14	<i>Елена Алкон</i> Личность в музыкальном образовании	89
СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА Татьяна Красникова Творчество Кирилла Волкова		<i>Инна Ромащук</i> Гнесинский Дом	91
в аспекте взаимодействия понятий «фольклор и стиль»	26	Ирина Стогний Слово об Учителе	94
Мария Щеславская, Анастасия Дунаева		ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО <i>Михаил Трушечкин</i>	
Творчество композитора Юрия Дунаева: традиции и современность	32	Методы исполнения кантилены в фортепианной игре как система биомеханических принципов	99
МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА		Владислав Провотарь, Серафима Ушакова	
<i>Ирина Стогний</i> Нарративные стратегии И.С. Баха	49	Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 51-bis М.Ф. Гнесина: стиль, исполнительская	:
<i>Юлия Опарина</i> О взаимодействии поэтической		интерпретация	107
и музыкальной интонаций в цикле Б. Чайковского «Знаки Зодиака»	6.4	КНИГИ Андрей Ковалев	
на стихи русских поэтов	64	О Книге В.Н. Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин»	118
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА <i>Августа Малинковская</i>			
История одного образовательного		Сведения об авторах Аннотации и ключевые слова	123 127
проекта, осуществленного в доме	76	Abstracts	133
Гнесиных полвека тому назад	76	Требования к статьям	138

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

В настоящем номере содержится ряд статей, посвященных отечественным композиторам XX века, прежде всего, С. В. Рахманинову, чей юбилей недавно отметила вся музыкальная общественность, а также другим замечательным музыкантам.

Вера Валькова в статье «К истории эмиграции С. В. Рахманинова (1917–1918 годы)» сообщает о новых фактах, связанных с эмиграцией композитора и тем психологическим состоянием, которое предшествовало этому событию. Цитируемые автором статьи фрагменты писем композитора из стран Скандинавии, в которых Рахманинов находился до переезда в США, свидетельствуют о его активной концертной деятельности, несмотря на чрезвычайно трудные обстоятельства собственной жизни и ситуации вокруг.

Хореографические «дубли» опер с одноименными названиями рассматриваются Александрой Максимовой в статье «Балетные "двойники" в русском театре екатерининского — александровского времен». В поле зрения автора литературные и музыкальные тексты первоисточников и производных от них «близнецов». Балетные транскрипции созданы по-разному: в одних случаях «двойничество» сказывается на уровне сюжета, в других — и сюжета и музыкального материала. Затронутая автором тема необычайно актуальна, поскольку современное искусство насыщено всевозможными ремейками.

Татьяна Красникова в статье «**Творчество Кирилла Волкова в аспекте взаимодействия понятий "фольклор и стиль"**» ставит вопрос о мощном воздействии фольклорных жанров на творчество ряда отечественных композиторов XX–XXI веков, к которым принадлежит и К. Волков. На примере баянных сонат автор статьи рассматривает национальную специфику стиля композитора.

Публикация Марии Щеславской и Анастасии Дунаевой «Творчество композитора Юрия Дунаева: Традиции и современность» посвящена еще одному гнесинцу, ученику Н. И. Пейко. Талант композитора проявился, прежде всего, в вокально-хоровой сфере, а избранная тема творчества ярко проступает в названиях сочинений: «Былина о Святогоре», «Русь», «Светоч», «Дмитрий Донской», «Баллада о Черном море» и других. Все произведения композитора отличаются ярким мелодизмом, определяемым авторами статьи как ведущее свойство стиля Ю. Дунаева.

Ирина Статье «**Нарративные стратегии И. С. Баха**» анализирует избираемые Бахом принципы формирования художественного и музыкального смысла. При этом нарративные концепции Баха обладают как

сюжетными, так и бессюжетными признаками, а также бывают смешанными. Сюжетными, так и бессюжетными признаками, а также бывают смешанными. Особенности сюжетного нарратива рассматриваются на примере кантаты № 150 на текст 24 псалма: «К Тебе, Господи, возношу душу мою» и пассионов Баха. Свойства бессюжетного нарратива проявлены в клавирных токкатах и сюитах (примером служат «Французские сюиты»). Вопрос отличия понятий нарратива и драматургии также обсуждается автором статьи.

Музыка стиха — объект исследования, представленный в статье *Юлии Опариной* «О взаимодействии поэтической и музыкальной интонаций в цикле Б. Чайковского "Знаки зодиака" на стихи русских поэтов».

Мир поэзии родственен музыке как звучанием слов, так и их ритмоинто-национными формами. Так, в словесных «синкопах» В. Маяковского слышится «музыка», близкая И. Стравинскому, а интонационный строй поэзии М. Цветаевой напоминает мелодику С. Прокофьева. Напевность блоковского стиха ассоциируется с кантиленой широкого дыхания. В кан-тате Б. Чайковского на стихи Н. Заболоцкого «Знаки Зодиака» также проявляется необычайное смысловое единство музыки и текста.

По материалам прошедшей в феврале 2023 года конференции по проблемам музыкальной педагогики состоялось заседание Круглого стола. блемам музыкальной педагогики состоялось заседание Круглого стола. Мы публикуем часть материалов, продолжающих выступление и публикацию Августы Малинковской «История одного образовательного проекта, осуществленного в Доме Гнесиных полвека тому назад». Автор размышляет о разных ступенях музыкального образования. Большое внимание уделяется преемственной связи учебных заведений в системе «школа — училище — вуз». Изучение особенностей трехступенчатой системы образовательного процесса вылилось в большой проект, сплотивший вокруг себя гнесинцев и музыкантов всей страны.

Продолжая обсуждение актуальных педагогических проблем, Валентина Рубцова представляет статью «Новые возможности музыкального образования», в которой рассматриваются цифровые технологии в современном обучении. Специально созданные издательством «Музыка» учебные пособия, предназначенные для занятий с детьми по целому ряду теоретических дисциплин, содержат обучающие материалы, включая аудио- и видеозаписи.

дио- и видеозаписи.

В сообщении *Татьяны Красниковой* «**Стратегические функции вузовского музыкального образования**» описываются созданные ведущими учеными РАМ им. Гнесиных факультативные курсы: «Методология музыкознания», «Поэтика музыкальной композиции», «Научный текст», «Терминолексика» и др., оказавшиеся востребованными в учебном процессе и по сей день. Особое внимание автор уделяет рассмотрению курса «Фактура в музыке XX века».

Елена Алкон в статье «**Личность в музыкальном образовании** (к нача-лу «года педагога и наставника») размышляет о воспитании музыкантов-

исполнителей, в частности, о проблемах интерпретации, чему может научить только педагог с высоким художественным вкусом, большой эрудицией и музыкальностью.

Традиции, заложенные семьей Гнесиных, развивающиеся по сей день, описывает Инна Ромащук в статье «Гнесинский Дом». Автор называет имена тех, кто в ее творческой и педагогической жизни оставил глубокий след. Это Рузанна Карповна Ширинян, Борис Вениаминович Левик, Маргарита Эдуардовна Риттих, Мирра Семеновна Брук, Борислава Борисовна Ефименкова, Ольгерд Борисович Степанов.

Ирина Стогний продолжает воспоминания о гнесинской педагогической школе в статье «Слово об учителе». В центре внимания — личность Федора Георгиевича Арзаманова, педагога и ученого. Открытость мышления, отсутствие консерватизма, нетрадиционные подходы к изучаемому объекту с целью проникновения в его глубинные смыслы — эти качества помогали творчески раскрыться каждому, кто имел счастье у него учиться.

Вопросы фортепианного мастерства обсуждает Михаил Трушечкин в статье «Методы исполнения кантилены в фортепианной игре». Автор предпринимает попытку систематизации пианистических приемов исполнения кантилены, затрагивая вопросы музыкального мышления и сценического поведения. При этом главный акцент сделан на биомеханических аспектах фортепианной игры, позволяющих исполнителю овладеть мастерством кантиленой игры.

Наследие М. Ф. Гнесина все больше привлекает внимание музыкантов. Владислав Провотарь и Серафима Ушакова подтверждают это в публикации «Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 51-bis М. Ф. Гнесина». Вокальный цикл на стихи Пушкина композитор перекладывает для виолончели. Сказалась его любовь к тембру инструмента, его богатым красочным возможностям, проявившаяся у Михаила Фабиановича еще в начале его композиторского пути.

Андрей Ковалев в своей публикации «О книге В. Н. Холоповой "Путь по центру. Композитор Родион Щедрин"» представляет монографию, посвященную творчеству Родиона Щедрина. Анализируя известную книгу В. Н. Холоповой, автор заостряет внимание на описании многогранной личности композитора и определении его роли в мировой и отечественной музыкальной культуре.

Ирина Стогний

Us истории русской музыкальной культуры

Вера Валькова

К ИСТОРИИ ЭМИГРАЦИИ С.В. РАХМАНИНОВА (1917–1918 ГОДЫ)¹

1918 годы несомненно обозначили самый глубокий и болезненный слом в творческой биографии и человеческой судьбе С. В. Рахманинова. Это было время назревавшего решения покинуть революционную Россию и первых усилий по житейской и творческой адаптации в новых условиях, сначала в Скандинавии, затем в США. Значимость всего, что пережил Рахманинов в эти годы, акцентируется резким сломом в судьбе его родины и началом глобальных перемен в мировой культуре.

Отъезд из России, разрыв с Родиной был для Рахманинова рубежом, отметившим уход в другое духовное пространство, подлинным исходом в чужой мир, чужую землю, где никто не готовил ему благополучия и успеха — в землю «необетованную» (если использовать оборот речи из Библии). Естественно, что особый интерес представляют события и факты, наполнявшие жизнь Рахманинова в эти два роковых года. Нам важно знать, как созревало самое судьбоносное его решение и самый рискованный поступок в его жизни. Основные события 1917–1918 годов отражены во многих биографических источниках². Однако имеет смысл вновь обратиться к этому материалу, впервые сфокусировав внимание на логике событий указанных двух лет и дополнить известный сюжет некоторыми менее известными свидетельствами, новыми акцентами и наблюдениями.

Значение выделенного рубежа точно определил М. В. Долужинский в предисловии к сборнику «Памяти С. В. Рахманинова», вышедшему в Нью-Йорке в 1946 году: «Жизнь Рахманинова раскололась на два периода: 44-х лет он покинул Родину и вне ее прожил последние 26 лет своей жизни и столько же, 26 лет, продлилась и его художественная деятельность в России, если считать началом его творчества его 18-летний возраст» [2, V].

Январь 1917 года начался для Рахманинова продолжением декабрьских концертных выступлений как пианиста. Плотность его концертного графика поражает воображение. В течение только одного месяца он выступал в Москве, Киеве, Ростове-на-Дону, Таганроге, Харькове, исполняя только свои сочинения — как дирижер и пианист. При этом показательно различие откликов прессы на эти выступления — восторженные в Москве и порой скептические в провинции (в дальнейшем все даты будут приводиться по юлианскому календарю, то есть по старому стилю).

После симфонического концерта, прошедшего в Большом театре 7 января, все газеты отмечали необычайно восторженный прием, устроенный Рахманинову не только публикой, но и музыкантами оркестра. Газета «Московские ведомости» сообщала: «При появлении на эстраде С. В. Рахманинов был встречен переполнявшею залу Большого театра публикою аплодисментами и тушем оркестра. Один из оркестрантов прочел С. В. Рахманинову [приветственный] адрес. Все части программы, — "Утес", «"Остров смерти" и «"Колокола", — заканчивались под шумные рукоплескания, в конце концерта принявшие характер большой овации»³.

Горячий прием оказывала публика Рахманинову и на концертах в провинции. Однако газетные отклики порой содержали и довольно резкие упреки в адрес гастролера. После концерта в Ростове-на-Дону (26 марта) обозреватель газеты «Приазовский край» писал: «В продолжение многих лет Рахманинов играет только свои произведения. <... > Мы снова и снова, в десятый раз приходим к артисту и выслушиваем все те же, старые, давно знакомые звуки... ». И даже высокая оценка Рахманинова как пианиста несет в себе нотки иронии и разочарования: «Играл Рахманинов, по обыкновению, превосходно. Нам уже приходилось высказываться об этой удивительной игре, и достойно хвалить ее с каждым годом становится все более затруднительным, ввиду истощения источников красноречия»⁴.

Ростовским обозревателям вторит и харьковская газета «Южный край»: «Покоряющая сила рахманиновского ореола как-то магически действует на публику, наполняющую бурным потоком зал коммерческого клуба. <... > Как пианист, Рахманинов достиг высшей грани художества и этим он сказал в этой области свое последнее слово; совсем в иных условиях Рахманинов-композитор. Проследив его творчество, нельзя не заметить в последнее время известной уступки современным веяниям в искусстве... Но то "новое", чего ищет Рахманинов, производит впечатление насилия над своим музыкальным Credo»⁵.

Подобные критические замечания Рахманинову приходилось читать и раньше, но теперь, возможно, они воспринимались более остро, накладываясь на общую тревожную обстановку в стране.

В конце февраля в России произошли известные глубокие политические перемены. Общественные волнения февраля 1917 года завершились роспуском IV Государственной думы и отречением от власти императора Николая II. Первого (14) марта на расширенном заседании Временного комитета Думы с участием представителей разных политических движений был согла-

сован состав первого правительственного кабинета (так называемого Временного правительства). Временное правительство объявило амнистию политическим заключенным, гражданские свободы, замену полиции народной милицией, реформу местного самоуправления. В течение марта новая власть была установлена по всей стране.

Отношение Рахманинова к этим событиям отражено в более позднем и многократно цитированном источнике. В книге О. Риземана, вышедшей первым изданием в Лондоне в 1934 году, приводится следующее высказывание Рахманинова: «Почти с самого начала революции я понял, что она пошла по неправильному пути. Уже в марте 1917 года я решил покинуть Россию, но мой план было невозможно осуществить, потому что Европа все еще находилась в состоянии войны и границы были закрыты» [9, 175]. Это позднее признание подтверждается и биографическими документами весны 1917 года.

Каково бы ни было восприятие Рахманиновым событий того времени, он продолжает выступать с концертами и даже участвует в некоторых новых общественных акциях. Первое после Февральской революции концертное выступление Рахманинова состоялось 13 марта 1917 года (он исполнил Первый концерт Чайковского). И уже 15 марта в газете «Русские ведомости» приводится следующее заявление Рахманинова: «Свой гонорар от первого выступления в стране, отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов» 6.

Здесь можно заметить явно нарочитое обыгрывание слова «свободный» (повторено подряд три раза). Отношение Рахманинова к этой новой «свободе» напрямую запечатлено в письме к А. И. Зилоти от 13 апреля: «Милый мой Саша, накануне твоего письма (с заказом на пару щенят для Глазунова) получил письмо от своего управляющего с известием, что моего любимого великолепного пса убили граждане. Таким образом, прием заказов на щенят сим приостанавливается. Да здравствует свобода!!...» 7

Уже весной революционного 1917 года созревает решение композитора уехать из России. В июне он пишет отчаянные письма А. И. Зилоти, в которых умоляет как можно скорее помочь советом и делом. В письме от 1 июня он признается: «все окружающее на меня так действует, что я работать не могу и боюсь закисну совершенно. Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?» [8, 101-102]. По каким-то причинам Зилоти не ответил на это письмо, и 22 июня в следующем письме Рахманинов вновь обращается к нему, повторяя сетования на крайне тревожную обстановку вокруг и на свое угнетенное состояние. Повторяются в этом письме и слова о решимости уехать из страны как можно скорее — желательно в конце июля.

Эти намерения подстегивались начавшимися беспорядками в любимом имении Ивановка, в которое были вложены почти все средства семьи Рахманиновых.

Сергей Васильевич побывал в Ивановке весной 1917 году и возвратился в Москву в мае 1917. Тем не менее он должен был знать по рассказам родных

о том, что происходило там после его отъезда. Двоюродная сестра композитора С. А. Сатина, остававшаяся в имении вместе со своим отцом, А. А. Сатиным, вспоминала: «в деревне по вечерам необыкновенно часто происходил сход крестьян. Они что-то яростно обсуждали. <... > в один из вечеров, часов в 10, когда мы с отцом собирались уже идти спать, я вдруг услыхала тихий стук в дверь. Открываю ее и вижу двух пожилых ивановских крестьян, которые озираясь, спрашивают отца. Я провела их в комнату, где мы с ним сидели. Они мнутся, оглядываются и, наконец, начинают просить, убеждать отца уехать из Ивановки. <... > Крестьяне, наконец, объясняют, что они тайком пришли, просить его уехать, "так как в Ивановку, как и в другие деревни, приезжает часто какой-то чужой народ, мутят наших дураков, поят их водкой". < ... > через несколько дней опять поздно вечером приходят уже трое старых крестьян. Теперь они не уговаривают, а умоляют отца уехать, прямо говоря, что боятся, "как бы не случилось греха", что они "не могут справиться с молодыми". Словом, было ясно, что приходящие в Ивановку члены партии социалистов-революционеров уговаривают крестьян убить отца» [10, 59].

Опасность, нависшая не только над имением, но и над жизнью близких Рахманинову людей, должна была еще больше укрепить его в решении покинуть Россию. Уже в июле в семье Рахманиновых всерьез обсуждаются варианты отъезда.

В мае и августе 1917 года Рахманинов по рекомендации врачей пытался поправить свое здоровье в Ессентуках и в Новом Симеизе. 5 сентября в Ялте состоялся его последний концерт в России. Исполнялся первый фортепианный концерт Φ . Листа, оркестр играл под управлением А. И. Орлова, в то время дирижера оркестра Кусевицкого.

Вернувшись в Москву, Рахманинов с семьей живет в своей квартире на Страстном бульваре. В городе уже было очень неспокойно, а в конце октября начались боевые действия. Стреляли порой прямо около дома, где жил Рахманинов. Воспоминания одного из современников — писателя Леонида Федоровича Зурова — содержат рассказ самого композитора об одном эпизоде этого времени: «Он [Рахманинов] рассказывал и о боях в Москве во время октябрьской революции, когда маленькую Таню пришлось закрыть в ванной комнате, чтобы она не бегала по квартире. На улице шла стрельба, с Ходынки подвезли артиллерию. Подойдя к окну, Сергей Васильевич увидел, как упал перебегавший улицу юнкер. — Я смотрел на него и ничего еще не понимая думал, что вот-вот он поднимется, встанет, побежит дальше. Я смотрел, а время проходило, он продолжал лежать. Он был убит на моих глазах» [3, 2].

Вопреки всему композитор продолжал работать — усердно и увлеченно. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях Наталья Александровна Рахманинова: «Настроению Сергея Васильевича в это тяжелое время помогла работа. Он был занят переработкой своего Первого фортепианного концерта и очень увлекся этим» [8, 299].

10 ноября (как помечено в автографе) вторая редакция концерта была закончена. В последующие дни Рахманинов сочинил три фортепианные пьесы,

изданные уже за границей в 1938 году и долгое время остававшиеся неизвестными в нашей стране. Автографы этих пьес хранятся в Библиотеке конгресса в Вашингтоне в США, на них выставлены даты: «Восточный эскиз» и Прелюдия d-moll — 14 ноября 1917 года, пьеса «Осколки» (английский вариант названия «Fragments») — 15 ноября того же года. Эти пьесы складываются в некий музыкальный документ, запечатлевший психологическое состояние тех дней. В них отражена и попытка отрешиться от того, что происходит вокруг, уйти в свои воспоминания. В Прелюдии и в «Осколках» звучит глубокая тоска и бесприютность. Обе пьесы своей аскетичной фактурой и эмоциональной оцепенелостью могут вызвать неожиданные ассоциации с последним опусом А. Н. Скрябина (Пять прелюдий для фортепиано ор. 74), созданным в 1914 году, за три года до рахманиновских пьес. Отсылает эта музыка и к медленной части Четвертого концерта, над которым Рахманинов начал работать еще в России. «Восточный эскиз», возможно, стал отголоском задуманного в 1915 году и ненаписанного балета «Скифы».

В конце ноября, наконец, разрешился давно назревший вопрос об отъезде из страны. Рахманинов принял не слишком выгодное для него, но своевременное предложение из Швеции выступить с концертами в Стокгольме. Это было почти невероятное для того времени событие — «первое, как отмечает С. А. Сатина, предложение из-за границы со времени начала войны $1914 \, \text{года} \gg [11, 47]$, и, по ее же словам, «оно могло быть сделано потому, что Швеция была одной из немногих нейтральных стран в Европе» [11, 47].

Для получения необходимых документов ему пришлось сначала уехать в Петроград, куда через несколько дней прибыла и его семья. 20 декабря 1917 года было получено разрешение на выезд из страны, и 23 декабря вместе со своей семьей Рахманинов выехал в Стокгольм.

По словам Риземана, «Рахманинов, несмотря на жестокость и безжалостность большевистской власти, предпочел в подобных обстоятельствах опуститься на колени и поцеловать землю Родины, дороже которой ничего в его жизни так и не было. Наши путешественники прибыли в Стокгольм в канун Рождества» [9, 178].

1918 год прошел в поисках пристанища, в усилиях по приспособлению к новым условиям жизни и главное для Рахманинова — в поисках нового поприща для творческой деятельности. Поражает при этом жесткая рациональная самодисциплина и целеустремленность, с которой Рахманинов осваивает «землю необетованную».

Вскоре Рахманиновы переехали в Данию, где уже жила в то время семья Николая Густавовича Струве, друга и коллеги Сергея Васильевича по деятельности в Русском музыкальном издательстве. Бытовые условия жизни на новом месте на первых порах были необычайно трудны.

Настроение Рахманинова в те дни отражено в письме Модесту Исааковичу Альтшулеру, жившему в Америке дирижеру, с которым он неоднократно выступал в концертах. Письмо датировано 12 января 1918 года. Рахманинов пишет из Копенгагена: «Сижу сейчас здесь и, может быть, до лета кое-где

и сыграю здесь, хотя тут не много подходящих городов для игры, да и музыка тут представлена слабо. Немножко успокоюсь, отдохну и, может, начну работать» [6, 104-105].

Вскоре Рахманинов начинает активно выступать как пианист. 15 февраля в Копенгагене он впервые после отъезда из России исполнил свой Второй концерт (дирижер Георг Хёберг). За этим выступлением последовали концерты в разных городах Скандинавии — в Осло, Мальмё, Стокгольме, вновь в Копенгагене. Концертный график весны-лета 1918 года был гораздо менее плотным, чем весной прошлого 1917. Для сравнения: с января по май 1917 года Рахманинов дал 25 концертов, играя порой ежедневно, в 1918 году с февраля по июль состоялось 12 концертов —практически в два раза меньше. Здесь, конечно, сказались тяжелые обстоятельства, связанные с переездом.

Однако именно этой весной Рахманинов сделал выбор в пользу карьеры пианиста-виртуоза, не оставлявшей сил и времени для творчества.

В конце лета Рахманинов решил переехать в США, где, по-видимому, рассчитывал найти более широкое поле для концертной деятельности. Отъезд в Америку не был связан с каким-либо контрактом (три полученные им предложения он решительно отклонил). Это вновь был «исход» — в землю еще более чужую, более «необетованную», чем страны Скандинавии. Принятое решение свидетельствует о проявленной тогда Рахманиновым деловой хватке — умении сочетать трезвый расчет с оправданным риском. Эти качества очень пригодились ему в последующие годы.

В марте 1918 года в письме к упомянутому дирижеру и антрепренеру М. И. Альтшулеру он четко изложил свои условия: «Хочу тебе, на всякий случай, который может в будущем представиться, сообщить про мои условия подробнее. Первое и самое главное — непременно и только рояли фирмы Стейнвейя. Второе: так как наибольшие успехи и наибольшее личное удовольствие мне доставляли концерты с аккомпанементом оркестра, то я и хотел бы, чтобы в мою поездку входили бы два путешествия с оркестрами. <... > Могу играть по два концерта 8 в вечер, т. е. один — свой, один — чужой. За такие концерты могу взять дешевле, однако же не ниже шестисот долларов <... > Что касается $recital'o6^9$, то эти концерты для меня не так приятны, и я за ними не так гонюсь. Гонорар за них 900 долларов. Если будет большая гарантия количества концертов, то можно уступить. Затем всюду проезд 1-ый класс купе. Со мной должен ездить настройщик или вообще какая-нибудь нянька: "стар и шаловлив я стал". <... > Представь себе, что вдруг я и вся семья моя, т. е. жена и двое детей, мы соберемся все в Америку. Сколько мы должны будем проживать приблизительно в месяц, считая и квартиру, и прислугу, и еду» [6, 105-106].

Из этой цитаты видно, как заблаговременно и четко этот «запоздалый романтик» планировал свою жизнь.

Осенью после череды успешных концертов в Скандинавии 1 ноября 1918 года Рахманинов со своей семьей выехали из Христиании в Нью-Йорк, как свидетельствует С. А. Сатина, «на небольшом норвежском пароходе "Бергенсфиорд"» [11,53].

Оказавшись в Америке, Рахманиновы снова, второй раз за один год пережили острое чувство бесприютности. В воспоминаниях жены композитора Натальи Александровны читаем: «Мы прибыли в Нью-Йорк в 4 часа утра, и нас поставили в карантин. Остановились мы в отеле "Нидерланд" на 5-й авеню. Настроение было у всех скверное. Сергей Васильевич не знал, как и чем нас утешить. Да и сам он был такой грустный. Нашлась наша маленькая Таня, которая вдруг сказала: "утешить нас можно тем, что мы все так любим друг друга". Сергей Васильевич никогда не мог забыть этих трогательных слов нашей маленькой девочки» [8, 301].

По-видимому, маршруты зарубежных странствий Рахманинов выбирал прицельно и точно. В Соединенных штатах и раньше он появлялся на эстраде чаще, чем в Скандинавии, и уже завоевал там признание и как пианист и как композитор. До 1917 года он выступал в девяти городах Соединенных штатов — в Бостоне (трижды), в Нью-Йорке, Нортгемптоне, Балтиморе, Филадельфии, Чикаго, Хартфорте, Цинициннати, Баффоло. И этим поездкам предшествовало тщательное обследование всех условий и обстоятельств. Рахманинов в одном из интервью, данном в Америке, вспоминал о своей первой гастроли за океаном: «Получив... приглашение посетить Соединенные Штаты, я послал запрос, достаточно ли хорошо меня знают в этой стране, чтобы можно было рассчитывать на интерес публики к моим выступлениям. Вскоре меня известили, что в США каждый музыкант знает меня как автора Прелюдии cis-moll» [7, 62].

На этот раз, по-видимому, роль «разведки» выполнило само имя Рахманинова, уже известное американской публике. Жена композитора вспоминала: «Скоро к Сергею Васильевичу начали приходить разные менеджеры и артисты. Первые предлагали контракты, артисты давали советы, были очень любезны, некоторые предлагали даже взаймы деньги» [8, 301].

К концу 1918 года жизнь Рахманинова уже была подчинена жесткому рабочему графику. В декабре состоялись концерты в разных городах США, отметив новый взлет его пианистической карьеры и одновременно — начало окончательной и безнадежной разлуки с Родиной...

ЛИТЕРАТУРА -

- 1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976. 645 с.
- 2. *Добужинский М. В.* От редактора // Памяти С. В. Рахманинова. Нью-Йорк: Издание С. А. Сатиной, 1946. С. V–VI.
- 3. Зуров Л. Ф. Воспоминания // Новый журнал. Нью-Йорк. 1962. № 69. С. 51–61.
- 4. *Михеева М. В.* Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2012. 238 с.
- 5. *Никитин Б. С.* Сергей Рахманинов. Две жизни. Москва: Классика-XXI, 2008. 208 с.
- 6. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1980. Т. 2: Письма. 284 с.
- 7. *Рахманинов С. В.* Моя прелюдия cis-moll. Литературное наследие: в 3 т. / С. В. Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1980. Т. 1. С. 62–65.

- 8. *Рахманинова Н. А.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Изд. пятое, доп. Москва: Музыка, 1988. Т. 2. С. 292–332.
- 9. *Риземан О.* Сергей Рахманинов. Воспоминания. Москва: Радуга, 1992. 256 с.
- 10. *Сатина С. А.* Воспоминания // Ивановка. Времена. События. Судьбы. Труды музея-усадьбы С. В. Рахманинова. Сост. А. И. Ермаков, А. В. Жогов. Москва: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2008. С. 48–73.
- 11. *Сатина С. А.* Записка о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Изд. пятое, доп. Москва: Музыка, 1988. Т. 1. С. 12–115.

REFERENCES_

- 1. Bryanceva V. N. S. V. Rachmaninov. Moscow: Sovetskij kompositor, 1976. 645 p.
- Dobuzhinskij M. V. Ot redaktora // Pamyati S. V. Rahmaninova [From the editor // In memory of Rachmaninov]. New York, 1946. P. V–VI.
- 3. Zurov L. F. Vospominaniya // Novy`j zhurnal [Memories // New Magazine]. New York, 1962. No 69. P. 51–61.
- 4. *Miheeva M. V.* Arhiv S. V. Rahmaninova v Peterburge kak istochnik izucheniya tvorchestva i biografii kompozitora [The Archive of S. V. Rachmaninov in St. Peteraburg as a source for studying the composer's work]. Ivanovka, 2012. 239 p.
- 5. *Nikitin B. S.* Sergej Rahmaninov. Dve zhizni [Sergej Rachmaninov. Two lifes]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 208 p.
- 6. Rahmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary heritage: in 3 vol.], vol. 2. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1980. 284 p.
- 7. Rahmaninov S. V. Moya prelyudiya cis-moll [My Prelude in C sharp minor], Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary heritage: in 3 vol.], vol. 1. Moscow: Sovetsky. Kompozitor, 1980. P. 62–65.
- 8. Rahmaninova N.A. S.V. Rahmaninov. Vospominaniya o Rahmaninove: v 2 t. [Memories of Rachmaninov: in 2 vol.], 5 ed., vol. 2. Moscow: Muzyka, 1988. P. 292–332.
- 9. *Rizeman O.* Sergej Rahmaninov. Vospominaniya [Sergej Rahmaninov. Memoires]. Moscow: Raduga, 1992. 256 p.
- 10. Satina S. A. Vospominaniya [Memoires], Ivanovka. Vremena. Sobytiya. Sud'by [Ivanovka. Time. Events. Fates]. Moscow: Fond of Irina Archipova, 2008. P. 48–73.
- 11. *Satina S. A.* Zapiska o Rahmaninove [Note on Rachmaninov]. Vospominaniya o Rahmaninove: v 2 t. [Memories of Rachmaninov: in 2 vol.], 5 ed., vol. 2. Moscow: Muzyka, 1998. P. 12–115.

ПРИМЕЧАНИЯ ____

- ¹ В статье использованы документальные исторические свидетельства, цитируемые в публикации автора: Валькова В. Б. 1917–1918 годы: хроника исхода в «землю не обетованную» (фрагмент Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова) // Искусство музыки: теория и история. 2022. Вып. 27. С. 91–131.
- ² См., например: [1], [9], [5], [11, *12–115*], [8, *292–332*].
- ³ Театр и музыка // Русские ведомости. 1917. 8 января, № 6. С. 6.
- ⁴ Sandro. Шестое музыкальное собрание ИРМО. Концерт С.В. Рахманинова // Приазовский край. Ростов-на-Дону. 1917. 28 января, № 26. С. 3.
- ⁵ Горовиц А. Музыкальные заметки. Концерт С. В. Рахманинова // Южный край. Харьков. 1917. 31 января, № 13849. С. 8.
- 6 Союз артистов-воинов // Рус. вед. 1917. 15 марта, № 59. С. 5.
- ⁷ Письмо к А. И. Зилоти от 13 апреля 1917 г. Цит. по: [4, 66–67].
- ⁸ Имеется в виду жанр концерта для фортепиано с оркестром.
- 9 Сольных концертов.

Александра Максимова

БАЛЕТНЫЕ «ДВОЙНИКИ» В РУССКОМ ТЕАТРЕ ЕКАТЕРИНИНСКОГО— АЛЕКСАНДРОВСКОГО ВРЕМЕН

Веке появлялись спектакли-близнецы с одинаковыми названиями. Приведем лишь несколько примеров, подтверждающих существование не только музыкальных, но и хореографических «дублей» 1:

- «Два маленьких савояра». «Новый демихарактерный балет» в одном действии (по опере Н. Далейрака). Музыка К. Каноббио. Пост. Ш. Ле Пика. Петербург, Деревянный театр, 18.09.1795.
- «Дезертир, или Женщина-героиня». Большой балет в трех действиях (по опере П.-А. Монсиньи). Пост. Ле Пика (по Добервалю). Петербург, Каменный театр, 1789.
- «Деревенская героиня». Большой героико-комический балет в четырех действиях с военными «еволюциями». Музыка «за исключением известных мотивов» [?] Дюкенуа. Пост. П. Шевалье де Брессоля (по Добервалю). Петербург, Гатчинский театр, 22.07. или авг. 1800 [8].
- «Дон Жуан, или Каменный гость». Пантомимный балет в пяти действиях. Музыка Каноббио по К. В. Глюку. Пост. Дж. Канциани, Петербург, Деревянный театр, 01.04.1790.
- «Орфей и Эвридика». Пантомимный трагический балет с хорами в пяти действиях. Постановка И.И. Вальберха. Музыка Каноббио (по опере Глюка). Петербург, 1808.
- «Прекрасная Арсена». Балет в трех действиях. Пост. Ле Пика. Музыка В. Мартин-и-Солера (по опере Монсиньи). Петербург, Эрмитажный театр, 1795.

Феномен «произведений-двойников» почти не изучен. Например, неясно, что в новой версии спектакля можно считать оригинальным материа-

лом, а что заимствованным? Сохраняется ли сюжет, музыка, сценография? Как решаются проблемы драматургии спектакля в сравнении с первоисточником?

Для ответа на все эти вопросы необходимо сравнить литературные и музыкальные тексты исходных и производных от них сочинений. Представим результаты исследования нескольких балетных спектаклей, созданных по следам популярных опер и балетов.

Балет В. Мартин-и-Солера в постановке Ш. Ле Пика «Прекрасная Арсена» (1795) считается хореографической версией одноименной оперы (комедии-феерии) в четырех актах П.-А. Монсиньи на либретто М. Фавара (La Belle Arsène, поставлена в 1773, Фонтенбло).

Опера «Прекрасная Арсена» в течение многих лет имела невероятную популярность в Европе. В декабре 1782 года ее исполнили воспитанницы Смольного института; впоследствии опера вошла в репертуар Русской придворной труппы и крепостного театра Шереметевых.

Балетная версия известного оперного сюжета, поставленная Ле Пиком в Неаполе в 1779 году, стала началом плодотворного сотрудничества хореографа с Мартин-и-Солером. В 1795 году спектакль с успехом был возобновлен в Эрмитажном театре Петербурга³. Главные роли исполнили балетмейстер и его супруга Гертруда Росси.

В чем заключалась переработка популярнейшего в свое время оперного сюжета? Приведем синопсис либретто оперы Монсиньи «Прекрасная Арсена»:

Действие І. Рыцарь Альциндор влюблен в красавицу Арсену, но Арсена неприступна. Альциндор сражается на рыцарском турнире, оставаясь неузнанным, побеждает, но сердце дамы остается холодным. Фея Алина советует рыцарю притвориться равнодушным.

Действие II. Альциндор прощается с Арсеной, желая забыть красавицу. Арсена оскорблена, она просит Алину перенести ее в заоблачный мир, чтобы не видеть Альциндора.

Действие III. Арсена скучает в волшебных садах феи Алины. Все ее повеления исполняются. Ожившая по приказанию Арсены статуя — красавица Мирис, заколдованная волшебником за бесчувственность, — жаждет любви, она предлагает Арсене поменяться местами. Арсена грустит, что отвергла Альциндора. Рыцарь по-прежнему любит Арсену, но просит фею излечить его сердце. Он заходит в пещеру безразличия, однако дух пещеры не пускает его: согласно предсказанию, вскоре Альциндора ждет счастье с некой прекрасной девушкой. Арсена подавлена.

Действие IV. Волшебный сад преображается в дикую пустыню, надвигается гроза. Арсена просит защиты у угольщика, но он грубо приказывает ей быть ему женой и во всем повиноваться, иначе она останется одна в лесу. Несчастная теряет сознание. Очнувшись, она видит великолепное убранство дворца. Фея объявляет ей, что Альциндор женится на доброй и любящей его девушке. Арсена в отчаянии. Тогда фея, убедившись в ее любви и раскаянии, соединяет молодых.

В сюжете оперы присутствуют устойчивые волшебные мотивы, закрепившиеся в целом ряде балетных либретто на рубеже XVIII–XIX веков: испытания влюбленных (Фея Алина проверяет чувства молодой пары — красавицы

Арсены и рыцаря Альциндора), путешествия по сказочным мирам, преодоления критических ситуаций. Подобные сюжеты подразумевали контрастные смены картин и декораций, введение чудесных событий.

смены картин и декорации, введение чудесных сооытии. Не обладая оригинальным сценарием Λ е Пика, предложим для сравнения текст либретто одноименного балета, поставленного в Москве в 1822 году [10]. Авторы этого балета не указаны, но можно предположить, что они опирались на программу Λ е Пика. По всей вероятности, спектакль поставил Π . Λ . Бодри (1783–1831), балетмейстер московского Большого театра в 1822–1831 годах. Λ ибретто весьма показательно в отношении переработки оперного первоисточника⁴:

Действие І. Чертоги Арсены. Гордая и надменная Арсена жестоко отвергает рыцаря Альциндора за дерзость — попытку подвести ее к статуе любви.

Волшебник Иробальд предлагает красавице сокровища и могущество. Получив отказ, Иробальд клянется наказать ее за гордость и равнодушие. Поступок Арсены порицает ее крестная мать, фея Алина. Амур обещает Альциндору отомстить Арсене.

Действие II. Сады в стране Фей. Наказание и раскаянье Арсены. Начинается буря, Арсена оказывается в лесу. Ее преследуют Иробальд, демоны, медведь, угольщик. По воле Амура Альциндор влюбляется в нимфу.

Действие III. Адский дворец. Новые испытания Арсены. В критический момент ее спасает Амур. Арсена соединяется с Альциндором.

Как и в опере Монсиньи, сюжет наполнен элементами сказочной фантастики. Однако программа балета не повторяет в точности оперное либретто. В сравнении с первоисточником значительно расширены волшебные приключения Арсены, увеличено количество действующих лиц.

Нам удалось разыскать оркестровые голоса и репетитор⁵ балета Мартин-и-Солера «Прекрасная Арсена»⁶. Изучение этих источников позволило провести сравнение музыкального материала балета с оперой Монсиньи. В результате подробного сопоставления источников выяснилось, что балет не содержит музыкальных заимствований, лишь его либретто напрямую соотносится с оперным первоисточником. Таким образом, балет «Прекрасная Арсена» является сюжетной, а никак не музыкальной вариацией полюбившегося публике спектакля. публике спектакля.

«Большой пантомимный» балет в двух действиях Ш. Дидло с музыкой Ф. Ан-«Вольшой пантомимный» оалет в двух действиях III. дидло с музыкой Ф. Антонолини «Калиф Багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида» (1818) считается транскрипцией одноименной оперы Ф.-А. Буалдье (1775–1834)⁷, популярной в Европе и России. Премьера балета состоялась в Большом театре Петербурга 30 августа 1818 года, в день тезоименитства Александра I. В московском Большом театре балет шел в постановке А. П. Глушковского 21 сентября 1822 года.

Известно, что с 1803 по 1810 год Буалдье служил в Петербурге капельмейстером французской труппы, сочиняя оперы для придворного театра. Его одноактная опера «Калиф Багдадский» на сюжет К. Г. д'Окура (де Сен-Жюста) по сборнику восточных сказок «Тысяча и одна ночь»,

впервые прозвучавшая в парижском театре «Орéra-Comique» 16 сентября 1800 года, выдержала свыше семисот представлений. Российская премьера сочинения состоялась 3 января 1803 года в Эрмитажном театре Санкт-Петербурга, по-видимому, на французском языке. В дальнейшем опера многократно возобновлялась.

Сюжет одноактной оперы Буалдье Дидло переработал в двухактное балетное либретто, расширив его за счет увеличения действенных и танцевальных сцен.

Действие I. Калиф⁸ Гарун Аль-Рашид переодевается бедуином, чтобы вместе с визирем Гиафаром совершить прогулку по Багдаду. В это время к красавице Зетюльбе, живущей с матерью Лалемаиной в бедняцкой хижине, сватается сосед Кади. Девушка отвергает его, но мать намерена сыграть свадьбу, чтобы покончить с нуждой. Мать и дочь отправляются на вечернюю службу в мечеть. В город проникают арабы, они нападают на женщин, которых спасают переодетый Калиф и его люди. Калиф влюбляется в Зетюльбу и хочет проникнуть в ее дом. Кади, приняв его за вора, идет за стражей.

Действие II. Зетюльба мечтает о своем избавителе, но мать считает его разбойником. Появляется Калиф, просит у Лалемаины руки дочери. Мать требует богатого приданого в надежде, что тот не выполнит обещания. Приходит Кади со стражниками. Не найдя вора, он вместе с Лалемаиной склоняет Зетюльбу к браку. Возвращается неузнанный Калиф с дорогими подарками, он заставляет Кади написать свой брачный контракт и выгоняет его. Хижина преображается, начинается праздник, во время которого Кади приводит солдат, но они не смеют взять под стражу Калифа, опознав его по перстню. От сонного порошка, подсыпанного Калифом, Зетюльба с матерью засыпают. Когда они приходят в себя, хижина оказывается в прежнем виде. Лалемаина сокрушается о пропавших драгоценностях, Зетюльба — об исчезнувшем женихе. Калиф, убедившись в ее верности, высылает за ней свиту. Балет завершается свадебным празднеством во дворце.

Действительно ли в «Калифе» Дидло были использованы фрагменты партитуры Буалдье?

Для установления авторства в балете нами произведено сравнение нескольких нотных источников, которые удалось разыскать — партитуры Буалдье [13] с партитурой, комплектом оркестровых голосов и репетитором, приписываемыми Антонолини⁹.

В партитуре Антонолини были просмотрены все номера, однако заимствования из сочинения Буалдье не обнаружены. Даже танец англез (Movement de l'anglaise), исполняемый в начале оперы невольницей Кези, не был перенесен в балет. Следовательно, балет Антонолини следует признать литературной, а не музыкальной версией оперы Буалдье.

Как представляется, перед нами лишь малая часть балетов, либретто которых представляют собой интерпретацию понравившихся слушателям сюжетов. Наряду с такими вариантами переработок представим сочинения, в которых задействован не только сюжет, но и музыкальный материал первоисточника.

В один год с «Прекрасной Арсеной» Мартин-и-Солера К. Каноббио сочинил музыку демихарактерного балета в одном действии Ш. Ле Пика «по опере Н. Далейрака» «Два маленьких савояра». Впервые спектакль был представлен в Деревянном театре Петербурга 18 сентября 1795 года. Главные роли на премьере исполняли Шарль и Гертруда Ле Пик.

Либретто балета неизвестно. Сохранился комплект оркестровых голосов произведения 10 . Балет открывается увертюрой. Он составлен из тридцати пяти номеров, среди которых озаглавлены лишь марш [<неразб.> Marcia] № 17 и Minuetto № 33. В музыке балета преобладают лирические мелодии вокального склада и танцевальные жанры наподобие тарантеллы (см. №№ 4, 6, 35). Тема Allegro № 5, стилистически выделяющаяся среди других номеров, представляет собой цитату русской народной песни «Возле речки, возле мосту», вошедшую в сборники конца XVIII века 11 .

Попытаемся выяснить, в чем заключается связь между «Савоярами» Каноббио и Далейрака.

Комическая опера Далейрака (1753–1809) «Les deux petits Savoyards» на сюжет Б. Марсолье, поставленная в 1789 году во Франции, как и балет, была одноактной. Ее герои — два маленьких брата из Савойи, вынужденные зарабатывать на жизнь, перебираясь по ярмаркам с дрессированным сурком (об этой истории поется в известной песне Λ. ван Бетховена на стихи И. В. Гёте «Сурок»). На одной из ярмарок они встречают местного помещика Версея, который провел часть жизни в Америке, но вернулся в поисках брата. У мальчиков обнаруживается медальон с портретом отца, который и есть брат Версея. Ко всеобщей радости помещик передает часть своего состояния детям и их матери.

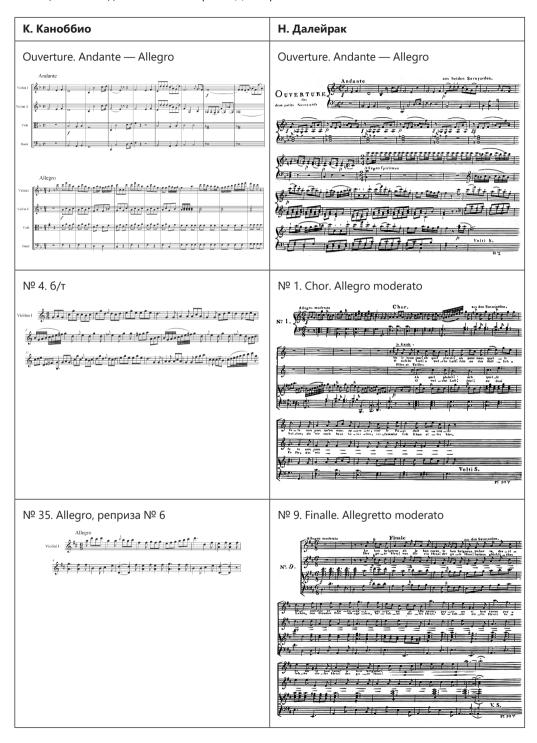
Оперу привезла в Россию французская труппа, одна из первых ее постановок состоялась 24 января 1795 года в Деревянном театре Петербурга. Успех был очевиден — через несколько месяцев (!) на той же сцене шел балет Ле Пика и Каноббио с одноименным названием.

При сравнении нотных источников французского и российского «Савояров» нам удалось выявить не менее шести фрагментов оперы, использованных в балете (таблица 1).

Увертюра Далейрака перенесена Каноббио почти полностью, с небольшими купюрами. В № 1 (Larghetto, F-dur) и № 2 (Allegro, F-dur) вошли первый и второй разделы Duetto № 3 из оперы. Музыка № 7 (Aria) звучит в балете в № 23 (Andante, Es-dur), Chor № 1 цитируется в № 4. Материал заключительного номера оперы, Finalle (Allegro, D-dur), задействован дважды: в № 6 (в тональности C-dur) и в финальном № 35 (в оригинальной тональности).

Тема Allegro № 5, как установлено выше, цитата песни «Возле речки, возле мосту», введена Каноббио не случайно. Композитор, вероятно, проводит параллель с жалостливой песенкой савояров из оперы Далейрака (№ 2), типичной для репертуара шарманщиков (таблица 2). Обе песни, исполняющиеся в тональности a-moll, имеют интонационное сходство.

Таблица 1. Инципиты балета К. Каноббио «Два маленьких савояра» и цитаты из одноименной оперы Н. Далейрака



К. Каноббио

Балет «Два маленьких савояра». № 5.
Allegretto. Цитата песни «Возле речки, возле мосту»

Allegro

Violini I

Violini

Таблица 2. Песни из балета К. Каноббио и из оперы Н. Далейрака

Следуя партитуре оперы Далейрака, Каноббио почти не меняет тональности оперных номеров. Однако он излагает музыкальные фрагменты в другом порядке, что, по-видимому, обусловлено изменениями либретто хореографического спектакля, переводящим рассказ в действие.

Премьерный показ пантомимного балета в пяти действиях «Дон-Жуан, или Каменный гость» в постановке Дж. Канциани прошел 1 апреля 1790 года в Деревянном театре Санкт-Петербурга. Музыка, согласно афише, принадлежала Каноббио и Глюку [7].

Пантомимный балет Глюка «Дон Жуан» («Don Juan») на либретто Р. Кальцабиджи с хореографией Анджолини называют первым реформаторским произведением композитора, превосходящим его оперы по смелости и новизне замысла¹². Премьера спектакля состоялась в Придворном театре Вены¹³ в 1761 году, незадолго до создания оперы «Орфей и Эвридика». Сохранились партитура и программа балета.

Как и в каком объеме использовал в своем балете Каноббио музыку великого Глюка? Обратимся к партитурам двух балетов.

К сожалению, программа балета Каноббио на либретто Дж. Канциани «Дон Жуан» нам неизвестна. Музыка Каноббио к балету сохранилась в виде комплекта оркестровых голосов. Партитура содержит тридцать три номера.

Исследование нотного текста «Дон Жуана» Каноббио позволяет найти несколько точек соприкосновения не только с партитурой Глюка, но и с либретто Кальцабиджи. Оба «Дон Жуана» начинаются с номера Sinfonia в D-dur. Серенада, исполняемая героем под балконом дамы сердца, обоими композиторами написана в миноре, в размере 6/8; в оркестре применяется прием рizzicato, в подражание звучанию мандолины или гитары.

Заимствованные темы (их не менее шести) появляются в балете Каноббио с Allegro A-dur № 19 — он является цитатой № 18 из II акта балета Глюка, в котором Дон Жуан приглашает статую Командора принять участие в празднике. Музыкальный материал № 19 звучит в балете в № 21. № 22 представляет собой точный повтор менуэта Sostenuto grazioso № 21 Глюка, под который статуя удаляется. Маршеобразный менуэт в C-dur (№ 27) — не что иное, как № 24 из глюковского «Дон Жуана». Он приходится на начало III акта — действие происходит на церковном кладбище, статуя спускается с постамента. Каноббио использует также №№ 26, 30 и 31 из финального действия балета Глюка. Однако в окончательной версии балета он не цитирует самую известную тему — заключительную чакону. Нотный текст чаконы в оригинальной тональности d-moll (№ 32), как удалось выяснить, был заклеен в оркестровых партиях новым вариантом музыки финала в c-moll (см. таблицу 3).

Балет А. П. Глушковского на музыку Ф. Е. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора», поставленный 2 сентября 1821 года в московском театре Пашкова, продолжает ряд музыкально-хореографических интерпретаций известного сюжета.

Основные этапы сюжета обнаруживают сходство не столько с балетными и оперными либретто (в том числе Канциани в версии Вальберха, Саломони¹⁴, да Понте), сколько с пьесой «Севильский озорник и каменный гость» Т. де Молины (около 1630), в которой присутствуют мотивы искушения благородной девушки и убийства ее отца, обольщения молодой поселянки во время побега, приглашения статуи Командора на ужин и адской трапезы, устроенной Дон Жуану в ответ на его «гостеприимство».

В I действии происходит завязка героико-комического балета: Дон Жуан соблазняет Элеонору и затем убивает ее отца. Во II действии он спасается бегством, соблазняя Леонилу, дочь рыбака, и провоцируя ее гибель. В III действии Дон Жуан принимает у себя за ужином статую Командора, а в IV с ответным визитом отправляется в подземелье, где и заканчивает свои дни.

Очевидно, что $\hat{\Gamma}$ лушковский не пытается следовать либретто оперы «Дон Жуан» Моцарта, как делали многие балетмейстеры, дублируя популярные сюжеты. В то же время Шольц использует музыку известной оперы в своем произведении. Опровергнем утверждение Γ . Н. Пешковой о том, что партитура Шольца «полностью основана на музыкальном материале одноименной оперы Моцарта» и является ее «балетной» транскрипцией [12, 135, 155]: композитор использовал в произведении собственную музыку, при этом ввел несколько заимствованных у венского классика фрагментов. Первая цитата находится в увертюре, где Шольц с большими купюрами использует музыку увертюры Моцарта в оригинальной тональности. Вторая (8 т. арии Дон Жуана из № 12 І действия) расположена в № 5 І действия оперы. Третья цитата (фрагмент увертюры, тт. 1–4, затем тт. 23–30) звучит в № 19 III действия¹⁵.

Таблица 3. Инципиты балета К. Каноббио «Дон Жуан» и цитаты из одноименного балета К. В. Глюка

Инципиты балета К. Каноббио	Цитаты из балета Глюка
Nº 19 Allegro Vedera 1 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2	No 18 At 18. Acre quites. Committee of the control of the contro
Nº 27 voint Ést de propriétée de la	Nº 24 16.39 Simila Minus. Ulandia Minus. Ulandia Minus. Ulandia Minus. Ulandia Minus. Ulandia Minus.
Nº 32 Larghotto Violeal 1	Nº 30 N
Nº 33 Visini 1	No 31 No

Итак, с помощью цитированной темы увертюры, весьма узнаваемой, Шольц делает тематическую арку от I к III акту сочинения, создавая дополнительный смысл к основному содержанию комедии, а тема арии Дон Жуана выглядит ярким акцентом в композиции I действия, не требующим пояснений 16 .

Возвращаясь к проблеме написания балета «по опере», отметим, что «Дон Жуан» Шольца — скорее сюжетная, нежели музыкальная версия полюбившейся комедии, в которой увертюра и ария Моцарта создают лишь особый контекст.

Диалог балета с оперой, драмой порождает проблему «переработок» литературных и музыкальных текстов. На примере исследованных нами балетов Каноббио, Мартин-и-Солера, Антонолини и Шольца можно наблюдать, как по-разному выполнены балетные транскрипции оригинальных сочинений — балета Глюка, опер Моцарта, Далейрака, Монсиньи и Буалдье. Авторы балетных «двойников», с одной стороны, использовали фабулу первоисточника, с другой — представляли ее в новых условиях композиции и драматургии. Как видится, авторы транскрипций не всегда опирались на оригинальный музыкальный материал и очень избирательно использовали цитированные фрагменты [6].

Мы убеждаемся, что творческий процесс создания балетной музыки значительно отличался от работы над любым другим театральным жанром. Именно в этой среде по-новому истолкованных сочинений раскрывается истинная роль сочинителя балета. В результате зависимости композитора от замысла балетмейстера и вкусов публики его работа в конечном итоге представляла собой компилятивное сочинение, аранжировку чужой музыки. Но одаренные музыканты проявляли мастерство и гибкость, умело преодолевали стилевую эклектику, мастерски выстраивали музыкальную драматургию спектакля и добивались достойных результатов.

ЛИТЕРАТУРА _

- 1. *Борисоглебский М*. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.
- 2. Добровольская Г. Н. Балет // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 1. СПб.: Композитор, 1996. 416 с. С. 99–116.
- з. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с. С. 220–235.
- 4. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. Москва: Классика-XXI, 2006. 384 с.
- 5. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 286 с.
- 6. *Максимова А*. «Граф Кастелли» Ивана Вальберха: балет на сборную музыку // Музыкальная Академия. 2020. № 3 (771). С. 96–103.
- 7. *Максимова А*. Два «Дон Жуана» // Музыкальная академия. № 1. 2012. С. 75–85.
- Максимова А. К истории балета П. Шевалье де Бриссоля «Деревенская героиня» (1800) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2021. — Т. 11. — № 1. С. 4–20. —URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101

- 9. *Максимова А*. Русский балетный театр екатерининских времен. Россия Запад. Москва: Композитор, 2010. 420 с.
- 10. Прекрасная Арсена [либретто балета]. «Прекрасная Арсена, большой пантомимный балет в 3-х действиях, представленный в первый раз на императорском Московском театре, в пользу балетмейстера императорского Московского театра г.[осподина] Бодри, декабря ... дня, 1822 года. Москва: в типографии П. Кузнецова». М., б. и., 1822. ГПИБ, шифр: 101 1/12, Инв. № 1374882.
- 11. *Корженьянц Т. В.* Хронологическая таблица // История русской музыки в 10-ти томах. Т. 4. Москва: Музыка, 1986. 416 с. С. 354–391.
- 12. Пешкова Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 1999.
- 13. Le calife de Bagdad (Boieldieu, François Adrien). URL: https://imslp.org/wiki/Le_calife_de_Bagdad_ (Boieldieu%2C_François_Adrien)

REFERENCES.

- Borisoglebskij M. Proshloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo uchilishha. Materialy
 po istorii russkogo baleta [The past of the ballet department of the St. Petersburg Theater School.
 Materials on the history of Russian ballet]. V. 2. L.: Izdanie LGHU, 1939. 356 p.
- Dobrovol'skaja G N. Balet // Muzykal'nyj Peterburg: Jenciklopedicheskij slovar'. XVIII vek [Ballet // Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century]. V. I. B. 1. SPb.: Kompozitor, 1996. 416 p. P. 99–116.
- 3. *Dulova E. N.* Baletnyj zhanr kak muzykal'nyj fenomen (russkaja tradicija konca XVIII nachala XX veka) [Ballet Genre as a Musical Phenomenon (Russian Tradition of the Late 18th Early 20th Century)]. Minsk: Chetyre chetverti, 1999. 378 p. P. 220–235.
- 4. Kirillina L. V. Reformatorskie opery Gljuka [Gluck's reformist operas]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 384 p.
- 5. *Krasovskaja V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Jepoha Noverra [Western European ballet theater. The era of Noverre]. L.: Iskusstvo, 1981. 286 p.
- 6. *Maksimova A*. «Graf Kastelli» Ivana Val'berha: balet na sbornuju muzyku // Muzykal'naja Akademija [«The Count of Castelli» by Ivan Valberg: ballet to group music // Academy of Music]. 2020. № 3 (771). P. 96–103.
- Maksimova A. Dva «Don Zhuana» // Muzykal'naja akademija [Two «Don Juan» // Academy of Music]. 2012. № 1. P. 75–85.
- 8. Maksimova A. K istorii baleta P. Sheval'e de Brissolja «Derevenskaja geroinja» (1800). Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [On the history of the ballet by P. Chevalier de Brissol «Village Heroine» (1800). Bulletin of St. Petersburg University. Art Studies]. 2021. Vol. 11. № 1. P. 4–20. URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101
- Maksimova A. Russkij baletnyj teatr ekaterininskih vremen. Rossija Zapad [Russian ballet theater of Catherine's times. Russia is the West]. Moscow: Kompozitor, 2010. 420 p.
- 10. Prekrasnaja Arsena [libretto baleta]. «Prekrasnaja Arsena, bol'shoj pantomimnyj balet v 3-h dejstvijah, predstavlennyj v pervyj raz na imperatorskom Moskovskom teatre, v pol'zu baletmejstera imperatorskogo Moskovskogo teatra g.[ospodina] Bodri, dekabrja ... dnja, 1822 goda. M., v tipografii P. Kuznecova» [«Beautiful Arsene, a large pantomime ballet in 3 acts, presented for the first time at the Imperial Moscow Theater, in favor of the choreographer of the Imperial Moscow Theater, Mr. [Master] Baudry, December ... day, 1822. M., in the printing house of P. Kuznetsov»]. M., b. i., 1822. GPIB, shifr: 101 1/12, Inv. №: 1374882.
- 11. Korzhen'janc T. V. Hronologicheskaja tablica // Istorija russkoj muzyki v 10-ti tomah [Chronological table // History of Russian music in 10 volumes]. V. 4. Moscow: Muzyka, 1986. 416 p. P. 354–391.
- 12. Peshkova G. N. Muzyka russkogo baleta pervoj chetverti XIX veka. special`nost` 17.00.02 «Muzy`kal`noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Music of

Russian ballet in the first quarter of the 19th century. specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of candidate of art history]. Ekaterinburg, 1999.

13. Le calife de Bagdad (Boieldieu, François Adrien). URL: https://imslp.org/wiki/Le_calife_de_Bagdad_ (Boieldieu%2C François Adrien)

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1 В списке использованы материалы исследований: [2], [3].
- ² Деми-характерный (фр. demi caractère) буквально «полухаратерный танец». Этим термином в XIX веке обозначали характерный танец и соответствующее актерское амплуа. В характерном танце сочетались элементы народного и классического танца. Посредством выразительных средств такого танца создавались типичные образы персонажей крестьян, разбойников, матросов и т. п.
- ³ По сведениям М. В. Борисоглебского, премьера балета прошла в Каменном театре [1, 285].
- 4 Полный текст либретто см.: [9].
- ⁵ Переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом с целью проведения репетиций с танцовщиками.
- ⁶ ЦМБ, шифры: I4A/о.Прек., № 15738 (оркестровые голоса), I4A/ре.Прек., № 11206 (репетитор).
- ⁷ Например, в Хронологической таблице «Истории русской музыки» авторами балета указаны Антонолини и Буалдье. См.: [11, *380*], [12, *200*].
- ⁸ Калиф, или халиф титул правителя у мусульман.
- 9 ЦМБ, шифры: I4A724/п. Кал. (партитура), I4A724/о.Кал. № 18459 (оркестровые голоса).
- ¹⁰ ЦМБ, шифр: I4A/o.Deux, № 15660 (оркестровые голоса). В комплекте отсутствуют партии Fl. 1, Ob. 1.
- ¹¹ Тему песни цитирует Кавос в балете «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812).
- ¹² О становлении балетной реформы, осуществленной незадолго до оперной, см.: [4, 10-37], [5].
- ¹³ Оформлением спектакля занимался художник Венского придворного театра Джованни Мария Куальо.
- ¹⁴ C Вальберхом и Саломони Глушковский был знаком лично.
- ¹⁵ ЦМБ. I 4A /ре Дон.
- ¹⁶ Приведем известный перевод арии Дон Жуана из оперы Моцарта «Fin ch'han dal vino / Calda la testa / Una gran festa / Fa preparer»: «Чтобы кипела / кровь горячее, / ты веселее / праздник устрой!» (Н. Кончаловская).

Современная музыка

Татьяна Красникова

ТВОРЧЕСТВО КИРИЛЛА ВОЛКОВА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОНЯТИЙ «ФОЛЬКЛОР И СТИЛЬ»

татье может быть предпослано следующее высказывание композитора: «В попытках разглядеть, разгадать грани соприкосновения наших крупнейших композиторов со стихией народного творчества его безграничность и многомерность вырисовывается для нас со всей очевидностью. И постижение его глубинной тайны "разгадке жизни равносильно", как сказал поэт. И чем старше мы становимся, тем более скрытые далью времен пласты народного искусства влекут нас к себе с неодолимой силой» [2, 19]. Эти слова могут служить ключом к творчеству выдающегося музыканта, к глубинам его мироощущения и мировидения.

Тема приобретает особую актуальность в связи с тем, что автор осознает почвенность как неотъемлемую часть творческого процесса. Именно на таких позициях сформирована эстетика целого ряда российских композиторов XX—XXI веков: Г. Свиридова, Н. Сидельникова, Ю. Буцко, В. Рубина, А. Эшпая, В. Калистратова, А. Ларина, Т. Чудовой, В. Кикты, А. Микиты и других. В их музыке круг используемых фольклорных жанров чрезвычайно широк, а приемы их претворения отмечены бесконечным разнообразием. Это старинные обрядовые жанры, жанры календарного цикла, музыка городского быта, явления смеховой культуры, страницы исторического прошлого России. Органично встраиваясь в концепцию музыкального произведения, они оказывают мощное воздействие на музыкальный текст, на художественную индивидуальность творца, обеспечивая безошибочную узнаваемость его почерка. В этом отношении стиль Кирилла Волкова отличался «самобытностью гармонического освещения русской интонационности, глубоким осознанием неисчерпаемых богатств русского фольклора, в особенности, его крестьянского пласта» [1, 39].

Знаменный роспев и духовный стих, народная песня и танец, былинный эпос и причет, частушка и речитация, заклички и частоговорки становятся

неотъемлемыми частями его стиля, диффузно проникая в него или образуя рельефные вставки-коллажи, придающие сочинениям тот неповторимый облик, который наполнен ассоциациями и иносказаниями. Мистерия «Аввакум» и концерт-картина «Андрей Рублев», «Мужицкий сказ», созданный по мотивам рассказа Л. Сейфуллиной, и сюита для четырех арф «Русские города», кантаты для смешанного хора «Тихая моя Родина» на стихи Н. Рубцова и «Слово» на фрагменты текстов летописного памятника Руси, «Владимирский триптих» для камерного ансамбля и «Псковская сюита» для балалайки — далеко не полный перечень наследия композитора, в котором почвенность является незыблемой опорой и смысловым стерженем композиции. Сокровищница народного творчества — источник вдохновения композитора, где авторская рефлексия воспринимается как форма диалога со слушателем, вбирая в себя множество смысловых оттенков текста.

Новое звучание приобретает в его творчестве военная тема, воплощенная в операх «Наш Гайдар», интонационная сфера которой представлена песен-

Новое звучание приобретает в его творчестве военная тема, воплощенная в операх «Наш Гайдар», интонационная сфера которой представлена песенным жанром, родственным песням гражданской и Великой отечественной войны, «Живи и помни» по повести В. Распутина, основой которой также становится народная песенность, сонастроенная с «нервом» сочинения. Ее премьера состоялась в 1983 году на сцене Московского камерного музыкального театра. Удостоенная Государственной премии в 1987 году, она с успехом прошла на сценах Дрездена и Дессау. Продолжением этой темы становится опера «Теркин, Теркин», в которой не менее ярко выражена патриотическая линия, ведущая в драматургической канве спектакля.

Цель статьи — осветить стилистику жанра сонаты в творческом наследии композитора, рассмотрев его в аспекте национальной специфики.

Восемь сонат для фортепиано и баяна, три сонаты для органа — свидетельство особого внимания Волкова к данному жанру. Следует отметить, что эту область творчества Кирилла Евгеньевича объединяют такие черты, как цикличность композиции, программность, тематизм, основанный на контрасте виртуозно-токкатного и лирико-эпического начал, наличие лейтмотивов и существенная роль микромотивных образований в развитии музыкального материала.

Баянные сонаты созданы в творческом содружестве с коллегой по работе, выдающимся исполнителем Фридрихом Липсом. Четвертая соната посвящена яркому представителю отечественной баянной школы М. С. Бурлакову. Многотембровый, готово-выборный баян трактуется композитором как концертный инструмент, обладающий большими техническими возможностями. Эти тенденции получили развитие и в творчестве других композиторов, таких как С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Беринский, Г. Банщиков, А. Кусяков, М. Броннер.

Вместе с тем баян в творчестве К. Волкова наделяется свойствами транслятора авторского слова, сказителя, наподобие певца Баяна, в честь которого он назван. Отсюда стремление композитора воссоздать эпический балладный нарратив, несколько смягчив конфликт в сопоставлении тем, подчеркнуть архаический характер интонационных попевок, основанных на ангемитонных

трихордовых ладовых образованиях, приобретающих в развитии значение лейттем, тяготение композитора к жанровым превращениям, объединенным средствами сквозной драматургии. Такого рода общестилевые признаки проявились уже в Первой четырехчастной сонате, где в основу частей положены контрастные фольклорные жанры: свадебный плач в первой части, весенняя закличка во второй, свадебная лирическая песня в третьей, которая в четвертой части наделяется интонациями плача. Их полиладовые и политональные сплетения, контрастная ритмическая природа, органичная сочетаемость с такими современными средствами выразительности, как сонорика, мультиконтрапунктическая вязь, кластерные образования, артикуляционные и полиартикуляционные приемы, вызывают у слушателей чувство новизны и свежести, ощущение экологической чистоты и первозданности искусства, как показателей этоса личности композитора.

лей этоса личности композитора.

Эффектное использование регистров готово-выборного баяна, приемов игры мехом, органная мощь звучания в кульминационных разделах формы, филигранная фактурная обработка тематизма, основанная на интенсивной переменности фактурных планов, разнообразие артикуляционных приемов и штрихов, таких как нетемперированное glissando в Третьей сонате, беззвучное воспроизведение аккордов, потребовали от музыкантов большого исполнительского мастерства и виртуозности. В лице Ф. Р. Липса, В. А. Ковтуна, М. С. Бурлакова, В. Волкова композитор обрел единомышленников, склонных к наиболее совершенному претворению его творческих исканий.

Программность, объединяющий признак эпического жанра в творчестве Волкова, по-разному проявляет себя в каждой из сонат, за исключением Первой, которая заявленной программы не имеет. Так, например, программный подзаголовок Второй сонаты, посвященной шестисотлетию Куликовской битвы, «Опять над полем Куликовом», отражает ее скрытую жанровость, воплотившуюся в синтезе драмы и эпоса, определившую особенности двухчастной композиции цикла. Она оказывает влияние на драма-

Программность, объединяющий признак эпического жанра в творчестве Волкова, по-разному проявляет себя в каждой из сонат, за исключением Первой, которая заявленной программы не имеет. Так, например, программный подзаголовок Второй сонаты, посвященной шестисотлетию Куликовской битвы, «Опять над полем Куликовом», отражает ее скрытую жанровость, воплотившуюся в синтезе драмы и эпоса, определившую особенности двухчастной композиции цикла. Она оказывает влияние на драматургию, основанную на контрастном сопоставлении знаменного роспева, сопровождающегося краткими акцентированными репликами в первой части, и экзотической орнаментальной тюркской мелодии, положенной в основу второй части, которые трансформируются в жанровом отношении, следуя по линии сближения и нивелировки контраста. Так, например, тема знаменного роспева в репризе первой части преобразуется в лирическую протяжную, а тема второй части уподобляется плачу-причету, созвучному образу родины, представленному в поэтическом цикле А. Блока «На поле Куликовом» (1980). Цитата из него становится эпиграфом сонаты, а значит, и частью ее художественного текста:

Мы, сам друг, над степью в полночь встали: Не вернуться, не взглянуть назад, За Непрядвой лебеди кричали, И опять, опять они кричат... Сближаясь и объединяясь полифонически, они погружают слушателя в состояние созерцания, которое осознается композитором как путь к самопознанию через приобщение к духовным ценностям народного искусства. В экспозиционных разделах знаменно-былинный напев дополняется мотивно-тематической дробностью речетативных реплик, а ориентальная тема, насыщенная хроматикой, словно комментируется речью самого автора, переживающего судьбоносные эпизоды в жизни русского народа. Такого рода жанровые преобразования и контрапункты связаны со стремлением композитора приблизиться к поэтическому первоисточнику сонаты, где сквозь пелену веков проступают картины исторического прошлого России.

Третья «Фольклорная» соната (1982) — это по существу сюита, основанная на русском фольклоре преимущественного псковского региона, как и Сюита для балалайки, и выдержанная в духе повествования. Здесь картинно-изобразительный принцип проявляется в преобладании экспозиционности над развитием. Разделяясь прелюдией, интерлюдией, ее основные части, «Игровая», «Протяжная» и «Духовный стих», объединены сквозными интонационными комплексами — носителями исповедально-личностного начала. Средствами баяна воссоздается хоровое пение, сменяющееся инструментальными наигрышами, а также сольные «вокальные» эпизоды, которые в данном художественном контексте открывают слушателю сокровища древних слоев народного творчества.

Четвертая соната под названием «Гондла» вдохновлена одноименной драматической поэмой Н. Гумилева, написанной в 1917 году. В ее основе — тема столкновения скандинавских воинов-викингов и ирландских монахов-отшельников, представителей норманнской и кельтской культур. Любовь Леры и Гондлы становится смысловым стержнем поэмы, воссоздающей эпоху Средневековья и поражающей читателя мастерством и музыкальностью стиха, выдержанного в духе краткой и ритмически периодичной строфики:

Гондла вырос, и ныне венчают Гондлу с Лерой Спаситель и Тор, Эти волки союз заключают С лебедями спокойных озер... ¹

В трехчастной композиции сонаты (Vivace, Andantino, Presto) нашел претворение художественный перевод поэмы на язык музыки: начало первой части, изложенное в микрополифонической фактуре $[5,\ 319]$, составляет резкий контраст второй, изложенной в благочестивом духе minimal art, основанной на строгом, сопровождаемым контрапунктом диатоническом напеве, воссоздающем ранние образцы средневекового органума. Финал поначалу являет слушателю агрессивное политональное сочетание артикуляционно разобщенных слоев, где используется форма вариаций на soprano ostinato, прерывающихся вторжением микрополифонических соединений. Далее следует фугированный раздел (Presto), который сменяется темой второй части.

Подобного рода кинематографическая монтажность придает музыке сонаты, прототипом которой является драма-сага, современное звучание, где финал воспринимается как итог, сфокусировавший в себе все главные темы-образы цикла. Необходимо также подчеркнуть родство сочинения жанру рунической поэмы² и думам, в которых речитативное начало приобретает особую значимость.

Обращение музыканта к столь разным представителям Серебряного века с его эстетическими утопиями, как В. Блок и Н. Гумилев, глубоко символично и неразрывно связано с постулируемой ими идеей преобразования мира, с обращением к страницам истории человечества, к законам постижения гармонии между человеком и природой. Пантеизм и архаика, созвучные символизму как художественному направлению в искусстве, где они должны «превратиться в род новой религии, родственной религии архаических формаций» [3, 21], близки композитору и органично сплетены в его творчестве с идеей духовного возрождения.

Во Второй и Четвертой сонатах для баяна К. Волкова стремление автора к синтезу искусств неразрывно связано с поэтическими шедеврами Серебряного века, которые стали литературной программой этих сочинений, оказав мощное воздействие на их стилистику и воплотившегося в ней самобытного мировидения композитора. Вместе с тем все сонаты для баяна сфокусировали в себе важнейшие стилевые показатели творческой манеры автора. В этом смысле они воспринимаются слушателями как единый текст, транслирующий уникальную трактовку жанра сонаты для хроматического готово-выборного баяна, носителя традиций исконно русской культуры, где раскрыты до того неизвестные технические и выразительные возможности инструмента — текст, содержащий в себе мощь потенциальных энергий смысла.

ЛИТЕРАТУРА -

- Белый П. С. Несколько эскизов к портрету // Волков К. Маятник времени. Москва: Радуга, 2018. — С. 36–46.
- 2. Волков К. Е. Маятник времени. Москва: Радуга, 2018.
- 3. *Кириченко Е. И.* Эстетические утопии «Серебряного века» в России» // Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Москва: Наука, 1999. С. 21–41.
- 4. *Халилов В. В.* Жанр рунической поэмы VII XVII веков. URL: https://grimoire club/viewtopic/php?+5=22 (дата обращения 31. 03. 2023).
- 5. *Baculevsky Krisiof*. Historia muzyki polskiej. Wspólczesnośc. Tom 7. Sutkowsky Edition Warsaw, 1996. 378 p.

REFERENCES.

- 1. Belyj P. S. Neskolko eskisov k portretu [Multiple Sketches for a Portrait]. Volkov K. Mayatnik vremeni [Pendulum of Time]. Moskow, 2018. P. 36–46. (
- 2. Volkov K. E. Mayatnik vremeni [Pendulum of Time]. Moskow, 2018.

- 3. *Kirichenko E. I.* Esteticheskie utopi «Serebryannogo veka» a Rossii [Aesthetics of some utopia of the «Silver Age» In Russia]. Hudozhtvennye modeli mirozdaniya. XX vek. Vzaimodejstvie iskusstv v poiskach novogo obraza mira [Artistic models of the universes. XX century. Interaction of the arts in search of a new image of the world] . Moskow, 1999.
- 4. *Hailiov V. V.* Zanr runichescjj poemy VII XVII vecov [The ganre of runic poetry VII XVII centuries] URL: https://grimoire.club/viewtopic/php?+5=22 (дата обращения 31. 03. 2023).
- Baculevsky Krisztof. Historia muzyki polskiej. Wspólczesnośc [History of Polish music. Contemporary].
 Tom 7. Sutkowsky Edition Warsaw, 1996. 378 p.

ПРИМЕЧАНИЯ	
------------	--

¹ Н. Гумилев. «Гондла».

² Руническая поэма — эпическое произведение, написанное древним германским аллитерационным стихом. Более подробно см.: [4].

Мария Щеславская, Анастасия Дунаева

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА ЮРИЯ ДУНАЕВА: традиции и современность

рий Александрович Дунаев (1937–2022) — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза композиторов Москвы и России, профессор Академии русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина в Санкт-Петербурге — известен в нашей стране

как композитор, пианист, музыкальнообщественный деятель, педагог и просветитель.

Юрий Дунаев родился в Новосибирске 29 октября 1937 года. Его детство и юность прошли в Астрахани, где он окончил Детскую музыкальную школу № 1 по классам аккордеона, скрипки и фортепиано у А. Фролова, Г. Цейхенштейна, Н. Фурера и Астраханское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского по специальности «Фортепиано» в классе Н. Фурера, ученика Н. Голубовской. Юрий Александрович продолжил свое образование в Музыкальном училище имени Гнесиных, а затем в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, который он окончил в 1964 году по специальности «Композиция» (класс профессора Н. Пейко).



Юрий Александрович Дунаев

Творческая деятельность Ю. Дунаева была многогранна. В течение многих лет (1971–1991) он был членом Совета и заместителем председателя Музыкальной секции Московского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (МГО ВООПИиК). Главная задача объединения заключалась в возрождении незаслуженно забытых сочинений русских композиторов. При непосредственном участии Ю. Дунаева были восстановлены подлинное название и либретто оперы М. Глинки «Жизнь за Царя»; вновь зазвучали произведения **Ē**. Фомина (опера «Американцы», мелодрама



Александр Васильевич Фролов, первый учитель музыки композитора, и его ученик Юра Дунаев. Астрахань

«Орфей»), инструментальные, вокальные и хоровые сочинения А. Алябьева, Д. Бортнянского, А. Гречанинова, О. Козловского и других композиторов.

Юрий Александрович принимал активное участие в организации и проведении первых фестивалей русской православной музыки, посвященных русской песне и русской духовной музыке (1989–1991). Мероприятия проходили в главных залах столицы: в Патриарших палатах Московского Кремля, Колонном зале Дома Союзов, Рахманиновском зале Московской консерватории, Большом зале Центрального дома литераторов, Большом зале Дома архитекторов, Концертном зале института имени Гнесиных.

Композитор дал множество авторских концертов в Москве, Севастополе, Симферополе, Ялте, Сочи, Благовещенске, Тюмени, Кемерово, Тобольске, Пензе, Туле, Иванове, Саратове, Астрахани и других городах России. Его музыка звучала на фестивалях «Московская осень», «Золотая осень», «Огни магистрали», «Каспийские зори», «Амурское понизовье», «Мастера искусств — труженикам села», а также на фестивалях, посвященных 40-летию Победы и героической обороны Севастополя. Отдельные произведения Юрия Дунаева были исполнены на Федоровских чтениях, посвященных русскому философу-космисту Н. Федорову [4, 27].

За обширную творческую, концертную и просветительскую деятельность Ю. Дунаеву было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации» (1999). Он был награжден медалями «Наше наследие» имени Г. В. Свиридова (2012), «За труды, 300-летию М. В. Ломоносова посвящается» (2012), «За заслуги в культуре и искусстве» (2012), Золотой медалью Союза московских композиторов (2012), Благодарственным письмом Губернатора Астраханской области (2012), Орденом Екатерины Великой «За служение науке и просвещение» (2013), Медалью ордена «За заслуги перед Астраханской областью» (2017), Медалью имени Б. Клюзнера (2020).

* * *

Юрий Дунаев — автор вокальных, инструментальных, симфонических, вокально-симфонических и кантатно-ораториальных сочинений. Центральной темой творчества Юрия Александровича является тема России — композитора волнуют не только вопросы философского осмысления прошлого нашей страны, но и ее будущего. Ю. Дунаев обращается к легендарным образам народных героев и сказочных богатырей (музыка к поэме В. Сорокина «Дмитрий Донской» ор. 27, «Былина о Святогоре» ор. 17). Истории родной страны, характеру и мировоззрению русского человека посвящены кантаты и оратории, «Баллада о Черном море» для баса и симфонического оркестра ор. 15, вокально-хоровые циклы, песни «Говори мне о России», «Голос матери», «Русская рубашка» и другие. Композитора вдохновляла поэзия русских классиков: М. Ломоносова (вокально-хоровой цикл «Восторг внезапный ум пленил» ор. 26), Г. Державина (поэтория «Река времен» ор. 25), А. Пушкина (Два хора «Осень» и «Туча» ор. 14), С. Есенина (вокальные циклы «Синий май» ор. 8, «Край любимый» ор. 9), Ф. Тютчева, В. Жуковского, И. Сурикова, Ф. Шкулева, И. Северянина (оратория «Русь» ор. 16), — и современников: Н. Карташевой («Концерт для хора и фортепиано» ор. 35 и «Баллада о Севастополе» ор. 36), Л. Качинской (кантата «Чтоб на века Россию сохранить» ор. 34), Ю. Фирсова, Л. Мартынова, Д. Кедрина (кантата «Моя Россия» ор. 13), Т. Пономаревой (кантата «Дети России» ор. 23), И. Кобзева («Славянский триптих» ор. 24).

Легко ли быть русским композитором в XXI веке? На этот вопрос Юрий Дунаев ответил газете «Астраханские известия»: «Трудная судьба ожидает в нашей стране художника, если он осознает себя русским. Если он развивает принципы русской классической музыки, а тем самым способствует формированию национального самосознания своего народа... Русский народ лишен духовной культуры, которую создал в результате 1000-летнего своего развития < ... > лишен музыкального эпоса, народной песни, духовной музыки, классики. Нас пичкают всем чем угодно... » [1,4].

По воспоминаниям Юрия Дунаева, однажды Н. Пейко, слушая музыку своего ученика, уже состоявшегося композитора, воскликнул: «Юра, я думал, что русская классическая музыка закончила свое существование, но в Вашем творчестве она продолжает жить!».

Музыка Ю. Дунаева очень лирична, в ней есть своя особая эмоциональная интонация. Творчество Юрия Александровича основано на незыблемых традициях, глубокой преемственности с сочинениями русских классиков: Глинки, Мусоргского, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Прокофьева, Свиридова. «Мелодии, сочиненные композитором, сразу ложатся на слух и легко запоминаются. В равной степени ему присуще полифоническое мышление. Терпкие краски, диссонансы и осторожно вводимые в музыкальную ткань кластеры не нарушают общей гармоничности строя, делая сочинения созвучными нашему веку» [6, 64].

Ю. Дунаев рационально использует накопленный столетиями багаж выразительных средств и приемов: красочные ресурсы гармонии и фактуры (как гомофонно-гармонической, так и полифонической), возможности темпового, динамического и тембрового характера, интонационное своеобразие артикуляции и агогики.

Мироощущение композитора всегда было очень светлым и гармоничным. Возможно, поэтому все его сочинения обладают конструктивной четкостью. По мнению астраханского музыковеда А. Свиридовой, «проблема формообразования» в произведениях Ю. Дунаева «проявляется в классико-романтическом ключе: в использовании приемов вычленения и дробления мотивов, имитационных сгущений, кульминационных разрастаний тематических элементов вплоть до открытой экспрессии». Композитор применяет такие композиционные приемы, как «вариативность (система подобий), игра контрастов, трансформация интонационно-тембровых (реже — ритмо-фактурных) моделей» [8].

Основу любого произведения Ю. Дунаева — как вокального, так и инструментального — составляет мелодическое начало. Чрезвычайно важна для него также роль полифонии: имитационно-подголосочной, как в цикле «Четыре прелюдии» ор. 3 или в крайних частях цикла «Колокол заговорил» ор. 28, полифонии свободного стиля, как в Партите ор. 10, где есть две фуги, или в цикле «Две фуги» ор. 31. В последних указанных сочинениях автор развивает традиции полифонического письма, идущие от И. С. Баха к русским композиторам-полифонистам — С. Танееву, Д. Шостаковичу, Р. Щедрину.

Обращаясь к общеизвестным жанрам инструментальной музыки (прелюдия, баллада, токката, элегия, тарантелла) и классическим циклическим формам (соната, квартет, партита, концерт), Ю. Дунаев наполняет их новым содержанием. В некоторых сочинениях он использует старинные жанры и формы: так, І часть Партиты ор. 10 имеет название «Бассо остинато» и написана в соответствующей форме, а ІІ часть Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 (или Квартета для скрипки, альта, виолончели и фортепиано ор. 11 bis) — не что иное, как чакона.

Благодаря соединению разных стилистических черт — модальности и диссонантности, использованию старинных ладов и кластерных созвучий, сочетанию прихотливости ритмического рисунка и ритмического остинато — композитору удалось воссоздать картины Древней Руси и язычества. В качестве примера можно привести пьесу «Древний замок» из сюиты «Акварели» для фортепиано ор. 5 или такие сочинения, как «Монолог Сергия Радонежского» из музыки к поэме В. Сорокина «Дмитрий Донской» ор. 27, хоровой цикл «Славянский триптих» ор. 24, «Былину о Святогоре» для баса, хора и оркестра народных инструментов ор. 17.

Самые первые опусы — Вариации для струнного оркестра ор. 1, Увертюра для симфонического оркестра ор. 2, фортепианный цикл «Четыре прелюдии» ор. 3 и Симфониетта для струнного оркестра ор. 4^2 — были написаны в студенческие годы под руководством Н. Пейко. Тем не менее в них можно

уловить индивидуальный творческий почерк автора, который проявляется не только в особом, свойственном ему лиризме, но и в отборе тематического материала, стройности формы и применении разнообразных приемов развития. Сочинения составили золотую коллекцию отечественной музыкальной классики и вошли в Фонд Всесоюзного радио в исполнении Оперно-симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения и его струнной группы под управлением Юрия Арановича и Владимира Есипова.

Каждое произведение обладает своим, одному ему присущим колоритом. Симфониетта ор. 4 написана в классико-романтическом ключе. От лири-ко-драматической I части перекидывается арка к жизнерадостно-оптимистичному финалу в стиле Прокофьева³.



Пример 1. Ю. Дунаев. Симфониетта для струнного оркестра ор. 4. Часть I, т. 1–3

Ю. А. Дунаев был прекрасным пианистом и часто исполнял свою музыку в авторских концертах, поэтому формепианное творчество занимает в его наследии особое место.

Фортепианный цика «Четыре прелюдии» ор. 3 посвящен любимому учителю композитора, профессору МГПИ имени Гнесиных Н. И. Пейко. В сочинении узнается почерк Ю. Дунаева: многопластовая фактура, сочетающаяся с колокольностью звучания, полифоничность мышления и диалог регистров.

Пример 2. Ю. Дунаев. Прелюдия № 3 из фортепианного цикла «Четыре прелюдии» ор. 3, т. 36–39



Эту же линию продолжает другой цикл — «Две пьесы» (Элегия и Тарантелла) ор. б. В Элегии композитор использует аккордовый склад, обогащенный подголосками; в сложном интонационном строении темы ощущается язык Д. Шостаковича. Основу формообразования средней части Тарантеллы составляет фактурно-регистровое варьирование.

В своем творчестве Ю. Дунаев часто обращался к колокольности как к особому художественному приему, который отсылает к музыке русских классиков — М. Мусоргскому, С. Рахманинову, Г. Свиридову. Фортепианный цикл «Колокол заговорил» ор. 28 посвящен первому учителю музыки Ю. Дунаева — астраханцу Александру Васильевичу Фролову, основателю школы баяна в Астрахани. В его классе маленький Юра обучался игре на аккордеоне. В цикле пять частей: «Утренний перезвон», Марш-скерцо, Танец, Этюд и «Колокол заговорил».

Колокольность отчетливо слышится в крайних частях; во второй части возникают аллюзии на стиль С. Прокофьева; полифонические приемы использованы в третьей части, принцип токкатности — в Этюде. Последняя часть — кульминация всего цикла. Особенно сложна динамизированная реприза, в которой Ю. Дунаев применяет аккордовые напластования и полифонические сплетения голосов (пример 3). Кода, построенная на эффекте «истаивания», напоминает «тихие» коды С. Рахманинова .

Пример 3. Ю. Дунаев. «Колокол заговорил» (№ 5) из одноименного фортепианного цикла ор. 28, т. 36–39



В Токкате («Напев и Токката» ор. 29) композитор отразил катаклизмы нашего времени, используя различные приемы, характерные для этого жанра: ритмическое остинато, этюдообразную фактуру и разные виды техники (репетиции, трели, двойные ноты, скачки, сложные перемещения аккордов). В ней ощущается прокофьевский «стальной скок», моторность и острая диссонантность. Лад с увеличенной секундой вызывает ассоциации с русским ориентализмом в творчестве Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова. Фактурно-ритмическое и динамическое напряжение нарастает к концу, знаменуя собой трагический финал.

Ю. Дунаев внес вклад в развитие *камерно-инструментальной музыки*. Композитором созданы: Соната для скрипки и фортепиано ор. 11, Квартет для скрипки, альта, виолончели и фортепиано ор. 11 bis⁶, Квартет для деревянных духовых инструментов ор. 12 и Две миниатюры для струнного квартета ор. 33.

Квартет ор. 11 bis посвящен крестной матери и тете композитора Евгении Андреевне Блинковой, которая вместе со своим супругом Ф. Блинковым воспитывала Юрия, потерявшего мать в возрасте шести лет. Ее любовь и забота согревали композитора на протяжении всей его жизни. Юрий Дунаев сумел найти свое решение в рамках классической формы. Виртуозное сочинение проникнуто сильными эмоциями, насыщено богатством тембровофактурных красок. Крайние части квартета построены на противопоставлении двух образов — драматического и песенно-лирического (в последней части танцевального); водоразделом между ними является медленная часть, с трагической поступью басов и флажолетами скрипки. Кульминационное мажорное завершение подводит жизнеутверждающий итог всему произведению (пример 4).

Пример 4. Ю. Дунаев. Квартет ор. 11 bis. Часть III, т. 1-5



Значительное место в творчестве композитора занимает *камерно-вокальная музыка*. Каждый романс — это своего рода поэма в миниатюре, диалог двух действующих лиц, певца и пианиста. Композитор тяготеет к протяженным песенным мелодиям и вариационным методам развития. В музыке романсов есть тонкая звукопись и гимнический пафос, яркие эмоциональные вершины и рахманиновские «тихие» кульминации. Особенно близок Ю. Дунаеву есенинский круг образов — его тонкая созерцательная лирика, восторженное преклонение перед величием природы, щемящие сердце грусть и тоска. Композитор создал два вокальных цикла на слова С. Есенина: «Синий май» ор. 8 и «Край любимый» ор. 9. Им написаны также вокальные циклы «Пять песен для голоса и фортепиано» ор. 20 и «Восемь песен на слова астраханских поэтов» ор. 30.

В концертах часто исполняется «Вокализ» ор. 22. По словам Юрия Александровича, в этом произведении⁷ он выразил свои чувства и впечатления от созерцания пленительного женского образа. Архитектоника сочинения представляет собой своеобразную бесконечность: тема развивается по принципу ядра и развертывания, каждый раз выходя на более напряженный эмоциональный уровень. Достигнув кульминационной вершины, мелодия резко обрывается, и кода возвращает нас к истоку произведения — состоянию бесстрастной созерцательности.

Большую часть творческого наследия Ю. Дунаева составляет хоровая музыка. Композитором созданы оратории «Русь» ор. 16 и «Светоч» ор. 18, Два хора («Осень» и «Туча») ор. 14, а также гимн «Мы рождены для вдохновенья» на стихи А. Пушкина, «Славянский триптих» ор. 24 на стихи И. Кобзева, кантаты «Моя Россия» ор. 13 на стихи советских поэтов, «Дети России» ор. 23 на стихи Т. Пономаревой и «Чтоб на века Россию сохранить» ор. 34 на стихи Л. Качинской, «Концерт для хора и фортепиано» ор. 35 на стихи Н. Карташевой, поэтория «Река времен» ор. 25 на стихи Г. Державина, хоровой цикл «Деревенька Каменка» ор. 32.

«Былина о Святогоре» ор. 17 для баса, хора и оркестра народных инструментов была написана в 1973 году. Так же как и Увертюра ор. 29, это сочинение посвящено космической теме. По просьбе Ю. Дунаева поэт И. Кобзев изменил традиционное окончание былины. Богатырь Святогор, который хотел «пересилить тягу Земли», увяз в земле и погиб. И. Кобзев соединил несвершившийся подвиг Святогора с подвигом Юрия Гагарина, который, преодолев земное притяжение, впервые вышел в космос. Так возникла связь древнего сказания с современностью.

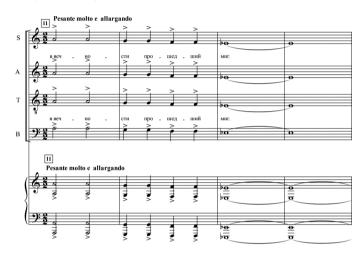
Произведение разворачивается неторопливо и величаво, словно передавая богатырскую поступь Святогора. Композитором найдено удивительное равновесие между средствами музыкального языка: простой по строению, но очень выразительной былинной мелодией, диатоническими трезвучиями системы мажоро-минора (особенно колоритно звучит оборот минорная тоника — мажорная субдоминанта и окончание фразы с использованием ІІ низкой ступени), ритмической однородностью, куплетной формой, органичным взаимодействием между солистом, хором и оркестром. Одноименный мажор постепенно завоевывает пространство, вытесняя суровый минорный колорит. Внутреннее напряжение и динамика усиливаются к концу, а праздничный перезвон колоколов рождает ощущение духовного подъема и торжества 10.

Одним из грандиозных и, можно сказать, эпохальных произведений композитора является 18-частная поэтория «Река времен» ор. 25^{11} на слова Γ . Державина. «Поэзия Гавриила Державина, — говорил Юрий Александрович, — привлекла мое композиторское внимание многими поэтическими качествами: музыкальностью и искренним лиризмом стиха, державностью слога, русским патриотизмом, изложением глубины философских мыслей гениально простым языком» [5, 27]. В сочетании лирических протяжных, песенно-величавых мелодий и пастельных аккордов (чаще всего Ю. Дунаев обращается к средствам мажоро-минора) композитор воплотил гармонию человека и природы. Однако в тех частях, где содержится внутренний конфликт (например, в «Пламиде»), автор прибегает к полифоническим приемам развития и ритмическому остинато.

Для Юрия Дунаева — человека православного, искренне верующего в божественную сущность явлений, — религиозное мировосприятие Державина оказалось очень близким. Неслучайно ода «Бог» является центром

и кульминацией всего сочинения. «Эта часть отличается особой монументальностью: вневременность музыкального пространства влечет за собой скульптурность и лапидарность мелодических интонаций, обогащенных использованием увеличенных интервалов и остинатных приемов. Особую роль в коде приобретает колокольность, которая символизирует единение Руси и венчает все произведение» [5, 28] (пример 5).

Пример 5. Ю. Дунаев. Ода «Бог» (№ 13) из поэтории «Река времен» на стихи Г. Р. Державина ор. 25, ц. 11, т. 62–65



Вокально-хоровой цикл «Восторг внезапный ум пленил...» ор. 26^{12} на слова М. Ломоносова, состоящий из 10 частей, посвящен философу, преподавателю философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова Дмитрию Ивановичу Кирееву [3]. Лекции ученого оказали огромное влияние на духовное становление композитора, который любил повторять: «Не только поэзия, но и философия — сестра музыки» [2, 784]. «Для меня фигура Ломоносова — святая фигура, — говорил композитор. — Чем больше я погружаюсь в его творчество, тем больше испытываю любовь, уважение, даже преклонение перед ним» [7, 45].

Главной темой как у Ломоносова, так и у Дунаева является тема России и ее процветания, вера в великое будущее своего народа. Возвеличивая идею государства, Ломоносов восхваляет родную землю, ее богатства, прославляет науку и тех деятелей, которые умножают славу Родины. Ораторский пафос, державность и монументальность — вот отличительные признаки поэзии ученого. Те же черты присутствуют и в произведении Ю. Дунаева.

Сочинение открывает фрагмент оды, посвященной императрице Анне Иоанновне. Стихотворение было создано поэтом в честь победы над турками и татарами и взятию Хотина в 1739 году. Радостный, гимнический характер музыки задает тон произведению (пример 6).

Пример 6. Ю. Дунаев. Ода «Восторг внезапный ум пленил» (№ 1) из одноименного хорового цикла на слова М. В. Ломоносова ор. 26, т. 1–2



Финальная ода, созданная по случаю восхождения на престол императрицы Елизаветы Петровны, отличается особой монументальностью; она является эмоциональной вершиной и кульминационным завершением всего вокально-хорового цикла, перекликаясь с его началом и утверждая:

Что может собственных Платонов И быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать [7, 45].

В хоровой музыке особенно важна роль фортепиано, где оно замещает оркестр. Фортепиано не только выполняет звукоизобразительную функцию (как, например, в номерах «Гром» и «Соловей» из поэтории «Река времен» на слова Γ . Державина или номерах «Кузнечик» и «Купидон» из вокально-хорового цикла на слова M. Ломоносова), но и передает тонкий психологический контекст (пример 7).

Пример 7. Ю. Дунаев. «Купидон» (№ 4) из вокально-хорового цикла «Восторг внезапный ум пленил» на слова М. В. Ломоносова ор. 26, т. 30-33



* * *

Судьба многих сочинений композитора сложилась драматично. Так, «Былина о Святогоре» ор. 17 пролежала на полке редакции Всесоюзного радио 17 лет, несмотря на положительное решение Художественного совета. Не состоялось ее исполнение и в апреле 1981 года, когда на Красной площади прошли грандиозные торжества, посвященные 20-летию полета Юрия Гагарина.

Оратория «Русь» ор. 16, созданная на стихи русских поэтов более 50 лет (!) тому назад, все еще ждет своей премьеры. Партитура «Симфониетты» ор. 4 для струнного оркестра находилась в издательстве «Музыка» 27 лет. Это сочинение часто звучало по Всесоюзному радио, но после того, как дирижер Ю. Аранович эмигрировал из страны, запись ликвидировали.

Тем не менее музыка композитора нашла путь к сердцам слушателей и всегда вызывала широкий общественный резонанс. Большинство произведений Ю. Дунаева имеет свою творческую биографию — историю концертной жизни; сохранились фондовые и архивные записи, изданы отдельные сочинения.

Музыка к поэме «Дмитрий Донской» ор. 27 звучала на юбилейных вечерах, посвященных празднованию 600-летия Куликовской битвы (1980). Премьера «Былины о Святогоре» ор. 17 состоялась в древнем русском городе Трубчевске на торжестве в честь 1000-летия города (1975); она записана на Радио России Академическим большим хором и Академическим оркестром русских народных инструментов Гостелерадио СССР (1988). «Баллада о Черном море» ор. 15 прозвучала сначала в Севастополе, а затем в других городах Крыма на фестивалях в честь героической обороны Севастополя (1976, 1984); впоследствии ее услышали и в Москве.

Фрагменты поэтории «Река времен» ор. 25 неоднократно звучали в Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина в Санкт-Петербурге, в московском Международном славянском институте им. Г. Р. Державина, в прямом эфире радиостанции «Народное радио» (2013). Записи отдельных номеров, исполненных Государственным академическим московским областным хором имени Андрея Кожевникова под управлением Жанны Колотий на международном фестивале «Московская осень» (2010, 2012, 2013), легли в основу одноименного диска, вышедшего к 270-летию поэта. Отдельные номера цикла («Лебедь», «Цыганская пляска», «Река времен») были представлены на фестивалях «Московская осень» Государственной академической хоровой капеллой имени Свешникова под управлением хормейстера Александра Топлова в 2016 и 2018 годах.

Всероссийская премьера поэтории состоялась во Дворце культуры «Октябрь» города Дубна 24 мая 2017 года; хоровой цикл был полностью исполнен в Музее-усадьбе Γ . Державина в Санкт-Петербурге в июле 2017 года, а также в Московском доме композиторов на юбилейном концерте Юрия Дунаева 19 декабря 2017 года¹³. Премьера прошла успешно благодаря твор-

ческой инициативе Народного коллектива «Академический хор» МАУ Дворца культуры «Октябрь» города Дубна, с которым композитора связывала теплая дружба [9]. Главная заслуга в осуществлении этого крупного проекта безусловно принадлежит художественному руководителю и главному дирижеру Академического хора Марине Чайковской и ее коллегам: стипендиату губернатора Московской области Александру Чайковскому, хормейстеру Диане Платовой, концертмейстерам Алисе Ковзаловой и Марине Перебоевой.

В 2021 году при непосредственном участии Академического хора во Дворце культуры «Октябрь» города Дубна состоялась всероссийская премьера вокально-хорового цикла «Восторг внезапный ум пленил...» ор. 26. Фрагменты этого сочинения ранее исполнялись на XXX фестивале «Московская осень — 2008» Государственным академическим московским областным хором под руководством народного артиста РФ Андрея Кожевникова. На XXIX Международном фестивале современной музыки «Московская осень» хор под руководством А. Кожевникова впервые исполнил «Концерт для хора и фортепиано» ор. 35 на стихи Н. Карташевой.

Одна из частей оратории «Русь» ор. 16 на стихи И. Северянина — «О России петь — что стремиться в храм» — много раз была представлена в эфире; Государственный академический русский концертный оркестр «Боян» под руководством народного артиста СССР Анатолия Полетаева и певица Г. Кулюкина исполняли его в Колонном зале Дома Союзов; это произведение неоднократно пел народный артист РФ Вячеслав Кобзев в Концертном зале имени П. И. Чайковского в сопровождении Государственного русского народного оркестра имени Н. П. Осипова под управлением народного артиста РФ Николая Калинина; в его интерпретации сочинение вошло в Фонд Всесоюзного радио.

«Вокализ» ор. 22 пела в Москве и других городах России заслуженная артистка РФ В. Щербинина. Вокальный цикл на слова С. Есенина «Край любимый» ор. 9 был записан и вошел в Фонд Всесоюзного радио в исполнении народного артиста РФ С. Яковенко под аккомпанемент Л. Павловой. Два романса на стихи С. Есенина из вокального цикла «Синий май» ор. 8 звучали в эфире Всесоюзного радио в трактовке заслуженного артиста РФ В. Селиванова. Их пела также артистка коллектива «Синтез-Капелла» Л. Косарева в Международном фонде славянской письменности и культуры, Московском государственном музее С. А. Есенина и в мемориальном музее «Дом Н. В. Гоголя». Отдельные песни композитора исполнялись такими известными певцами, как В. Трошин, Е. Шаврина, Н. Бабкина, Н. Пашинская¹⁴.

Неоднократно звучали в эфире сюита «Акварели» ор. 5, цикл «Четыре прелюдии» ор. 3, Сонатина ор. 7; в записи выдающегося пианиста, профессора Московской консерватории Д. Сахарова они также вошли в Фонд Всесоюзного радио. Первым исполнителем Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 был астраханец — дирижер и скрипач Б. Красильников. Сонату не раз испол-

няли лауреаты международных конкурсов, скрипачи Л. Бруштейн, О. Кочнева, А. Волошин. В апреле 2000 года Юрий Дунаев дал авторский фортепианный концерт в Большом зале Московского дома композиторов, где, в частности, прозвучал фортепианный цикл «Колокол заговорил» 15. Это произведение композитор исполнил и на XXIII фестивале «Московская осень — 2001», в концерте «Панорама камерной музыки». В 2001 году в рамках Всероссийского фестиваля «Дни современной музыки в Астрахани» композитор дал авторский концерт, посвященный 100-летию Астраханского музыкального училища имени М. П. Мусоргского.

го училища имени М. П. Мусоргского.

«Напев и токката» ор. 29 — один из последних фортепианных опусов композитора; его премьера в исполнении автора состоялась на XXII Международном фестивале современной музыки «Московская осень — 2000».

Произведения композитора — фортепианные сочинения, Соната для скрипки и фортепиано, вокальный цикл на слова С. Есенина «Край любимый», фрагмент из оратории «Русь» «О России петь — что стремиться в храм» — были представлены в авторском юбилейном концерте Ю. Дунаева в храм» — оыли представлены в авторском юбилейном концерте ю. дунаева в Большом зале Астраханской консерватории (2017) [6]. В концерте приняли участие: певицы О. Войнова и Н. Воробьева (меццо-сопрано), преподаватели консерватории — профессора Е. Винокурова, Г. Волкова, Л. Круглова, Л. Леонтьева, Л. Сулейманова, С. Усольцев, концертмейстеры Л. Курцберг и А. Дудина, а также пианистка Е. Давыдова-Михайловская и скрипач А. Волошин. Юрий Дунаев впервые исполнил «Балладу о Севастополе» ор. 36 (2015), посвященную воссоединению Крыма с Россией. Произведение написано на стихи Н. Карташевой для хора и фортепиано, но специально для астраханцев композитор сделал фортепианную транскрипцию. Концерт провел председатель правления Астраханского союза композиторов, доцент Астраханской консерватории К. Гузенко.

Два оркестровых сочинения Ю. Дунаева — Вариации для струнного оркестра ор. 1 и Симфониетта для струнного оркестра ор. 4 — были выпущены издательством «Музыка» (1967, 1989). Под грифом издательства «Советский композитор» вышли в свет Увертюра ор. 2 (1971) и фортепианные произведения: Сонатина ор. 7 (1962), цикл «Четыре прелюдии» ор. 3 (1972), сюита «Акварели» ор. 5 (1977), «Две пьесы» ор. 6 (1983).

Детская музыка занимает отдельное место в творчестве Юрия Дунаева. Его кантату «Дети России» 16 ор. 23 на стихи Т. Пономаревой исполняли солисты, хор и оркестр Ансамбля имени В. С. Локтева в Концертном зале имени П. И. Чайковского. Три фрагмента кантаты были исполнены в Большом зале Московского дома композиторов на ежегодном фестивале-конкурсе «Подснежник — 2007»; фортепианную музыку композитора играют учащиеся музыкальных школ и средних специальных учебных заведений. Баянисты сделали переложение Партиты ор. 10 и исполняют ее на конкурсах и концертах. В авторской интерпретации она прозвучала на сцене Большого зала Московского дома композиторов на XXIV фестивале «Московская осень — 2002».

* * *

15 декабря 2022 года в Московском доме композиторов прошел вечер памяти Юрия Александровича Дунаева, посвященный 85-летию со дня рождения композитора 17.

Атмосфера на сцене и в зале была творческой и непринужденной. Всех объединяла радость от соприкосновения с прекрасным. Непривычным было одно: отсутствие главного героя мероприятия. Не хватало его мягкой походки и лучезарной улыбки, радостного выхода на поклон...

В концерте прозвучали произведения, посвященные людям, которых Юрий Александрович уважал и любил, которые способствовали развитию его композиторского таланта. Дочь композитора, кандидат исторических наук Анастасия Дунаева, с большой любовью рассказала не только о жизненном и творческом пути своего отца, но и обо всех исполняемых сочинениях, посвященных, соответственно, крестной матери композитора Е. Блинковой и его учителям — Н. Пейко, А. Фролову, Д. Кирееву.

Программу открыл Квартет ор. 11 bis, который прозвучал в прекрасном исполнении уже сложившегося состава: профессора Астраханской государственной консерватории, лауреата международных конкурсов Галины Волковой (формениано), выпускников Астраханской консерватории, лауреатов международных конкурсов Андрея Волошина (скрипка), Дмитрия Кириллова (альт) и выпускницы РАМ им. Гнесиных Екатерины Фадеевой (виолончель).

Фортепианные циклы «Четыре прелюдии» ор. 3 и «Колокол заговорил» ор. 28 были исполнены солистом Московской филармонии, лауреатом международных конкурсов Константином Алексеевым, который сумел передать богатый образный мир музыки композитора. Эти сочинения пианист включил в свой концертный репертуар.

В исполнении Академического хора МАУ Дворца культуры «Октябрь» города Дубна под управлением Марины Чайковской (и аккомпанемент Алисы Ковзаловой) впервые в Москве полностью прозвучал вокально-хоровой цикл «Восторг внезапный ум пленил...» ор. 26 на слова М. В. Ломоносова. Соло исполнил Павел Новосельцев. В завершение программы публика услышала четвертую часть «Концерта для хора и фортепиано» ор. 35 «Слава России». Концерт создан на стихи Н. Карташевой, ведущей передачи «Чистый образ» на «Народном радио», гостем которой часто был композитор¹⁸.

Исполнение хора подкупало искренностью, красотой звучания и чистотой интонации. Артисты выступали с полной отдачей. Оба хоровых сочинения прозвучали с большим эмоциональным подъемом.

По окончании музыкальной части вечера слушатели, лично знавшие Юрия Александровича, говорили о том, как важна его музыка для духовного возрождения нашей страны, воспитания подрастающего поколения, как необходимо сегодня, чтобы произведения Юрия Дунаева звучали в концертах, на радио и телевидении. На сцену по очереди поднимались и брали слово: художественный руководитель и дирижер Народного коллектива «Академиче-

ский хор» МАУ ДК «Октябрь» г. Дубна M. Чайковская; профессор истории, писатель, издатель Π . Тулаев; директор Института ноосферных разработок и исследований, председатель отделения Международного экологического фонда, академик Международной академии наук B. Режабек; кандидат искусствоведения, доцент, музыкальный критик B. Макарова; живописец, член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник B, академик Русской академии наук и искусств, член правления ЦДРИ B. Гаврилова; член правления землячества «Астраханцы» в Москве B. Шпилевская; искусствовед, коллега B. Дунаева по Музыкальной секции МГО ВООПИиК B. Борисов.

Специалист по русскому космизму, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН¹⁹, главный библиотекарь библиотеки имени Н. Ф. Федорова А. Гачева и исполнительный директор Ассоциации музеев космонавтики России А. Марусев особенно выделили в творческом наследии Юрия Дунаева «Былину о Святогоре» ор. 17. «Я надеюсь, что "Былина" прозвучит на Красной площади в Москве и 12 апреля будет настоящим праздником нашей страны», — так закончил свое выступление Александр Марусев. «Это музыка третьего тысячелетия, космическая музыка. Она будет сопровождать космические корабли, улетающие в пространство вселенной», — заявила Анастасия Гачева.

Выступавшие отмечали огромный вклад Юрия Александровича в историю русской музыки, его достижения в области просветительства и охраны музыкальных памятников, говорили о многогранности его творческой личности, об удивительной душевной доброте и щедрости.

Вечер получился насыщенным и плодотворным благодаря совместным усилиям всех артистов и главным образом его вдохновителя и организатора — Анастасии Юрьевны Дунаевой. Существенную помощь в проведении концерта оказали Союз московских композиторов (председатель О. Галахов) и Московский дом композиторов (генеральный директор А. Баграмов). Мероприятие поддержали Управление по общественным проектам Администрации Президента РФ (советник П. Корягин) и землячество «Астраханцы» в Москве (председатель В. Богдашин).

Особенно хочется отметить поддержку alma mater Ю. Дунаева: директора музыкального училища имени Гнесиных В. Гроховского, декана Историко-теоретико-композиторского факультета РАМ имени Гнесиных доцента Н. Енукидзе, заместителя начальника Управления по развитию концертной и просветительской деятельности РАМ имени Гнесиных М. Облезовой, главного редактора журнала «Ученые записки» профессора И. Стогний.

Всю жизнь Юрий Александрович Дунаев был предан своим творческим идеалам и высоким нравственным принципам. Движимый любовью к людям и желанием делать добро, композитор доказал, что настоящие открытия рождаются на стыке традиции и современности. Этим он обессмертил себя и свою музыку.

ЛИТЕРАТУРА _

- 1. Дунаев Ю. А. «Это время у меня отняли...» // Астраханские известия. 1991. № 31. С. 4.
- 2. Дунаев Ю. А. Слово о философе // Московский Сократ: Николай Федорович Федоров (1829—1903): Сб. науч. ст. / Сост.: А. Г. Гачева, М. М. Панфилов; отв. ред. А. Г. Гачева. Москва: Академический проект, 2018. С. 781–784.
- з. Киреев Д. И. Теория суждения Гегеля: Спецкурс. Москва: Изд-во МГУ, 1988. 100 с.
- 4. Макарова М. В. О России петь // Музыка и время. 2007. № 10. С. 25–27.
- Макарова М. В. «Да будет Россия свята!» // Музыка и время. 2015. № 7. С. 26–28.
- 6. *Макарова М. В.* Авторский концерт (к юбилею Юрия Александровича Дунаева) // Музыка и время. 2017. № 4. С. 64–67.
- 7. *Макарова М. В.* «Восторг внезапный ум пленил» // Музыка и время. 2021. № 6. С. 42–45.
- 8. *Свиридова А. В. Долгожданный концерт.* URL: https://old.astracons.ru/?p=12417&ysclid=lde9 x49yg5520930289.htm (дата обращения: 01.02.2023).
- 9. Чайковская М. В. Памяти большого Друга. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/yuri-dunaev-memory/ (дата обращения: 01.02.2023).

REFERENCES_

- 1. Dunayev Yu.A. «Eto vremya u menya otnyali...» [«This time was taken away from me...»] // Astrakhanskiye izvestiya [Astarhan news]. 1991. № 31. P. 4.
- Dunayev Yu.A. Slovo o filosofe [A word about the philosopher] // Moskovskiy Sokrat: Nikolay Fedorovich Fedorov (1829–1903) [Moscow Socrates: Nikolai Fedorovich Fedorov (1829–1903)]: Sb. nauch. st. / Sost.: A. G. Gacheva, M. M. Panfilov; otv. red. A. G. Gacheva. Moscow: Akademicheskiy proyekt, 2018. P. 781–784.
- 3. *Kireyev D. I.* Teoriya suzhdeniya Gegelya: Spetskurs [Hegel's theory of judgment: Special course]. Moscow: Izd-vo MGU, 1988. 100 p.
- Makarova M. V. O Rossii pet' [Sing about Russia] // Muzyka i vremya [Music and Time]. 2007. № 10. P. 25–27.
- 5. *Makarova M. V.* «Da budet Rossiya svyata!» [«Let Russia be holy!»] // Muzyka i vremya [Music and Time]. 2015. № 7. P. 26–28.
- Makarova M. V. Avtorskiy kontsert (k yubileyu Yuriya Aleksandrovicha Dunayeva) [Author's concert (For the anniversary of Yuri Alexandrovich Dunaev)] // Muzyka i vremya [Music and Time]. 2017. № 4. P. 64–67.
- 7. Makarova M. V. «Vostorg vnezapnyy um plenil» [«Sudden delight captivated the mind»]// Muzyka i vremya [Music and Time]. 2021. № 6. P. 42–45.
- 8. Sviridova A. V. Dolgozhdannyy kontsert [A long awaited concert]. URL: https://old.astracons.ru/?p= 12417&ysclid=lde9x49yg5520930289.htm (data obrashcheniya: 01.02.2023).
- 9. Chaykovskaya M. V. Pamyati bol'shogo Druga [In memory of a Great friend]. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/yuri-dunaev-memory/ (data obrashcheniya: 01.02.2023).

ПРИМЕЧАНИЯ _

- ¹ Соната для скрипки и фортепиано ор. 11 и Квартет для скрипки, альта, виолончели и фортепиано ор. 11 bis с точки зрения тематизма представляют собой одно сочинение для разного инструментального состава.
- ² URL: https://umc.astr.muzkult.ru/news/9445448 [Ю. Дунаев. Вариации для струнного оркестра; Увертюра; Кантата «Чтоб на века Россию сохранить» на слова Л. Качинской; «Былина о Святогоре» на слова И. Кобзева; «Колокол заговорил» финал одноименного фортепианного цикла в исполнении автора; «Вокализ»; Песни: «Песня о Волге», «Одного тебя полюбила я», «Ходят-бродят чудеса», «Голос матери»].

- ³ URL: https://www.youtube.com/watch?v=grCCAz-6eMk [Ю. Дунаев. Симфониетта для струнного оркестра].
- ⁴ Юрий Дунаев использовал колокольное звучание в ряде других сочинений, в частности, в последней части цикла «Четыре прелюдии» ор. 3, в финале Скрипичной сонаты ор. 11 и Квартета ор. 11 bis, а также в финальной оде вокально-хорового цикла «Восторг внезапный ум пленил» ор. 26 и заключительном номере поэтории «Река времен» ор. 25.
- ⁵ Циклы «Четыре прелюдии» и «Колокол заговорил» исполнялись на вечере памяти композитора. URL: https://youtu.be/JAFHRsJPSE8 [Концерт памяти Ю. А. Дунаева в Московском доме композиторов 15.12.2022].
- ⁶ В дальнейшем Квартет ор. 11 bis.
- ⁷ Партия фортепиано «Вокализа» представляет собой самостоятельную концертную пьесу, развивающую традиции инструментального вокала. «Вокализ» опубликован в журнале «Музыка и время». 2017. № 4. С. 59–63. См. также примечание 2.
- ⁸ Сочинение не завершено.
- Увертюра часто исполнялась по Всесоюзному радио при возвращении отечественных космонавтов на Землю.
- ¹⁰ URL: http://amcos.ru/news/20190807-01AMC.php [Ю. Дунаев. И. Кобзев «Былина о Святогоре»].
- ¹¹ Вначале произведение имело название: вокально-хоровой цикл «Река времен».
- ¹² Впервые отдельные части вокально-хорового цикла «Восторг внезапный ум пленил» были исполнены в Актовом зале МГУ имени М.В. Ломоносова на Международных Ломоносовских чтениях (1986). Цикл полностью прозвучал в концерте памяти композитора. URL: https://youtu.be/JAFHRsJPSE8 [Концерт памяти Ю. А. Дунаева 15.12.2022].
- ¹³ URL: https://www.youtube.com/watch?v=2hH-QvasZps&t=2970s [Ю. Дунаев. Г. Державин. Поэтория «Река времен»].
- ¹⁴ См. примечание 2.
- ¹⁵ См. примечание 2.
- ¹⁶ URL: https://strogin.ru/hudogestvo/klass-fortepiano/muzykal-nyy-podarok-detyam-rossii.html [Ю. Дунаев. Т. Пономарева. Кантата «Дети России»].
- ¹⁷ URL: https://youtu.be/JAFHRsJPSE8 [Концерт памяти Ю. А. Дунаева 15.12.2022].
- ¹⁸ В настоящий момент Н. Карташева является ведущей радиостанции «Радонеж».
- 19 Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук.

Myzыkaльная семиотика

Ирина Стогний

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И.С. БАХА

онятие «нарратив» (от лат. пагтаге — повествование или сюжет), распространившееся в эпоху постмодернизма, получило богатое концептуальное наполнение. Этому во многом способствовали исследования Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова, П. Рикера; в отечественной науке работы А. Веселовского, В. Проппа, Б. Томашевского, М. Бахтина, В. Шмида. Пальма первенства принадлежит литературоведению, однако музыковедение также внесло свой немалый вклад в развитие этой науки. Изыскания Р. Ингардена [4], И. Стояновой [8], Ф. Кермоуда [11] и других авторов являются бесспорным тому подтверждением.

Как проявляет себя нарратив в музыке, какие эпохи и стили этому соответствуют, какими нарратологическими приемами пользуются композиторы? Несомненно важным является вопрос: чем нарратив отличается от драматургии¹. Эти и многие другие вопросы постоянно возникают в исследовательской среде. Не вдаваясь в подробности, следует отметить, что под нарративом автором понимается не только линейное развертывание текста, предполагающее повествование о взаимосвязанных событиях (с этой точки зрения все, что обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации, является нарративом), но и нарушение событийной логики, создающее непоследовательный, «скачкообразный» процесс, характерный для постмодернистских опусов.

В произведении история может описываться рассказчиком (нарратором — Евангелистом в Пассионах Баха, Пименом в опере Мусоргского «Борис Годунов»), в то же время в тексте воспроизводится и сам акт повествования, благодаря чему может существовать два повествователя: нарратор и автор произведения. Благодаря такому положению вещей нарративный анализ формирует особый взгляд на объект изучения, концентрируя

внимание не только на информационных, но большей частью на интерпретационных возможностях текста. Подобный анализ, претендуя на самоценность, предполагает важность не столько исходного смысла повествования, сколько способа его изложения. Как писал Р. Барт, повествование существует «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность» [1, 383]. Можно сказать, что у нарратора отсутствует задача объективного описания истории — событие обретает неразрывную связь с интерпретацией.

Несмотря на то что музыка развивается во времени, композиция может не иметь нарративной направленности событий, сюжета и даже персонажей, благодаря чему становится возможным развертывание текста при отсутствии сюжета (программы). Возникает несюжетный нарратив. Однако в этом случае создается некое подобие сюжета.

Важнейший вывод сделал Фрэнк Кермоуд, разрабатывавший теорию нарратива и интерпретации; английский ученый провозглашает: «нарратиру знает о финале» [11, 164]. Существование определенного завершения, изначально известного нарратору, создает некое поле притяжения, стягивающее все векторы повествования в общий фокус, где основной частью повествования оказывается его завершение. Это относится к нарратологическим стратегиям любого текста, как сюжетного, так и бессюжетного. В свою очередь Р. Ингарден рассматривал заключительный этап повествования как фазу, которая «пронизывает всё то, что перед этим было, придавая предшествующим событиям идею и накладывая на него отпечаток цельности» [4, 30].

Помимо того, что существует целостный нарратив, как законченный монолит, все его составляющие на своем уровне обладают теми же свойствами. В этом связном целом каждая линия способна решать собственные «стратегические задачи», осуществляя «намерения» целостного текста (о «намерениях» текста говорит У. Эко в своем эссе «Откровения молодого романиста» [10])². Намерения текста реализуются в выстраивании нарратива самим нарратором, который «знает о финале». Свойствам нарратива отвечает, к примеру, тональный процесс, который ведет повествование собственными средствами, в частности, сменой *тональных событий*, где сами тональности являются соответствующими «персонажами». В результате образуется тональный «сюжет», не изолированный от общего контекста, но имеющий свою специфику и выразительность. Аналогичные свойства присущи фактуре, ритму, гармонии, тематизму, жанровому спектру сочинения, композиции в целом.

В настоящей статье будут рассматриваться различные нарративные стратегии Баха, избираемые им в качестве организующего принципа формирования художественного и музыкального смысла.

Нарративные концепции Баха обладают как сюжетными, так и бессюжетными признаками, а также бывают смешанными. В одних случаях сюжетная основа выражена более выпукло (например, в произведениях со словесным

текстом), в других (инструментальных, непрограммных) проявляется слабо. Одни и те же элементы музыкального языка могут быть организованы как носители сюжетных функций, и наоборот, не быть таковыми, тем не менее некое подобие сюжета все же возникает на уровне «поведения» конкретных приемов. Иными словами, сюжетообразующие функции, по-разному организованные, присутствуют всегда. К примеру, тональности обладают способностью быть сюжетными единицами, но могут и не осуществлять подобных функций в нарративе. Возникает несюжетный нарратив. Однако в этом случае все же создается некое подобие сюжета.

В первую очередь речь пойдет о *сюжетном нарративе*, который опирается на слово. В качестве примера обратимся к Кантате Баха № 150 «К Тебе, Господи, возношу душу мою» на текст 24-го Псалма³. Если рассматривать кантату как целостный нарратив, то в ней наряду с другими компонентами музыкального языка наиболее красноречивый «голос» принадлежит фактуре, точнее, фактурной графике голосов. Именно в фактурных рисунках в наибольшей степени определяются «намерения» текста или «нарративные стратегии», связанные в данном случае с трактовкой словесного текста.

Смысловой акцент в кантате поставлен на идее вознесения души к Богу, идее спасения. Из 22 стихов псалма Бах использует только четыре: 1, 2, 5, 15 стихи. Каждая строфа баховской композиции имеет свое графическое решение. В кантате семь частей (использованы не только стихи псалма, три номера написаны на свободные тексты). Их смысловая направленность говорит о том, что выбор не был случайным, так как они объединены общим смыслом. Первый хор состоит из четырех строф:

К Тебе, Господи, возношу душу мою. Боже мой! На Тебя уповаю, Да не постыжусь, Да не восторжествуют надо мною враги мои.

В первой строфе «К Тебе, Господи, возношу душу мою» можно видеть прямой восходящий порядок вступления голосов, который отражает идею «вознесения души». Подобную фактурную графику Бах использует довольно часто, например, в хоре № 76 из «Страстей по Матфею»: «Я восстану на третий день» (пример 1). В данном случае к восходящему движению в фактуре добавляется интонация восходящей октавы в теме, соответствующая словам: «К Тебе Господи». Сама же «душа» полна печали, сокрушения, покаяния, которым соответствует интонационная лексика: нисходящее хроматическое движение, присущее образам lamento.

Мы сталкиваемся с тончайшей семантической проработкой словесного текста Бахом. Этот хроматический элемент далее будет развиваться как некий «комплекс души», но представленный только средствами музыки. Бах не включает стихи псалма, связанные с душевными сокрушениями, именно эта образно-смысловая сфера поручается исключительно музыке.



Пример 1. Кантата № 150. Хор № 2* «К Тебе, Господи, возношу душу мою». Строфа 1

Вспоминаются слова Т. Манна, который в «Докторе Фаустусе» устами своего героя говорит следующее: «Музыка и язык... нерасторжимы, в сущности, они составляют единое целое, язык — это музыка, музыка — это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга. Музыка сначала может быть словом, ее могут предвосхищать и формировать слова» [5, 213]. В баховской кантате особое соотношение музыки и слова проявляется в том, что они выступают как продолжение или замена друг друга, о чем говорил Т. Манн. Одни образы и смыслы передаются музыкой и словом, другие только музыкой (идея сокрушения, не звучащая в словах, определяет музыкальную лексику): не обязательно произносить слова, их смыслы могут осуществляться в сфере музыки, как это делает Бах. О том, что баховская мелодия содержит в своей текстуре речевую адресацию, писал и А. Швейцер: «его музыкальная фраза — та же словесная, только воплощенная в звуках... Если музыкальные фразы у Баха кажутся нам совершенными и в мелодическом отношении, то объясняется это его высокоразвитым, отточенным чувством формы. Он мыслил декламационно и все же писал мелодически... Баховская вокальная тема — это декламационно оформленное построение, которое... облекается в мелодическую форму, что в равной мере относится к речитативу, ариозо, арии или хору» [9, 337].

В третьей строфе хора «Да не постыжусь» Бах также использует прямой порядок вступления голосов, но в отличие от первой строфы — в противоположном направлении: от сопрано κ басу, благодаря чему возникает зеркальная симметрия этих строф (пример 2); восходящий порядок вступления голосов связан с обращением κ Богу (« κ Тебе, Господи, возношу душу мою»), спуск голосов связан с человеком («Да не постыжусь» — человек говорит сам о себе).

Первый номер кантаты — инструментальное вступление.

Пример 2. Кантата № 150. Хор № 2 «К Тебе, Господи, возношу душу мою». Строфа 3 «Да не постыжусь»



Следующий хор (\mathbb{N}^0 4) «*Наставь меня на истину Твою*» (пример 3) представляет собой трехстрофную композицию. Слова Псалма в нем распределены следующим образом:

Наставь меня на истину Твою И научи меня, ибо Ты Бог спасения моего На Тебя надеюсь всякий день.

 $(\Pi c. 24:5)$

Пример 3. Кантата № 150. Хор № 4 «Наставь меня на истину Твою». Строфа 1

_	CHOR. Andante.	11-11-			• • •	
Fagotto.	9. 6 J. D. 7	J) J. *	J. J. 1	1 1 5	*	- V - F
Violino I.	Ete f ff :	f ff	r = p = 1	f ff ;	f ff	# F F F
Violino II.	2 to 1 0 1 2	r 0 r 3	r. r .	f' 5 f 1	#*	# 7 7 4
7						
Soprano.	B # C Lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei		f #
Alto.	R#C C 5 1	f f f	lei _ te micn,	f f z	te mich,	lei_te mich in
	Lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei	_te mich,	lei _ te mich,	lei _ te mich in
Tenore.	Lei _ te mich,	lei _	te mich,	lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei_te mich in
Basso.	9# c	1 01 1	1012	r. p r ż	J. D. 3	1011
	Lei	_te mich,	lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei _ te mich,	lei_temich in
Continuo.	9:4c]	ا ا	, , ;	p.	J. P. T. 3	

В этом хоре Бах создает новые смыслы: внутри гармонической вертикали «рисуется» полифоническая диагональ, в каждом голосе звучит один и тот же мотив. Соединение двух фактурных рисунков — хорала и каждого отдельно прорисованного голоса, — с одной стороны, подчеркивает соборность, а с другой стороны, отвечает словам псалмопевца: «Наставь меня на истину Tвою», так как эти слова имеют важное значение не только для всех вместе, но

для «меня», каждого в отдельности, а поскольку «нас» много, Бах повторяет их многократно. Сходным образом представлена 3 строфа «На Тебя надеюсь всякий день» с соответствующим подъемом вступающих голосов.

Следующий хор (N_0 6), написанный на 15-й стих псалма, содержит смысловой контраст, заложенный в тексте:

Очи мои всегда к Господу Ибо Он извлекает из сети ноги мои.

Пример 4. Кантата № 150. Хор № 6 «Очи мои всегда к Господу». Строфа 1

	CHOR.		_		
Fagotto.	2. 8 0 × [0 4 []	> 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1	الابتا يتبك		
Violino I. (2		111111111111111111111111111111111111111		
11011110 1.	9 - 8 7 1111				
Violino II.	6 # g 2 > 9 100				
Soprano.	B*, 8	Mei_ne Au _ gen se _ hen stets,	f 7 f 5 7 lets, stets, st	/ /	Japan Herrn,
Alto.	R:## -	, , , , , , , , ,	r , r , r	0 0 0 fg	5 6 6 te
	10	Mei_ne Au _ gen se _ hen stets,	tets, stets, st	ets zu dem Herrn,	tets zu dem Herrn,
Tenore.	15 ₄ 1g -	2 ,,,,,,,,,,,,,	f' \$ 7 \$ 9 tots stets, st	etszu dem Herrn,	tets zu dem Herrn,
Basso.	94,8 -	Mei_ne Au_gen se _ hen s	tets, stets, st	NO 0 P	tets 24 dem Herri,
	1	Mei_ne Au_gen se _ hen s	tets, stets, st	ets zu dem Herrn,	tets zu dem Herrn,
Continuo.	9:5 8 · 1 · 1				111
		6 6 F 2			(" ") } *

Роль хора в первой строфе сводится к небольшим, но выразительным репликам. Вся фактура в целом создает картину полной гармонии и райского блаженства. Великолепная «живопись» инструментов, красочные подголоски рисуют мир горний, к которому устремлен взгляд человека.

В третьей строфе извилистая тема спускается от голоса к голосу (до самых «ног»), в ней использованы хроматизмы: развиваются и усиливаются хроматические интонации первого хора, на протяжении всей кантаты связанные со сферой человека.

Пример 5. Кантата № 150. Хор № 6 «Очи мои всегда к Господу». Строфа 2 «Ибо Он извлекает из сети ноги мои»

(25 · 1)] A			-
6 1 1 1 1 1 1 1 1			ا بالله
٠٠٠٠ النام الله	للت لت		
	00000	P# P p 10	
denner wird meinen	Fuss aus dem Ne_tze zie.	*** ** * * * * * * * * * * * * * * * * *	Ne _ tze zie _
B _# p y y g y	denn er	wird meinen Fuss aus dem	Ne_tze zie
2" D 7 [11]		-	denn er wird meiner
hen, aus dem Ne	tze zie _ hen.		

«Ты» и «я» у Баха разделены интонационно или фактурно. Божественное «Ты» всегда связано с подъемом, чему соответствует восходящая линия вступления голосов. «Я», наоборот, интонационно прорисовано хроматическим спуском, либо нисходящим абрисом вступления голосов.

Таким образом, представление событий имеет разные измерения: словесное и эмоциональное, воплощенное музыкально-выразительными средствами. Благодаря этому *целостный образ* в кантате существует не в буквальной иллюстрации, а в сложных пересечениях литературного и музыкального текстов.

Тональный процесс. Нарративные свойства тональностей в произведении могут проявляться по-разному, в одних случаях они уподобляются сюжетному повествованию, образуя тональную драматургию, в других случаях тональности не играют подобной роли, функционируя как несюжетный нарратив. В качестве первого могут быть представлены Пассионы И. С. Баха.

В обоих циклах стратегически наиболее важной тональностью является *с-moll*. Бах использует ее в связи со *страданием* (преимущественно *телесным*): в «Страстях по Иоанну» в речитативе Евангелиста № 30 «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его», знаменитой арии тенора № 32: «Мой дорогой Спаситель! Могу ли я Твоими страданиями и смертью обрести Царство небесное?» (пример 6), в хоре № 67 «Покой Тебе, Святое Тело» и многих других.

Пример 6. Страсти по Иоанну. Ария тенора № 32 «Мой дорогой Спаситель! Могу ли я Твоими страданиями и смертью обрести Царство небесное»



В «Страстях по Матфею» впервые с-moll включается в речитативе № 8, в котором звучит ответ Иисуса на прозвучавший перед тем вопрос в хоровом эпизоде № 7: «К чему такая трата?» (речь идет о женщине, совершившей возлияние на голову Иисуса драгоценного мира). Фраза Иисуса дает ключ к пониманию драматургической роли c-moll.

Пример 7. Страсти по Матфею. № 8 «Возлив миро сие на тело Мое, она приготовила меня к погребению»



В палитру *с-moll* включается *скорбь, душевные страдания* (реплика Иисуса «Душа Моя скорбит смертельно» в речитативе № 24).

Пример 8. Страсти по Матфею. № 24 «Душа моя скорбит смертельно»



Значительно чаще *c-moll* символизирует события, связанные с бичеванием и надругательством. Об этом красноречиво повествует Евангелист в речитативе N^0 68: «Тогда плевали Ему в лицо, другие же ударяли Его по ланитам».

Пример 9. Страсти по Матфею. № 68 «Тогда плевали ему в лицо, другие же ударяли его по ланитам»



Заключительный хор отпевания (N^0 78) завершает *c-moll*, проявившийся как тональность *телесных страданий*, *телесной смерти и погребения*. Существуют и интонационные связи между номерами данной тональной сферы как внутри циклов, так и между ними.

Совершенно недвусмысленно используется Бахом тональность f-moll. В «Страстях по Матфею» она впервые «мелькает» в Речитативе № 15 — в предречении Иисуса: «Воистину говорю вам, что один из вас предаст меня; далее в Тайной вечери: вопрос каждого из учеников («Не я ли, Господи?» и ответ Иисуса: «опустивший со Мною руку в блюдо, предаст Меня» № 17) произносится в f-moll. Так формируется значение тональности f-moll, связанной с идеей предательства.

Пример 10. Страсти по Матфею. № 16 «Не я ли, Господи»



Придя с учениками в Гефсиманский сад, Иисус обратился к ним со словами: «Побудьте здесь и бодрствуйте со Мною» (речитатив № 24). Однако ученики заснули, также совершив некоторое предательство. Бах подчеркивает закономерное присутствие f-moll в этом эпизоде, раскрывая подлинный смысл происходящего.

Вторая тональность Тайной вечери — G-dur. В «Страстях по Матфею» она воплощает nacxaльный смысл и впервые проявляется речитативе Евангелиста № 13: «Приступили ученики к Иисусу и сказали Ему: « Γ de be елишь нам приготовить Тебе <math>nacxy?» (эти слова звучат в хоре № 14). «Он сказал: пойдите в город к такому-то и скажите ему: "Учитель говорит: be nacxy be nacx

Пример 11. Страсти по Матфею. № 19 «Я хочу отдать сердце мое Тебе, Спаситель мой»



Здесь раскрывается пасхальный смысл, речь идет уже не о праздновании Пасхи, а о ее смысле — любви. Лучезарная, наполненная светом ария. Еще одна ария написана в тональности G-dur — это ария баса «Omdaйme мне моего Иисуса» (\mathbb{N}^0 51). Ключевым словом, связывающим далеко отстоящие друг от друга арии, становится слово «отдать», «отдайте». Пасхальный смысл проявляется в жертвенной любви⁴.

Можно сказать, что Бах буквально «исследует» Священное писание, прочерчивая линии между событиями и персонажами. Тональные соотношения подчеркивают скрытые связи между участниками евангельских событий и глубокую, закономерную предопределенность происходящего, т.е. осуществляют «намерения», согласно термину У. Эко⁵.

Далее речь пойдет о нарративах другого типа, бессюжетных, исключительно инструментальных, максимально удаленных от каких-либо «подсказок» (например, риторических фигур), строящих свой содержательный процесс на имманентных свойствах материала. В этом отношении любой элемент музыки может выполнять функцию смыслоносителя.

Говоря о возможностях раскрытия содержания музыки И.С. Баха, Е.В. Вязкова отмечает, что выразителем содержания является и структура, и «техника», и, что важно, — «особая направленность развития тематического процесса» [2, 195]. Эта «особая направленность тематического процесса» будет рассмотрена на примере клавирных токкат И.С. Баха.

В каждой токкате, представляющей собой композицию (импровизационное, вступление, адажио и фугу, иногда два адажио и две или три фуги), образуется свой вектор, проявляющийся в постепенном наращивании рельефа темы заключительной фуги, которой заканчивается токката. Этот *путь* κ фуге выстраивается из мелких текстовых «зерен». В результате происходит своеобразное «крещендирование» — но не формы, а процесса развития.

Этот процесс «выращивания» фуги складывается по-разному, соответственно, образуются разные нарративные стратегии. Но главная нарративная стратегия — создание предвестников темы будущей фуги.

В *Токкате d-moll* (BWV 913) еще в пределах вступительного раздела образуется ритмический элемент, который органично войдет в финальную фугу.

Пример 12. Токката d-moll. Вступление



В этом цикле две Фуги, тема первой имеет характерный ритм. Кроме того, в ней появляется почти точный вариант финальной темы, которая интонирована по-другому: нисходящая направленность октавного скачка, иные метрические условия его расположения, тональность F-dur вместо d-moll.

Пример 13. Токката d-moll. Фуга 2 (заключительная)



Ткань темы заключительной Фуги (пример 13) произрастает из разных источников токкаты. Один из них — линия последовательного процесса вызревания интонаций заключительной Фуги, другой источник кристаллизации ее тематического рельефа представляет собой Adawuo, чьи экспрессивные интонации по-своему, совсем не со стороны мотивных структур, формируют финальную фугу.

Пример 14. Токката d-moll. Adagio



По своей яркости эти интонации явно «превышают» весь предшествующий тематизм Токкаты (здесь много секвенций, расширяющих ее художественное пространство). Эти интонации формируют будущую тему Фуги эмоционально.

Каков результат нарративного исследования? Токката предстает не просто импровизационной пьесой, но пьесой с глубоким и скрытым нарративом в виде линии, образующей путь к Фуге. Это не сюжетный, но *сюжетоподобный* нарратив.

В Токкате g-moll (BWV 915) никакие видимые нити к финальной фуге не протягиваются. Она вообще ничего не заимствует из предыдущих частей. Процесс кристаллизации темы финальной Фуги здесь отсутствует, почвой же являются семантические «накопления», проявившиеся в близости Токкаты к страстной семантике. Главный смысловой акцент в этой Токкате стоит на Адажио. Его мелодическая структура адресует к ариозным интонациям, присущим Пассионам Баха. Как и предыдущих Токкатах, Адажио связано с финальной Фугой не интонационно, но эмоционально и семантически. В этом проявляется сущность глубинного нарратива.

Пример 15. Токката g-moll. Adagio



Обращает на себя внимание лексическое сходство финальной Фуги и Арии альта «Кönnen Tränen meiner Wangen» («Если на ланитах слёзы» № 61) 6 из «Страстей по Матфею» — тот же пунктирный ритм и тональность g-moll (примеры 16, 17).

Пример 16. Токката g-moll. Фуга 2, тема



Пример 17. Страсти по Матфею. Ария альта № 61. Вступление



В Токкате *g-moll* основополагающее значение имеет ориентированность не на структуры, а на образно-смысловой план. В этой связи можно говорить о включении в несюжетный нарратив элементов сюжетного, опирающегося на экспрессивно-аффектированный стиль. Трактовка этих общих свойств баховского процесса формообразования неисчерпаемо разная, ибо — при всем структурном сходстве Токкат — Бах воплощает бесконечность художественных решений.

Рассмотрим нарратив, связанный с таким лексическим элементом, как *трезвучие*, которое является интонационной основой различных сочинений И.С. Баха, в частности, его клавирных сюит. В каждой сюите разворачивается свой собственный «трезвучный» сюжет, возникает некое подобие сюжета. При этом речь не об образном значении трезвучия.

Во «Французской» сюите d-moll можно заметить определенную линию развертывания идеи *трезвучия* в начальной интонации каждой пьесы: в Аллеманде оно отсутствует и формируется только к концу пьесы.

Пример 18. Французская сюита d-moll. Аллеманда



В Куранте звучит в нижних голосах в виде арпеджио.

Пример 19. Французская сюита d-moll. Куранта



В Сарабанде проявляется в полной мере в виде гармонической вертикали.

Пример 20. Французская сюита d-moll. Сарабанда



Далее начинается своеобразная игра звуками трезвучия: оно периодически «теряет» свои тоны. Так, в Менуэте 1 вместо квинтового тона звучит секстовый, образуя B-dur'ный секстаккорд. Зато в четвертом такте квинтовый тон оказывается точкой устремления, интонационной целью мелодического движения (пример 21).

Пример 21. Французская сюита d-moll. Менуэт 1



Во второй части Менуэта недостает основного тона. Интрига продолжается до самого конца, где в последнем такте в двухоктавном изложении звучит

только основной тон: трезвучие никак не «соберет» все свои тоны. В этом микросюжете можно уловить тонкий баховский юмор.

Пример 22. Французская сюита. d-moll. Менуэт 1



В Менуэте 2 (пример 23), наоборот, демонстрируется гармоническая вертикаль трезвучия, а тема, начинающаяся основным трезвучием, повторяется четыре раза (пример 23).

Пример 23. Французская сюита d-moll. Менуэт 2



Жига, как и Аллеманда, не содержит трезвучия в ядре темы. Следует отметить, что эта логика действует в рамках баховских сюит и совсем не обязательно применима к иным жанрам и тем более к произведениям иных композиторов. Бах всякий раз строит собственный нарратив, свою историю, основанную на приеме. Разные трезвучные «сюжеты» существуют в сюите N° 3 h-moll, G-dur, то «раскручиваясь» по горизонтали, то собираясь в вертикаль, а порой сочетаются вместе. По мере развития каждого цикла вырисовывается определенный процесс, напоминающий вариационный, в особенности, если трезвучие, обретая разные модусы, включает ладовую версию, как в сюите g-moll (G-dur в Гавоте 2).

Итак, нарратив является повествованием, которое может быть и несюжетным, связанным с семантикой приема. Необходимо разрабатывать теорию внутреннего, глубинного нарратива, имея в виду процесс с продуманной имманентной логикой развития.

Нередко возникает вопрос: чем отличается нарратив от драматургии. Несмотря на необходимость самостоятельного рассмотрения этой темы, выскажем предположение, что нарратив и драматургия — синонимы. Как и драматургия, нарратив есть повествовательная структура, основа формирования музыкального и эстетического смыслов. Задача драматургии сводится к воплощению логики происходящего, а задача нарратива — к воспроизведению истории с учетом ее восприятия. При этом они не только не противоречат друг другу, но обязательно действуют вместе. Нарративность является основой музыкальной драматургии. Возможно даже употребление понятия «нарративная драматургия». Следует подчеркнуть, что нарративный процесс «творит реальность», которая не претендует на единствен-

ную истину, *нарратив* — повествование, которое всегда можно воплотить по-другому, т.е. интерпретировать. Кроме того, в одной драматургической конструкции может сочетаться несколько нарративов (например, сюжет в сюжете или текст в тексте).

Нарратив	Драматургия
Подлежит интерпретации, т.к. имеет разные аспекты, например, исполнительский. Может по-разному донести смысл.	Не интерпретируется, т.к. замысел принадлежит только творцу, а то, что интерпретируется, переходит в статус нарратива.
Имеет сюжетную и несюжетную модель, внешний и внутренний нарратив. Возможно сочетание нескольких нарративов в одной драматургической конструкции.	Связана с сюжетом («Страсти» Баха).
Событийность не обязательна, т. к. нарратив может иметь религиозную (григорианский хорал) или философскую («Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление» Р. Штрауса) основу.	Обязательна событийность.
Развертывание текста, а не сюжета.	Развертывание сюжета — как линейно, так и нелинейно последовательного.

Следует отметить, что современная теория, представляющая нарратив как повествование, направленное на последовательное изложение взаимосвязанных событий, пополнится иными представлениями об этом феномене, если будет развиваться идея глубинного или внутреннего нарратива как некоего подтекстового (нередко эмоционального) слоя повествования.

ЛИТЕРАТУРА _

- Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391.
- 2. *Вязкова Е.* И.С. Бах и его «SDG» // Христианские образы в искусстве. Вып 1. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных 170. Москва, 2007. С.192–198.
- 3. *Гар∂инер Дж.Э.* Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха [пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич]. Москва: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
- 4. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. Москва: Иностранная литература, 1962. 570 с.
- Манн Т. Доктор Фаустус. Собрание сочинений: в 10-ти тт. Т. 5. Москва: Худож. лит, 1960. 696 с.
- Стогний И. Тональный сюжет музыкального произведения // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии и методики. Сб. статей по материалам XII межвузовской научной конференции 1–3 ноября 2016 г. — С. 18–33.
- 7. Стогний И. Кантата BWV 150 И.С. Баха: Трактовка литературного текста и композиционные особенности» // Современные проблемы музыкознания. № 4. 2021. С. 30–47.
- Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино // Научный вестник Московской консерватории. — Т. 12. — № 4. — 2021. — С. 156–173.
- 9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1965. 725 с.
- 10. *Эко У.* Откровения молодого романиста. Москва: ACT: Corpus, 2013. 320 с.
- 11. *Kermode F.* The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 169 p.

REFERENCES_

- Bart R. Smert' avtora // Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Bart R. Death of the author // Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994. P. 384–391.
- Vyazkova E. I.S. Bakh i ego «SDG» // Khristianskie obrazy v iskusstve [Vyazkova E. I.S. Bach and his «SDG» // Christian images in art]. Vyp 1. Sb. tr. RAM im. Gnesinykh 170 [Issue 1. Sat. tr. RAM them. Gnesinyh 170]. Moscow, 2007. P. 192–198.
- 3. *Gardiner Dzh.* E. Muzyka v nebesnom grade. Portret loganna Sebast'yana Bakha [per. s angl. R. Nasonova i A. Andrushkevich]. [Gardiner J.E. Music in the heavenly city. Portrait of Johann Sebastian Bach [trans. from English. R. Nasonova and A. Andrushkevich]. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 928 p.
- 4. Ingarden R. Issledovaniya po estetike. Per. s pol'skogo A. Ermilova i B. Fedorova [Ingarden R. Research on aesthetics. Per. from the Polish A. Ermilov and B. Fedorov]. Moscow: Foreign Literature Publ., 1962.
- 5. *Mann T*. Doktor Faustus. Sobranie sochinenii: v 10-ti tt. T. 5 [Mann T. Dr. Faustus. Collected works: in 10 volumes. T. 5]. Moscow: Khudozh. lit. 1960. 696 p.
- 6. Stognii I. Tonal'nyi syuzhet muzykal'nogo proizvedeniya // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii, metodologii i metodiki. Sb. statei po materialam XII mezhvuzovskoi nauchnoi konferentsii 1–3 noyabrya 2016 g. [Stogniy I. The tonal plot of a musical work. In Musical education in the context of culture: issues of theory, history, methodology and methodology. Sat articles based on the materials of the XII Inter-University Scientific Conference November 1–3]. Moscow: 2016. P. 18–33.
- Stognii I. Kantata BWV 150 I.S. Bakha: Traktovka literaturnogo teksta i kompozitsionnye osobennosti» //
 Sovremennye problemy muzykoznaniya [Stogniy I. Cantata BWV 150 I.S. Bach: Interpretation of
 a literary text and compositional features // Modern problems of musicology]. № 4. 2021. P. 30–47.
- 8. Stoyanova I. Strategii narrativa v sovremennoi opere (na primere istorii Dzhezual'do v proizvedeniyakh Shnitke i Sharrino // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Stoyanova I. Narrative strategies in modern opera (on the example of the story of Gesualdo in the works of Schnittke and Sharrino // Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. V. 12, No. 4. 2021. P. 156–173.
- 9. Shveitser A. logann Sebast'yan Bakh [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Music, 1965. 725 p.
- Eko U. Otkroveniya molodogo romanista [Eko U. Revelations of a young novelist]. Moscow: ACT: Corpus, Publ., 2013. 320 p.
- 11. Kermode F. The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative. Cambridge: Harvard University Press Publ., 1979.

ПРИМЕЧАНИЯ _

- ¹ Данный вопрос требует самостоятельного рассмотрения. В заключительном разделе статьи будет приведена таблица сравнительных характеристик данных категорий.
- ² Точная цитата: «Распознать намерения текста значит распознать семиотическую стратегию» [10, *67*].
- ³ В данной статье рассматриваются только три хоровых номера из кантаты Баха № 150. Полный анализ содержится в статье автора: «Кантата BWV 150 И.С. Баха: Трактовка литературного текста и композиционные особенности» // Современные проблемы музыкознания [7].
- ⁴ Следует добавить комментарий Д. Гардинера о тональности *fis-moll*, названной им «козлиной» [3, *590*]. Очевидно, имеется в виду род человеческий, который, согласно Библии, делится на козлищ и овец. Комментарий привлекает к себе особое внимание, поскольку тональности не находятся в поле зрения автора монографии.
- 5 Подробный анализ тональной структуры Пассионов И.С. Баха см. в статье автора [6].
- ⁶ Нумерация дана по изданию: Leipzig C.F. Peters.

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИЙ В ЦИКЛЕ Б. ЧАЙКОВСКОГО «ЗНАКИ ЗОДИАКА» НА СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ

оэтическая интонация — это художественно претворенная речь поэта, несущая в себе его неповторимый «голос» и раскрывающая его внутренний мир. Многие поэты и писатели, характеризуя процесс сочинения, говорят о первоначальности некоего ритмо-интонационного звучания («гул», по В. Маяковскому, «музыкальный напор», по А. Блоку). Сходный с Маяковским термин применяет Варлам Шаламов: «В мозгу поэта — да и не только в мозгу, но и в сердце и всей нервной ткани — копится некий звуковой гул. Стихотворение возникает как звуковой каркас — идут поиски ритма, тона, размера, который должен дать выход накопленному в мозгу» [9]. То, как поэт реализует этот «звуковой гул» в словесном воплощении (в системе образов, лексике, в синтаксисе, фонике, ритме, рифме), и составляет явление поэтической интонации.

Конечно, «музыка стиха» (то есть авторская поэтическая интонация, авторский голос) присуща каждому большому поэту. В. Шаламов отмечает, что поэтическая интонация — «это паспорт поэта», подчеркивает индивидуальность «авторского голоса»: «Вот потому-то поэты и читают свои стихи всегда лучше, чем актеры, — потому что они владеют своей интонацией и не осваивают чужую <... > Каждый поэт разговаривает с читателем на своем языке» [10]. Именно искренность, правдивость высказывания Шаламов видит необходимым условием подлинной поэзии: «Поэзия — ... это не ремесло, а судьба. Пока в строках не выступит живая кровь — поэта еще нет, есть только версификатор» [Там же].

Действительно, не случайно большой поэт, как и композитор, узнается по нескольким строкам. Например, «музыка» В. Маяковского — синкопированная, ударно-шумовая, ритмически эксцентричная — близка по характеру музыке И. Стравинского («Весна священная»); интонационный строй поэзии М. Цветаевой с его подчеркнутой характерностью, острым звуковым ре-

льефом словесной ткани напоминает, на наш взгляд, мелодику Прокофьева, а в напряженном цветаевском пафосе нагнетания варьированных лексико-фонетических повторов слышится родство с фольклорными причитаниями, плачами. Поэтическая интонация Блока, прежде всего, певуча и протяженна, она ближе к музыке мелодической — кантилене, длящемуся состоянию с интонационными волнами широкого дыхания. По словам Блока, его поэтическая идея первоначально должна была обрести некий мелодический облик: «Когда меня неотступно преследует определенная мысль, я мучительно ищу того звучания, в которое она должна облечься. И в конце концов слышу определенную мелодию. И тогда только приходят слова. Нужно следить за тем, чтобы они точно ложились на интонацию, ничем не противоречили ей» [5, 231].

Погружение в звуковой мир блоковской поэзии не оставляет сомнений в его особенно близком родстве с музыкой: для Блока исключительно важен ритм, порождаемый не только стихотворным размером, но и самими ритмо-интонационными формами слов, подобных мотивам в музыке; важны звуковые свойства слов и создаваемые многоуровневыми повторами сквозные связи, благодаря которым возникает агглютинация смыслов¹; важны особенности построения фраз (эллипсисы, инверсии, синтаксические параллелизмы и т. д.). Наконец, формы стихотворений Блока обнаруживают ясные параллели с музыкальными формами.

U поскольку в стихе уже содержится своя «музыка» (то есть именно художественно значимое *звучание*), то написанная на такие стихи музыка должна этот смысл перевоплотить «на своем языке».

Вокальные циклы чаще создаются на слова одного поэта, так как тексты в этом случае обладают единством стиля и поэтической интонации. Сочинение цикла на стихи разных авторов — нечастое явление. Например, хоровой цикл «Пять хоров на стихи русских поэтов» Г. Свиридова написан на стихи, близкие тематически, образно, интонационно.

Кантата Бориса Чайковского «Знаки Зодиака» (1974 г.) написана на тексты Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого, причем стихотворения подобраны по принципу максимального контраста. Они далеки и по времени создания (Тютчева от Заболоцкого отделяют 100 лет; здесь и Золотой век русской поэзии, и Серебряный, и ранняя советская поэзия ОБЭРИУТов), и по характеру, по художественному образу, по интонации. Контрастность подчеркнута с точки зрения музыкального решения. Композитор отмечает: «Поэтическая интонация каждого автора требует индивидуального музыкального воплощения» [4, 209], однако при этом сохраняются внутренние связи (смысловые интонационные), скрепляющие цикл.

До 1974 года (года создания кантаты) Б. Чайковский написал два вокальных цикла — «Четыре стихотворения Иосифа Бродского» (1965) и «Лирика Пушкина» (1972). Они традиционны по исполнительскому составу: для голоса и фортепиано. «Знаки Зодиака» же написаны для голоса (женского), клавесина и струнного оркестра, не случайно композитор называет цикл «камерной кантатой». Хотя отчасти его можно назвать и «камерной симфонией

с голосом»: роль инструментальной партии настолько велика, что композитор предпосылает вокальным частям инструментальную «Прелюдию», в которой излагает и развивает тематизм последующих частей, сопрягает его, как бы собирает все «знаки зодиака» в единую вселенную. В кантате пять частей: Прелюдия, «Молчание» (на слова Тютчева), «Там, далёко» (на слова Блока), «У четырёх дорог» (на слова Цветаевой), «Знаки Зодиака» (на слова Заболоцкого).

Следует сказать, что Б. Чайковский, прежде всего, композитор-симфонист, его мышление тяготеет к инструментальной сфере, певучий тематизм обладает «длительным дыханием». Показательно, что когда вокальный цикл на стихи Бродского был запрещен к исполнению (впервые прозвучал лишь в 1990-х годах), композитор создал его симфоническую версию — «Четыре прелюдии» для оркестра; он видел возможность существования этой музыки и без слов. Автор говорит об этом цикле, что «жанр прелюдии — очень редкий в симфонической музыке — наиболее соответствует образам стихов» [4, 209]. Вокальное произведение для него — не столько голос с аккомпанементом, сколько инструментальное сочинение с голосом, возможно, проясняющим содержание музыки, или даже наоборот, находящимся с ней в диалоге.

В фокусе нашего рассмотрения цикла два вопроса: *прочтение* композитором поэтической интонации каждого автора стихотворения и *соотношение* поэтической и музыкальной интонации — как воплощения ритмоинтонационных структур, так и «эмоционального тона» 2 .

Первое стихотворение — «Silentium!» Тютчева:

Молчи, скрывайся и таи И чувства и мечты свои — Пускай в душевной глубине Встают и заходят оне Безмолвно, как звезды в ночи, — Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймёт ли он, чем ты живёшь? Мысль изречённая есть ложь. Взрывая, возмутишь ключи, — Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей — Есть целый мир в душе твоей Таинственно-волшебных дум; Их оглушит наружный шум, Дневные разгонят лучи, — Внимай их пенью — и молчи!..

Первая часть цикла представлена как диалог оркестра и голоса, причем контрастный по интонационному материалу: страстные, мятежные секундово-септимовые интонации, воплощенные мелкими длительностями у струнных с многократными варьированными повторами-взлетами, — и спокойная, ровная вокальная мелодия, изложенная более крупными длительностями, с преобладанием плавного поступенного движения. Этот прием очень удачно передает содержание стихотворения: «Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои...», «Лишь жить в себе самом умей». В тексте не раскрываются чувства, поэт лишь призывает к обереганию их от слова, от высказывания. В музыкальном же «прочтении» стихотворения чувства находят максимально экспрессивное выражение в партии оркестра. Возникает противоречие между инструментальной партией, открыто выражающей «все чувства и мечты свои», и сдержанной вокальной. При этом сдержанность слова подчеркивается и характерно барочными строгими, скупыми каденциями, одинаковыми во всех трех строфах, приходящимися на одно и то же слово «и молчи!» — так композитор отражает единые окончания слов, эпифоры (прим.1 а, 1 б).

Пример 1а. Б. Чайковский. «Знаки Зодиака». І часть. Прелюдия



Пример 16. Б. Чайковский «Знаки Зодиака». ІІ часть «Молчание». Вступление вокальной парии





В сочетании с начальной Прелюдией первый вокальный номер настраивает слушательское восприятие, направляет его внутрь, в созерцание, вдумчивое молчание. Музыка раскрывает невысказанную глубину слова. Тема одиночества, свойственная романтикам, приобретает особый смысл в контексте запретов и унижений, которые пришлось пережить композитору (он был учеником Шостаковича, когда вышло знаменитое Постановление 1948 года). Такой подтекст, ощутимый и во всех остальных частях цикла, оказывается одним из сквозных «невысказанных» смыслов — о свободе художника.

Если во II части («Молчание») присутствует, если можно так выразиться, «словесно-музыкальный» оксюморон, то в III части кантаты «Там, далёко» на стихи А. Блока оксюморонной хочется назвать саму поэтическую интонацию (что нередко встречается именно у Блока): образность стихотворения связана с весьма контрастными смысловыми полями. С одной стороны, это семантика траура и скорби («Похоронят, зароют глубоко», «гробовая доска»), выражение человеческих страстей («восторт и тоска», «муки любви и разлуки»), с другой — безмятежность и бесстрастность природы («весна», «осень», «трава», «на земле»), некоторые ее образы переданы словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами («дождик», «холмик»). Автор обращается также к разговорным оборотам («торопиться не надо — уютно», «хорошо», «там, значит» «здесь, пожалуй, надумаем мы», «беспутной и путной», «разумели»), что придает интонации некую простоту, создант иллюзию рассуждения о чем-то будничном, а не о смерти.

Похоронят, зароют глубоко, Бедный холмик травой порастет, И услышим: далёко, высоко На земле где-то дождик идет.

Ни о чем уж мы больше не спросим, Пробудясь от ленивого сна. Знаем: если не громко — там осень, Если бурно — там, значит, весна. Хорошо, что в дремотные звуки Не вступают восторг и тоска, Что от муки любви и разлуки Упасла гробовая доска.

Торопиться не надо, уютно; Здесь, пожалуй, надумаем мы, Что под жизнью беспутной и путной Разумели людские умы.

С первых строк стихотворения можно подумать о скорбной поэтической интонации³, однако в целостном контексте она становится просветленной, с оттенком грустной иронии, в ее трехдольном размере с «затактом» (анапест: _/__/_) слышится даже некоторая «вальсовость». Такой оксю-

Музыкально очень точно схвачена поэтическая интонация Блока — сдержанная внешне, наполненная внутренне. В мелодике преобладает секундовый мотив, и это очень верный подход по отношению к Блоку, которому не свойственны размашистые мелодии, в них теряется блоковская музыка слова; в инструментальной партии переливаются мягкие гармонические краски. В то же время такая секундовая «покачивающаяся» попевка — одна из характерных интонаций Бориса Чайковского (она же повторяется и в финале цикла). Приходят на ум слова Г. Свиридова о Борисе Чайковском: «Это композитор глубоко русский. Его душевный мир — это мир чистых и возвышенных страстей. В этой музыке много чего-то недосказанного, какой-то затаенной нежности, большого душевного целомудрия» [7] (прим. 2).

P Semplice

III . xo.

Пример 2. Б. Чайковский. «Знаки Зодиака». III часть «Там, далёко»

IV часть «У четырех дорог», написанная на стихотворение Марины Цветаевой, самая эмоционально открытая, подстать характерной поэтической интонации Цветаевой — восклицательной, на предельно высоком эмоциональном накале, отчаянной, близкой народному плачу-причету.

Вот как характеризует цветаевскую поэтическую интонацию В. Шаламов: «Для Цветаевой (при использовании того же классического размера, того же ямба и хорея) характерен вопросительный тон, переход фразы на другую строку, лишение стихотворения его песенного начала, нагнетание тревожности, появление неожиданностей. <... > Цветаевский почерк мы узнаем очень легко» [9]. Сама поэтесса говорила: «Я не верю стихам, которые льются. Рвутся — $\partial a!$ » [6].

Веселись, душа, пей и ешь! А настанет срок — Положите меня промеж Четырех дорог.

Там, где во поле во пустом Вороньё да волк, Становись надо мной крестом, Раздорожный столб!

Не чуралася я в ночи́ Окаянных мест. Высоко́ надо мной торчи, Безымянный крест. Не один из вас, дру́ги, мной Был и сыт и пьян. С головою меня укрой, Полевой бурьян.

Не запаливайте свечу Во церковной мгле.
— Вечной памяти не хочу На родной земле!

Эмоциональный накал стихотворения раскрывается в амплитуде звучности от pianissimo до fortissimo, широком диапазоне мелодии, в разнообразии сложных переменных размеров и ритмов (триоли, квартоли в вокальной партии усиливают декламационное начало). Инструментальная партия скорее иллюстрирует слово, как в «Страстях по Матфею» Баха, интонациями хлестких тират («Распни его!»); они словно бичуют «произносящую» эти отчаянно-пронзительные, наполненные болью строки. Вокальная партия точно воплощает разные ритмоинтонации стиха: от начального секундового раскачивания (лейтинтонация цикла) на кратких фразах «Веселись, душа, Пей и ешь» до протяженных взлетов и резких падений («четырёх дорог»: ١١٨١). В оркестре появляются настороженные и «злые» танцевальные мотивы, напоминающие рахманиновские «Вариации на тему Корелли», прелюдию-«Менуэт» d-moll. И вновь музыкально-поэтическое высказывание воспринимается как автобиографичное («Не один из вас, други, был мной и сыт, и пьян ... »). Один из учеников Б. Чайковского вспоминает, как на его похоронах «нелепо красовался (иного слова не подберу) венок с врезавшейся в сознание, как некий метафизический оксюморон, надписью на ленте: "светлому гению русской музыки от Союза композиторов..."») [1]. Последние слова стихотворения наполнены горечью: «Вечной памяти не хочу на родной земле» (примеры 3a, 36).

Пример За. Б. Чайковский. «Знаки Зодиака». «У четырех дорог». Инструментальное вступление



Пример 36. Б. Чайковский. «Знаки Зодиака». IV часть «У четырех дорог». Вступление вокальной партии



Финал кантаты (V часть, «Знаки Зодиака») написан на стихотворение Н. Заболоцкого — одного из любимейших поэтов Б. Чайковского (впоследствии композитор создал на его стихи вокальный цикл «Последняя весна»). В 20-х годах XX века Заболоцкий входил в объединение поэтов-ОБЭРИУтов 4 , и это стихотворение отражает их эстетику.

Меркнут знаки Зодиака Над просторами полей. Спит животное Собака, Дремлет птица Воробей. Толстозадые русалки Улетают прямо в небо, Руки крепкие, как палки, Груди круглые, как репа.

Ведьма, сев на треугольник, Превращается в дымок. С лешачихами покойник Стройно пляшет кекуок. Вслед за ними бледным хором Ловят Муху колдуны, И стоит над косогором Неподвижный лик луны.

Меркнут знаки Зодиака Над постройками села, Спит животное Собака, Дремлет рыба Камбала, Колотушка тук-тук-тук, Спит животное Паук, Спит Корова, Муха спит, Над землей луна висит. Над землей большая плошка Опрокинутой воды.

Леший вытащил бревешко Из мохнатой бороды. Из-за облака сирена Ножку выставила вниз, Людоед у джентльмена Неприличное отгрыз. Все смешалось в общем танце, И летят во сне концы Гамадрилы и британцы, Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий, Полководец новых лет, Разум мой! Уродцы эти — Только вымысел и бред. Только вымысел, мечтанье, Сонной мысли колыханье, Безутешное страданье, — То, чего на свете нет.

Высока земли обитель.
Поздно, поздно. Спать пора!
Разум, бедный мой воитель,
Ты заснул бы до утра.
Что сомненья? Что тревоги?
День прошел, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

Колотушка тук-тук-тук, Спит животное Паук, Спит Корова, Муха спит, Над землей луна висит. Над землей большая плошка Опрокинутой воды. Спит растение Картошка. Засыпай скорей и ты!

Образно-смысловой строй стихотворения необычен, загадочен: в нем сочетается наивность детского стихотворения с его характерной ритмичностью считалочки («Колокольчик тук-тук-тук», «Спит корова, муха спит»), ирония народной частушки (а также ее стихотворный размер) и странные гротесковые образы фантасмагории в духе картин Босха (которого Б. Чайковский очень любил) — чудовища, русалки, «гамадрилы и британцы», ведьмы, лешие... Поэт иносказательно показывает через фантасмагорическую вакханалию «под луной» безумство и абсурдность мира. Но все-таки вывод оказывается иным: вся эта вакханалия — «только вымысел и бред» разума, «бедного воителя» — исчезнет вместе с ночью, а мир все-таки прекрасен, чист и вечен («Высока земли обитель», «мы с тобой... на пороге новой жизни молодой»). Вспоминаются слова Блока: «Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен!» Музыка финала напоминает детскую песенку с простыми трезвучными интонациями в мелодии, остинатным ритмом в сопровождении, но с интересными гармоническими красками, подголосками. Очень удачно композитор применяет тембр скрипичных флажолет, напоминающих звучание флейты (пример 4).



Пример 4. Б. Чайковский. «Знаки Зодиака». V часть «Знаки Зодиака»

Подобного рода быстрые, ритмичные, загадочно-иносказательные финалы вокальных или хоровых циклов (их еще называют «открытыми» финалами) — не редкость и у Георгия Свиридова, близкого Б. Чайковскому по эстетике (в «Пушкинском венке» — «Стрекотунья-белобока», в кантате «Ночные облака» — «Балаганчик», в «Маленькой кантате» — «Ночь» («Идет без проволочек...»)); у Б. Чайковского быстрым остинатным финалом заканчивается вокальный цикл на стихи И. Бродского («Стансы»). Такой финал завершает цикл подобно многоточию; музыка словно уносится вдаль, оставляя нас вслушивающимися и размышляющими...

Несмотря на яркий контраст частей и совершенно различный подход композитора к каждому из поэтических текстов, цикл образует интонационное и смысловое единство. Характерные авторские интонации Бориса Чайковского проявляются во всех частях: это секундовые покачивания, секундо-септимовые страстные метания. Тематические арки образуются между Прелюдией и всеми частями цикла, так сказать, по «веерному принципу», а также и перекрестно — между II и IV частями (мятежно-страстные, драматические интонации), между III и V (быстрые, секундово-остинатные). И в содержательном отношении все стихи объединяет смысл между строк: мысли о жизни и смерти, о творчестве и «кресте» художника, о невозможности высказать себя, о непонятости и отверженности, а также о том, что есть на земле прекрасное — природа, земля, вечно обновляющийся мир.

В музыкальном прочтении поэтической интонации стихотворений, при достаточно чутком внимании композитора к деталям, доминирует обобщающий

подход (когда улавливается основной эмоциональный тон стихотворения и именно он становится основой музыки), а не иллюстративный, связанный с последовательным детальным раскрытием содержания⁵. От того, как этот эмоциональный тон прочувствован композитором и как переведен на язык музыки, зависит, сохранится ли в музыкальной интерпретации собственно «музыка стиха». Ведь сочинение музыки на стихи во многом уподобляется искусству поэтического перевода, поскольку требует воссоздания стихотворения из иного материала. Ю. М. Лотман подчеркивает, что при переводе с одного художественного языка на другой носителем наиболее ценной информации оказывается «перевод непереводимого» [2, 16].

W если «областью пересечения» между поэтической и музыкальной интонацией являются ритм и синтаксис, то искомой «непереводимой информацией высокой ценности» [2,16] может быть эмоциональный тон — эмоциональный смысл, выраженный в стихотворении и музыке имманентными выразительными средствами. Именно эту наиболее сложную для улавливания и тем более для передачи сущность «живого слова с его конкретным смыслом, эмоцией и тайной глубиной» (по выражению Γ . Свиридова) композитор «переплавляет» в созвучную музыкальную эмоцию, создает его музыкальный эквивалент. Кантата Γ Чайковского являет собой редкий и драгоценный пример такой конгениальной встречи стиха со «своей» музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский: отзвуки. К 90-летию со дня рождения композитора. [Электронный ресурс]. URL: https://музыкальныйжурнал.рф/юрий-абдоков-борис-чайковский-отзвук/
- 2. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
- 3. *Невзгля∂ова Е. В.* Звук и смысл. Urbi: Литературный альманах. Вып. 17. СПб.: АО «Журнал "Звезда"», 1998. 255 с.
- 4. *Овсянкина Г. П.* «Вместе с Борисом Чайковским...» // Б. А. Чайковский (1925–1996). Материалы к творческой биографии. Москва: Рус. муз. т-во «Купина», 1997. С.207–219.
- 5. *Рождественский Вс. А.* Страницы жизни. М.-Л.: Сов. писатель, 1962. 382 с.
- 6. *Степанова И. В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Москва: Книга и бизнес, 2002. 288 с.
- 7. Свиридов Г. В. «Слово к юбилею» [Электронный ресурс]. URL: http://www.boris-tchaikovsky.com/svirid.htm
- 8. Цветаева М. И. Сводные тетради. Тетрадь третья [Электронный ресурс]. URL: http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/tetradi/tetrad-3-3.htm
- 9. *Шаламов В. Т.* Звуковой повтор поиск смысла (заметки о стиховой гармонии). [Электронный ресурс]. URL: https://shalamov.ru/library/21/62.html
- 10. *Шаламов В. Т.* Поэтическая интонация. [Электронный ресурс]. URL: https://shalamov.ru/library/21/3.html

REFERENCES_

 Abdokov Yu.B. Boris Chajkovskij: otzvuki. К 90-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Boris Tchaikovsky: echoes. On the 90th anniversary of the composer's birth]. [E`lektronny`j resurs]. URL: https://музыкальныйжурнал.рф/юрий-абдоков-борис-чайковский-отзвук/

- 2. Lotman Yu. M. Semiosfera. [Semiosphere]. SPb.: Iskusstvo, 1998. 704 p.
- 3. Nevzglyadova, E. V. Zvuk i smy`sl. Urbi: Literaturny`j al`manax [Sound and meaning. Urbi: Literary Almanac]. Vy`p. 17. SPb.: AO «Zhurnal "Zvezda"», 1998. 255 p.
- Ovsyankina G. P. «Vmeste s Borisom Chajkovskim...» [Together with Boris Chaikovsky] // B. A. Chajkovskij (1925-1996). Materialy k tvorcheskoj biografii. Moscow: Rus. muz. t-vo «Kupina», 1997. P. 207–219.
- 5. Rozhdestvenskij Bs. A. Stranicy zhizni [The Life Pages]. M.-L.: Sov. pisatel', 1962. 382 p.
- 6. Stepanova I. V. Slovo i muzy`ka. Dialektika semanticheskix svyazej [Word and music. Dialectics of semantic relations]. Moscow: «Kniga i biznes», 2002. 288 p.
- 7. Sviridov G. V. «Slovo k yubileyu» [An Anniversary Speech] [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.boris-tchaikovsky.com/svirid.htm
- 8. *Czvetaeva M. I.* Svodny'e tetradi. Tetrad' tret'ya [Summary notebooks. The third notebook] [E'lektronny'j resurs]. URL: http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/tetradi/tetrad-3-3.htm
- Shalamov V. T. Zvukovoj povtor poisk smysla (zametki o stihovoj garmonii). [The Repetition of Sounds — Searching for the Meaning (Notes on Verse Harmony] [Elektronnyj resurs]. URL: https://shalamov.ru/library/21/62.html
- 10. *Shalamov V. T.* Poeticheskaya intonaciya [Poetic Intonation] [Elektronnyj resurs]. URL: https://shalamov.ru/library/21/3.html

ПРИМЕЧАНИЯ _

- Под понятием «агглютинация» (от лат. agglutinatio «приклеивание, склеивание») в данном контексте подразумевается взаимопроникновение смыслов слов и образование особого нового смыслового единства.
- ² Подробнее эти понятия разработаны в диссертационном исследовании автора: Опарина Ю. М. «Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов». Дисс. канд. иск. М., 2014.
- ³ Так скорбно-трагически, в ритме траурного шествия, «прочитывает» это стихотворение Г. Свиридов в маленькой трехчастной кантате «Грустные песни» (№ 1 «Похоронят, зароют глубоко», h-moll).
- ⁴ ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства) группа писателей и деятелей культуры, существовавшая в 1927 начале 1930-х гг. в Ленинграде. ОБЭРИУты декларировали отказ от традиционных форм искусства, необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда.
- ⁵ Эти два типа композиторского подхода к воплощению стиха в музыке сформулированы И. Лаврентьевой (музыкальное *обобщение* или же *детализация*). См.: Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 77 с.

Myzыкальная педагогика

Августа Малинковская

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА, ОСУЩЕСТВЛЕННОГО В ДОМЕ ГНЕСИНЫХ ПОЛВЕКА ТОМУ НАЗАД

Время освещаемого события, 1970–1980-е годы, — период, который можно охарактеризовать как этап успешного развития музыкального образования в СССР. Базировавшаяся на государственной идеологической доктрине в области культуры и искусства, целенаправленно консолидировавшая опыт русского дореволюционного, советского и зарубежного музыкального исполнительства и педагогики система музыкального образования обрела структурно-содержательную целостность. Сформировалась методологическая парадигма и свод методических принципов, педагогических технологий, а также обеспечивающий их реализацию обширный фонд учебников, учебных пособий, государственных образовательных стандартов, программных и учебно-методических материалов.

В области педагогики музыкального образования доминирующим по значению явился прогрессивный принцип воспитания «в первую очередь музыканта, способного понимать и глубоко чувствовать музыкальное искусство» [4, 34]. Развитие музыкальных знаний, технических умений учащихся происходило в соответствии с художественно-исполнительскими задачами. А. А. Николаев, профессор Московской консерватории, специалист в сфере фортепианно-исполнительской теории и педагогики, утверждал: «советской педагогике удалось построить <... > последовательную практическую методику обучения пианиста, начиная с первых шагов его музыкального воспитания. <... > Практика лучших представителей советской фортепианной педагогики служит поучительным примером для менее опытных и начинающих молодых педагогов» [Там же, 39–40].

Данная образовательная доктрина явилась несомненным историческим достижением в музыкально-исполнительской педагогике. При этом ее практическое воплощение в системе образования, в частности, в ее начальном звене —

детских музыкальных школах (на 1975 год в СССР их насчитывалось 5234), со временем породило ряд трудностей и противоречий. Главным из них стало, как это ни парадоксально, противоречие между декларируемой первоочередной задачей воспитания музыканта, которая заключалась в подготовке учащихся как будущих музыкально культурных и грамотных любителей, активных слушателей, участников музыкальных самодеятельных коллективов, пропагандистов музыкального искусства на бытовом уровне, и постепенным, все более заметным со временем смещением цели и задачи на первостепенное профессионализированное обучение. Дело в том, что в основу его были положены принципы и методы преподавания исполнительских специальностей в профессиональных средних и высших учебных учреждениях. Однако профессионализация была доступна лишь для наиболее одаренных учащихся детских музыкальных школ (3–4 %), но не соответствовала специфике начального звена системы музыкального образования.

В результате сложившейся ситуации более всего страдало именно комплексное музыкальное развитие детей, предполагающее достаточно широкий объем знаний, умений и навыков, в том числе получаемых в процессе творческого музицирования: слушания музыки, игры по нотам и чтения с листа, подбора по слуху аккомпанемента к мелодии, элементарной импровизации, в том числе коллективной и т.п.

Существенно, что искажение главной цели музыкального образования в начальном звене приобрело в образовательной системе в целом системный и циклический характер, так как подготовка в училищах и в вузах будущих школьных педагогов исполнительских специальностей осуществлялась в соответствии с описанными выше quasi-профессиональными установками, центрированными на инструментально-исполнительских задачах.

Эти «перекосы» в рамках рассматриваемого периода изучались ведущими специалистами в области музыкального образования, методистами, преподавателями вузов и училищ, обсуждавшими названные и другие проблемы на различных совещаниях, «круглых столах», в методических кабинетах, секциях разных уровней, предлагавшими различные решения. Большое внимание при этом уделялось именно необходимости преемственной связи и взаимодействию учебных учреждений в системе «школа — училище — вуз (ШУВ)».

* * *

В описанный процесс активно включился коллектив Гнесинского Дома под руководством кафедры педагогики и методики, в тот период возглавившей исследование образовательного процесса в трехступенчатой системе (музыкальная школа — училище — институт), а также сплотившей вокруг себя специалистов музыкального образования всей страны. Одним из примеров этой деятельности стал проект «Проблемы взаимодействия трех звеньев системы советского музыкального образования (школа — училище — вуз)» [5], разработанный на основе Постановления коллегии Министерства

культуры РСФСР от 09. 09 1976 г. Это свидетельствует о государственном значении проекта, о высоком уровне ответственности за результаты его реализации. Выбор ГМПИ имени Гнесиных был обусловлен его авторитетом как ведущего музыкально-педагогического вуза, к тому времени в течение тридцати лет успешно осуществляющего подготовку преподавателей для всех трех звеньев системы музыкального образования 2 . Гнесинское музыкальное образовательное учреждение, исторически последовательно развивавшееся от начальной ступени к средней и высшей, служило еще и образцом их преемственной связи, отражая процесс становления всей системы отечественного музыкального образования в XX веке.

музыкального образования в XX веке.

В Институте были созданы небольшие коллективы, которые назывались «проблемные группы», работающие под руководством ректората и кафедры педагогики и методики (которой заведовал тогда профессор А. Д. Алексеев). Каждая группа, включающая руководителя группы и несколько членов, представляла один из факультетов института (ИТК и исполнительские). Периодически к работе привлекались директора и педагоги Школы-семилетки и Училища имени Гнесиных. Работала также группа по проведению экспериментальной части проекта. Результаты осуществленного проекта были опубликованы в 1980 году [5]. Думается, уже само перечисление коллективов, участвующих в осуществлении проекта, о котором идет речь, свидетельствует о его масштабности.

Таким образом, главное содержание деятельности «проблемных групп» можно определить как теоретическое экспериментальное изучение насущных проблем системы отечественного музыкального образования в гнесинском ШУВ. Конечная цель виделась как разработка оптимального варианта подготовки музыканта на протяжении всех лет обучения с учетом необходимой преемственности между ступенями.

* * *

К делу приступили в конце 1976 года. Первоначальной задачей стала разработка по заказу Министерства культуры РСФСР модели выпускника музыкального вуза (программного документа научно-практической направленности, проектирующего компоненты личностного и профессионального комплекса выпускников: художественно-идеологические, ценностные, нравственные, эстетические установки, творческие способности, знания и умения, особенности мышления, критерии готовности к профессиональной деятельности и т.п.) [3]. Замысел и логика освещаемого проекта вели далее к задачам создания

Замысел и логика освещаемого проекта вели далее к задачам создания «сквозных» учебных планов «школа — училище — вуз», к пересмотру, обновлению и обогащению программ по исполнительским и теоретическим дисциплинам, требований к выпускным и приемным экзаменам. Наряду с прочерчиванием горизонтальных (временных, поэтапных) связей звеньев ШУВ внимание уделялось также вертикальной координате, а именно согласованию содержания учебных дисциплин, в частности, исполнительских и теоретиче-

ских классов. В реализации важнейшего в образовании принципа преемственности учитывались целостность, согласованность и последовательно-непрерывное развитие всех компонентов образовательного процесса.

Содержание и структура констатирующей части Проекта имели целью выявить в системе тестовых проверок:

- степень развития музыкальных способностей, в том числе разных компонентов слуха учащихся: навыков слухового анализа музыки, умения оперировать внутренними слуховыми представлениями, способности сконцентрировать слуховое внимание в процессе слушания сочинений;
- музыкальную грамотность и культуру учащихся, понимание ими основных закономерностей музыкального искусства, стилевых и жанровых основ музыки, этапов ее исторического развития, главных элементов музыкального языка и выразительных средств музыки, специфики исполнительского творчества, навыков работы с музыкальным текстом и т.п.;
- развитость музыкального мышления, в том числе художественно-образных, ассоциативных представлений, способности к целостному охвату формы в процессуальном и конструктивном аспектах, умения проанализировать и охарактеризовать сочинение и т.п.;
- умение работать с текстом музыкального произведения в разных ситуациях (чтение с листа, подготовка исполнения в течение определенного времени, творческое оперирование музыкальным материалом, например, варьирование, дополнение предложенного текста, создание аранжировки, исполнение импровизации и т.п.).

Содержание тестов было типовым для учащихся трех гнесинских учебных заведений, задания различались по уровням сложности, по материалу. Тестирование выпускников училища и вуза было дополнено следующим заданием: охарактеризовать исполнение музыкальных произведений учащимися школы и училища.

В качестве примера читателю представляется разработка тестовой проверки выпускников фортепианного отдела училища имени Γ несиных [5].

- **Тест 1.** Исполнить и сделать устный анализ сочинения (А. Лядов. Прелюдия ор. 10 Des-dur), подготовленного без инструмента за 45 мин., ответив на вопросы: каковы основные жанрово-образные особенности пьесы, стиля композитора, формы, тематического развития, гармонии и других элементов музыкального языка, фортепианного изложения; обосновать задачи интерпретации пьесы: темп и характер движения, фразировку, артикуляцию, педализацию, динамические и звукотембровые градации; отметить основные пианистические трудности и способы исполнительской работы.
- **Тест 2.** Прочитать с листа фрагменты нескольких фортепианных пьес разных стилей, в том числе современных композиторов (Б. Барток, Д. Шостакович и др.) уровня трудности старших классов ДМШ.
- **Тест 3.** Письменно, без инструмента творчески доработать и оформить данную высотно-ритмическую запись мелодии, в которой не указаны размер и тактовое членение (Ел. Ф. Гнесина. Дуэты для маленьких скрипачей), а также отсутствует окончание или се-

редина: обозначить размер и тактовое членение; восполнить отсутствующие фрагменты; написать контрапунктирующий голос или сделать фортепианную аранжировку.

Тест 4. Отредактировать фрагмент фортепианного произведения (Н. Жиганов. «Утро» из фортепианной сюиты), сделать исполнительскую редакцию текста: обозначить темп и характер музыки, темповые изменения в разделах, фразировку, штрихи в мелодии, динамические оттенки и т.д.

Тест 5. Определить, прослушав в записи исполнение фортепианной пьесы, стиль музыки, возможно, ее автора, охарактеризовать исполнение (Шуман. «Арабески» в исполнении В. Софроницкого).

Тест 6. Охарактеризовать исполнение учащимся ДМШ фортепианного сочинения, отметив образность, выразительность игры, культуру работы с текстом, владение художественными средствами инструмента, техническую оснащенность; дать рекомендации к дальнейшей работе над сочинением.

* * *

На основании подробных анализов и обсуждений результатов эксперимента членами «проблемных групп» была определена цель проекта — совершенствование взаимодействия звеньев системы музыкального образования ШУB — и выработаны рекомендации к ее реализации.

Важно отметить, что в выводах, обобщающих результаты тестирования учащихся и студентов трех учебных звеньев, прослеживается ряд отчетливо выраженных типичных недостатков в комплексе музыкального развития учащихся-пианистов. Они свидетельствуют о системном характере упущений в учебных программах, о необходимости совершенствовать педагогические технологии. Обращают на себя внимание, прежде всего, недостатки слухового развития учащихся. Испытания выявили достаточный уровень развития слуховых навыков, формируемых в курсах сольфеджио, заметно отставали от них навыки оперирования внутренними слуховыми представлениями. Это выявилось практически во всех тестах. При чтении музыки с листа была выявлены сложности, связанные с необходимостью активного опережающего слышания; при работе с частично зафиксированными нотными текстами (без указания размера и тактового членения) — с мысленным представлением звучания. Отсутствие почти у всех испытуемых практики слуховой работы с нотным текстом без инструмента показали результаты слухового анализа произведения: прослеживание процесса непрерывного развертывания формы слабо соотносилось с охватом разделов и формы в целом.

Развернутые рекомендации, выработанные участниками «проблемных групп», были ориентированы на совершенствование содержания и методов подготовки учащихся, на дополнение существовавших программных требований.

Так, предусматривалось дополнение программ по сольфеджио и музыкальной литературе, а также специальных классов задачами развития навыков оперирования внутренними слуховыми представлениями, умений, связанных со

слуховым анализом музыкального произведения, способности концентрации внимания на воплощении художественного образа в процессе развертывания формы, развития музыкального материала.

Подчеркивалась необходимость расширения методов работы над музыкальным произведением в исполнительских классах за счет развития навыков чтения с листа, эскизного ознакомления с произведением.

Существенный раздел рекомендаций связан с развитием навыков творческой работы в сфере аранжировки (например, фортепианного переложения вокального или инструментального произведения, обработки народной мелодии, переложения для четырехручного исполнения, инструментовки фортепианного сочинения для ансамбля со струнным, духовым инструментами), оперирования музыкальным материалом (варьирование мелодии, ритма, фактуры, создание технических упражнений, маленьких этюдов на освоение какой-либо технической трудности; сочинение песни на текст и т.п.).

* * *

Стремление вернуться к освещенному в статье событию полувековой давности стимулировано активизировавшимся ныне, в годы известных юбилеев в Гнесинском Доме, осмыслением «связи времен», в том числе — вниманием к педагогическому наследию вуза. В «Истории одного образовательного проекта ... », думается, очевидна не только историческая ценность предпринятой коллективной инновационной работы представителей трех учебных учреждений Гнесинского Дома, данный масштабный музыкально-образовательный опыт сохраняет значение для современного развития Российской академии музыки имени Гнесиных и решения насущных задач музыкального образования в стране. Возникает, на мой взгляд, необходимость актуализировать итоги анализа выявленных полвека назад образовательных проблем, пересмотреть и осмыслить рекомендации, разработанные на основе эксперимента.

Кажется бесспорным, что понимание руководителями и членами «проблемных групп» насущных требований времени сочеталось с осознанием ими значения таких непреходящих образовательных истин, как преемственный непрерывающийся в целях и задачах процесс воспитания музыканта; постоянное расширение и проблемное углубление научно-педагогического опыта; интеграция теории и практики, синергия всех их аспектов.

Представляется очевидным и проявление — в том, достопамятном для немногих еще здравствующих гнесинцев, проекте — самобытности и специфики Гнесинской педагогической школы. С самого начала своего исторического становления и развития она проводила в жизнь принципы преемственной сопряженности этапов образования музыканта, звеньев образовательной системы, утверждала значение музыкального образования как важнейшей части национальной идентичности, культуры, воплощала исторически реальную, жизненную связь поколений.

ЛИТЕРАТУРА -

- 1. Гнесинский Дом. История учебных заведений. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2015. 704 с.
- 2. Малинковская А. В. «Квалификация преподаватель»: Гнесинские традиции педагогической подготовки студентов в контексте развития отечественного музыкального образования // Гнесинские педагогические школы: история и современность / Сборник статей по материалам Третьей Международной практической конференции 2—4 марта 2021. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022. С. 9–19.
- 3. Модель выпускника исполнительских и ИТК факультетов на 1980 год. Проект/ Сост. Малинковская А.В. Министерство культуры РСФСР. Центр. научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства. Москва, 1980. 90 с.
- 4. *Николаев А*. Основы советской пианистической школы //Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория. Москва: Музгиз, 1954. С. 36.
- 5. Проблема взаимодействия трех звеньев системы советского музыкального образования (Школа — Училище — Вуз). Материалы для обсуждения // Министерство культуры РСФСР. Главное управление учебных заведений и научных учреждений. Центральный научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства. — Москва, 1980.

REFERENCES_

- Gnesinskij Dom. Istoriya uchebny`x zavedenij [Gnessin House. History of educational institutions].
 Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2015. 704 p.
- 2. Malinkovskaya A. V. «Kvalifikaciya prepodavatel`»: Gnesinseik tradicii pedagogicheskoj podgotovki studentov v kontekste razvitiya otechestvennogo muzy`kal`nogo obrazovaniya // Gnesinskie pedagogicheskie shkoly`: istoriya i sovremennost` / Sbornik statej po materialam Tret`ej Mezhdunarodnoj prakticheskoj konferencii 2–4 marta 2021 [Malinkovskaya A. V. «Qualification teacher»: Gnesinseik traditions of pedagogical training of students in the context of the development of domestic music education // Gnessin Pedagogical Schools: History and modernity / Collection of articles based on the materials of the Third International Practical Conference on March 2–4, 2021]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2022. P. 9–19.
- 3. Model` vy`pusknika ispolnitel`skix i ITK fakul`tetov na 1980 god. Proekt / Sost. Malinkovskaya A. V. Ministerstvo kul`tury` RSFSR. Centr. nauchno-metodicheskij kabinet po uchebny`m zavedeniyam kul`tury` i iskusstva [The model of the graduate of the performing and ITK faculties for 1980. Project / Comp. Malinkovskaya A. V. Ministry of Culture of the RSFSR. Center. scientific and methodological office for educational institutions of culture and art]. Moscow, 1980. 90 p.
- 4. Nikolayev A. Osnovy sovetskoy pianisticheskoy shcoly // Mastera sovetskoy pianisticheskoy shcoly. Moskovskaya konservatoria [Nikolayev A. Fundamentals of the Soviet piano school // Masters of the Soviet piano school. Moscow Conservatory]. Moscow: Muzgiz, 1954. P. 36.
- 5. Problema vzaimodejstviya trex zven`ev sistemy` sovetskogo muzy`kal`nogo obrazovaniya (Shkola Uchilishhe Vuz). Materialy` dlya obsuzhdeniya // Ministerstvo kul`tury` RSFSR. Glavnoe upravlenie uchebny`x zavedenij i nauchny`x uchrezhdenij. Central`ny`j nauchno-metodicheskij kabinet po uchebny`m zavedeniyam kul`tury` i iskusstva [The problem of interaction of the three links of the Soviet musical education system (School College University). Materials for discussion // Ministry of Culture of the RSFSR. The Main Directorate of Educational Institutions and Scientific Institutions. Central scientific and Methodological Office for educational institutions of Culture and art]. Moscow, 1980.

ПРИМЕЧАНИЯ _

- 1 Подробнее об истории и персоналиях Гнесинского Дома см.: [1].
- ² Подробнее о гнесинских традициях педагогической подготовки см.: [2].

КРУГЛЫЙ СТОЛ

В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «НАУЧНЫЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ РОССИЙСКИХ КОНСЕРВАТОРИЙ. НАВСТРЕЧУ 150-ЛЕТИЮ ЕЛЕНЫ ФАБИАНОВНЫ ГНЕСИНОЙ»

Валентина Рубцова

НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ознание современного музыканта неразрывно связано с современными компьютерными технологиями, что можно увидеть на примере различных сайтов с исполнительскими музыкальными записями, нотным материалом, а также электронных планшетов на пультах оркестрантов. Стали привычными занятия по скайпу педагогов с учащимися, которые так помогли в эпоху эпидемических ограничений. Однако во всем этом задействована лишь малая часть того, что могут дать учебному процессу современные цифровые технологии. Особенно интересно их использование на начальном этапе знакомства с музыкальным искусством.

Пять лет назад издательство «Музыка» сделало решительный шаг в этом направлении, впервые создав новый вид учебных пособий и кратко обозначив их как «электронный образовательный ресурс» (ЭОР). И это не электронная форма учебника (таковая тоже имеется в издательстве), а своего рода модуль, выполняющий функцию усвоения и закрепления учебного материала в различных видах интерактивных заданий. Такое учебное пособие может быть использовано как на уроке, так и в еще большей степени дома, в самостоятельной работе. ЭОР универсален в занятиях с детьми по сольфеджио, слушанию музыки, музыкальной литературе, так как содержит обучающие тексты, ноты, иллюстрации, аудио- и видеозаписи, интересные задания, вопросы, тесты по изучаемому материалу. Задания сопровождаются пояснениями действий. Результаты мож-

но сверить с ответами. ЭОР легко вписывается в учебные занятия образовательных учреждений. «Интерактивные задания, нацеленные на закрепление знаний, ориентированы на разные форматы занятий и уровни подготовки» [9,7].

первые интерактивные пособия, предназначенные для младших классов ДМШ, ДШИ, появились в издательстве в 2018 году. Поначалу это был отдельный проект «Играем в музыку», предназначенный для малышей. Затем последовали разработки отдельных тем: «Выразительные средства музыки» по предмету «Слушание музыки» в первом классе; «Музыкальный ритм» в программе по «Сольфеджио» в первом классе; «Оркестр» по предмету «Слушание музыки» в третьем классе и др. Далее началась разработка пособий, соответствующих годовому циклу предметов «Сольфеджио», «Слушание музыкальная литература». Материал пособий выдерживался в строгом соответствии федеральным государственным образовательным стандартам (ФГОС) и законодательству в сфере интеллектуальной собственности.

Апробация в дошкольных и школьных организациях и в рамках проекта «Московская электронная школа» прошла столь успешно, что в 2019 году Министерство культуры РФ включило ЭОР в перечень учебно-методического обеспечения ДМИ и ДШИ в рамках национального проекта «Культура», а «Московская электронная школа» разместила интерактивные учебно-методические пособия в своей библиотеке и выделила издательству грант на дальнейшую разработку таких пособий. Заметим, что в работе по созданию каждого пособия, помимо сотрудников издательства (нотных и литературных редакторов, корректоров, верстальщиков, наборщиков), участвуют приглашенные специалисты: методисты, педагоги, звукорежиссеры, художники-иллюстраторы, программисты. Все это требует немалых финансовых затрат и организационных усилий. В связи с этим нельзя не воздать должное рискованной смелости директора издательства «Музыка» Марка Александровича Зильберквита, задумавшего создать с нуля проект «электронный образовательный ресурс» и добившегося его реализации в столь значительном масштабе.

Экзамен для ЭОР неожиданно устроила сама жизнь. С 1 апреля по 1 августа 2020 года, из-за перехода на дистанционное обучение по причине эпиде-

Экзамен для ЭОР неожиданно устроила сама жизнь. С 1 апреля по 1 августа 2020 года, из-за перехода на дистанционное обучение по причине эпидемиологической ситуации, издательство «Музыка» открыло свободный доступ к новым цифровым пособиям. В первый же день к ним обратились сотни пользователей, а общее количество преподавателей, учащихся, работавших в этот период с пособиями в разных регионах России, исчислялось десятками тысяч. Помимо бесплатного доступа к новым пособиям издательство провело серию вебинаров для преподавателей по вопросам их использования.

герию вебинаров для преподавателей по вопросам их использования. Решение Министерства культуры РФ о включении ЭОР в перечень учебно-методического обеспечения ДМШ и ДШИ касалось не только издательской продукции, на которую теперь заключаются государственные контракты, но и обеспечения музыкальных учебных заведений соответствующим оборудованием. Уже в 2019 году в школьных классах в 46 регионах РФ были установлены интерактивные доски. Помимо них цифровой учебно-методический комплекс издательства «Музыка» может быть использован на всех видах компьютерных установок.

В наше время компьютерная техника повсеместно вошла в школьный учебно-образовательный процесс. В связи с этим интерактивные учебно-методические пособия могут быть применены в самых отдаленных городах и поселках, там, где может не хватать, например, музыкальных инструментов, где учащиеся, занимающиеся, скажем, на духовых инструментах, не имеют дома фортепиано и не могут выучить двухголосный номер по сольфеджио. ЭОР эту проблему решает, так как позволяет выделить нужные элементы (в данном случае — один из голосов, чтобы одновременно с его звучанием спеть другой), перебрать или исключить отдельные варианты, чтобы решить заданный музыкальный кроссворд и т. д. Особо подчеркнем, что в использовании электронных ресурсов в учебном процессе отразились не только новаторские технические возможности, но и более глубинные процессы: «усиление виртуальной составляющей, появление многообразных форм синтеза в современной художественной культуре» [3, 230]. Этот процесс напоминает тот, который более ста лет назад был охарактеризован Б. Л. Яворским как «время переоценки всяких ценностей... смена принципов мышления» [8, 107].

Как уже говорилось, сделав первые шаги по отдельным темам различных предметов, с 2018 года издательство приступило к созданию интерактивных учебных комплексов, соответствующих годовым программам. К настоящему времени в издательстве представлены одобренные Министерством культуры цифровые пособия по предметам «Слушание музыки» (1–3 классы), «Сольфеджио» (1–8 классы), «Музыкальная литература» (4–8 классы). Все они скоординированы с учебными программами и с используемыми в учебном процессе известными печатными изданиями, составляя им своего рода параллель.

В блоке печатных учебников по сольфеджио и музыкальной литературе многое опирается на уже созданные ранее издания. В учебной литературе по сольфеджио это прочно вошедшие в педагогическую практику учебники А. А. Барабошкиной (1–2 классы), Е. В. Давыдовой, С. Запорожец (3 класс), Е. В. Давыдовой (4–5 классы), Т. Калужской (6 класс), Е. М. Золиной (7–8 классы). В ЭОР появились учебные пособия для разных классов Т. В. Казаковой, М. А. Жданко, Г. А. Жуковской, А. В. Королевой, А. А. Петровой, Е. Е. Раутской. Примечательно, что работа над интерактивными пособиями стимулирует создание новых печатных учебников, которые отражают опыт современной педагогической практики и обновленный интонационный материал. Министерство культуры уже заключило контракты на подготовку печатных учебников Сольфеджио для первого класса с Т. В. Казаковой и для второго — с А. А. Петровой.

Примерно такая же картина складывается и с учебниками по музыкальной литературе, традиционная линейка которых, помимо интерактивных пособий, дополняется новыми изданиями.

По-другому развивается ситуация с созданием пособий по слушанию музыки $(1-3 \text{ классы})^1$. Они изначально создавались в издательстве на базе ЭОР. Авторы этих пособий, М. А. Жданко, Г. А. Жуковская, имеющие значитель-

ный опыт преподавания предмета, вместе с издательством определили типологию подачи материала. Задачи, которые стоят перед педагогом, ведущим уроки слушания музыки, весьма непростые. С одной стороны, он обязан дать ученику определенный объем знаний о выразительных средствах музыкального искусства, его жанрах (песня, опера, балет, концерт), познакомить с элементарными сведениями по теории музыки (ритм, мелодия, аккорд, мажор, минор и др.), в известных пределах коснуться истории развития музыкального искусства. С другой стороны (и это самое главное), в результате освоения этих знаний ребенок должен ощутить в звуковых формах совершенно особый слой информации, который дает представление о мире в иной плоскости — нематериальной, той, которая формирует духовный настрой человека.

В методике преподавания предмета «Слушание музыки» первые шаги в этом направлении обычно совершаются через установление связей звуковых образов с изобразительными элементами и сюжетными повествованиями. Это позволяет «разбудить воображение, создать настроение, заинтересовать понятными и яркими образами, научить понимать, ощущать и переживать музыку разного характера — веселую, грустную, торжественную, танцевальную, напевную и т. д.» [11, 8]. Цифровые технологии дают возможность не только донести смысл рассказанного о таких взаимосвязях, но тут же воспроизвести на экране соответствующие живописные картинки и некие развивающиеся сюжеты (например, бурлящее море, снежную бурю). Такой информационно-выразительный комплекс многократно усиливает восприятие, вызывает интерес, воздействуя на психику, пробуждает воображение и эмоциональную реакцию, что является едва ли не основным условием приобщения к музыкальному искусству.

В издательских интерактивных пособиях тщательно подбирается такой художественно-изобразительный ряд (рисунки, фотографии, репродукции художественных полотен), рождающий ассоциации, ведущие к постижению музыкального образа.

Очень важно сформировать у ученика представление о звуковом образе в осмысленно-речевой характеристике, особенно если этот образ далек от сюжетной событийности. На протяжении трех лет обучения авторами учебных пособий выстраивается ряд понятий, которые помогают ребенку выразить свои впечатления и мысли, возникающие при прослушивании музыкальных произведений. Особенно наглядно этот принцип проведен в печатных изданиях учебников, где в конце каждого введен специальный раздел «Учимся говорить о музыке», материал которого изначально рассредоточен по урокам. Эти печатные издания издательство стало готовить вслед за интерактивными версиями.

Издания учебников сопровождаются еще и методическими пособиями по преподаванию предмета. В настоящих условиях появление таких разработок — закономерный процесс, который дает «педагогике возможность работать на современном уровне» [4, 8]. Методические пособия включают также нотные хрестоматии, которые преподаватель может использовать на уроках, иллюстрируя сказанное. Макеты этих печатных изданий уже одобрены Мини-

стерством культуры и в этом году, надо надеяться, они выйдут из печати. Сейчас к интерактивным пособиям издательство разрабатывает соответствующие электронные рабочие тетради.

Таким образом учебный процесс обеспечивается разнообразными видами учебного материала, использование которого может быть продиктовано имеющимися обстоятельствами и пожеланием преподавателя. Представляется, что такой комплексный подход с широким использованием современных цифровых технологий должен стать основополагающим при выстраивании выпуска учебных пособий, особенно для начального этапа музыкального образования. Это в наибольшей степени поможет развить интерес учащихся к музыке, научить ее слушать и понимать.

ПРИМЕЧАНИЯ _

- ¹ Жданко М. А., Жуковская Г. А., Королева А. В., Петрова А. А. Слушание музыки. 1 класс. М.: Музыка. URL: https://www.musica.ru/page/eor-music-listening-1.
- ² Жданко М. А., Жуковская Г. А., Королева А. В., Петрова А. А. Слушание музыки. 2 класс. М.: Музыка. URL: https://www.ru/page/eor-music-listening-2.
- ³ Жданко М. А., Жуковская Г. А., Королева А. В., Петрова А. А. Слушание музыки. 3 класс. М.: Музыка. URL: https://www.musica.ru/page/eor-music-listenung-3.

Татьяна Красникова

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ВУЗОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

роект «Школа-Училище-Вуз», осуществленный в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных в конце 1970-х — начале 1980-х годов, имел целью совершенствование преемственности в системе начального, среднего и высшего музыкального образования, повышение качества историко-теоретической подготовки студентов. Примером такого рода новаций стали экспериментальные факультативные курсы на базе историко-теоретико-композиторского факультета ныне Российской академии музыки имени Гнесиных.

Возникшие в пространстве ИТК факультета курсы разрабатывались ведущими педагогами факультета, позднее ставшими авторами фундаментальных трудов в этой области музыкального образования: Н. С. Гуляницкой, Ю. Н. Рагсом, Ю. Н. Бычковым, Т. И. Науменко, Т. В. Цареградской, Т. И. Красниковой, Ю. Н. Пантелеевой. Созданные ими факультативы «Методология музыкознания», «Поэтика музыкальной композиции», «Научный текст», «Новейшие концепции музыкальной интерпретации», «Музыкальная ритмика XX века», «Фактура в музыке XX века», «Терминолексика» и другие дисциплины впоследствии заняли устойчивые позиции в учебных планах, образовав «форму транслирования новых научных идей» [6, 30], созвучных времени и потому актуальных, социально обусловленных. Выросшие в недрах фундаментальных теоретических курсов гармонии, анализа музыкальных произведений, полифонии, они явили очевидную новизну, которая впоследствии выделилась в самостоятельную область научного знания, отраженного в монографиях, диссертациях, учебных пособиях, сборниках, ставших свидетельством преемственности музыкального образования.

В этом ряду курс под названием «Фактура в музыке XX века», основанный на методе интегрального анализа произведений современных композиторов с акцентом на сочинения отечественных композиторов минувшего столетия, представляет собой развивающийся предмет, предполагающий включение в учебный процесс и научный обиход произведений, обладающих безусловной художественной ценностью. Логическим стержнем курса становится стилевой метод, раскрывающий особенности формирования звуковой ткани в контексте стиля произведения, того или иного стилевого направления, или шире — стиля эпохи, вскрывающего общие стилевые признаки разных явлений в сфере музыкального искусства.

В настоящее время курс читается студентам-композиторам пятого курса и аспирантам по направлению 50. 06. 01. Виды искусств (специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство») в рамках дисциплины «Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания».

17.00.02 «музыкальное искусство») в рамках дисциплины «Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания».

Какие задачи преследуются автором курса? Расширение кругозора студентов и аспирантов, овладение навыками анализа современной музыки, приемами его актуализации, обеспечивающими связь аналитических методов с современной художественной практикой. Не менее важно создание представлений о роли фактуры в формировании жанрово-стилевой системы современной музыки, существенной для выработки принципов интегральной интерпретации музыкального произведения.

В современный курс включается история развития предмета исследования (анализ и критика учений о фактуре). Содержание курса представлено также разделами, посвященными историческим типам фактуры, фактурным приемам и средствам, принципам фактурообразования, формообразующим свойствам звуковой ткани, взаимодействию фактуры с техниками композиции. Как уже отмечалось, в поле зрения будущих профессионалов в настоящее время находится соотношение фактуры и жанра, обуславливающее введение в музыковедческий обиход термина «жанровая фактура». Материалом, предлагаемым педагогом для анализа текстуры, служат преимущественно произведения «абсолютной музыки» [15] по К. Дальхаузу, образующие широкий спектр жанровых разновидностей. В последнее время он существенно расширился с помощью включения произведений А. Рыбникова, А. Головина, Ю. Буцко, Р. Леденева, В. Артемова, Г. Канчели, С. Губайдулиной, В. Тарнопольского, В. Сильвестрова, В. Ульянича, В. Мартынова и других авторов.

Расширение спектра изучаемых явлений осуществляется в пределах индивидуально-авторских стилей. Возможность доступа к автографам и факсимиле требует постоянного контакта с авторами произведений, а также налаживания международных связей. В последнее время радиус фактурных образов расширился благодаря пополнению изучаемого материала произведениями А. Пярта, духовными опусами Н. Сидельникова, Е. Подгайца, симфоническим творчеством и камерной музыкой Б. Чайковского, Б. Тищенко.

Метод компаративистики, которым руководствуется автор курса, заставляет его учитывать достижения в этой области западноевропейских композиторов XX века. В связи с этим возникает необходимость исследования сочинений Дж. Крама, Л. Берио, З. Краузе, В. Килара, З. Боярского. Перспективы развития в этой части курса могут быть связаны с творческим наследием Пьера Булеза, Сильвано Буссоти, Джироламо Арриго, Дж. Кейджа, Анри Пуссера, Бо Нильссона, Карлгейнхейца Штокхаузена и других представителей современной европейской музыкальной культуры, которые могут быть включены в курс с условием их отсутствия в других дисциплинах учебного плана.

В заключении необходимо отметить, что подвижность и постоянная изменяемость музыкальной ткани как объекта исследования нашла отражение в самой природе вузовского курса по выбору, который построен *«на разрушении эстемического штампа»* [13, 232] и бесконечном *«инвентарстве»* новых фактурных *«ликов»*.

Елена Алкон

ЛИЧНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ (К НАЧАЛУ «ГОДА ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА»)

емало докладов конференции, второй день которой совпал с открытием «Года педагога и наставника» в России, были посвящены выдающимся деятелям российских консерваторий, сочетающим научное и педагогическое направления.

При обсуждении на круглом столе профессор Ростовской консерватории, доктор искусствоведения Г. М. Цукер высказал ценное наблюдение: за направлениями, традициями и научно-педагогическими школами, методологиями и подходами, представленными в докладах, стоят личности. Именно личность является видимой или скрытой движущей силой направления, школы, традиции. В консерваторской науке педагог — это, как правило, ученый, исследователь, яркая неординарная личность. Сам ход конференции — движение от крупных феноменов (направлений, школ) к личности — обнаружил эту закономерность. Можно добавить, что пирамида с широким

основанием на самом деле оказывается перевернутой, а основание, на первый взгляд, совсем небольшим, но «мал золотник, до дорог». На плечах будущих «атлантов» и «кариатид», которые идут в профессию, сочетающую педагога и ученого, держится огромная пирамида музыкального образования. Совершенно очевидно, что пирамида непременно обрушится, если не передавать новым поколениям эстафету гуманизма, добра, этики, знания о человеке через искусство как особую, наиболее яркую и эмоциональную форму знания.

форму знания. Социальная значимость личностного фактора в одних профессиях большая, в других — меньшая, а в художественных профессиях — наивысшая, отмечает М. С. Старчеус [10, 133]. Новые перспективы распространения знаний в музыкальной педагогике открываются благодаря мастер-классам и другим современным формам образования. Однако никакая форма, рассчитанная на массовую аудиторию, не может заменить личного общения между учителем и учеником. Здесь вступают в силу и особые свойства музыки, обладающей огромным потенциалом в передаче знаний непосредственно от учителя к ученику.

Изменившиеся условия жизни человека требуют новых методов воспитания, обучения самостоятельности, формирования потребности самосовершенствования, творческого поиска. Поэтому постоянный поиск, совершенствование опыта и непрерывное творчество — это образ жизни педагога, ученого, наставника, который и делает его личностью.

Воспитание музыкантов-исполнителей — тех, кто транслирует музыкальное искусство, поднимает вопросы интерпретации. Какова степень возможной субъективности в выражении индивидуальности, к которой так стремится молодое поколение? Можно ли доказать, что ты прав в своей интерпретации произведения? Осмыслить качественный уровень интерпретации под силу музыканту и педагогу с развитыми интуицией и художественным вкусом, с огромным опытом, пытливому исследователю, обладающему большой эрудицией и музыкальностью. Обладая названными качествами, профессор РАМ имени Гнесиных А. В. Малинковская поднимает острую проблему доказательности теоретического суждения как исполнительской интерпретации и предлагает различать правильную, верную и истинную исполнительскую интерпретации [5]. В чем же здесь камень преткновения, требующий кропотливого научного изучения, духовного восхождения к постижению нотного текста, смысл которого недоступен неофитам, а в особых случаях и намеренно скрыт от их взглядов за семью печатями? Проблема в том, что «Восхождение исследователя к уровню раскрытия и доказательства истинности интерпретации сродни его конгениальности и автору музыки, и исполнителю» [5, 27].

Чем может помочь педагогика как наука в этом восхождении, в раскрытии личности музыканта, обладающего способностями, талантом? Здесь действительно можно и нужно оглянуться назад, осмотреться и понять, что изменилось в совершенно новых условиях музыкального быта, музыкальной жизни.

Как решали проблемы, сходные с нашими, яркие личности, ученые прошлого, например, Болеслав Леопольдович Яворский? Думается, его метод аналогий сегодня особенно актуален [7]. Почему неэффективными оказываются многие современные методы обучения? Что происходит с репертуаром? Почему, по нашим наблюдениям, в четвертом классе музыкальной школы дети в массовом порядке хотят бросить обучение в музыкальной школе, утрачивая интерес к музыке? Одна из причин такого положения дел — репертуар, психологически не очень интересный современным школьникам, не учитывающий изменившиеся условия жизни. Конечно, многие из детей остаются в музыке, но скорее вопреки, а не благодаря интересу. Эта проблема заслуживает внимания и современных композиторов. На всех уровнях музыкального образования есть целый ряд вопросов и проблем, которые требуют постоянного внимания, взаимодействия науки и практики.

Чжан Чао, китайский литератор XVII века, в своем сборнике афоризмов «Тени глубокого сна» писал так: «Держать книги дома нетрудно, а трудно заглядывать в них. Заглядывать в книги нетрудно, а трудно вчитываться в них. Вчитываться в книги нетрудно, а трудно приложить их мудрость к делу. Приложить книжную мудрость к делу нетрудно, а трудно это усвоить» [12, 150]. Если заменить слово «книги» на слово «ноты», то все сказанное останется верным. К этому можно добавить: слушать музыку нетрудно, а трудно ее слышать, понимать и исполнять (правильно, верно или истинно), писать и обучать музыке. Дорогу осилит идущий.

Инна Ромащук

ГНЕСИНСКИЙ ДОМ

а понятием «Гнесинский Дом» стоят различные грани явления, составившего славу отечественного музыкального образования. Здесь важно все: сильные и абсолютно живые вплоть до сегодняшнего дня традиции, заложенные семьей Гнесиных, и прежде всего Еленой Фабиановной; мощный корпус педагогических талантов; атмосфера творческой интеллектуальной научной жизни, которой буквально пропитана вся история легендарной «Гнесинки»; особый вкус к новому при сохранении главных констант образования.

Особенно важно, что в гнесинском учебном заведении учили и продолжают учить «внутренне звучащей истиной» (Блаженный Августин). Поясняя цель учительства, о которой размышлял античный ритор, переводчик его книги «Исповедь» М. Е. Сергиенко, доктор исторических наук, передает слова Блаженного Августина так: «главное дело учителя — "пробудить его ум: пусть ученик откроет сам в себе, внутри себя знание"» [1,480].

Обратимся к фактам, к педагогическим штудиям, которые оставили большой след в профессиональной жизни многих поколений. Прежде всего, речь пойдет о чуткости, внимании, заботе преподавателей о учениках, бескорыстии и благородстве.

В одной из своих книг народный артист СССР, доктор искусствоведения Сергей Борисович Яковенко рассказывает о первой встрече с Еленой Фабиановной: летом 1957 года его, первокурсника училища, одновременно занимавшегося на историко-филологическом факультете педагогического вуза, учитель по вокалу Геннадий Геннадиевич Аден привел к Елене Фабиановне. «Елена Фабиановна, послушав мое пение и рассказ Адена о моей "тяжелой судьбе", позвонила ректору института — она в то время была художественным руководителем Гнесинки — и велела: "Юра, надо взять на первый курс института способного, перспективного юношу. Он, бедный, "воюет" на два фронта и с трудом тянет свою ношу. Думаю, сосредоточившись на учебе в одном нашем институте, он сделает большие успехи, нечего ему еще 3 года болтаться в училище"» [14, 9–10].

«И довелось, и посчастливилось» (С. Яковенко) учиться в Гнесинке у подлинных мастеров своего дела, прекрасных музыкантов, педагоговученых, таких как Рузанна Карповна Ширинян (1922–2009), Борис Вениаминович Левик (1898–1976), Маргарита Эдуардовна Риттих (1910–1994), Мирра Семеновна Брук (1904–2001), Борислава Борисовна Ефименкова (1933–1996), Ольгерд Борисович Степанов (1927–1999). Называю имена тех, кто и в моей жизни оставил глубокий след, направил на путь исторического музыкознания.

Что привлекало с первых лекций по истории зарубежной музыки Рузанны Карповны Ширинян? Сложно организованная, контекстная и вместе с тем четкая структура научных знаний¹. Рузанна Карповна умела погружать в атмосферу огромного звукового мира далекого прошлого, перебрасывая «мостики» к знакомым явлениям искусства недавнего времени. Она блистательно читала лекции по истории зарубежной музыки, сопоставляя эпохи, стили, открывая для многих новые имена ... и действительно, вырисовались и Средневековье, и Возрождение, и Барокко в виде гигантских музыкальных пластов, вызывающих неподдельный интерес.

Что поражало в лекциях Бориса Вениаминовича Левика, автора учебников, работ о Вагнере? Не только эрудированность в области истории музыкальной культуры XIX века, но, прежде всего, его знание музыки. Открывая клавиры опер Вагнера, он старался показать как можно больше примеров и, казалось, сожалел, что не может сыграть всю музыку и рассказать о ней. Б. В. Левик словно бы свидетельствовал о жизни музыки, ее силе, красоте, вечности.

Однажды у известного ученого Владимира Яковлевича Бахмутского (1919–2004) спросили, как он добивается успеха у студентов. Вот его ответ: «Попробуйте просто говорить то, что есть на самом деле» [2, 709]. Таким даром обладал и Б. В. Левик: он просто говорил о главном (а главным было все) и говорил просто.

С образом Маргариты Эдуардовны Риттих ассоциируется красота русской музыки, о которой она всегда рассказывала очень подробно, привлекая и цитируя многочисленные источники. Что же касается музыки, то необходимо было знать произведение от первой до последней ноты. Об этом складывались и передавались студенческие легенды. Но как это впоследствии помогало в условиях архивного зала, библиотеки изучать неизданные рукописи, ориентируясь на внутренний слух и опыт изучения нотных изданий...

Чрезвычайно интересно и увлекательно было слушать лекции Мирры Семеновны Брук, которая была свидетелем многих событий в истории советской музыки. Начинали оживать в ее рассказах споры мастеров различных видов искусства 1920–1930-х годов, словно бы открывались журналы того времени («Музыка и революция», «Современная музыка»). Она нацеливала на вдумчивое отношение к фактам и событиям, привлекала внимание к репертуарной политике театров, рассказывала о спектаклях Мейерхольда. Предполагалось, что студенты, заинтересованные общей картиной развития искусства, обязательно обратятся к той эпохе, в которой она жила и которая была для нее наполнена импульсами созидания, поисками, открытиями. Это придавало особый интерес к довоенной культурной жизни страны и к тем композиторам, имена которых звучали на лекциях. Будучи автором книги «Мариан Коваль» (1950), Мирра Семеновна мало говорила о нем, предпочитая обращаться к именам известных отечественных композиторов, в частности, к творчеству композиторов союзных республик (многие из которых были забыты в дальнейшем).

Невозможно было не быть заинтригованными лекциями О.Б. Степанова, особенно когда он говорил об операх С.С. Прокофьева, раскрывая музыкальные свойства музыки классика XX века.

Как не вспомнить о знаменитых эмфазах Блаженного Августина как о приемах выразительной речи. «Нанизанные друг на друга, эмфатические периоды расцвечены не только движением мысли, но и разнообразием жанровых элементов, включенных в текст» [1,519].

Удивлять и удивляться на самом деле очень важно, чтобы подразумеваемый (или настоящий) диалог преподаватель — студент состоялся и вызывал интерес, побудил задуматься о том, как важно применять весь комплекс знаний при рассмотрении музыкальных текстов, например, песен. Б. Б. Ефименкова совершенно по-новому открывала на занятиях по музыкальному фольклору своеобразие и индивидуальность русских песен, обращая внимание на их структурные, интонационные, ладовые, ритмические свойства. Очевидно, многие сохранили ее насыщенные глубиной мысли знания, лекционные материалы. Она побуждала полюбить старинные и городские напевы и не только изучать, но и петь, предлагая на экзаменах показывать голосом мелодии, рассказывая о тех или иных жанрах русского музыкального песенного фольклора.

Выходя из гнесинской школы, музыканты, преподаватели, ученые прокладывают «дорогу знаний». И как бы ни хотелось до конца объяснить феном Гнесинского Дома, остается тайна таланта, тепла любви и вечной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ -

Б.Б. Ефименкова, как хорошо известно, оставила значимые труды по оперной драматургии Мусоргского; она писала о русской вокальной музыке, о творчестве итальянских оперных композиторов, о симфониях Шостаковича, что свидетельствует о широком круге интересов и масштабе личности педагога-ученого.

Ирина Стогний

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

тельности Арзаманова как педагога и ученого.

Преподавания и о том, что это были за личности.

Главное свойство талантливого педагога заключается в умении все видеть иначе, чем принято общественным сознанием, в новом ракурсе. Я имею в виду своего учителя — Федора Георгиевича Арзаманова. Вспоминается, например, его лекция о «трагизме» формы периода (в связи с малыми масштабами и невозможностью длительного излияния композиторских чувств и мыслей). Она запомнилась не только своей необычной трактовкой типовой формы, но главным образом той педагогической стратегией, которая открыла перспективу множественной интерпретации музыкальной композиции, научила искать в ней неожиданные ракурсы. Открытость мышления, отсутствие консерватизма, готовность применить нетрадиционные подходы к изучаемому объекту с целью более глубокого проникновения в его смысл — все это обеспечивало неугасимый интерес студентов и аспирантов к личности и дея-

отелось бы продолжить разговор о конкретных педагогах, их методах

Учиться у Федора Георгиевича стоило не только полифонии и анализу музыкальных произведений, которые он преподавал, но и «бумажной» работе. В течение многих лет он был проректором по науке. Стиль его руководства не был казенным и чиновничьим. На двери его кабинета не висела даже табличка с часами приема посетителей. Федор Георгиевич принимал всегда, причем с радушной улыбкой и веселой шуткой. У входящего создавалось впечатление, что именно его ждали, ему бесконечно рады; мгновенно пропадал страх общения с начальством и появлялись нужные слова. И это не было любезностью, «хорошим тоном», поведением воспитанного человека. Федор Георгиевич искренне радовался встрече с каждым человеком — ему были интересны все люди без исключения. Широта его интересов проявлялась во всем: в изучении разных национальных культур — от русской до китайской, в руководстве огромным количеством аспирантов, диссертационный спектр которых был невероятно разнообразным. Каждая встреча открывала какую-то новую грань этой в высшей степени обаятельной и артистичной личности. Прекрасный музыкант сочетался в нем с блестящим оратором, способным вызвать у аудитории неподдельное восхищение как глубокой научной рецензией, так и великолепным застольным спичем (Ф. Γ . был бессменный тамада на всех юбилеях и торжествах). Талант повара не уступал другим талантам. Он очень серьезно и даже торжественно готовил блюда китайской кухни (был большим ее знатоком и любителем, так как одно время жил и работал в Китае). Федор Георгиевич любил проводить праздники со своими учениками. Тогда нам и удавалось отведать изысканнейшие блюда, которыми угощал радушный хозяин. Страстный футбольный болельщик, Федор Георгиевич был в молодости весьма хорошим игроком.

О художественном даре стоит сказать особо. Читая лекцию по музыкальной форме, Федор Георгиевич «рисовал» ее на доске. Причудливые рисунки хорошо запоминались, помогая осознать особенности композиции. Сонатная форма, например, изображалась в форме рыбы, голова и хвост которой обозначали экспозицию и репризу, а тушка, соответственно, разработку. Прямых ассоциаций с сонатой этот образ, конечно, не вызывал, но автор каким-то образом достигал максимального отклика своей аудитории.

Очень большое внимание в своих лекциях Федор Георгиевич уделял процессам музыкального развития. Парадоксальные сопоставления, к которым он прибегал (к примеру, сходство принципов развития в оперетте и симфонии), демонстрировали важность контекста употребления этих принципов. Каждый из нас понимает, что педагог учит не только в момент урока, но и за его пределами. С блеском были прочитаны лекции о главенстве каденции (!) в произведении, о драматургическом переломе в «несуществующей побочной партии» одной из ранних сонат Скарлатти и многие другие. Подача материала была своеобразной, остроумной и всегда касалась серьезных проблем.

Тонкий юмор пронизывал все сферы его деятельности, способствовал приятному общению, смешил аудиторию, в то же время придавал предмету обсуждения объемность и глубину.

Остроумный, жизнелюбивый, в неизменно хорошем расположении духа, Федор Георгиевич вообще-то был человеком больным. Часто держался за сердце, постоянно глотал таблетки. Но никто никогда не видел его с «кислым» лицом, вполне объяснимым для человека с плохим состоянием здоровья. Федор Георгиевич был обладателем сильного духа, и этот дух, живой и улыбчивый, и светился в его глазах живым блеском.

По какой-то немыслимой иронии судьбы, словно продолжая парадоксальность, присущую его натуре и стилю всей деятельности, Федора Георгиевича разбил паралич, в результате чего он лишился способности двигаться и говорить. Трудно представить себе более тяжелое испытание для человека столь живого склада. Общительность, живость ума, прекрасное владение словом — все эти таланты оказались запертыми и могли разрушить его изнутри, так как не имели выхода. Ученики и коллеги безмерно страдали от невозможности помочь, от безысходности, но Федор Георгиевич боролся и сопротивлялся и, в конечном итоге, научился играть одним пальцем тему из «Искусства фуги» Баха. Он очень радовался и гордился своей победой над болезнью.

Именно оптимизм в подобном положении оказался для всех, кто знал Феименно оптимизм в подооном положении оказался для всех, кто знал федора Георгиевича, наибольшей школой профессионализма. Ведь профессионал — это не только тот, кто умеет что-то хорошо делать или знает свой предмет. Настоящий профессионал — обязательно сильная личность, которая решает сложнейшие жизненные задачи любой сложности. Молчащий Федор Георгиевич был не менее красноречив, чем говорящий и ораторствующий. Он нес свой тяжкий крест и уже этим учил нас всех пониманию ценности многих вещей. И если бы он опять вдруг заговорил, то, конечно же, произнес бы очередной афоризм или начал бы лекцию любимой фразой: «Вчера, когда я варил кашу для своей собаки, то подумал о сонатной форме следующее...». Вспоминать о Федоре Георгиевиче Арзаманове всегда хочется с улыбкой на устах. Она появляется у каждого, кто хоть мало-мальски его знал как незау-

рядного человека, талантливого педагога, тонкого музыканта.

Любимой ученицей Федора Георгиевича была Лидия Вячеславовна Попеляш, у которой мне также посчастливилось учиться и писать дипломную работу. Федор Георгиевич часто говорил о ней, как об обладателе невероятно прекрасного слуха — не только абсолютного, но реактивного, молниеносно реагирующего на любой звук. По его словам, «Лида писала диктант быстрее, чем я успевал его доиграть до конца». Речь шла о трехголосном диктанте. Казалось бы, в этом умении, столь необходимом в период обучения, нет никакой надобности в период работы, тем более, что Лидия Вячеславовна, работая на кафедре полифонии и анализа (ныне кафедра аналитического музыкознания), преподавала именно те же предметы, однако оно косвенно сказывалось на стремлении к точности. Ее строгость и внимательность ко всем «мелочам» приучала к пониманию того, что нет никаких «мелочей». В музыке важно все, каждый «голос» обладает паритетным правом быть главным. Будучи истинной ученицей Федора Георгиевича, Лидия Вячеславовна интересовалась разными эпохами и культурами: занималась старинной полифонией и одновременно писала статьи о квартетах Мясковского и сочинениях Стравинского.

Завершая свое небольшое выступление, я бы хотела подчеркнуть отличительную черту гнесинской педагогики, где отношения между учителем и учеником всегда дружественные, открытые и неизменно уважительные; обучение происходит не только в классе, но и за его пределами, повсюду. И это не назидательное «слово учителя», а тихое, молчаливое усвоение учеником важнейших истин: духовных, нравственных, этических и профессиональных иными словами обучение личным примером.

ЛИТЕРАТУРА -

^{1.} Блаженный Августин. Исповедь / Пер. с лат. и коммент. М. Е. Сергиенко; предисл. и послесл. Н. И. Григорьевой. — Москва: Гендальф, 1992. — 541 с.

^{2.} Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. — Москва: РГГУ, 2006. — 748 с.

з. Конанчук С. Междисциплинарные исследования проблемы синестезии и синтеза искусств в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова //

- Искусство звука и света. Материалы Второй международной научно-практической конференции. СПб, 2021. С. 24–27.
- 4. *Макуренкова Е. П.* Всеобщая музыкальная грамотность и активизация профессионального музыкального образования. Москва: РАМ, 2003. 267 с.
- 5. *Малинковская А. В.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 9–28.
- 6. Музыкальное искусство и педагогика в условиях современного социума /XX Российские педагогические ассамблеи искусств // Материалы всероссийской научно-практической конференции 25–29 ноября 2014. Магнитогорск, 2015.
- 7. *Николаева Е. В.* Метод аналогий в исследовательской и педагогической деятельности музыканта на примере эпистолярного наследия Б. Л. Яворского // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10. № 3. С. 9–26.
- 8. С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия / Сост. Ф. Г. Арзаманов, Л. З. Корабельникова. Москва: Музыка, 1967. 164 р.
- 9. Сольфеджио. 6 класс. Учебно-методическое пособие по преподаванию предмета с использованием электронных и печатных изданий / Автор-сост. А. В. Ефанова. Москва: Музыка, 2022.
- 10. *Старчеус М. С.* Личность музыканта. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 846 с.
- 11. *Тимакин Е. М.* Воспитание пианиста. Москва: Музыка, 2009. 167 с.
- 12. *Чжан Чао*. Тени глубокого сна / Перевод с китайского, предисловие и комментарий В. В. Малявина // Восток: Афро-Азиатские общества: история и современность. 1994. № 1. С. 144–159.
- 13. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. 547 с.
- 14. *Яковенко С. Б.* О друзьях композиторах и дирижерах. Из кладовой моей памяти / С. Б. Яковенко. Москва: Композитор, 2017. С. 9–10.
- 15. Dachlchaus C. La Idea de la musica absoluta. Barselona, 1999. 154 p.

REFERENCES_

- Blazhenny'j Avgustin. Ispoved' / Per. s lat. i komment. M. E. Sergienko; predisl. i poslesl. N. I. Grigor'evoj [Blessed Augustine. Confession / Trans. from Lat. and comment by M. E. Sergienko; preface and afterword by N. I. Grigorieva]. Moscow: Gandalf, 1992. 541 p.
- 2. *Knabe G. S.* Drevo poznaniya i drevo zhizni [Knabe G. S. Ancient knowledge and ancient life]. Moscow: RGU, 2006. 748 p.
- 3. Konanchuk S. Mezhdisciplinarny`e issledovaniya problemy` sinestezii i sinteza iskusstv v Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova // Iskusstvo zvuka i sveta. Materialy` Vtoroj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii [Kononchuk S. Interdisciplinary studies of the problem of synesthesia and synthesis of arts at the N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory // The Art of Sound and Light. Materials of the Second International Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg, 2021. P. 24–27.
- 4. *Makurenkova E.P.* Vseobshhaya muzy`kal`naya gramotnost` i aktivizaciya professional`nogo muzy`kal`nogo obrazovaniya [Makurenkova E.P. Universal music literacy and activation of professional music education]. Moscow, 2003. 267 p.
- 5. *Malinkovskaya A. V.* Ispolnitel`skaya interpretaciya muzy`kal`nogo proizvedeniya kak ob``ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel`nosti teoreticheskogo suzhdeniya // Muzy`kal`noe iskusstvo i obrazovanie [Malinkovskaya A. V. Performing interpretation of a musical work as an object of research: on the question of the evidence of a theoretical judgment // Musical art and education]. 2020. Vol. 8. No. 4. P. 9–28.
- 6. Muzy`kal`noe iskusstvo i pedagogika v usloviyax sovremennogo sociuma /XX Rossijskie pedagogicheskie assamblei iskusstv //Materialy` vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii

- 25–29 noyabrya 2014 [Musical art and pedagogy in the conditions of modern society / XX Russian Pedagogical Assemblies of Arts //Materials of the All-Russian Scientific and Practical conference on November 25–29, 2014]. Magnitogorsk, 2015.
- 7. Nikolaeva E. V. Metod analogij v issledovatel`skoj i pedagogicheskoj deyatel`nosti muzy`kanta na primere e`pistolyarnogo naslediya B. L. Yavorskogo // Muzy`kal`noe iskusstvo i obrazovanie [Nikolaeva E. V. Method of analogies in the research and pedagogical activity of a musician on the example of the epistolary heritage of B. L. Yavorsky // Musical art and education]. 2022. Vol. 10. No. 3. P. 9–26.
- S. I. Taneev. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya / Sost. F. G. Arzamanov, L. Z. Korabel`nikova [S. I. Taneev. From the scientific and pedagogical heritage / Comp. F. G. Arzamanov, L. Z. Korabelnikova]. Moscow: Music, 1967. 164 p.
- 9. Sol'fedzhio. 6 klass. Uchebno-metodicheskoe posobie po prepodavaniyu predmeta s ispol'zovaniem e'lektronny'x i pechatny'x izdanij / Avtor-sost. A. V. Efanova [Solfeggio. 6th grade. Educational and methodical manual on teaching the subject using electronic and printed publications / Authorcomp. A. V. Efanova]. Moscow: Music, 2022.
- Starcheus M. S. Lichnost` muzy`kanta. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo [Starcheus M. S. Personality of the musician]. Moscow: P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2012. 846 p.
- 11. Timakin E. M. Vospitanie pianist [Timakin E. M. Education of a pianist]. Moscow: Music, 2009. 167 p.
- 12. Chzhan Chao. Teni Glubokogo sna / Perevod s kitajskogo, predislovie i kommentarij V. V. Malyavina // Vostok: Afro-Aziatskie obshhestva: istoriya i sovremennost`[Zhang Chao. Shadows of Deep Sleep / Translated from Chinese, foreword and commentary by V. V. Malyavin // East: Afro-Asian Societies: History and Modernity]. 1994. No. 1. 144–159.
- 13. Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola [Yu.M. Lotman and the Tartu-Moscow semiotic school]. Moscow: Gnosis, 1994. 547 p.
- 14. Yakovenko S. B. O druz`yax kompozitorax i dirizherax. Iz kladovoj moej pamyati [Yakovenko S. B. About friends composers and conductors. From the storeroom of my memory / S. B. Yakovenko]. Moscow: Composer, 2017. P. 9–10.
- Dachlchaus C. La Idea de la musica absoluta [Dachlchaus C. The Idea of absolute music]. Barselona, 1999. 154 p.

Ulenonhumenbekoe uekyeembo

Михаил Трушечкин

МЕТОДЫ ИСПОЛНЕНИЯ КАНТИЛЕНЫ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ КАК СИСТЕМА БИОМЕХАНИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

огда-то великий французский математик Анри Лагранж заметил, что та или иная область человеческих знаний вправе называться наукой в зависимости от того, какую роль в ней играет число.

Наука фортепианного мастерства не оперирует точными цифровыми закономерностями, тем не менее более чем двухвековой опыт обучения игре на фортепиано позволяет увидеть отчетливые принципы и закономерности, попытку систематизации которых мы предпримем ниже.

В изложенных далее тезисах я собираюсь обосновать, что исполнение кантилены предполагает координацию пианистических приемов с определенными аспектами музыкального мышления и даже сценическим поведением. Некоторые из сформулированных принципов применяются интуитивно, однако в полной мере эффективность этих правил становится очевидной лишь в случае их осознанного комплексного использования.

Необходимость осмысления и систематизации приемов кантиленной игры продиктована опытом моей 30-летней педагогической работы в училище и академии имени Гнесиных.

Искусство кантилены ставит перед пианистом задачу преодоления ударной природы рождения фортепианного звука. Профессор С. Е. Сенков в книге «Современный рояль» описал специфику возникновения фортепианного звука: «Мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: пока палец через клавишу и детали механики имеет контакт с молоточком, звука еще нет, а в момент возникновения звука палец уже не властен над молоточком» [7, 72]. Таким образом, в отличие от исполнителей на струнных, духовых инструментах или вокалистов пианист воздействует на качество звучания посредством движений и определенных ощущений, предшествующих появлению звука.

Звук на фортепиано извлекается относительно просто, однако, как отмечает Γ . Γ . Нейгауз, «одинокий звук еще не есть музыка, музыкальная речь, музыка начинается по меньшей мере с двух звуков» [5, 130]. Изменение тембра фортепианного звучания в пределах двух звуков — намного более сложная задача, требующая специальных пианистических навыков. Для построения мелодической линии необходимо владеть целым комплексом знаний, речь о которых пойдет ниже 1 .

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КАНТИЛЕННОЙ ИГРЫ

Перейдем непосредственно к принципам звукоизвлечения, позволяющим реализовать кантиленные возможности ударного инструмента.

Прежде всего, нужно осознать, что фортепианная механика приводится в действие совокупностью двух параметров: прикладываемой массы и скоростью опускания клавиши, что, согласно понятиям физики, именуется импульсом. Нейгауз пишет: «Чем больше h — высота, с которой берется данный звук, тем меньше нужно давления, усилия нажима <... > чем меньше h, тем больше понадобится "нажима", то есть F, для получения сильного звука» [5, 106]. Чем больше скорость, тем острее звук, чем меньше скорость, тем звук бархатнее. В сущности, все оттенки звука и все разнообразие тембров, которые пианист имеет в своем арсенале, определяются скоростью нажатия клавиши. Волшебство, мощь и тонкость подвластных роялю звучностей зависят от осознания исполнителем особенностей этого короткого движения.

Г. Нейгауз советовал: «поменьше думайте о всяких положениях, а побольше о музыке, остальное «образуется» [5, 116], но, увы, проходит много лет, прежде чем между намерением музыканта и его воплошением в звуке уста-

Г. Нейгауз советовал: «поменьше думайте о всяких положениях, а побольше о музыке, остальное «образуется» [5, 116], но, увы, проходит много лет, прежде чем между намерением музыканта и его воплощением в звуке устанавливается реальная связь. Для овладения искусством пения на фортепиано требуется не только грамотный подбор репертуара, но и убедительная демонстрация педагогом в процессе классных занятий принципов кантилены.

Положение пальца в момент нажатия клавиши

Правило, казалось бы, известное пианистам — для получения острого и точного (этюдного) звука пальцы ставятся на клавиши закругленными таким образом, чтобы первая фаланга составляла с клавишей прямой угол. Звук берется кончиком подушечки пальца. Многие великие пианисты указывали, что при технической игре бетховенско-черниевского типа пианист не должен видеть своих ногтей. По свидетельству моего педагога Савиной И. И., этого требовала и ее первый учитель В. В. Листова.

Соответственно, противоположностью короткого и точного (ударного) звука является звук мягкий, со смягченной атакой. Для его извлечения применяется вся подушечка пальца. Палец при этом естественно вытягивается, угол его постановки на клавишу уменьшается иногда до нуля (палец полностью вытянут). Этим достигается увеличение площади подушечки пальца, участвующей в извлечении звука.

Принцип разложения вектора движения пальца

Обычно используется движение (скольжение) пальца по клавише от основания к краю клавиши, однако часто при повторных взятиях звука возможно и попеременное скольжение в обе стороны. Назначение данного движения состоит в увеличении времени нажатия клавиши за счет разложении вектора на два: вертикального (нажатии клавиши вниз) и горизонтального (скольжения подушечки пальца вдоль клавиши на себя). Это является чрезвычайно эффективным для контроля движения массы руки вниз при извлечении звука.

Принцип использования локтя в момент взятия звука

Еще больший эффект дает одновременное с нажатием клавиши отведение локтя правой руки в сторону (направо). Это позволяет увеличить время, затрачиваемое пальцем на нажатие клавиши. Таким образом, при применении одновременно второго и третьего правил мы можем увеличить длину траектории нажатия клавиши.

Способ игры «с локтем» не является чем-то новым. Он наследуется всеми пианистами, обучавшимися у педагогов «старой» школы. Однако в последнее время все чаще можно встретить исполнителей либо недооценивающих этот бесценный навык извлечения звука, либо сознательно его игнорирующих. В результате любой звук, взятый на звучности более *mf*, становится резким и прямолинейным.

Иллюстрацией действенности этого метода является исполнение вступления Баллады Шопена \mathbb{N}^0 2 F-dur. Практика показывает, что избавиться от навязчивого «топтанья» начальной темы, используя лишь простое вертикальное нажатие клавиш, увы, невозможно.

Известно, что для получения певучего и сочного звука необходимо крайне медленно погружать руку в клавиши рояля. Если медленно погрузить массу руки в клавишу строго по вертикали, звука почти не будет; погрузить руку чуть быстрее — звук станет грубым! Человеческий мозг не в состоянии контролировать столь точные параметры движения. По сути метод взятия звука, сочетающий плавное погружение пальца с движением локтя, позволяет пианисту почувствовать оптимальную скорость погружения руки. Именно поэтому в заглавии статьи я и применил термин «биомеханические принципы звукоизвлечения», имея в виду неразрывную связь механики с физиологией человека.

Использование движения крайней фаланги пальца

Описанный выше принцип дает прекрасные результаты для извлечения мягкого и певучего звука, однако далеко не исчерпывает арсенал пианиста. Для получения трепетного, чуткого, проникновенного звучания инструмента необходимо задействовать крайние фаланги пальцев. Это движение, по выражению В. М. Троппа, можно сравнить с «прощупыванием» звука в глубине клавиши.

Часто исполнителю приходится одновременно комбинировать эту работу напряженных, «щупающих» концов пальцев с мягким скольжением пальцев

в других голосах (Брамс, Интермеццо № 2 ор. 117). Интенсивность взятия первых нот мелодии des и c, берущихся щупающим движением, должна разительно отличаться от скользящего взятия немелодических звуков ges и c. Это сопоставление отличных прикосновений и обеспечивает волшебную тембровую полифонию правой руки данного интермеццо.

Принцип медленного перемещения массы

Говоря о legato, Нейгауз определял его как «прием, когда только после взятия ноты (клавиши) предыдущая отпускается, но ни на йоту раньше» [5, 116]. Однако при построении мелодии одного этого правила может оказаться недостаточно. Важнейшим в этом случае становится медленное перемещение массы при движении от одного звука к другому. Именно этот момент составляет сущность исполнения legato. Legato, таким образом, представляет собой сложный процесс плавного перемещения массы руки из одного пальца в другой. Казалось бы, ничего сложного для понимания и исполнения данное движение не содержит, однако это совершенно не так. Мой педагогический опыт свидетельствует о том, что немногие студенты училищ и вузов вполне владеют этим способом исполнения legato. Главная и наиболее частая ошибка состоит в том, что поднятый для извлечения певучего звука палец в самый последний момент движения (собственно нажатии клавиши) внезапно ускоряется и берет самый обычный неподготовленный ударный звук! Нажатие клавиши должно быть точным продолжением начатого поднятием пальца движения, плавным и без рывков. В работе со студентами я демонстрирую этот принцип следующим образом: стоящий на двух ногах человек может перенести массу с одной ноги на другую как с топаньем, так и беззвучно. Медленное нажатие клавиши зачастую оказывается не столь простой задачей, как кажется на первый взгляд, и данное сравнение весьма точно передает ее сущность.

Принцип подготовки пальца

Этот принцип тесно смыкается с предыдущим. Предварительный, подъем пальца очень важен, поскольку именно он задает параметры нажатия клавиши: дальнейшего движения пальца вглубь клавиши. В этом вопросе я не вполне согласен с Й. Гофманом, считавшим, что «наилучшее звучание легатного характера получается всегда в результате "прилипчивого и певучего" скольжения пальцев по клавишам» [3, 114]. В данной сентенции ключевым словом является слово «всегда». Выбор приема — как-то скольжение или намеренно артикулированное поднятие — всецело определяется контекстом. Само по себе движение, предваряющее взятие ноты, не может воздействовать на звук, но оно создает осознанность, ясное ощущение работы пальца, позволяющее лучше контролировать сам момент извлечения звука. Впрочем, и Гофман признавал, что «нужно следить за своим туше для того, чтобы ваше "прилипание" не превратилось в невнятность, а "скольжение" не обернулось смазыванием» [3, 114].

Принцип «оттянутого» взятия звука

До сих пор речь шла о биомеханических принципах движения рук и пальцев, используемых при кантиленной игре на рояле. Рассматриваемый далее принцип выходит за рамки собственно двигательных навыков, поскольку затрагивает уже и музыкальное мышление пианиста. Суть метода состоит в том, что при исполнении мелодии каждый звук берется с едва уловимой задержкой. Палец как бы опаздывает на долю секунды на каждый звук. Эти миллисекунды, уходящие на осмысление самого момента взятия звука, имеют важное значение. Данный прием воздействует прежде всего на самого пианиста, на его отношение к исполняемому тексту. А уже через это углубленное вдумчивое отношение он воздействует и на публику. Примеров его практического применения бесчисленное количество — от «Осенней песни» Чайковского до сарабанд из сюит Баха, поздних интермеццо Брамса и медленных частей поздних сонат Бетховена. Данный принцип тесно связан с музыкальной агогикой, открывающей мир тончайших интонаций музыкального языка, сокровенных движений человеческой души, что по сути и составляет смысл всякой кантилены.

Принцип построения динамической вертикали

Построение любой музыкальной фразы, тем более исполняемой *cantabile*, предполагает определенное динамическое решение. Мелодия, основа любой кантилены, есть, прежде всего, музыкальная мысль. Без четкого понимания логики развития этой мысли невозможно построить убедительную музыкальную линию. Отсутствие осознанных динамических вершин мелодии неизбежно приводит к появлению неосознанных, разрушающих цельность движения. Столь частые в студенческих исполнениях бессмысленные интонационные «топтания» вместо протяженных линий — результат недооценки этого фактора. Направленная вниз мелодия, не имевшая вначале динамической вершины, начинает рассыпаться на череду отдельных мотивов или даже звуков, лишенных логики развития.

Напротив, осознанная и порой смелая динамическая дифференциация музыкальной ткани позволяет строить удивительные по красоте и протяженности смысловые линии. Примерами могут служить вторая часть Пятого концерта Бетховена, в которой от яркости взятого первого fis зависит убедительность дальнейшего нисходящего движения. В прелюдии Скрябина ор. 17 № 3 Des-dur в аналогичной роли выступает нота as второй октавы. Такую же картину мы видим и во многих ноктюрнах Шопена.

Осознанное построение динамической вертикали дает возможность и право творческого и смелого обращения с педалью, значительно расширяя спектр ее применения.

Принцип слышания между взятиями звуков

Многообразие движений пианиста в сущности направлено на подготовку взятия следующего звука, причем подготовку не только механическую, но

и эмоциональную. Важны уже не только положение пальца, скорость «перетекания» звука в звук, движение локтя и т.д., но и аффект, переживаемый исполнителем во время исполнения. Речь идет о духовной деятельности в процессе заполнения того «полого пространства между тонами», о котором писал Эрнст Курц в своей работе «Основы линеарного контрапункта». «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов, а момент перехода от одного тона к другому» [4, 35].

Эти наблюдения перекликаются со словами Н. Перельмана о tenuto. «Для всех инструментов "тенуто" — действие, лишь для фортепиано оно бездействие, но, к счастью, мнимое» [6, 27]. В самом деле, как только «бездействие» между звуками становится реальным, музыкальная мысль теряет смысл.

между звуками становится реальным, музыкальная мысль теряет смысл.

Именно духовная работа, происходящая между звуками, по сути и отличает игру действительно талантливую от игры посредственной. Возьмем, к примеру, средний эпизод из первого скерцо h-moll Ф. Шопена. Движение первого пальца правой руки, исполняющего скрытый голос, должно быть максимально медленным и инертным, происходящим как бы в зачарованном сне. Малейшая активизация и поспешность движения мгновенно разрушают создаваемый образ «потустороннего».

Аналогичным образом берутся аккорды, открывающие третью медленную часть сонаты Бетховена ор 106. Крайне медленное перемещение рук при смене аккордов наилучшим образом передает мистическое ощущение течения времени.

Совокупность этих переживаний и составляет предмет музыкального исполнительского творчества и искусства игры кантилены. Естественно, что содержание этих переживаний напрямую зависит от уровня интеллекта и духовного опыта исполнителя.

Особые случаи исполнения кантилены, не связанные с приемом *legato*

Обычно кантилена ассоциируется в сознании музыканта именно с legato. Однако в особых случаях исполнитель сознательно отказывается от связного извлечения звуков, если это оправдано музыкальным замыслом. Ярким примером может служить уже упомянутая вторая часть Пятого концерта Бетховена, в которой нисходящая мелодия исполняется как бы отдельными падающими каплями. При этом внутреннее слышание и осознание логики этого движения позволяет пианисту сохранять кантилену. Использование нелегатного штриха в кантиленных произведениях довольно типично в сочинениях позднего Скрябина (поэмы ор. 71 № 2, ор. 59 № 1, ор. 32 № 1, ор. 52 № 1 и многих других). Часто применяется такой прием и в произведениях Шопена (мазурки, ноктюрны). Разумеется, что использование non legato и, соответственно, педали в по-

Разумеется, что использование non legato и, соответственно, педали в построении мелодических линий в значительной степени определяются свойствами акустики конкретного зала.

Надеюсь, что в представленном материале удалось не только осветить чисто мастерские (биомеханические) аспекты кантиленой игры на рояле, но

и связать их с комплексом принципов и ощущений ментального и эмоционального плана. Только системное применение всех вышеперечисленных подходов позволяет исполнителю перейти от ученической фазы к высшей стадии мастерства кантиленой игры, открывающей мир высшего осмысления духовных ценностей исполняемой музыки.

Разумеется, ни одна технология не будет работать в отрыве от музыкального замысла и духовного послания исполнителя. Еще раз хочется обратиться к учителю моих учителей Γ . Γ . Нейгаузу: «звук (как и всякая музыка, впрочем) управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки» [5, 178].

Конечно, никакие, даже самые исчерпывающие методики звукоизвлечения не заменят сердца музыканта. «Звук — тон души. У каждого свой» [2, 104].

ЛИТЕРАТУРА -

- 1. *Бетховен Людвиг ван*. Письма Бетховена. 1787–1811. Пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана; Сост., авт. вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман. Москва: Музыка, 1970 г. 575 с.
- 2. *Горностаева В*. Два часа после концерта. Москва: Советский композитор, 2004. 224 с.
- з. *Гофман Й*. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. 222 с.
- 4. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Москва: Гос. муз изд-во, 1931. 304 с.
- 5. *Нейгауз Г*. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
- 6. *Перельман Н*. В классе рояля. Изд. 2. Ленинград: Музыка, 1975. 64 с.
- 7. Сенков С. Современный рояль. Москва: ООО Дека-BC 2020. 128 с.
- 8. *Mohr Franz*. My life with the Great Pianists. Ninth printing. Grand Rapids, Michigan: Baker Books, A Raven's Ridge Book, 2009.

REFERENCES_

- 1. *Bethoven Lyudvig van*. Pis`ma Betxovena. 1787–1811. Per. L. S. Tovalevoj i N. L. Fishmana; Sost., avt. vstup. stat`i i komment. N. L. Fishman [Beethoven`s letters]. Moscow: Muzy`ka. 1970. 575 p.
- Gornostaeva V. Dva chasa posle koncerta [Two hours after recital]. Moscow: Soviet Composer. 2004.
 p.
- 3. Gofman J. Fortepiannaya igra [Piano playing]. Moscow: Gos. Muz. izdatel`stvo. 1961. 222 p.
- 4. *Kurt E`rnst.* Osnovy` linearnogo kontrapunkta [Basics of linear counterpoint]. Moscow: Gos. Muz. izdatel`stvo. 1931. 304 p.
- 5. *Nejgauz G*. Ob iskusstve fortepiannoj igry` [About the art of piano playing]. Moscow: Izdatel`stvo Muzy`ka, 1982. 300 p.
- 6. Perel'man N. V klasse royalya [In the piano class]. Moscow: Izdatel'stvo Muzy'ka, 1975. 64 p.
- 7. Senkov S. Sovremenny'j royal' [Modern grandpiano]. Moscow: OOO Deka-VS, 2020. 128 p.
- 8. *Mohr Franz*. My life with the Great Pianists. Ninth printing. Grand Rapids, Michigan: Baker Books, A Raven's Ridge Book, 2009.

		ш	ח			Λ.	Л	_		ΙΔ			11			п	
ı	ш	Ш	Р	v	Ш	IV	1	E	Ч	<i>P</i>	١	Н	П	И	П	א	

Официальной датой рождения фортепиано принято считать 1709 г., однако фортепиано, созданное Бартоломео Кристофори, было лишь далеким прообразом современных инструментов.

Путь фортепиано к современному роялю занял более 100 лет. Естественно, что помимо чисто технических усовершенствований важнейшим фактором в истории развития фортепиано стало возрастающее внимание к новому инструменту со стороны великих композиторов.

В огромной мере способствовало развитию *pianofort*е внимание к нему И. С. Баха. Известно, что первое документально подтвержденное знакомство И. С. Баха с фортепиано производства Готтфрида Зильбермана (1683–1753) состоялось в 1726 г. Бах подверг критике инструмент за тугую клавиатуру и слабый звук в верхнем регистре. Мастер учел критику великого композитора и заметно усовершенствовал фортепиано. С 1735 г. новая версия инструмента Зильбермана стала пользоваться таким коммерческим успехом, что король Пруссии Фридрих II приобрел для своей резиденции сразу шесть экземпляров. Известно, что И. С. Бах в 1747 г. давал концерты при дворе Фридриха II и высоко оценил возможности нового инструмента. Существует версия, что на написание многих сочинений позднего периода, в том числе второго тома ХТК, Баха вдохновили именно открывшиеся возможности усовершенствованного фортепиано.

Высоко ценил возможности фортепиано и Моцарт. Создание 27 фортепианных концертов — лучшее тому подтверждение. Известно, что Моцарт отдавал предпочтение инструментам конструкции Штейна.

Не сразу нашел свой путь к сердцу Бетховена предшественник нынешнего рояля. Многие производители фортепиано считали за честь подарить композитору инструмент своего изготовления. Редкие инструменты того времени могли удовлетворить запросы композитора. Вот что пишет Бетховен производителю фортепиано И. А. Штрейхеру: «Позавчера я получил ваше фортепиано. Инструмент этот удался действительно превосходно, и всякий другой постарался бы оставить его за собой. Но я — Вам это покажется очень смешным — я был бы вынужден схитрить, если бы скрыл от Вас, что для меня он, пожалуй, чересчур хорош. А почему? Да потому, что такой инструмент лишает меня свободы самому вырабатывать свой тон» [1, 101].

Вместе с тем композитора не покидает вера в колоссальные возможности, заключенные в пока еще несовершенном инструменте. Из письма И. А. Штрейхеру (июль—октябрь 1796 г.): «Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой собрат, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать» [1, 100]. Спустя два десятилетия прогресс фортепиано способствовал окончательному переходу великого композитора к молоточковому клавиру в поздний период творчества. Начиная с сонаты ор. 101 A-dur, все клавирные сочинения Бетховена предназначались именно для этого инструмента. За гениальной сонатой ор. 106 B-dur, благодаря прямому бетховенскому указанию — Grosse sonata fur das Наттекlavier, закрепилось название Наттекlavier. Известно, что Бетховен благоволил преимущественно к роялям фирмы Бродвуд. Не случайно Пауль Бадура-Скода записал многие сонаты Бетховена именно на этом историческом инструменте.

Настоящий прорыв наступил в первой трети XIX века. В 1819 г. американец Конрад Мейер получает патент на изобретение чугунной рамы для фортепиано. Чугун, литое железо с содержанием углерода более 2,14%, — материал, практически не подверженный пластической деформации. Именно это свойство дало возможность значительно увеличить жесткость рамы и силу натяжения струн (и, следовательно, мощь звучания).

Значительный прорыв в сфере фортепианного звучания связан с изобретением Иоганна Генриха Папе (1789–1875) — с 1828 года молоточки рояля стали покрывать прессованным войлоком, вместо применявшейся до этого времени лосиной кожи. Звук фортепиано обрел ту чарующую мягкость и трепетность, которая так дорога нам в звучании «короля инструментов». Можно с уверенностью утверждать, что именно это усовершенствование открыло путь фортепианной музыке эпохи романтизма.

Совершенствование конструкции роялей продолжается и по сей день, однако за 200 лет так и не найден материал, способный заменить войлок как материал молотков. (Любопытный факт: войлок, идущий на молотки современных роялей Steinway, изготовлен из 100% волчьей шерсти! [8, 104])

Владислав Провотарь, Серафима Ушакова

ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ОР. 51-BIS М. Ф. ГНЕСИНА:

СТИЛЬ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

реди редко исполняемых авторов XX века выделяется имя отечественного композитора, педагога и общественного деятеля Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). В настоящий момент наследие выдающегося музыканта начинают открывать заново, интерес к его творчеству возрождается, о чем свидетельствуют работы последних лет. Среди них назовем исследования М. А. Карачевской (2011) [3], Г. С. Сычевой (2013) [6], С. В. Аникиенко (2017) [1], О. И. Кожуриной (2021) [4], А. Б. Турбинцевой (2021) $[7]^1$.

Думается, что исполнители XXI столетия должны сыграть заметную роль в возрождении музыки М. Ф. Гнесина на российской и мировой сцене, распространении ее в медиапространстве, в привлечении внимания исследователей к сочинениям композитора.

* * *

С конца 1935 года деятели культуры Советского Союза были привлечены к подготовке празднования 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина. С целью проведения масштабных торжеств 16 декабря 1935 года ЦИК СССР принимает постановление об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета, возглавляющего активную работу в различных сферах культуры и искусства: готовятся издания, в том числе и полное собрание сочинений писателя, театральные постановки, киноленты, радиоспектакли. К созданию музыкальных произведений привлекаются отечественные композиторы.

Приведем несколько примеров работ современников М. Ф. Гнесина. Коллега Михаила Фабиановича по Ленинградской консерватории М. О. Штейнберг² в 1937 году завершил Кантату памяти А. С. Пушкина, а Д. Д. Шостакович написал Четыре романса на слова А. С. Пушкина для баса и фортепиано ор. 46

(«Возрождение», «Юношу, горько рыдая ... », «Предчувствие», «Стансы»). Б. В. Асафьев завершил к февралю 1937 музыку к «Маленьким трагедиям» (режиссер С. Э. Радлов).

С. С. Прокофьев создает в 1936 году ряд крупных партитур: музыку к кинофильму «Пиковая дама» (режиссер М. И. Ромм), музыку к театральным постановкам «Бориса Годунова» (режиссер Вс.Э. Мейерхольд), «Евгения Онегина» (режиссер А. Я. Таиров). К сожалению, ни один из замыслов не был воплощен в 1937 году.

обыл воплощен в 1937 году. Обратился к Пушкину и Михаил Фабианович. В 1936 году композитор создал Две песни Лауры ко второй сцене «Каменного гостя» для голоса (сопрано) и фортепиано. Первая песня написана на текст стихотворения «Я здесь, Инезилья», вторая, «Любовная песнь Лауры», исполняется на слог «la». Спустя три года композитор вернулся к музыке песен и представил виолончельную версию данного опуса, добавив в качестве второй части портрет Донны Анны. Портреты Дона Жуана и Лауры были расположены по краям цикла.

В сохранившихся рукописях Михаила Фабиановича в РГАЛИ есть наброски еще одной части виолончельной транскрипции, которая представляет собой портрет Статуи Командора³. Композитор зафиксировал лишь три такта, остановившись на четвертом. Остался незавершенным и замысел портрета Донны Анны, решенного как трио «для голоса в сопровождении виолончели и фортепиано». Об этом свидетельствуют три листа рукописи, усеянные многочисленными правками, в том числе зачеркнутыми музыкальными фрагментами. Думается, автор хотел соединить первоначальное тембровое изложение с новым инструментальным решением, однако по неизвестным причинам Михаил Фабианович оставил эту идею.

Таким образом, Три пьесы для виолончели и фортепиано ор 51-bis — не только программный опус по сочинению А. С. Пушкина, но и плод почти что трехлетних размышлений композитора (с 1936 по 1939) над различными замыслами, получивший, безусловно, блистательное по форме, мелодическому языку и гармоническим краскам воплощение в камерно-инструментальной версии.

* * *

Стоит, однако, задуматься: почему вокальный цикл, предназначенный для сопрано, автор перекладывает для виолончели, а, например, не для скрипки? Ответ на этот вопрос частично содержится в посвящении ор. 51-bis.

М. Ф. Гнесин посвятил Три пьесы для виолончели и фортепиано выдающемуся виолончелисту и педагогу Александру Яковлевичу Штримеру (1888–1961) и его супруге, пианистке Анне Михайловне (1889–1968). Дружеские контакты Гнесина и Штримера берут начало еще в Ростове-на-Дону⁴; в годы обучения в Петербургской консерватории они укрепляются и перерастают в многолетнюю дружбу и профессиональное сотрудничество (все трое — ее выпускники). Общеизвестно, когда дружба связывает композитора и музы-

канта-исполнителя, такой союз неизменно будет инициировать новые опусы, написанные в расчете на определенные исполнительские силы 5 . На протяжении всей жизни А. Я. Штример играл сочинения друга-композитора. Последний, например, считал исполнение фортепианного квинтета «Реквием» памяти Н. А. Римского-Корсакова при участии своего друга в 1928 году в Λ енинграде 6 лучшим, а в 1943 году в Ташкенте Александр Яковлевич исполнил партию виолончели на премьере Трио «Памяти наших погибших детей» 7 .

Однако любовь к тембру виолончели, интерес к ее богатым тембровым краскам появился у Михаила Фабиановича в самом начале его композиторского пути. Неслучайно первым камерно-инструментальным опусом стала Соната-баллада ор. 7 для виолончели и фортепиано (1909), премьеру в России представили А. И. Зилоти и П. Казальс в 1910 году. Это же сочинение стало одним из первых, прозвучавших в Европе в 1911 году во время поездки композитора в Лейпциг (исполнители Ю. Кленгель и Ю. Крейцер). Виолончель является неизменным участником практически всех камерно-инструментальных сочинений М. Ф. Гнесина. Помимо вышеупомянутых назовем народные песни Азербайджана ор. 45 для струнного квартета; секстет «Адыгея» ор. 48 для скрипки, альта, виолончели, валторны, кларнета и фортепиано; фортепианное трио «Элегия-пастораль» памяти поэта О. Шварцмана ор. 57; фортепианный квартет «Соната-фантазия» ор. 64; Тему с вариациями ор. 67 для виолончели и фортепиано.

Подчеркнем, что в связи с новым тембровым решением композитор транспонировал первый номер цикла «Я здесь, Инезилья» на кварту вниз (D-A), дабы солист мог раскрыть всю палитру своих колористических возможностей в естественном для него диапазоне⁸.

* * *

Трехчастный цикл по концепции приближается к инструментальной сонате. Соответственно программным названиям в каждой из частей представлен один из героев пьесы «Каменный гость»: в первой части — Дон Жуан, во второй — Донна Анна, в третьей — Лаура. Программа трактована обобщенно, без точного соответствия тексту А. С. Пушкина. Герои воплощены в миниатюрных сценках, каждый в типичной для него ситуации: Дон Жуан исполняет серенаду, Донна Анна изображена сдержанным танцем-шествием (стоит вспомнить, что Дон Жуан впервые видит ее на кладбище, она навещает могилу убитого возлюбленного), Лаура запечатлена в очаровательной песне танцевального характера, которую она напевает без слов.

Интересно, что в первоначальном вокальном варианте серенаду Дон Жуана исполняла Λ аура, как это было во второй сцене пушкинского текста: красавица-актриса Λ аура развлекает гостей полюбившейся ей песней. В инструментальной версии эта идея не отражена.

Части цикла соотносятся по принципу контраста, однако портреты не противопоставляются, а органично дополняют друг друга благодаря программно-

му контексту, единству жанровой и ладовой логики. Все части опираются на традиционные жанры испанской музыки: крайние пьесы включают элементы фанданго, в середине находится медленный томный танец, сочетающий черты сарабанды и хабанеры. В гармонии каждой части композитор использует до-

сарабанды и хабанеры. В гармонии каждой части композитор использует доминантовый лад, столь характерный для народной музыки Испании, с тональными центрами А (I часть), G (II часть), H (III часть).

Аналогия с классическим сонатным циклом возникает благодаря трехчастной структуре с соответствующей образной составляющей, где первая часть — энергичный зачин в умеренном или быстром темпе, вторая — медленное лирическое адажио, третья — танцевальный праздничный финал, нередко стремительный. Однако настоящий опус вовсе не является сонатой, а лишь отчасти ее напоминает, здесь нет сонатных форм, длительного становления образов, масштабности. Это своего рода зарисовки с натуры, эскизы, яркие, обольстительные, но мимолетные, лаконичные. Однако с сонатой настоящий цикл роднит единство частей, которое не является необходимым условием в сюите или шикле разнохарактерных пьес. ловием в сюите или цикле разнохарактерных пьес.

ловием в сюите или цикле разнохарактерных пьес.

Каждая часть написана в простой трехчастной форме с серединой развивающего типа, в заключении каждой части композитор дает точную репризу.

Первая часть, Andantino, открывается небольшим вступлением, задающим тон серенаде (пример 1). В фортепианной партии воспроизводится характерная для гитарного сопровождения аккордовая фактура с параллелизмами чистых октав, квинт и кварт. Гармоническую терпкость придают подчеркнутые сильной долей аккорды II пониженной неаполитанской ступени, являющейся неотъемлемой частью доминантового лада. В партии левой руки появляется изящный подголосок (2–3 тт.), подготавливающий вступление темы и имитирующий прием pizzicato на струнных щипковых инструментах инструментах.

инструментах. Виолончель экспонирует основную тему — капризную, изысканную, одновременно и ласковую, и игривую. Игривость создается благодаря неожиданным широким скачкам в начале и конце фраз. При этом капризная мелодическая линия уравновешена благородной симметрией: нисходящей септиме a-h в первой фразе отвечает восходящая септима во второй (h-a), нисходящая секста b-d дополняется утверждающей восходящей квартой b-es (пример 1a). Скачки сочетаются с неторопливым поступенным восходящим и нисходящим движением восьмыми, украшенными парными шестнадцатыми и пунктиром.

Развитие образа отражено в смене характера движения и темпа в среднем разделе⁹, чередовании разных типов фактуры и переходе к различным тональным центрам. Так, например, в партии фортепиано появляются аккорды *arpeggiato*, которые далее сочетаются с гармонической фигурацией.

Реприза без изменений воспроизводит главную тему, окончание которой изменено — виолончель дублирует изящный подголосок партии фортепиано,

сначала arco, а затем и pizzicato, гитарный вариант которого вначале имитировал рояль.

Пример 1. М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор. 51-bis. I часть. Дон Жуан (Серенада)



Пример 1а М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор 51-bis. I часть. Дон Жуан (Серенада), партия виолончели



Во второй части запечатлен потрет Донны Анны (Largamente в доминантовом ладу *G*, пример 2), скорбящей красавицы в процессе неторопливого трехдольного танца-шествия в характере сарабанды. Однако образ не так однозначен. Если обратить внимание на сопровождение главной темы, в начале среднего раздела и в репризе, то можно заменить остинатную ритмоформулу хабанеры с типичным восходящим движением аккордовых звуков в басу от тоники к доминанте и последующим возвращением к тонике через скачок. Характерная особенность хабанеры решена не в двухдольном, а трехдольном метре, также острый пунктир на сильной доле заменен на равномерное дробление восьмыми.

Пример 2 М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор 51-bis. II часть. Донна Анна



Остинатное сопровождение дополняется витиеватой, выразительной мелодической линией, украшенной в концах мотивов и фраз типичными для испанских танцев форшлагами, опеваниями (т. 6), нисходящим поступенным движением.

Мелодическое движение достаточно разнообразно, помимо украшений тема включает в себя широкие интервальные ходы, движение по аккордам, яркие кульминации. В тембре виолончели это звучит достаточно напряженно, выразительно благодаря регистровым краскам. Тембр виолончели, приглушенный сурдиной, более мягкий и нежный, напоминает таинственный образ Донны Анны, покрытый вуалью. Таким образом, подразумевающая скорбь и сдержанность сарабанда выступает в синтезе со страстной хабанерой: таинственная обворожительная незнакомка, тоскующая по усопшему мужу, пленит Дона Жуана буквально с первого взгляда.

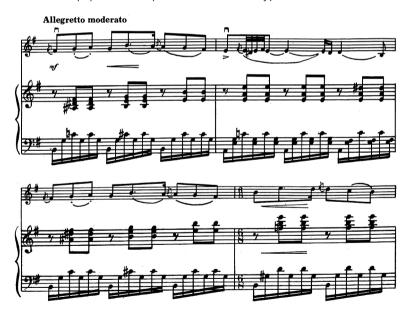
Сдержанная страстность приводит к ярким кульминациям лирического образа в среднем разделе (тт. 20–21, 28–29), нагнетание создается благодаря наполнению фактуры новыми элементами, расширению диапазона в партии

фортепиано; появляются взволнованные тремоло тридцать вторых, форшлаги, также на мерное движение баса четвертями наслаиваются трепещущие триоли в верхнем регистре. Волнение середины захватывает репризу, хотя она полностью сохраняет свой тематический и структурный облик, но в фактуре остается подголосок в триольном ритме в верхнем регистре, а также добавляются arpeggiato широкого диапазона.

Портрет Лауры, Allegretto moderato (пример 3), — самая лаконичная и подвижная из всех частей. Перед нами еще один вариант фанданго в размере 9/8 с гитарным сопровождением. Аккордовое сопровождение достаточно красочно, так как совмещает два типа изложения аккордов: в партии левой руки они представлены в гармонической фигурации, в правой — в ритмической, оба варианта имитируют сухой отрывистый щипок испанской гитары.

К остинатному сопровождению вновь добавляется изящная арабеска виолончели, в ней присутствуют типичные острые пунктиры, форшлаги, опевания тонов, неожиданные квартовые и октавные скачки.

Пример 3 М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор 51-bis. III часть. Лаура



Напомним, в вокальном варианте сочинения М. Гнесина Λ аура поет без слов, важен не текст, а выразительность мелодической линии: Λ аура прекрасна и капризна, она красуется, кокетничает, гости кричат ей «Brava!», можно предположить, что исполнительница сопровождает пение танцевальными движениями, ведь эта песня написана в характере танца!

Тема звучит дважды (этого не было в вокальном варианте), без изменений повторяется в репризе. Лаконичная середина составляет всего пять тактов, однако она не лишена контрастов. Остинатную фактуру нарушают энергичные синкопы, широкие arpeggiato кварто-квинтовых аккордовых построений.

Наличие в опусе литературной программы значительно облегчает исполнителю поиск образов, адекватных композиторской идее.
Композитор воплощает колорит Испании через жанровую составляющую, ладогармонический язык и мелодику. В центре внимания оказываются две сферы: лирическая и танцевальная, которые должны быть представлены ярко и выразительно.

и выразительно.
 На протяжении цикла композитор демонстрирует разные грани лирики. В первой части необходимо стремиться к созданию обольстительной серенады, вспомнив пение Дон Жуана под окном прекрасной дамы, которое вызывает в ней любовные чувства. Серенада исполняется нежно, искренно, в среднем разделе более страстно, с оттенком мольбы.
 Стоит учитывать элемент игривости; все штриховые требования, чередование legato, non legato и staccato выполнять максимально точно и как бы проговаривая. Легкость, отточенность скачков поспособствует ловкости, своеобразной лукавости образа. Важно следить за выразительностью всех динамических и темповых оттенков, не стараться избегать открытого звука и мощного forte: главная тема исполняется на протяжении части piano, только в середине появится forte (лишь дважды и ненадолго).

Подчеркнем, что на протяжении всех частей пианист не должен забывать

Подчеркнем, что на протяжении всех частей пианист не должен забывать о гитарной первооснове аккомпанемента, более сухой и приглушенной звучности, а виолончелист — стремиться к вокальному характеру исполнения, ясной артикуляции. Солист должен играть так, будто каждая фраза произносится, проговаривается.

ся, проговаривается.

Здесь уместно отметить, что М. Ф. Гнесин был создателем теории музыкального чтения [7], согласно которой литературные тексты нужно произносить распевно, имея в виду законы музыкального метроритма, интонирования, штрихов и пр. Теория оказала значительное влияние на вокальное творчество композитора, в сфере которой он подчеркивал значимость пропеваемого слова, отчетливую артикуляцию, большую долю декламационности при исполнении. Поэтому виолончелисту рекомендуется помнить не только о вокальной природе своей партии, но и о ясной артикуляции каждого мотива, каждой фразы. Для первой части необходимо знать слова стихотворения «Я злесь. Инезилья», по возможности расставляя акценты и уларения соглас-«Я здесь, Инезилья», по возможности расставляя акценты и ударения согласно тексту.

Образная сущность второй части, объединяющей лирику и танцевальность, строится на контрасте и противопоставлении партий фортепиано и виолончели. Желательно добиться особого звучания сарабанды: строгого,

но нежного, сдержанного, наполненного потаенной страстностью. Пианисту рекомендуется подчеркивать чеканность ритмических формул, несколько строгих, суровых. На них накладывается выразительная, свободная в ритмическом отношении мелодия виолончели. В середине второй части в партию фортепиано проникают тремоло, витиеватые мелодические подголоски, здесь можно дать волю чувствам. Далее в репризе виолончелист должен снять сурдину и играть открытым звуком. Можно представить, будто Донна Анна снимает вуаль, и, таким образом, скрытая страсть становится явной.

Третья часть, потрет Лауры, исполняется легко, максимально точно по соблюдению штрихов, оттенков и темповых обозначений. Портрет Лауры, с одной стороны, противопоставлен образу Донны Анны, а с другой — отмечен преемственностью танцевальной природе партии Дон Жуана. Темп значительно ускоряется, сдержанную страсть сменяет искрящееся веселье, энергия жизненной силы.

Виолончелисту рекомендуется достаточно выразительно показать контраст коротких, энергичных длительностей, стремительных опеваний, пассажей и длинных, певучих звуков в конце крупных построений; играть одновременно и непринужденно, будто бы «напевая», и очень цепко, артикулируя каждый штрих, ясно и графично, но без нарочитости. Помимо метроритмической точности, легкости штриха, соответствующих гитарным наигрышам, пианист должен выразительно показать контраст главного токкатного раздела и синкопированного среднего.

Во всех частях стоит внимательно следить за темповыми изменениями, которые выписывает автор. Сдвиг темпа происходит на границе первой части и середины, в кульминационных частях средних разделов следует accelerando, а в репризе возвращается первоначальное темповое движение. В связи с танцевальной основой частей крайне важно метрически точно исполнять экспозиционные и заключительные разделы, чтобы подчеркнуть особую энергию, горделивость испанских танцев, поскольку они могут утратить соответствующий характер и колорит.

По меткому наблюдению выдающегося отечественного музыканта и педагога Адольфа Давидовича Готлиба, заведовавшего кафедрой камерного ансамбля, квартета и концертмейстерской подготовки в РАМ имени Гнесиных с момента основания кафедры и до своей кончины (1954–1973), «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями. <... > Создание общего плана интерпретации, художественного образа произведения в целом — процесс в высшей степени индивидуальный и почти неподающийся фиксации и наблюдению» [2, 3–4]. Поэтому напомним, что создание настоящего ансамбля требует не только серьезной индивидуальной работы, но и главного умения — слушать и слышать друг друга: «Созидательная атмосфера камерного музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Пытаясь определить эти характерные, специфические

ансамблевые исполнительские качества, вспомним об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно — искусство слушать» [2, 5].

ЛИТЕРАТУРА __

- Аникиенко С. В. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017. — 196 с.
- 2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
- Карачевская М. А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2011. — 336 с.
- 4. *Кожурина О. И.* О некоторых особенностях камерно-инструментального творчества М. Ф. Гнесина // Евразийский научный журнал. 2021. № 2. С. 29–38.
- 5. *Пушкин А.* С. Маленькие трагедии. Москва: Центр книги Рудомино, 2019. 80 с.
- 6. Сычева Г.С. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 354 с.
- 7. *Турбинцева А. Б.* О методе «музыкального чтения» М. Ф. Гнесина // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 148–157.

REFERENCES_

- 1. *Anikienko S. V.* Mihail Fabianovich Gnesin v Ekaterinodare: skvoz' prizmu vremeni [Mikhail Fabianovich Gnesin in Yekaterinodar: through the prism of time]. Krasnodar: IP Vol'naja N. N., 2017. 196 p.
- Gotlib A. D. Osnovy ansamblevoj tehniki [Fundamentals of ensemble technique]. Moscow: Muzyka, 1971. 94 p.
- 3. *Karachevskaja M. A.* M. F. Gnesin. Osobennosti stilja na primere vokal'nogo tvorchestva [M. F. Gnesin. Features of the style on the example of vocal creativity]. Diss. Cand. Sc. (Art Criticism). Moscow, 2011. 336 p.
- 4. Kozhurina O. I. O nekotoryh osobennostjah kamerno-instrumental'nogo tvorchestva M. F. Gnesina [On some features of chamber and instrumental creativity of M. F. Gnesin]. Evrazijskij nauchnyj zhurnal [Eurasian Scientific Journal]. 2021. № 2. P. 29–38.
- 5. Pushkin A. S. Malen'kie tragedii [Small tragedies]. Moscow: Centr knigi Rudomino, 2019. 80 p.
- Sycheva G. S. Prosvetitel'stvo v kompozitorskoj, obshhestvennoj, nauchno-pedagogicheskoj i publicisticheskoj dejatel'nosti Mihaila Gnesina [Enlightenment in the compositional, social, scientific, pedagogical and journalistic activities of Mikhail Gnesin]. Diss. Cand. Sc. (Art Criticism). Rostov-on-Don, 2013. 354 p.
- Turbinceva A. B. O metode «muzykal'nogo chtenija» M. F. Gnesina [On the method of «musical reading» by M. F. Gnesin]. Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2021.
 № 3 (28). P. 148–157.

Г	٦.	D	1/	١N	ι /	Е	u	٨	١H	H	1	α
		М	v	ш	VΙ	г	ч	μ	١r	1 1/	Ή.	П

¹ При жизни о Михаиле Фабиановиче Гнесине писали коллеги и друзья, критики, ученики, например, Н. Д. Кашкин, Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский, И. Я. Рыжкин, Ю. Г. Крейн. Небольшие очерки о творчестве М. Ф. Гнесина создавались для учебников по истории русской музыки (Ю. В. Келдыш).

- ² Отметим, что 2023 год является юбилейным и для М. О. Штейнберга: 22 июня (4 июля по старому стилю) исполняется 140 лет со дня рождения Максимилиана Осеевича.
- ³ РГАЛИ, Фонд № 2954, Опись № 1, Ед. хр. 23.
- ⁴ Как и М. Ф. Гнесин, А. Я. Штример родом из Ростова-на-Дону. Интересно, что после окончания Петербургской консерватории оба музыканта некоторое время работали в родном городе, а затем вернулись в Петербург, начали свою преподавательскую деятельность в alma mater. Штример до конца дней работал в родном вузе, Гнесин, как известно, позднее переехал в Москву, однако, дружба не прекратилась, а сохранялась до конца дней Михаил Фабиановича.
- ⁵ Результатом дружбы с Д. Ф. Ойстрахом и М. Л. Ростроповичем стали такие сочинения, как Вторая соната для скрипки и фортепиано, Виолончельная соната, Симфония-концерт для виолончели и оркестра.
- ⁶ В упоминаемом авторском концерте, проходившем в 1928 году в Ленинграде, принимали участие многие выдающиеся исполнители, например, М. В. Юдина, Ю. И. Эйдлин [5, *58*].
- Исполнительский состав: А. Я. Штример, В. П. Португалов, М. Я. Хальфин. Композитор включил в музыкальный материал одну из тем, сочиненную его сыном Фабием в детстве (ему было 9 лет). Фабий погиб во время Великой Отечественной войны в 1942 году, поэтому Трио приобрело черты реквиема.
- ⁸ В черновых рукописях можно также найти вариант транспонирования на большую терцию (D B) вниз от основной тональности вокальной версии цикла (РГАЛИ, Фонд № 2954, Опись № 1, Ед. хр. 23).
- ⁹ Вслед за первым периодом, ознаменовавшим первую часть простой трехчастной формы, следует середина, состоящая из трех кратких разделов: Piu vivo с переходом вначале в доминантовый лад с тональным центром *F* (т. 13), Meno mosso с возвращением в основной доминантовый *A* (т. 17), без указания характера движения и темпа в B-dur (т. 22).



Андрей Ковалев

О КНИГЕ В.Н. ХОЛОПОВОЙ «ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ. КОМПОЗИТОР РОДИОН ЩЕДРИН»*

• 90-летнему юбилею выдающегося композитора современности Родиона Константиновича Щедрина известный отечественный музыковед, один из ведущих специалистов по музыке XX века Валентина Николаевна Xoлопова выпустила исправленное и дополненное издание книги, посвященной его творчеству. Впервые эта монография увидела свет на заре нового тысячелетия в 2000 году. Уже тогда было ясно, что это исследование наиболее полно и всесторонне представляет творчество Щедрина — композитора, судьба которого крепкими нитями связана с судьбой отечественного музыкального искусства, его важнейшими событиями, требующими глубокого и внимательного осмысления. По прошествии более двадцати лет со дня первой публикации книги фигура композитора предстает еще более величественной и эпохальной. За эти годы многое изменилось в нашей стране и в мире, пришлось расстаться с иллюзиями 1990-х, однако ни крутые виражи нашей истории, ни тяжелые потрясения в личной жизни композитора никак не сказались на плодотворности творческого процесса, продолжающегося в новом XXI веке. И, конечно, уже один только этот факт требовал обновления ранее созданного масштабного труда, как в отношении анализа произведений, написанных до 2000 года, так и освещения огромного количества новых опусов. Поэтому и структура исследования 2022 года, включающего в себя главы из предыдущего издания — «Сквозь призму настоящего. Эстетика Родиона Щедрина»; Характер — это судьба. Первые 50 лет»; «Партитура, клавиатура и соблазны политики. Горизонты творчества 80-х годов»; «Русский иностранец. Меридианы 90-х», — дополнена новой главой «Стойкость индивидуальности. Век двадцать первый», освещающей творческий путь Щедрина в настоящее вре-

^{*} Изд. 2-е испр. и доп. М.: Композитор, 2022. 452 с.

мя. Важно отметить, что наряду с основным текстом, снабженным большим количеством нотных примеров, в издание включены несколько приложений, где особую ценность представляют аннотации композитора к собственным сочинениям, а также большой справочный материал.

Одно из главных достоинств книги В. Холоповой заключается в том, что фигура Р. Щедрина представлена широко и многосторонне, и благодаря этому можно найти ответы на вопросы, которые неизбежно возникают при встрече с крупной и весьма незаурядной творческой личностью. Какое место занимает Щедрин в мировой и отечественной музыкальной культуре? Как охарактеризовать его индивидуальный композиторский стиль? К какому направлению отечественной музыки второй половины XX века он принадлежит?

Все эти весьма актуальные для музыковедения вопросы рассматриваются В. Холоповой сквозь многогранность личности композитора, на формирование которой оказали влияние самые различные факторы — это и его семейная родословная, и творческая среда, в которой происходило становление Щедрина как музыканта-исполнителя и композитора, это и культурная и общественно-политическая атмосфера второй половины XX века, в которой формировалось индивидуальное творческое мышление Щедрина, его музыкальные вкусы и предпочтения, и, наконец, музыкально-театральная среда, с которой композитор был неразрывно связан большую часть своей творческой биографии.

Автор книги особо подчеркивает кровную связь Щедрина с национальной духовной средой. От деда-священника, отца, преподавателя Хорового училища, тянется прочная нить к певческой культуре России, ее фундаментальному основанию — хоровому пению. Годы учебы в Хоровом училище, созданном А. Свешниковым в суровое время Великой Отечественной войны, а затем в Московской консерватории в классе композиции Ю. Шапорина способствовали формированию художественно-эстетической позиции Щедрина как глубоко национального композитора, творчество которого неизменно подпитывается певческой стихией.

Важное место в исследовании отведено художественно-эстетическим взглядам композитора, его творческим принципам. С открытием «железного занавеса» Щедрин органично воспринял новые тенденции мировой музыкальной культуры, виды композиторской техники, апробированные в западноевропейской культуре первой половины XX века, но при всем своем новаторском горении он не встал на путь композитора, непременно стремящегося «к новым берегам». Свою отточенную композиторскую технику, обогащенную новыми приемами, Шедрин применил, прежде всего, к богатой фольклорной традиции России, русским темам и образам. Наконец, встретив свою будущую музу и жену, великую балерину XX века Майю Плисецкую, Щедрин со всей глубиной и могуществом таланта погрузился в мир музыкального театра, создав семь опер и пять балетов.

Как пишет В. Холопова, *«индивидуальность и современность* — альфа и омега творчества Родиона Щедрина» (с. 8, здесь и далее курсив автора,

В. Х.), его творческому менталитету «неотъемлемо присущи неповторимость и изобретательность» (с. 22). «Поток новаций¹» затрагивает самые разные стороны его композиторского мастерства — образную тематику, жанры и формы, состав исполнителей, средства композиции (организация звуковысотности, гармония, полифония, ритмика), приемы артикуляции. В озорной кантате «Бюрократиада» на тексты «памятки отдыхающим» в пансионате композитор обращается к бытовой сатирической сфере; в «Поэтории», произведении, относящемся к жанру светских пассионов, — к вечным философским проблемам «о Жизни, Смерти, и "Третьем" — надежде на Возрождение» (с. 68).

Тревожные события отечественной истории отражены в поэме для хора *а cappella* на текст А. Пушкина «Казнь Пугачева», а также в русской хоровой опере «Боярыня Морозова», посвященной трагедии церковного раскола и судьбе старообрядчества.

В «Тетради для юношества» запечатлены образы русской архаики («Русские трезвоны», «Знаменный распев», «Деревенская плакальщица»), искусства бельканто («Играем музыку Россини»). В основу фортепианных пьес «Арпеджио», «Терции», «Обращение аккорда» положена идея создания композиции на основе определенных технических приемов. В. Холопова рассматривает этот фортепианный цикл как русскую параллель «Микрокосмоса» Бартока — «популярного во всем мире собрания фортепианных пьес для детей, которое всесторонне учит новому музыкальному слышанию» (с. 112).

Яркими примерами новаторства в области жанров и форм служат «частушечная» и хоровая оперы «Не только любовь», «Боярыня Морозова», опера «Мертвые души», основанная на сочетании народного и классического элементов, балет «Чайка» по А. Чехову в форме 24-х прелюдий с тремя интерлюдиями и постлюдией, русская литургия с трансформацией традиционного богослужебного жанра в хоровой цикл с измененным текстом великопостных песнопений и литературным текстом молитвенного содержания («Запечатленный ангел» по Н. Лескову).

Отмечен автором и необычный состав исполнителей в концерте «Поэтория» для поэта-чтеца, народного женского голоса, хора и оркестра на стихи А. Вознесенского; в симфонической сказке «Приключения обезьяны» для рассказчика, трубы, валторны, флейты и двух исполнителей на ударных со струнным оркестром и чембало, по рассказу М. Зощенко; в «Dies irae» для трех органов и трех труб и многих других произведениях разных лет.

Что касается композиционных особенностей музыки Щедрина, то в области звуковысотности В. Холопова отмечает следование композитора 12-тоновой системе, сочетающей диатоникиу и хроматику; в области ритма — наличие *«ритмо-остинатных* форм, простирающихся на десятки тактов и создающих сильное динамическое нагнетание» (с. 260).

Автор книги также обращает внимание на довольно смелые необычные находки в отношении артикуляции, тембров: «пила, милицейский свисток, плеск воды, звук аплодисментов, даже уникальный лай собаки, вписанный

в партитуру» (с. 261). Действительно, трудно найти нечто подобное в мировой музыкальной литературе.

Примерно треть книги (глава «Стойкость индивидуальности. Век двадать первый») посвящена анализу совершенно нового музыкального материала. Это произведения, написанные композитором в течение последних 20 лет: четыре оперы («Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша», «Рождественская сказка»), произведения для хора, оркестра, отдельных инструментов. Щедрин продолжает вести интеллектуально-стилевые диалоги с великими Мастерами прошлого, в том числе и со своими старшими современниками. Если в 1980-х годах автор вел диалог с И. С. Бахом (в «Музыкальном приношении»), то в XXI веке — с Д. Шостаковичем, «Прелюдия к Девятой симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем», «Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» и симфонический фрагмент «Гейлингендштадтское завещание Бетховена»). Памяти Майи Плисецкой посвящена «Месса поминовения» для хора *а сарреlla*. Хоровому пению Щедрин неизменно уделяет пристальное внимание. Символично название одного из новых хоров «Век двадцать первый» на стихи давнего соавтора композитора Андрея Вознесенского, в тексте которого идет несколько иронический диалог между веком XX и XXI (с. 372).

Итак, еще раз подчеркнем, что книга В. Холоповой дает максимально полное представление о жизни, композиторской и исполнительской деятельности Родиона Щедрина, его гражданской позиции, эстетических взглядах. Рядом с великим композитором современности здесь предстают великие писатели и поэты прошлого, в творчестве которых Щедрин черпал вдохновение, — А. Пушкин, Н. Гоголь, Н. Лесков, А. Чехов, В. Набоков, М. Зощенко. Безусловными героями книги также становятся его учителя — А. Свешников, Я. Флиер, Ю. Шапорин, близкие люди, друзья-коллеги — Майя Плисецкая, Андрей Вознесенский, Дмитрий Шостакович, Альфред Шнитке, Мстислав Ростропович, Валерий Гергиев и многие другие выдающиеся деятели отечественной культуры.

В. Холопова причисляет Щедрина к творцам новой музыки второй половины XX — начала XXI века, среди которых названы имена К. Пендерецкого, Л. Ноно, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Л. Берио, у каждого из которых «своя специфика, эволюция, лексика» (с. 389). Но при этом исследователь подчеркивает, что «Родион Щедрин идет по центру жизни — общественной, музыкальной, по центру стилевых дорог и перепутий современности» (с. 387). Благодаря подобному центристскому выбору Щедрин избегает крайностей авангардной музыки, отвергнувшей искренность человеческих чувств. С одной стороны, его произведения содержат все необходимые параметры новейшей современной музыки (как ведущий специалист по этому вопросу, Холопова выделяет следующие параметры — ладовый (гемитоника), пространственный, «параметр экспрессии», техники композиции (сонорика — с. 387–388); но с другой стороны (и, видимо, это главное), музыкальные творения Щедрина зиждятся на прочном фундаменте русской национальной

традиции. В заключении капитального труда В. Холопова приходит к важнейшему выводу: музыке Щедрина присуще «все человечески-человечное — национально-фольклорное, обрядово-духовное, стихийно-лирическое, жанрово-бытовое. И на эту протянутую руку человечности благодарно откликается публика всего мира: на исполнениях музыки Щедрина царит та магия взаимопритяжения, которая составляет сердцевину жизни музыки» (с. 389).

ПРИМЕЧАНИЕ	
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	

¹ «Поток новаций в творчестве Р. К. Щедрина» — название доклада В. Холоповой на круглом столе в МГК, посвященном 90-летию композитора.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ВАЛЬКОВА Вера Борисовна (Москва)

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

Vera B. VALKOVA (Moscow)

Doctor of Arts, Professor of the Music History Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

veraval@yandex.ru



МАКСИМОВА Александра Евгеньевна (Москва)

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

Alexandra E. Maximova (Moscow)

PhD in History of Art, Associate Professor of the History of Russian Music Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

alexmaximova@mail.ru



КРАСНИКОВА Татьяна Николаевна (Москва)

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

Tatyana N. KRASNIKOVA (Moscow)

Doctor of Arts, Professor of the Theory Music Departament at the Gnesin Russian Academy of Music.

krasnikova-tn2016@yandex.ru



ДУНАЕВА Анастасия Юрьевна (Москва) Кандидат исторических наук.

Anastasia U. DUNAEVA (Moscow) PhD in History.

dunaeva07@mail.ru



ЩЕСЛАВСКАЯ Мария Викторовна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент, органистка, лауреат международного конкурса.

Maria V. SHCHESLAVSKAYA (Moscow)

PhD in History of Art, Associate Professor, Organist, Laureate of an International Competition.

shchesl@mail.ru



СТОГНИЙ Ирина Самойловна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

Irina S. STOGNIY (Moscow)

Doctor of Art History, Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnesin Russian Academy of Music, Editorin-chief of the Journal «Scientific Notes at the Gnesin Russian Academy of Music».

istogniy@mail.ru



ОПАРИНА Юлия Михайловна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова.

Julia M. OPARINA (Moscow)

PhD in History of Art, Associate Professor of the Music Theory Department at the M.M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute.

julie-oparina@rambler.ru



МАЛИНКОВСКАЯ Августа Викторовна (Москва)

Доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики и методики Российской Академии музыки имени Гнесиных.

Augusta V. MALINKOVSKAYA (Moscow)

Doctor of Pedagogical Sciences, PhD in History of Art, Professor of the Pedagogy and Methodology Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

malinkowskaya.avgusta@yandex.ru



РУБЦОВА Валентина Васильевна (Москва)

Доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

Valentina V. RUBTSOVA (Moscow)

Doctor of Arts, Editor-in-chief of «Muzica» Publishing house. sternlibra@hotmail.com



АЛКОН Елена Мееровна (Москва)

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

Elena M. ALKON (Moscow)

Doctor of Arts, Professor of the Music Theory Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

e.alkon@gnesin-academy.ru



РОМАЩУК Инна Михайловна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, и.о. проректора по научной работе Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова.

Inna M. ROMASHCHUK (Moskow)

Doctor of Arts, Professor of the Department of Musicology and Composition, Acting Vice-Rector for Scientific Work at the M.M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute.

inna.49@mail.ru



ТРУШЕЧКИН Михаил Петрович (Москва)

Преподаватель специального фортепиано в музыкальном училище и Российской академии музыки имени Гнесиных. Лауреат международных конкурсов.

Mihail P. TRUSHECHKIN (Moscow)

Teacher of special piano at the Music College and the Gnesin Russian Academy of Music. Laureate of International Competitions

enfield88@mail.ru



ПРОВОТАРЬ Владислав Владимирович (Москва)

Старший преподаватель кафедры виолончели, контрабаса и арфы Российской академия музыки имени Гнесиных.

Vladislav V. PROVOTAR (Moscow)

Senior Lecturer of the Cello, Double Bass and Harp Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

double agent-x17@inbox.ru



УШАКОВА Серафима Анатольевна (Москва)

Старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и квартета Российской академии музыки имени Гнесиных.

Serafima A. USHAKOVA (Moscow)

Senior Lecturer of the Chamber Ensemble and Quartet Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

fima_piano@mail.ru



КОВАЛЕВ Андрей Борисович (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова.

Andrey B. KOVALEV (Moscow)

Doctor of Arts, Professor of the History and Theory of Music Department at the V. S. Popov Academy of Choral Art.

andrej-kovalev@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Вера Валькова

К ИСТОРИИ ЭМИГРАЦИИ С. В. РАХМАНИНОВА: 1917-1918 ГОДЫ

1917-й и 1918 годы обозначили самый глубокий и болезненный слом в творческой биографии и человеческой судьбе С. В. Рахманинова. Это было время назревавшего решения покинуть революционную Россию и первых усилий по житейской и творческой адаптации в новых условиях, сначала в Скандинавии, затем в США. События и факты, наполнявшие жизнь Рахманинова в эти два роковых года, представляют особый интерес для научного биографического исследования. В статье впервые сфокусировано внимание на событийной логике указанных двух лет. Известный сюжет дополняется менее известными свидетельствами — откликами провинциальных газет на выступления Рахманинова, фрагментами воспоминаний писателя Л. Ф. Зурова, нехрестоматийными страницами мемуаров С. А. Сатиной. Все это позволяет предложить новые акценты и наблюдения: уточнить время и обстоятельства, приведшие к решению об отъезде, показать жесткую рациональную организованность деятельности Рахманинова в первый год разрыва с Родиной.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Рахманинов, 1917—1918 годы, революционная Россия, эмиграция, концерты в Скандинавии и США

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-6-13

Александра Максимова БАЛЕТНЫЕ «ДВОЙНИКИ» В РУССКОМ ТЕАТРЕ ЕКАТЕРИНИНСКОГО — АЛЕКСАНДРОВСКОГО ВРЕМЕН

В европейском балетном театре сложилась давняя традиция пополнять репертуар сюжетами опер, драм и популярных балетных постановок. Так на сценах столичных российских театров, со времен становления балетного жанра в XVIII веке, появлялись спектакли-близнецы с одинаковыми названиями. Данный феномен преобразования произведений почти не изучен. В связи с этим возникают вопросы: что в новой версии спектакля можно считать оригинальным материалом, а что заимствованным? Сохраняется ли в нем сюжет, музыка, сценография? Для решения поставленных задач привлечены документальные источники — неизвестные либретто, нотные рукописи изучаемых балетов и сочинений, положенных в основу новых театральных версий. Выявлены оригинальные способы «переработки», в том числе с сохранением и без сохранения фабулы, с музыкальным цитированием фрагментов первоисточника и без цитирования. Доказывается, что наличие или отсутствие заимствований подтверждает только скрупулезная сверка литературных и музыкальных текстов исходных и производных от них сочинений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Балет, опера, Дидло, Мартин-и-Солер, Каноббио, Антонолини, Монсиньи, Далейрак, Буалдье

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25

Татьяна Красникова ТВОРЧЕСТВО КИРИЛЛА ВОЛКОВА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОНЯТИЙ «ФОЛЬКЛОР И СТИЛЬ»

В статье раскрываются черты стиля выдающегося российского композитора Кирилла Волкова. Они выявлены в рамках жанра сонаты для хроматического готово-выборного баяна и рассмотрены в аспекте синтеза искусств, а также в связи с претворением русского фольклора в творчестве композитора, что позволяет воспринимать эту область его наследия как единый текст, транслирующий идею духовного возрождения России.

Рассмотренные как единый текст, свидетельствующий об уникальной трактовке жанра для хроматического готово-выборного баяна, сочинения Волкова раскрыли новые технические и выразительные возможности баяна, вобравшего в себя широкий спектр жанровых сфер. Знаменный роспев и духовный стих, народная песня и танец, былинный эпос и причет, частушка и речитация, заклички и частоговорки представлены как неотъемлемые составляющие авторского стиля, придающие сочинениям тот неповторимый облик, который наполнен ассоциациями и иносказаниями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА		
Фолитор општа	 V Do augo	

Фольклор, стиль, соната, баян, Кирилл Волков, эпос, жанр

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31

Мария Щеславская, Анастасия Дунаева ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА ЮРИЯ ДУНАЕВА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Предметом исследования является творческий путь композитора Юрия Александровича Дунаева (1937–2022). В статье представлены: биография композитора, характеристика его творчества, а также описание вечера памяти в Московском доме композиторов 15 декабря 2022 года.

Автор применяет целостный анализ к изучению нескольких произведений и дает общую характеристику его творчества. Ранее творчество композитора не становилось предметом рассмотрения. На примере музыки Ю. А. Дунаева можно сделать вывод о жизнеспособности классической традиции, показать, как она преломляется в творчестве данного автора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА		

Ю. Дунаев, Н. Пейко, композитор, тема России, русская классическая музыка, традиция, современность, лирика, концерт

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-32-48

Ирина Стогний

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И. С. БАХА

Статья посвящена анализу некоторых нарративных свойств музыки И.С. Баха. Основу составили два типа нарратива: сюжетный и бессюжетный.

Первый рассмотрен на примере Кантаты № 150 на текст 24-го псалма «К тебе, Господи, возношу душу мою». Автор анализирует приемы (преимущественно фактурные), которые использует Бах для воплощения словесных смыслов. Сюжетный нарратив проявляется также и в тональном спектре Пассионов.

Второй тип описан на примере клавирной токкаты d-moll и Французской сюиты d-moll. Эти сочинения, не будучи программными, обладают сюжетоподобной драматургией, созданной характерным «поведением» интонационно-тематических элемен-

тов; они относятся к бессюжетному типу. В заключение автор делает вывод о том, что нарратив не есть застывшая данность, он представляет собой повествование, которое можно интерпретировать.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Нарратив, нарративные стратегии, И.С. Бах, кантата, псалом, фактура, пассионы, тональности, драматургия, вектор развития

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63

Юлия Опарина

О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИЙ В ЦИКЛЕ Б. ЧАЙКОВСКОГО «ЗНАКИ ЗОДИАКА» НА СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ

В статье представлен анализ вокального цикла Б. Чайковского «Знаки Зодиака» в ракурсе проблемы музыкального воплощения поэтической интонации. Дается характеристика поэтической интонации как комплекса выразительных средств стиха, передающего индивидуальный «авторский голос» поэта; отмечается ее близкое родство с музыкальным стилем. Выдвигается предположение о том, что содержащееся в стихе художественно значимое звучание («музыка слова», звукосмысл) как бы переплавляется чутким композитором в музыкальное воплощение: музыка осуществляет передачу поэтического звукосмысла своими средствами. Поскольку цикл написан на стихи различных авторов, фокус аналитического внимания сосредоточен на специфике прочтения композитором поэтической интонации каждого поэта и соотношении поэтической и музыкальной интонации — как конкретного воплощения ритмоинтонационных структур, так и общего эмоционального тона стихотворения и музыки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Музыка стиха, поэтическая интонация, звук и ритм в стихотворении, ритмоинтонация, музыкальное воплощение стихотворного текста, Б. Чайковский, Ф. Тютчев, А. Блок, М. Цветаева, Н. Заболоцкий

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-64-75

Августа Малинковская

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА, ОСУЩЕСТВЛЕННОГО В ДОМЕ ГНЕСИНЫХ ПОЛВЕКА ТОМУ НАЗАД

В статье рассматривается коллективная деятельность преподавателей учебных учреждений имени Гнесиных на рубеже 1970–1980-х годов, проводивших изучение отечественного музыкального образования. В качестве одной из центральных предстала проблема взаимосвязи и преемственности трех звеньев системы отечественного музыкального образования.

Раскрываются цели и принципы коллективной работы; описывается организация и содержание процесса; даются примеры предлагаемых учащимся тестовых материалов и заданий, варианты оценочных критериев; резюмируются итоговые результаты проекта. Отмечается не только историческая ценность проведенной работы, но и актуальность этого опыта для совершенствования современного музыкального образования в нашей стране.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВ	BA	

Система отечественного музыкального образования, взаимосвязь и преемственность, «школа — училище — вуз», принципы и методы образования музыканта

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-76-82

Валентина Рубцова, Татьяна Красникова, Елена Алкон, Инна Ромащук, Ирина Стогний КРУГЛЫЙ СТОЛ В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «НАУЧНЫЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ РОССИЙСКИХ КОНСЕРВАТОРИЙ»

В работах затрагиваются актуальные вопросы современного музыкального образования. Новые возможности образования рассматриваются в статье В. Рубцовой, стратегические функции вузовского образования — Т. Красниковой; значение личности преподавателя отмечается в статьях Е. Алкон, И. Ромащук, И. Стогний.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Электронный образовательный ресурс, издательство «Музыка», проект «Школа — Училище — Вуз», курс «Фактура в музыке XX века», личность педагога в музыкальном образовании, Ф. Г. Арзаманов

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-83-98

Михаил Трушечкин МЕТОДЫ ИСПОЛЕНИЯ КАНТИЛЕНЫ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ КАК СИСТЕМА БИОМЕХАНИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

В статье предпринята попытка систематизации пианистических приемов, используемых при исполнении кантиленной музыки. Автор анализирует физические и психологические аспекты работы со звуком, последовательно разбирает такие технические составляющие, как подготовка пальца к извлечению звука, положение пальца в момент нажатия клавиши, управление скоростью нажатия клавиши, использование движения крайней фаланги пальца, принцип задействования локтя в момент взятия звука. Рассматривается роль динамики в построении мелодической линии. Особое внимание уделено моменту контроля музыкальной мысли в интервалах между взятиями звуков.

Материал статьи основан преимущественно на личном пианистическом опыте автора, однако основные принципы, изложенные в статье, подтверждаются мнением признанных авторитетов в области фортепианного искусства. Статья адресована широкому кругу преподавателей фортепиано, а также студентам высших и средних музыкальных заведений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА_____

Кантилена, пианистические приемы, legato, tenuto, звукоизвлечение, подготовка пальца, перемещение массы руки, фортепианная механика

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-99-106

Владислав Провотарь, Серафима Ушакова ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ОР. 51-BIS М. Ф. ГНЕСИНА: СТИЛЬ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Предметом исследования статьи являются Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 51-bis (Мелодии–характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) М.Ф. Гнесина в контексте анализа стиля настоящего цикла и его исполнительской интерпретации. В работе применяется стилевой анализ, в том числе с элементами описания. Настоящий опус рассматривается впервые.

В заключение предлагается собственная исполнительская интерпретация, соответствующая представленному стилевому анализу, а также попытка приблизиться к авторскому за-

мыслу благодаря программе литературного первоисточника. С одной стороны, автор статьи преследовал цель воссоздать этапы работы участника камерного ансамбля на примере сочинения М. Ф. Гнесина, с другой, — обратиться к сочинению, не знакомому широкому кругу исполнителей и слушателей, дабы привлечь к нему должное внимание.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. Ф. Гнесин, А. С. Пушкин, композитор, виолончель, фортепиано, интерпретация, русская музыка, камерно-инструментальная музыка, камерный ансамбль

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-107-117

Андрей Ковалев

О КНИГЕ В. Н. ХОЛОПОВОЙ «ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ. КОМПОЗИТОР РОДИОН ЩЕДРИН».

Рецензия на книгу В Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин». Изд. 2-е испр. и доп. М.: Композитор, 2022. 452 с.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Музыка XX века, хоровая опера, русская литургия, неофольклоризм, Р. К. Щедрин, В. Н. Холопова

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-118-122

ABSTRACTS

Vera Valkova

ON THE HISTORY OF S.V. RACHMANINOV'S EMIGRATION: 1917-1918

The years 1917 and 1918 marked the deepest and most painful breakdown in the creative biography and human destiny of S.V. Rachmaninov. It was the time of the imminent decision to leave revolutionary Russia and the first efforts for everyday and creative adaptation to the new conditions, first in Scandinavia, then in the USA. The events and facts that filled Rachmaninov's life during these two fateful years are of particular interest for scientific biographical research. The article focuses for the first time on the event logic of these two years. Some less known evidence supplements the well-known plot — the responses of provincial newspapers to Racmaninov's concerts, fragments of the memoirs of the writer L. F. Zurov, non-textbook pages of the memoirs of S.A. Satina. All this makes it possible to offer new accent and observations — to clarify the time and circumstances that led to the decision to leave, to show the rigid rational organization of Rachmaninov's activities in the first year of the break with the Motherland.

KEYWORDS____

Rachmaninov, 1917–1918, revolutionary Russia, emigration, concerts in Scandinavia and USA

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-6-13

Alexandra Maximova BALLET «DOUBLES» IN THE RUSSIAN THEATRE OF THE CATHERINE — ALEXANDER TIMES

The European Ballet Theater has a long tradition of replenishing its repertoire with plots of operas, dramas and popular ballet productions. So on the stages of the capital's Russian theaters, since the formation of the ballet genre in the XVIII century, twin performances with the same names have appeared. This phenomenon of transformation of the work is almost not studied. In this regard, questions arise: what in the new version of the play can be considered original material, and what is borrowed? Does the plot, music, and set design remain in it? To solve these tasks, documentary sources are involved: unknown librettos, musical manuscripts of the studied ballets and compositions that form the basis of new theatrical versions. The original ways of «processing» are revealed, including with and without preserving the plot, with musical quoting of fragments of the original source and without quoting. It is proved that the presence or absence of borrowings is confirmed only by a scrupulous reconciliation of literary and musical texts of the original and derived compositions.

KEYWORDS

Ballet, opera, Didlot, Martin-y-Soler, Canobbio, Antonolini, Monsigni, Daleyrak Boildieu

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25

Tatiana Krasnikova KIRILL VOLKOV CREATIVITY IN THE ASPECT INTERACTION OF THE CONCEPTS «FOLKLORE AND STYLE»

The paper provides an insight into the elements of style of the outstanding Russian composer Kirill Volkov. They are defined within the sonata genre for a chromatic free-bass bayan and studied in terms of the synthesis of arts and in view of the implementation of Russian folklore in the work of the composer, which allows to appreciate this part of his artistic legacy as a single text communicating the idea of Russia spiritual resurgence.

Studied as a single text, declarative of the unique interpretation of the genre for a chromatic free-bass bayan, Volkov pieces revealed bayan new technical and expressive capabilities, which incorporated a wide range of genre spheres. Znamenny chant and spiritual poem, folk song and dance, bylina epos and keening, chastushka and recitation, spell-prayers and patter songs are demonstrated as integral components of the author style, giving the works the unique shape filled with associations and allegories.

KEYWORDS

Folklore, style, sonata, bayan, Kirill Volkov, epic literature, genre

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31

Maria Shcheslavskaya, Anastasia Dunaeva THE ART OF THE COMPOSER YRII DUNAEV: TRADITION AND MODERNITY

The subject of the study is the creative path of composer Yuri Alexandrovich Dunaev (1937–2022). The article presents: the biography of the composer, the characteristics of his work, as well as a description of the memorial evening at the Moscow House of Composers on December 15, 2022.

Musicological analysis was chosen as the main research tool. The author applies a holistic analysis to the study of several works and gives a general description of his work. Previously, the composer's work did not become the subject of consideration. On the example of Yu.A. Dunaev, one can draw a conclusion about the viability of the classical tradition, as well as show how it is refracted in the work of this author.

KEYWORDS

Yu. Dunaev, N. Peiko, composer, theme of Russia, Russian classical music, tradition, modernity, lyrics, concert

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-32-48

Irina Stogniy

NARRATIVE STRATEGIES OF J.S. BACH

The article is devoted to the analysis of some narrative properties of J.S. Bach's music. The basis was made up of two types of narrative: plot and plotless.

The first one is considered by the example of Cantata No. 150 on the text of the 24th psalm «To you, O Lord, I lift up my soul». The author analyzes the techniques (mostly textured) that Bach uses to embody verbal meanings. The plot narrative also manifests itself in the tonal spectrum of Passions.

The second type is described by the example of the d-moll keyboard toccata and the d-moll French Suite. These compositions, not being programmatic, have a plot-like dramaturgy

created by the characteristic «behavior» of intonation-thematic elements; they belong to the plotless type. In conclusion, the author concludes that the narrative is not a fixed reality, it is a narrative that can be interpreted.

KEYWORDS

Narrative, narrative strategies, I. S. Bach, cantata, psalm, texture, passions, keys, drama, development vector

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63

Julia Oparina

ON THE CORRELATION BETWEEN THE POETICS AND MUSICAL INTONATION IN B. TCHAIKOVSKY'S CYCLE

«THE SIGNS OF THE ZODIAC» ON THE POETRY OF RUSSIAN POETS

The article presents an analysis of B. Tchaikovsky's vocal cycle «Zodiac Signs» from the perspective of the problem of musical embodiment of poetic intonation. The characteristic of poetic intonation is given as the whole complex of expressive means of the verse that conveys the individual «author's voice» of the poet, its close relationship with the musical style is noted. The assumption is put forward that the artistically significant sound contained in the verse («music of the word», sound sense) as it were, it is melted down by a sensitive composer into a musical embodiment: music carries out the transmission of poetic sound by its own means. Since the cycle is written on poems by various authors, the focus of analytical attention is focused on the specifics of the composer's reading of the poetic intonation of each poet and the correlation of poetic and musical intonation, both the concrete implementation of rhythmic intonation structures and the general «emotional tone» of the poem and music.

K	Ε	Υ	W	0	R	D	S
---	---	---	---	---	---	---	---

Verse music, poetic intonation, sound and rhythm in a poem, rhythmic intonation, musical realization of a poetic text, B. Tchaikovsky, F. Tyutchev, A. Blok, M. Tsvetaeva, N. Zabolotsky

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-64-75

Augusta Malinkovskaya

THE STORY OF AN EDUCATIONAL PROJECT CARRIED OUT IN THE GNESSIN HOUSE HALF A CENTURY AGO

The article highlights the activities carried out at the turn of the 1970–1980s by the collective of teachers of Gnesin educational institutions who conducted the study of Russian music education. The problem of interrelation and continuity of the three links of the national music education system appeared as one of the central ones.

The goals and principles of collective work, the organization and content of the process are revealed; examples of test materials and tasks offered to students, variants of evaluation criteria are given; the final results of the project are summarized. It is noted not only the historical value of the work carried out, but also the relevance of this experience for improving modern music education in our country.

KEYWORDS

The system of Russian musical education, interrelation and continuity, «School — College — University», principles and methods of musician education

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-76-82

Valentina Rubtsova, Tatiana Krasnikova, Elena Alkon,
Inna Romashchuk, Irina Stogniy
ROUND TABLE WITHIN THE FRAMEWORK
OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE «SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL SCHOOLS
OF RUSSIAN LABORATORIES»

The works touch upon topical issues of modern music education. New educational opportunities are considered in the article by V. Rubtsova, strategic functions of university education by T. Krasnikova; the importance of the teacher is highlighted in the articles by E. Alcon, I. Romashchuk, I. Stogniy.

KEYWORDS

Electronic educational resource, publishing house «Music», project «School — College — University», course «Texture in music of the XX century», personality of a teacher in music education, F.G. Arzamanov

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-83-98

Mikhail Trushechkin METHODS OF CANTILENA PERFORMANCE IN PIANO PLAYING AS A SYSTEM OF BIOMECHANICAL PRINCIPLES

The article attempts to systematize the pianistic techniques used in the performance of cantilena music. The author analyzes the physical and psychological aspects of working with sound, consistently analyzes such technical components as preparing the finger for sound extraction, the position of the finger at the time of pressing the key, controlling the speed of pressing the key, using the movement of the extreme phalanx of the finger, the principle of using the elbow at the time of taking the sound. The role of dynamics in the construction of a melodic line is considered. Special attention is paid to the moment of control of musical thought in the intervals between taking sounds.

The material of the article is based mainly on the personal pianistic experience of the author. However, the basic principles outlined in the article are confirmed by the opinion of recognized authorities in the field of piano art, such as G. Neuhaus, I. Hoffman, N. Perelman, V. Gornostaeva and others. The article is addressed to a wide range of piano teachers, as well as students of higher and secondary musical institutions.

K	F	γ	W	\cap	R	D	ς

Cantilena, piano techniques, legato, tenuto, sound production, finger preparation, hand mass movement, piano mechanics

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-99-106

Vladislav Provotar, Serafima Ushakova THREE PIECES FOR CELLO AND PIANO OP. 51-BIS BY M. GNESIN IN CHAMBER ENSEMBLE CLASS

The subject of the article is Three pieces for cello and piano op. 51-bis (Melodies–characteristics to the «Stone Guest» by A.S. Pushkin) by M.F. Gnesin in the context of the analysis of the style of this cycle and its performance interpretation. This opus is being investigated for the first time. In this study, stylistic analysis is used, including with elements of description.

In conclusion, we propose our own performance interpretation corresponding to a certain stylistic analysis, as well as an attempt to approach the author's idea thanks to the program of the literary source. On the one hand, the author of the article aimed to recreate the stages of the work of a member of a chamber ensemble on the example of the composition of M.F. Gnesin, on the other hand, to turn to an essay that is not familiar to a wide range of performers and listeners in order to attract due attention to it.

KEYWORDS

M. Gnesin, A. Pushkin, composer, cello, piano, interpretation, russian music, chamber instrumental music, chamber ensemble

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-107-117

Andrey Kovalev ABOUT THE BOOK BY V. N. KHOLOPOVA «THE PATH THROUGH THE CENTER. COMPOSER RODION SHCHEDRIN».

Review of the book In the Serf «The way to the center. Composer Rodion Shchedrin». 2nd edition of ispr. and add. M.: Composer, 2022. 452 p.

K E Y W O R D S _____

Music of the twentieth century, choral opera, Russian Liturgy, Neo-folklore, R. K. Shchedrin, V. N. Kholopova

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-118-122

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 «Педагогики» 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 не-имущественные 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.